



HAL
open science

**L'œil et la pierre : John Ruskin et le Gothic Revival : le
gothique comme outil de la critique sociale
(Grande-Bretagne, 1837-1919)**

Pauline Guillemet

► **To cite this version:**

Pauline Guillemet. L'œil et la pierre : John Ruskin et le Gothic Revival : le gothique comme outil de la critique sociale (Grande-Bretagne, 1837-1919). Histoire. Université Gustave Eiffel, 2022. Français. NNT : 2022UEFL2075 . tel-04208809

HAL Id: tel-04208809

<https://theses.hal.science/tel-04208809>

Submitted on 15 Sep 2023

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 Gustave Eiffel

Laboratoire de recherche : Analyse comparée des pouvoirs (ACP)

École doctorale : Cultures et Sociétés

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur en Histoire

Présentée et soutenue par :

Pauline Guillemet

L'œil et la pierre.

John Ruskin et le *Gothic Revival* : le gothique comme outil de la critique sociale (Grande-Bretagne, 1837-1919).

Sous la direction de :

Étienne ANHEIM – Directeur d'études, EHESS

Frédéric MORET – Professeur des Universités, Université Gustave Eiffel

Membres du jury :

Fabrice BENSIMON – Professeur des Universités, Université Paris IV

Carole CHRISTEN – Professeure des Universités, Université Le Havre Normandie

Dominique IOGNA-PRAT – Directeur d'études, EHESS

Katrina NAVICKAS – Professor, University of Hertfordshire

À ma grand-mère, Gabrielle Hirzel di Falco, qui rêvait d'utopie.



Figure 1 : John Ruskin et John Hobbs. La façade sud du palais Ducal. Vue des remplages des fenêtres orientales vers l'extérieur, donnant sur la lagune. Venise. Vers 1849
Source : The Penrith Collection, K & J. Jacobson, UK, P183.

Remerciements

Les cinq années qui viennent de s'écouler – celles de la rencontre avec le corpus, de la prise en main, des lectures, des interrogations et des éclaircissements puis de la mise en mots – se sont déroulées en merveilleuse compagnie.

Mes pensées se dirigent évidemment vers mes directeurs, Frédéric Moret et Étienne Anheim qui ont accompagné avec une bienveillance éclairante mon travail depuis ses premiers balbutiements. Je les remercie infiniment pour leurs conseils, leurs relectures, leur patience et surtout leur confiance. C'est avec un sentiment ému qu'en écrivant ces quelques lignes je suis heureuse de les savoir, pour longtemps encore, mes directeurs.

En me remémorant le chemin qui m'a conduite à cette co-direction, c'est à Dominique Iogna Prat que je pense et à qui je souhaite témoigner toute ma gratitude. Il est, à bien des égards, l'architecte de ce travail. Le binôme que ce dernier a formé avec Fabrice Bensimon au sein de mon comité de suivi de thèse, a constitué une boussole et un point de repère indispensable au déroulé, sur le temps long, de ce travail. Je les remercie tous les deux pour les précieuses indications qu'ils m'ont données à chaque point d'étape.

Ils me font l'honneur de siéger dans mon jury de thèse, aux côtés de Carole Christen et de Katrina Navickas, avec lesquelles j'ai la plus grande hâte de discuter et que je remercie très vivement.

Ma reconnaissance va également au Labex *Futurs Urbains* qui a financé les trois premières années de cette recherche, et plus particulièrement à son directeur actuel Loïc Vadelorge, pour ses conseils et son écoute attentive. Les discussions et les échanges qui ont eu lieu, au cours de ces cinq années, au sein du groupe transversal « Usages de l'histoire et devenirs urbains » ont contribué à enrichir profondément ce travail. Merci à sa direction actuelle, Diane Roussel et Laurent Coudroy de Lille.

Ce sont aussi les conditions exceptionnelles de travail qui m'ont été offertes au sein du laboratoire *Analyse Comparée des pouvoirs* (ACP) de l'Université Gustave Eiffel (ex Paris-Est Marne-la-Vallée) qui ont rendu ces cinq années si enthousiasmantes. Je tiens à remercier la directrice actuelle du laboratoire, Corine Maitte ainsi que chacune et chacun de ses membres pour leur accueil, leur considération et leur allégresse. J'adresse une pensée toute particulière à l'ensemble des doctorantes et doctorants avec qui il a été si bon de travailler et particulièrement à Paul Lecat, qui a partagé avec moi une bien belle direction.

Grâce au laboratoire mais également à l'école doctorale *Cultures et Sociétés* – que je souhaite vivement remercier ici – il m'a été donné de me rendre à plusieurs reprises en Grande-Bretagne pour y effectuer différents séjours de recherches. À cet égard, je souhaiterais témoigner de la richesse de chacun de mes échanges avec les chercheuses et les chercheurs que j'ai pu rencontrer lors de ces voyages. Dans l'ordre chronologique de mes rencontres, il me revient ainsi de remercier Lawrence Goldman, Martin Hewitt, Brian Maidment, Michael Sanders, Stephen Kite, Stephen Wildman et Edward Bottoms. J'aimerais également exprimer ma gratitude à Ken et Jenny Jacobson avec qui nous avons partagé un merveilleux moment autour des daguerréotypes de Ruskin, dont ils ont bien voulu me communiquer les reproductions qui sont exposées dans les pages qui suivent. Je remercie également Dinah Birch que j'ai eu l'occasion de rencontrer lors du colloque organisé par la *British Association for Victorian Studies* (BAVS), qu'elle dirige, à Dundee, en septembre 2019. Ce fut également l'occasion de riches discussions avec Rachel Dickinson, actuelle *Master* de la *Guild of St George* ainsi qu'avec Thomas Hughes. Le travail dont ce manuscrit rend compte a grandement bénéficié de ces échanges.

Il a également été rendu possible grâce à l'année tout à fait privilégiée que je viens de passer en tant qu'ATER au Collège de France, attachée à la chaire de Patrick Boucheron. Je tiens à lui exprimer toute ma reconnaissance et à témoigner ici de ce que ce travail lui doit, beaucoup. C'est également avec un plaisir infini que je souhaite remercier chacune et chacun des membres du comité éditorial de la revue *Entre-Temps*, que j'ai la chance de diriger encore cette année, aux côtés notamment d'Elisabeth Schmit. Si le travail de recherche est parfois fait de solitudes, la manière collective que nous avons eu de travailler depuis quatre ans a constitué – et continue d'être – un horizon bien réjouissant.

Si ce manuscrit est tel qu'il est aujourd'hui, c'est aussi grâce à toutes celles et tous ceux qui ont accepté d'en discuter le contenu, de le relire et de me faire parvenir leurs remarques et commentaires. Je tiens ici à les remercier, Charlotte Arnautou, Thibault Bechini, Laurent Cuvelier et Martine Salaün. Merci aussi à Gaëtan Bonnot avec qui nous avons imaginé, la première année, mettre en place une base de données lexicographiques. Une pensée va également vers Mehdi Arfaoui avec qui nous avons, il y a quelque temps, longuement discuté « thèses » et dont l'ardeur et l'émulation ont été inspirantes. Et puis, je remercie Quentin de m'avoir guidée avec une grande bienveillance dans les premiers pas, souvent difficiles, il m'a encouragée sur ce chemin.

Ces cinq années étant ce qu'elles ont été, je tiens aussi à dire tout le bonheur que j'ai eu à travailler en compagnie de Lara et Célie puis de Daniel et Aude, durant les semaines et mois de confinements qui ont parsemé l'année 2020.

Il me reste maintenant à faire part, avec une émotion profonde et soutenue, du plaisir que j'ai pris à travailler sur cette thèse, de bout en bout, avec ma mère, Léna, que je ne remercierais jamais assez. Elle m'a permis d'être affirmative, résolue et présente, en trois temps. Tout cela sous le regard attentif – plein d'attentions – de mon père Jacques qui m'a nourrie, depuis longtemps, de sa confiance et de ses engouements.

Enfin, c'est évidemment à Alexandre que reviennent ces derniers mots. Merci d'avoir accompagné ce travail avec amour. J'aborde maintenant avec la plus grande joie et une infinie tendresse ce nouveau morceau de vie qui s'annonce à tes côtés.

Table des matières

REMERCIEMENTS	5
TABLE DES MATIERES	8
AVERTISSEMENTS	15
INTRODUCTION	16
A- POSER UN CADRE : REGARDER LA MODERNITE VICTORIENNE DEPUIS LE MOYEN ÂGE	18
Ruskin et l'ère victorienne	18
La « Mid-Victorian Generation »	19
Ruskin et l'équipose	21
Bi-partition de la vie politique britannique des années 1830 aux années 1880	22
Ruskin et le torysme social	23
Du Prophète au Socialiste	24
Ruskin, écrivain d'art et d'économie	26
Du gothique au Gothic Revival	28
Le Moyen Âge ruskinien	29
Une théorie sociologique de l'architecture	30
De l'architecture à la ville	32
Du médiéval au moderne	34
Un gothique sociologique	35
B- DEFINIR LE TERRAIN : ETUDIER RUSKIN DEPUIS LA FRANCE, EN HISTORIENNE	37
La Library Edition	37
Des écrits aux statuts variés	38
Le travail d'archives	40
Des biographies politiques aux biographies psychologiques	41
Une littérature spécialisée, entre histoire de l'art et études littéraires	43
De nouvelles directions	45
Une réception française ?	47
Travailler sur Ruskin depuis la France, par les sciences humaines et sociales	48
Ruskin et l'histoire urbaine	50
Médiévalisme et modernité	51
Un travail en deux mouvements	53

PREMIERE PARTIE : LA MATIERE MEDIEVALE DANS L'ŒIL DE JOHN RUSKIN :
CONSTRUCTION ET DISTORSION DE L'OBJET GOTHIQUE

55

CHAPITRE I : IDENTIFIER LA PAROLE, QUALIFIER LA DEMANDE SOCIALE	57
A- RUSKIN, UNE AUTORITE CONSTRUITE PAR LA CELEBRITE	58
a- Premiers écrits, premières « disputes »	59
Autour d'une question de « Convergences » (1838)	60
Le monument en l'honneur de Walter Scott (1839)	62
Un engagement en faveur des peintres « modernes » (1843-1851)	63
b- Ruskin conférencier	66
La conférence publique	66
Édimbourg, novembre 1853 : prendre le chemin politique de la scène publique	67
Élargir son public pour faire avancer sa cause	70
Bradford, 1864 : une étude de cas	73
La conférence : fabrique de la célébrité	77
c- Ruskin, un historien de l'art ?	81
Des hommes de lettres en marge de la spécialisation du discours savant	82
Ruskin au Working Men's College : porosité des frontières entre le champ du savoir académique et celui du discours politique et social	86
L'enseignement artistique : politique publique et instrument du contrôle social	90
Les outils de la construction d'un enseignement social de l'art	93
Ruskin, premier titulaire de la chaire Slade de l'Université d'Oxford (1870)	96
B- LA CULTURE COMME INSTRUMENT DE DIFFUSION DES VALEURS BOURGEOISES	99
a- Érudition et sociabilité bourgeoises	101
L'Angleterre « mi-victorienne », un équilibre sociologique ?	101
La Philosophical Institution d'Édimbourg : étude de cas d'un cercle de la sociabilité bourgeoise	103
Se « disputer » les grands hommes	106
b- De l'esthétique comme mission sociale	109
Esthétiser l'enseignement	109
Ruskin, un « esthète missionnaire » ?	113
c- Domestiquer la culture populaire	118
De la culture comme moyen non-coercitif du contrôle social	118
Le territoire de la rencontre	121
C- DECONSTRUIRE, EN SON DOMAINE, L'IMAGINAIRE SOCIAL BOURGEOIS	124
a- « L'économie politique de l'art » : généalogie d'une attaque	126
De l'esthétique à l'économique	126
Vers une éthique de la consommation	128

Un public de consommateurs	129
b- Creuser une brèche	131
Sortir de son champ	131
Marquer l'écart	133
L'entrée par effraction du social	137
c- Le gothique comme un champ de bataille	140
Des qualités morales du goût	140
Du néo-gothique au « Ruskinisme »	143
D'un style gothique à l'autre	148
CHAPITRE II : JOHN RUSKIN ET L'AGE DU <i>REVIVAL</i> MEDIEVAL	153
A- FORMES ET MATERIALITE DU REVIVALISME MEDIEVAL BRITANNIQUE DEPUIS LA FIN DU XVIII ^E SIECLE	157
a- Plasticité du Moyen Âge de la fin de l'époque géorgienne au début de la période victorienne	158
Le gothique, entre littérature et architecture	158
Porosité des frontières de la revitalisation	161
Définir l' « idée » de gothique	164
Ruskin et la rationalisation du concept architectural de « gothique »	166
b- La fortune nationale et publique du <i>Gothic Revival</i>	171
De l'autel au chemin de fer	171
La « Bataille des styles »	175
Architecture, haute-culture aristocratique et légitimité politique : le cas de Bradford	179
Néo-gothique et liturgie industrielle	182
B- CONSTRUCTION ET CIRCULATION DU MODELE MEDIEVAL	185
a- Médiévalisme et église	186
Un gothique domestique : Ruskin contre la high Church victorienne	186
Un gothique ecclésiologique : la Cambridge Camden Society	189
Augustus Pugin et l'interprétation religieuse du gothique	193
Le gothique comme étendard ecclésiologique	195
b- Une lecture politique du Moyen Âge	200
Paupérisme, criminalité et philanthropie sociale	200
Le modèle social des monastères médiévaux	202
Le mythe « saxon » et « gothique » de la tradition parlementaire anglaise	204
C- PENSER LA MODERNITE MEDIEVALE, REPENSER LE « RUSKINISME »	207
a- Le gothique de Ruskin	208
Un gothique domestique : Ruskin contre Pugin au sein du Gothic Revival	208
Un gothique vénitien	212
b- Gothique et architecture	217

Du « style » gothique	217
De la modernité gothique	220
c- Ruskin, de l'anti-moderne à l'anti-romantique	223
Stones of Venice, la trajectoire polie d'une œuvre	223
La méthodologie historique de Ruskin	225
CHAPITRE III : VOIR LE MOYEN ÂGE AU XIXE SIECLE. RUSKIN ET L'OBSERVATION	
FRAGMENTAIRE	232
A- L'ARCHITECTURE PAR L'IMAGE	234
a- Lire l'architecture	235
Lire et observer les pierres	235
Des pierres porteuses de vérité	238
b- Illustrer et visualiser l'architecture	242
Recadrer le regard	242
Les images de l'espace social	248
B- RUSKIN ET LE DAGUERREOTYPE	252
a- Histoire d'une rencontre	253
Généalogie de la collection de daguerréotypes de Ruskin	253
Ruskin, daguerréotypiste ?	255
Observer le projet de Ruskin	257
b- Enregistrer des faits	264
Un outil au statut controversé	264
Daguerréotype et administration de la preuve	266
c- Photographie et architecture	270
Le réalisme du détail	270
Enregistrer pour réparer l'architecture	273
C- EMPIRISME ET ABSTRACTION	278
a- Observer une matière fragmentaire	279
Du pittoresque au documentaire	279
Le travail des images	283
b- Observer le temps, écrire l'histoire	286
Voir les marques du temps	286
L'architecture comme archive	288
c- Observer l'architecture, voir les Hommes	291
Observer pour contrer l'économie politique	291
De l'empirisme comme méthode	294
SECONDE PARTIE : LE GOTHIQUE COMME MODELE	299

CHAPITRE IV : LE GOTHIQUE COMME MODELE POUR PENSER L'ARCHITECTURE	301
A- LA PROFESSIONNALISATION DE L'ARCHITECTURE	305
a- Du métier d'architecte	306
Entre formation technique et artistique	306
Pratiquer l'architecture victorienne	310
Un statut pour l'architecte victorien	313
b- L' <i>Architectural Museum</i> , architecture et Moyen Âge	317
Une collection nationale ?	317
L' <i>Architectural Museum</i> , une école d'architecture ?	323
Ornementation médiévale et architecture	327
B- L'OBSESSION DU STYLE	331
a- Trouver un « nouveau style »	332
Architecture et modernité	332
Une modernité gothique ?	334
b- Gothique, science et style national	338
Le Oxford Museum of Natural History et la science moderne	338
Un « English gothic » ?	341
De Venise à Londres	347
C- THEORIE ET ESSENCE ARCHITECTURALE	353
a- Une histoire de l'art évolutionniste	353
L'ordonnancement moderne des formes artistiques	354
Des traditions interprétatives	356
b- De l'historicité des arts au <i>revival</i>	361
Le gothique contre le classique : constitution d'un modèle	361
Un rapport encombrant à l'histoire	364
c- Le gothique comme matrice	367
Le vocabulaire architectural du gothique	367
Du gothique au moderne	370
CHAPITRE V : LE GOTHIQUE COMME MODELE POUR PENSER LE SOCIAL	375
A- GOTHIQUE ET HISTOIRE SOCIALE DE L'ART	379
a- Le travail, de la théorie architecturale à la théorie politique	379
Une lecture sociale de l'architecture, par le travail	380
Depuis le gothique vers le XIXe siècle	387
b- Penser l'articulation entre art et société	392
Une théorie politique de l'architecture	392
Le gothique comme art populaire	397
B- PENSER L'HOMME PAR LE GOTHIQUE	402

a- La construction imparfaite de l'homme contre le « style transcendantal » du génie	404
Un art de bâtisseurs	404
Une humanité imparfaite	408
b- Théoriser une lecture sociale de l'art au milieu du XIXe siècle	413
Artistes et artisans	413
Ruskin, précurseur de l'art social	416
C- PENSER LA SOCIÉTÉ PAR LE GOTHIQUE	419
a- Architecture et société	420
Église-église	420
Un gothique sociologique	423
b- Généalogie de la science sociale	427
De l'économie politique à la « science sociale »	427
Science sociale et action sociale	430
c- Géographie de la sociologie britannique, entre XIXe et XXe siècles	435
Empirisme et socialisme	435
Une sociologie clandestine	439
CHAPITRE VI : LE GOTHIQUE COMME MODÈLE POUR PENSER LA VILLE	445
A- UNE ARCHITECTURE AGISSANTE	450
a- De l'œuvre d'art à l'artisanat	451
Une architecture pour tous	451
L'architecture et les arts	454
De la guilde à la cathédrale : le gothique comme modèle productif	456
b- Le gothique pour penser l'espace public	463
Les racines médiévales d'un « espace public »	463
Les potentialités mobilisatrices d'un modèle	466
Les nouvelles frontières du discours sur la ville	472
B- RUSKIN ET LES NOUVEAUX CLERCS DU MONDE URBAIN	474
a- Ruskin et la ville	475
Ruskin, réformateur social ?	476
Ruskin et le mouvement des Garden Cities	479
b- Ruskin et le <i>Town Planning</i>	486
L'héritage ruskinien dans les premières années de l'urbanisme britannique	486
Ruskin et les premiers principes de l'urbanisme	490
C- RUSKIN, L'URBANISME ET LE MODÈLE DE LA VILLE MÉDIÉVALE	495
a- Ruskin et l'histoire de l'urbanisme	495
Genèse de la confrontation historique de deux traditions urbanistiques	495
La place de Ruskin dans l'histoire de l'urbanisme jusqu'à aujourd'hui	501

b- Du médiéval au gothique, de la forme à la méthode	505
De Ruskin à Patrick Geddes : une sociologie appliquée à la ville	506
Du gothique domestique au logement individuel	511
CONCLUSION	516
<hr/>	
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	521
<hr/>	
SOURCES	521
A- FONDS D'ARCHIVES ET SOURCES NON-EDITEES	521
The Ruskin (anciennement Ruskin Library) – Lancaster University	521
Bodleian Library, Oxford	522
Cardiff University's Special Collection	522
Edinburgh Central Library	522
Architectural Association School of Architecture, Londres	523
London School of Economics, Library Archives and Special Collections	523
Presse et périodiques	523
B- SOURCES ICONOGRAPHIQUES	524
La collection de daguerréotypes de Ken et Jenny Jacobson	524
The Elements of Drawing à l'Ashmolean Museum	524
C- SOURCES IMPRIMEES	524
La Library Edition	524
Autre édition des œuvres et de la correspondance de John Ruskin	524
Autres sources imprimées	525
BIBLIOGRAPHIE	535
TABLE DES ILLUSTRATIONS	557
<hr/>	

Avertissements

Ce travail, depuis la France, sur un corpus et une bibliographie en langue anglaise a nécessité de faire un choix concernant la question de la traduction.

Dans un souci de fidélité et parce que certains des textes de Ruskin n'ont pas fait l'objet de traduction, nous avons décidé de recourir exclusivement aux versions originales anglaises de ses écrits pour lesquelles nous avons donné, dans le corps du texte, notre traduction et, en note, la version originale.

L'ensemble des termes utilisés dans le corps du texte en langue anglaise sont par ailleurs indiqués en italique.

Concernant les références aux écrits de l'auteur, elles sont, dans leur très grande majorité, issues du travail d'édition de ses textes et de sa correspondance qui a été effectué par Edward Tyas Cook et Alexander Wedderburn entre 1903 et 1912 et qui est connu aujourd'hui sous le nom de *Library Edition*¹. Dans les pages qui suivent, chacune des références à cette édition se fera sous la forme suivante : « *Nom de l'ouvrage ou de la conférence de Ruskin in Works*, numéro du volume, numéro de pages ».

¹ John RUSKIN, *The Works of John Ruskin. Edited by Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn*, Londres, Georges Allen, 36 vol., 1903-1912.

Introduction

« *Was Ruskin the most important man of the last 200 years ?* », la question posée par la journaliste Daisy Dunn dans un article de la BBC daté du 8 février 2019, donne la mesure du prestige qui entoure, en Grande-Bretagne, la figure de John Ruskin². Cette année-là, à l'occasion du bicentenaire de sa naissance, l'auteur britannique fait l'objet d'une importante couverture médiatique qui, si elle ne prend pas la même ampleur, n'est néanmoins pas sans rappeler celle qui accompagne, en cette année 2022, les commémorations organisées en France pour le centenaire de la mort de Marcel Proust, qui fut d'ailleurs l'un des principaux passeurs de l'œuvre de Ruskin à travers la Manche³.

Dans l'effervescence d'événements qui rendent hommage au penseur anglais en ce début d'année 2019, revient la même interrogation, propre, presque nécessaire, au dispositif commémoratif : quelle est l'actualité de Ruskin ? Andrew Hill, journaliste au *Financial Times*, fait ainsi paraître, en janvier 2019, un ouvrage intitulé *How John Ruskin shapes our World*⁴. Dans le même esprit, Daisy Dunn rappelle que Léon Tolstoï disait, à propos de Ruskin, qu'« il ne pensait et ne disait pas seulement ce qu'il avait vu et senti, mais ce que tout le monde pensera et dira dans le futur » avant d'affirmer que Ruskin avait, déjà à son époque, pris conscience que le progrès avait pour corollaire la dégradation du bien-être humain et de l'environnement⁵.

La renommée et la postérité de Ruskin outre-Manche peuvent apparaître étonnantes aux yeux du grand public français pour lequel le nom de l'auteur anglais n'évoque souvent pas grand-chose. En Grande-Bretagne, la situation est bien différente : les élèves l'étudient au lycée et plusieurs établissements scolaires et universitaires portent son nom à l'image de la *Anglia Ruskin University* de Cambridge dont la fondation, comme la *Cambridge School of Arts*, remonte à 1858, sous le patronage, précisément, de Ruskin.

Cette dissymétrie dans le traitement réservé, entre l'une et l'autre rive de la Manche, à Ruskin est l'un des éléments qui a tout à la fois guidé et structuré ce travail de thèse. Si l'on peut, en Grande-Bretagne, parler de *Ruskin Studies*, comme on parle de *Dickens Studies* ou de *Shakespeare Studies*, ces dernières s'organisent principalement au sein d'un périmètre

² Daisy DUNN, « Was Ruskin the most important man of the last 200 years ? », Londres, *BBC Culture*, 8 février 2019.

³ Proust est notamment un traducteur de Ruskin en français. Voir, à ce sujet : Jérôme BASTIANELLI, *Proust et Ruskin. La Bible d'Amiens, Sésame et les Lys et autres textes*, Paris, Robert Laffont, 2015.

⁴ Andrew HILL, *Ruskinland: How John Ruskin Shapes Our World*, Londres, Pallas Athene, 2019.

⁵ « Ruskin was certainly ahead of his time. As Leo Tolstoy said of him, "he thought and said not only what he himself had seen and felt, but what everyone will think and say in the future." » (D. DUNN, « Was Ruskin the most important man of the last 200 years ? », art. cit.).

universitaire spécifique à l'espace anglo-saxon, celui des *English studies*, qui encadrent les recherches sur les auteurs britanniques. Ces *English studies*, proches de nos départements de littérature, s'en distinguent également par la largeur du spectre qu'elles recouvrent dans l'économie générale de la recherche britannique. Cette prééminence académique de la littérature transparaît dans le panorama de l'inscription disciplinaire des recherches sur Ruskin, en particulier depuis la seconde moitié du XXe siècle. La récente publication, en 2015, du *Cambridge Companion to John Ruskin*, témoigne de l'organisation interne du champ des études ruskiniennes⁶. Ses principaux représentants sont issus des rangs de la littérature, à l'image du directeur du volume Francis O'Gorman mais également, entre autres, de Dinah Birch, de Keith Hanley, de Judith Stoddart ou de Nicholas Shrimpton. En parallèle, l'autre espace disciplinaire au sein duquel la recherche autour de Ruskin s'est établie est celui de l'histoire de l'art. On compte ainsi, parmi ceux que l'on peut qualifier de « Ruskiniens », une proportion importante d'historiennes et d'historiens de l'art comme en témoignent les travaux de Stephen Wildman – qui a dirigé la *Ruskin Library* au sein de l'Université de Lancaster depuis sa fondation en 1996 jusqu'en 2017 –, de Robert Hewison, de George P. Landow, ou d'Elisabeth Helsinger⁷ mais également, ceux, plus spécifiquement en histoire de l'architecture, de Stephen Kite ou de Mark Swenarton⁸. Étudié dans les départements de littérature britannique et d'histoire de l'art et de l'architecture, Ruskin est aussi l'un des sujets de prédilection des *Victorian Studies* qui, en Angleterre, sont représentées par une association, la *British Association for Victorian Studies*, présidée justement par une spécialiste de Ruskin : Dinah Birch. Dans cette géographie des études ruskiniennes, les représentants, au sens strict, des sciences sociales sont rares et les recherches de Lawrence Goldman ou de Brian Maidment⁹ font à cet égard figure d'exceptions. Dans leur sillage, ce travail de thèse a cherché à aborder Ruskin en historienne, qui plus est française.

⁶ Francis O'GORMAN (dir.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

⁷ Stephen WILDMAN, *It cannot be better done. John Ruskin and Albrecht Dürer*, Lancaster, Ruskin Library and Research Centre, Lancaster University, 2016 ; Robert HEWISON, *John Ruskin. The Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press, 1976 ; Elisabeth K. HELSINGER, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

⁸ Stephen KITE, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*, Farham, Ashgate, 2012 ; Mark SWENARTON, *Artisans and Architects. The Ruskinian Tradition in Architectural Thought*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 1989.

⁹ Lawrence GOLDMAN, *From Art to Politics. John Ruskin and William Morris*, Londres, William Morris Society, 2005 ; Keith HANLEY et Brian MAIDMENT, *Persistent Ruskin. Studies in Influence, Assimilation and Effect*, Londres, Routledge, 2016.

A- Poser un cadre : regarder la modernité victorienne depuis le Moyen Âge

Ruskin et l'ère victorienne

La vitalité des *Victorian Studies* est illustrée par le nombre important de périodiques qui, en Grande-Bretagne mais aussi aux États-Unis et dans les pays anglophones, se font l'écho des recherches menées sur l'ère victorienne. On peut citer, sans chercher à atteindre l'exhaustivité, la revue *Victorian Studies*, le *Journal of Victorian Culture*, la *Victorian Review* ou le *Victorian Popular Fictions Journal*. Ils prennent comme objet la période du règne de la reine Victoria, depuis son couronnement le 20 juin 1837, jusqu'à sa mort en 1901, ce qui couvre pour une large part le XIXe siècle britannique. La pertinence de ce chrononyme pour les études ruskiniennes est remarquable en ce que Ruskin est né précisément la même année que la reine, en 1819. Ils meurent par ailleurs tous les deux à quelques mois d'intervalle, John Ruskin décédant en janvier 1900. La publication de son premier ouvrage, *The Poetry of Architecture*, sous la forme d'une série d'essais au sein du *Loudon's Architectural Magazine*, date par ailleurs de 1837 soit la même année que le couronnement royal. Le choix de cette date comme borne chronologique initiale de ce travail se justifie ainsi à double titre, permettant d'inscrire pleinement Ruskin au sein de cette « *Victorian Era* » dont la chronologie ponctue, outre-Manche, le XIXe siècle. L'année 1919 correspond quant à elle au centenaire de la naissance de l'auteur, qui est l'occasion en Grande-Bretagne d'hommages qu'il nous intéresse ici d'étudier. Ceux-ci constituent en effet, 20 ans après la mort de Ruskin, un des jalons à partir desquels penser les modalités de son héritage. En outre, cette date est également associée à la fondation du *Bauhaus* à Weimar et à la publication de son manifeste par Walter Gropius, école au sein de laquelle la réception de son œuvre et de son parcours éclaire la portée politique et sociale de Ruskin.

Si le commencement de l'ère victorienne, de la fin des années 1830 à la fin des années 1840, constitue pour Ruskin un temps de formation durant lequel se construit son autorité de critique d'art et d'architecture au sein des réseaux culturels bourgeois et aristocratiques, londoniens en particulier, la période correspond en Grande-Bretagne à un moment d'importantes reconfigurations politiques et sociologiques. Le début de celle-ci correspond, pour une certaine historiographie britannique, à un moment de « formation d'une conscience de classe » pour reprendre l'expression d'Edward Palmer Thompson dans *The Making of the English Working Class*, son livre de 1963¹⁰. Le mouvement chartiste – que l'on circonscrit traditionnellement

¹⁰ Edward Palmer THOMPSON, *The Making of the English Working Class*, Londres, Victor Gollancz, 1963.

entre 1837 et 1848 – a été analysé à cet égard comme un moment paradigmatique de politisation de la classe ouvrière, à travers la création de nombreuses revues et journaux populaires mais aussi par l’organisation de comités, de réunions et de manifestations publiques¹¹. L’une des plus importantes est celle qui est organisée à *Kennington Common*, au sud de Londres, le 10 avril 1848, dans la perspective de procéder à la remise au Parlement d’une nouvelle pétition en faveur, notamment, de l’instauration du suffrage universel masculin, cheval de bataille chartiste durant toute la période. À la suite de la confrontation avec les forces de l’ordre, l’échec de cette procession et de l’établissement d’une Assemblée du peuple par les leaders chartistes signe, cette année-là, la dissolution du mouvement. S’il n’existe plus comme tel, ses ramifications sont néanmoins visibles dans les premières formes du syndicalisme et du socialisme britanniques au cours de la seconde moitié du XIXe siècle.

La fin des années 1840 correspond également à la fin d’une période que l’historiographie a désigné comme un « Âge de la Réforme », pour reprendre le titre du livre dirigé par Arthur Burns et Joanna Innes en 2003¹². Les années qui s’étendent de la fin du XVIIIe siècle au premier tiers du XIXe siècle sont en effet caractérisées par la structuration d’une réflexion politique travaillée par le thème de la réforme – qu’elle soit politique, sociale, religieuse, économique, culturelle ou urbaine. Porté par les libéraux, ce discours, dont il faut envisager tout autant le caractère performatif que les effets concrets, conduit à l’adoption d’un certain nombre de lois dans les années 1830-1840 : le *Reform Act* de 1832, la *New Poor Law* de 1834, le *Municipal Act* de 1835 jusqu’au combat pour l’abolition des lois protectionnistes – les *Corn Laws* – qui intervient finalement en 1846. La fin de cet âge voit l’émergence d’une réflexion autour de ce qui commence à être qualifié de « question sociale », qui se penche sur les problèmes posés par le développement de la pauvreté en ville. Elle conduit à la prise de conscience, par une partie de la classe politique et intellectuelle victorienne qui assume alors une position conservatrice, des limites de l’économie politique libérale au sein d’un courant qu’on qualifie alors de « torysme social ».

La « Mid-Victorian Generation »

La période immédiatement postérieure, celle qui court du début des années 1850 aux années 1870, a parfois été traitée à part par l’historiographie, à l’image du découpage proposé par la

¹¹ Voir notamment, à ce sujet : Katrina NAVICKAS, *Protest and the politics of space and place, 1789-1848*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

¹² Arthur BURNS et Joanna INNES, *Rethinking the Age of Reform. Britain 1780-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

New Oxford History of England qui, dans sa version de 1998, consacre un tome spécifique à la *Mid-Victorian Generation (1846-1886)*¹³. Ce volume, dont la rédaction a été confiée à K. Theodore Hoppen, reprend une expression popularisée en 1964 par l'historien William Laurence Burn dans *The Age of Equipoise. A Study of the Mid-Victorian Generation*¹⁴. Dans cet ouvrage, l'auteur considère que les deux décennies 1850-1860 – et plus particulièrement les années 1852-1867 – mènent à l'établissement d'une :

« génération pour laquelle l'ancien et le nouveau, les composantes de la croissance, de la survie et de la décadence, avaient atteint un équilibre que la plupart des contemporains ont considéré comme satisfaisant »¹⁵.

Ce constat positif trouverait ses fondements dans différents paramètres : le sentiment d'une prospérité sociale retrouvée après la fin du chartisme ; une croissance économique reposant largement sur les exportations permises par l'empire britannique ; les progrès réalisés dans la médecine et les connaissances sanitaires ainsi que l'assurance d'une solide défense du territoire national. Cet âge d'« *equipoise* » – que nous traduirons, malgré son caractère imprécis, par l'expression « âge d'équilibre » – serait ainsi caractérisé par la certitude, de la part de l'aristocratie et de la bourgeoisie urbaine britanniques, d'une pacification politique et sociale dont ils seraient les garants. Burn en trouve la trace dans le discours des hommes d'État, des écrivains, des artistes, des philanthropes et des ecclésiastiques qu'il étudie. Il met néanmoins en lumière les limites de ce discours – relatives, par exemple, à l'importance du contrôle et de la répression sociale et légale qui se renforcent durant ces années-là – et n'hésite pas à souligner le caractère néfaste de l'idéologie libérale qui le sous-tend. Le tableau générationnel qu'il dresse se distinguerait de la période immédiatement antérieure – marquée par le mouvement chartiste – et de celle immédiatement postérieure – qu'on a l'habitude de nommer « Grande Dépression », qui s'étend de 1873 à 1896.

L'interprétation proposée par Burn a fait l'objet de nombreuses relectures critiques, par exemple par K. Theodore Hoppen pour le volume de 1998 de la *New Oxford History of England*. Tout en reprenant la formulation générationnelle de Burn, Hoppen en modifie les bornes chronologiques et élargit le champ de son étude en sortant du registre exclusif de l'analyse des discours, et en intégrant à sa réflexion les résultats de travaux sur l'impérialisme britannique mais également ceux des *cultural studies*, en ce qui concerne notamment la prise en compte du contenu et des effets de la culture populaire. Il présente dès lors un panorama

¹³ K. Theodore HOPPEN, *The Mid-Victorian Generation, 1846-1886*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

¹⁴ William Laurence BURN, *The Age of Equipoise. A Study of the Mid-Victorian Generation*, Londres, G. Allen & Unwin, 1964.

¹⁵ « generation in which the old and the new, the elements of growth, survival and decay, achieved a balance which most contemporaries regarded as satisfactory » (*Ibid*, p. 17).

bien différent de cette génération du milieu de l'ère victorienne, intégrant en particulier une réflexion plus fine sur la diversité des groupes sociaux et des territoires de l'empire. Néanmoins, cette idée de génération « *mid-victorian* » subsiste et avec elle celle d'une singularité de l'organisation du monde social britannique au début de la seconde moitié du XIXe siècle. Un ouvrage, paru en 2000 sous la direction de l'historien Martin Hewitt *An Age of Equipoise? Reassessing Mid-Victorian Britain*¹⁶ reprend et développe un certain nombre des arguments développés dans le livre de Burn de 1964, afin de réhabiliter la valeur heuristique du concept d'« *equipoise* » qui permettrait de saisir la complexité des forces de cohésion à l'œuvre dans la société victorienne dans ces années 1850-1860.

Ruskin et l'equipoise

L'une des dix contributions du livre dirigé par Martin Hewitt, celle de l'historien Stephen L. Keck, est spécifiquement consacrée à Ruskin¹⁷, que Burn avait eu tendance à exclure de sa théorisation de l'« *equipoise* » en raison de son caractère « trop exotique » et parce qu'il « tenait trop du prophète professionnel pour être le meilleur des témoins »¹⁸. Keck, quant à lui, considère que la carrière de Ruskin, tout comme celle de l'administrateur et écrivain Arthur Helps auquel il est associé dans ce chapitre :

« mettent en lumière avec force certaines des réalités plus larges de la génération du milieu de l'ère victorienne »¹⁹.

L'évolution du rôle accordé à Ruskin au sein de cette génération par l'historiographie britannique mérite que l'on s'y arrête. Envisagé tout autant pour sa marginalité que pour sa représentativité, son parcours paraît pouvoir éclairer un certain nombre d'enjeux propres à l'histoire de cette période. On peut comprendre son exclusion du corpus étudié par Burn, notamment en raison de l'originalité de la charge que Ruskin lance à l'encontre de ses contemporains, dont il scrute les comportements individuels et condamne les modes de consommation à la faveur de son engagement pour une nouvelle organisation sociale fondée sur la revalorisation du travail artisanal. Or c'est précisément en raison de cette opposition que,

¹⁶ Martin HEWITT, *An Age of Equipoise? Reassessing mid-Victorian Britain*, Londres, Routledge, 2017.

¹⁷ Stephen L. KECK, « Helps and Ruskin in the age of equipoise » in *Ibid.*

¹⁸ « John Ruskin is perhaps too exotic a figure, too much of the professional prophet, to be the best of witnesses » (W. L. BURN, *The Age of Equipoise*, op. cit.).

¹⁹ « the careers of Sir Arthur Helps and John Ruskin further illuminate some of the broader realities of the mid-Victorian generation » (Stephen L. KECK, « Helps and Ruskin in the age of equipoise » in M. HEWITT, *An Age of Equipoise? Reassessing mid-Victorian Britain*, op.cit., p. 182.

selon Keck, la trajectoire de Ruskin constitue, à différents égards, un exemple de choix pour saisir la complexité de cet « âge d'*equipoise* » :

« Les remarquables travaux de Ruskin ont remis en question bon nombre des hypothèses que les Victoriens du milieu de la période trouvaient attrayantes. Avec son attachement à l'idée de totalité, sa vision organique faisant appel à " l'infinitude ", et son entêtement à défendre que le changement ne soit pas confiné aux questions politiques ou gouvernementales, Ruskin apparaît comme un exemple extrêmement important de cette ère définie par l'équilibre ou l'*equipoise* »²⁰.

On trouve dans cette déclaration un certain nombre des notions autour desquelles s'articule ce travail de thèse. La question de la « totalité », de l'« organique » et de l'« infinitude » constituent une série de concepts qui ont trait à ce qui sera en jeu dans la seconde partie de ce travail autour des rapports entretenus par Ruskin avec les disciplines sociologique et urbanistique alors en construction dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Bi-partition de la vie politique britannique des années 1830 aux années 1880

Avant d'entrer dans le cœur de notre démonstration, il est nécessaire d'affiner la présentation du contexte général au sein duquel Ruskin évolue à partir de la fin des années 1830 en Grande-Bretagne. Si nous avons fait référence au mouvement chartiste, ses principaux acteurs sont relativement minoritaires au sein de la vie politique britannique dominée alors par le parti libéral *whig* qui fait voter au Parlement, en 1832, le premier *Reform Act* sous la houlette du Premier ministre Charles Grey. Cette loi modifie le système électoral en vigueur au Royaume-Uni en supprimant un certain nombre des petites circonscriptions rurales – bastions de l'aristocratie – et en accordant une plus forte représentativité aux villes grandes et moyennes – territoires de la bourgeoisie libérale – tout en permettant aux petits propriétaires, payant un loyer annuel de 10£ ou plus, d'accéder au suffrage. L'opposition à la réforme se structure alors autour du second grand groupe politique britannique : les conservateurs *tories* qui, dans les années 1830, se regroupent derrière Robert Peel. C'est autour de ces deux tendances, libérale et conservatrice, que s'organise la vie politique britannique durant toute la seconde moitié du XIXe siècle, qui est au cœur de notre travail. Les années 1850-1860 sont dominées par les libéraux qui, avec Lord Palmerston, exercent le pouvoir de 1855 à 1858 puis de 1859 à 1865. La fin des années 1860 et le début des années 1870 voient en revanche une alternance à la

²⁰ « Ruskin's prominent achievements challenged many of the assumptions which mid-Victorians found attractive. With his stree on totality, organic vision appeals to « infinitude », and his instence that change not be confined to political or governemental issues, Ruskin stands out as an extreme example within an era defined by balance or *equipoise* » (*Ibid.*, p. 184).

faveur de l'opposition entre le conservateur Benjamin Disraeli et le libéral William Ewart Gladstone.

Ces deux partis, dont on peut affirmer, en grossissant un peu le trait, qu'ils incarnent, respectivement, les intérêts de la bourgeoisie pour le parti libéral et ceux de l'aristocratie pour le parti conservateur, n'offrent pas vraiment de représentation politique spécifique aux membres de la classe ouvrière, de plus en plus importante dans le pays alors en cours d'industrialisation. Il n'existe alors pas au sein du Parlement – avant la fondation de l'*Independent Labour Party* à la fin du XIXe siècle – de parti politique socialiste. L'échec du chartisme en 1848 marque le début du ralliement progressif de ses leaders au parti libéral, notamment derrière Palmerston au moment de la refonte du parti en 1859.

Ruskin et le torysme social

Dans ce contexte, Ruskin, dont le parcours est marqué par l'absence revendiquée de tout engagement partisan occupe une place tout à la fois paradoxale et exemplaire de la politisation des intellectuels britanniques dans la seconde moitié du XIXe siècle. Se présentant tout à la fois comme un *tory* « violent »²¹ ou « pur-sang »²² mais aussi, de manière un peu provocatrice, comme un « communiste de la vieille école »²³, il fait partie d'une catégorie d'hommes de lettres qui sont traditionnellement regroupés comme appartenant au « torysme social » ou « conservatisme social ». Parmi eux, on trouve des figures de la vie intellectuelle britannique comme Thomas Carlyle ou Benjamin Disraeli qui, tout en étant profondément orientés par leur croyance dans les vertus culturelles et politiques de la perpétuation d'une stricte hiérarchie sociale, rejoignent le mouvement socialiste en construction dans une commune opposition au libéralisme, au libre-échange et à l'industrie.

Ruskin a longtemps été inscrit au sein de cette tradition par une première génération de « Ruskiniens », représentants d'une école de sociologie culturelle qui s'est intéressée aux modalités de la position prophétique offerte à des hommes comme lui au cours du XIXe siècle²⁴. C'est le cas de John Holloway qui fait paraître en 1953 – alors qu'il enseigne la littérature anglaise à l'Université d'Aberdeen – un ouvrage qui fit date en Grande-Bretagne. Intitulé *The Victorian Sage*, il y étudie un certain mode d'écriture caractéristique de l'époque victorienne

²¹ « I am, and my father was before me, a violent Tory of the old school » (*Praeterita in Works*, vol. XXXV, p. 13).

²² « I am an old and thoroughbred Tory » (*Arrows of the Chace in Works*, vol. XXXIV, p. 507).

²³ « For, indeed, I am myself a Communist of the old school – reddest also of the red » (*Fors Clavigera in Works*, vol. XXVII, p. 116).

²⁴ Dans une acception qu'on retrouve par exemple, dans le contexte français, chez : Paul BENICHOU, *Le Temps des prophètes, doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

dont les représentants – ces « sages » – auraient en commun d'émettre, dans leurs écrits, un jugement critique sur la société qui les entoure et d'établir différents principes moraux à partir desquels devraient s'organiser la société et la vie de leurs contemporains²⁵. Les trois exemples canoniques identifiés par Holloway sont Thomas Carlyle, Matthew Arnold et John Ruskin. La terminologie émiqque sur laquelle il s'appuie – les « *Sages* », utilisée par les Victoriens eux-mêmes – s'est par la suite établie comme l'une des principales grilles de lecture à partir de laquelle l'engagement intellectuel de Ruskin a été interprété au cours de la seconde moitié du XXe siècle. En 1986, George Paul Landow, spécialiste de littérature anglaise et en particulier de Ruskin, la réactualise dans son livre *Elegant Jeremiahs. The Sage from Carlyle to Mailer*, dans lequel il inscrit ces sages dans l'héritage des prophètes de l'Ancien Testament.

Du Prophète au Socialiste

Cette tradition interprétative, dont la caractéristique est qu'elle s'ancre dans le cadre des *English Studies* spécifique aux universités britanniques, rassemblant les disciplines propres au champ académique littéraire, est aujourd'hui nuancée par une tendance historiographique qui tend à inscrire Ruskin comme un acteur du mouvement ouvrier à l'échelle européenne.

La trajectoire et l'œuvre de l'auteur ont, de longue date, intéressé le champ de l'histoire sociale, ce dont témoignent par exemple, la figure de Raphael Samuel, l'un des initiateurs du courant de la *People's history*²⁶ et fondateur, en 1976, de la revue *History Workshop*, qui enseigna de 1962 jusqu'à sa mort en 1996 au sein du *Ruskin College* d'Oxford – fondé en 1899 en hommage à John Ruskin pour l'éducation des ouvriers adultes non-qualifiés. C'est dans le cadre d'un approfondissement de cette histoire que différents aspects du travail de Ruskin ont été réévalués à l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'auteur, en 2019. Différents travaux ont alors repensé l'articulation entre le parcours intellectuel de Ruskin et la trajectoire du mouvement socialiste à l'échelle européenne. Ce fut notamment l'une des orientations de l'exposition organisée cette année-là, d'abord à Londres, au *Two Temple Place*, puis à la *Millenium Gallery* de Sheffield. Intitulée « *John Ruskin : The Power of Seeing* », cette exposition s'ouvre sur une triple frise chronologique qui propose une mise en parallèle entre la biographie de Ruskin, le contexte historique et culturel européen et le contexte plus local de la ville de Sheffield²⁷. Le rôle de Ruskin dans cette ville – au sein de laquelle il a ouvert en 1875 le *St George's Museum*

²⁵ John HOLLOWAY, *The Victorian Sage. Studies in Argument*, Londres, Macmillan, 1953.

²⁶ Raphael SAMUEL, *People's History and Socialist Theory*, Londres, Routledge, 1981.

²⁷ Michael GLOVER, « John Ruskin's life and legacy » in *John Ruskin. The Power of Seeing. Exhibition Catalogue*, Londres, Two Temple Place, 2019, p. 58-61.

destiné à offrir une éducation artistique aux ouvrières et ouvriers de la ville – était l’un des éléments centraux de la visite. Les choix muséographiques de cette exposition ont permis de mettre en lumière l’engagement de Ruskin en faveur d’une plus grande diffusion de la culture dans les milieux ouvriers ainsi que la contemporanéité entre son parcours et le mouvement ouvrier européen dont différentes grandes dates apparaissent sur la frise (massacre de Peterloo à Manchester en 1819 ; *Factory Act* de 1833 ; publication du *Manifeste du parti communiste* et révolutions européennes en 1848 ; élections des premiers députés travaillistes au Parlement anglais en 1906).



Figure 2 : La frise chronologique à l’entrée de l’exposition *John Ruskin. The power of Seeing* au *Two Temple Place* de Londres (2019)
Cliché : Pauline Guillemet (avril 2019)

Ce rapprochement entre le parcours de Ruskin et les étapes de la construction du mouvement ouvrier et du socialisme à l’échelle européenne ne va pas de soi au sein de l’historiographie ruskinienne et constitue une prise de position forte. Cette exposition, ainsi que certains travaux récents²⁸, tendent en effet à faire de Ruskin l’un des acteurs historiques du socialisme, dans une dynamique qui était déjà sensible en 2011 quand une notice lui est consacrée dans le célèbre

²⁸ Ce qu’illustrent notamment les articles issus du cycle de conférences organisé à la *National Gallery* de Londres en septembre 2019 intitulé « Art for the Nation : John Ruskin, Art, Education and Social Change » mais également les parutions, plutôt grand public comme : Andrew HILL, *Ruskinland. How John Ruskin Shapes Our World*, Londres, Pallas Athene, 2019; John BLEWITT, *William Morris and John Ruskin. A New Road on which the World Should Travel*, Exeter, University of Exeter Press, 2019.

dictionnaire français du Maitron²⁹. C'est la possibilité de poser un autre regard sur le parcours de Ruskin qui s'offre alors aux chercheuses et aux chercheurs qui se penchent sur son travail. Sans céder en rien à la tentation de ranger Ruskin du côté des socialistes, en passant sous silence toute la complexité de son positionnement intellectuel et politique dans le contexte de la seconde moitié du XIXe siècle en Grande-Bretagne, ce décroisement permet de concevoir son œuvre et son engagement selon de nouvelles perspectives.

Ruskin, écrivain d'art et d'économie

Ce regard renouvelé offre la possibilité d'envisager différemment le succès de Ruskin auprès des premiers députés travaillistes qui, au moment où ils accèdent au Parlement pour la première fois, en 1906, répondent à une enquête menée par le journaliste William Thomas Stead au sein de la *Review of Reviews* autour des « livres qui les ont guidés » et qui identifient Ruskin comme l'auteur le plus influent dans la formation du parti³⁰. C'est *Unto This Last*³¹ – composé de quatre essais publiés, au sein de la revue *Cornhill Magazine*, à la fin de l'année 1860 et qui paraît en 1862 chez l'éditeur principal de Ruskin, *Smith, Elder & Co* – qui est particulièrement cité par ces premiers députés travaillistes. Le livre, dont le titre est traduit en français par « Il n'y a de richesse que la vie »³², a aussi joué un rôle dans la formation intellectuelle de Gandhi, qui le traduit en gujarati en 1908³³. Il constitue une virulente critique des théories de l'économie politique classique et en particulier de ses principaux présupposés axiomatiques, notamment ceux relatifs à la rationalisation des comportements économiques de la part des acteurs individuels. C'est par là, et par la lecture des autres ouvrages que Ruskin consacre ensuite spécifiquement aux questions économiques : *Munera Pulveris* en 1872, sous-titré « *Six Essays on the Elements of Political Economy* » puis, entre 1871 à 1884 ses *Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, qu'il rassemble dans *Fors Clavigera*³⁴, que la figure de Ruskin comme acteur du mouvement socialiste britannique s'est constituée.

Ces ouvrages, qui l'occupent durant les années 1860-1870 prennent la suite d'une période au cours de laquelle, du début des années 1840 à la fin des années 1850, Ruskin construit sa carrière dans un autre champ du savoir, celui de la critique d'art et d'architecture. Il fait en effet

²⁹ <https://maitron.fr/spip.php?article75789>, notice RUSKIN John par Cédric Boissière (octobre 2011), version mise en ligne le 19 mars 2012, dernière modification le 19 mars 2012.

³⁰ William Thomas STEAD, « The Labour Party and the Books that helped to make it », *Review of Reviews*, 1906.

³¹ Dans un souci de fidélité avec l'intention de l'auteur, nous donnerons les titres de ses ouvrages et de ses conférences en langue originale anglaise.

³² John RUSKIN, *Il n'y a de richesse que la vie*. Traduction Pierre Thiesset, Paris, Gallimard, 2012.

³³ Voir, à ce sujet : Elizabeth T. McLAUGHLIN, *Ruskin and Gandhi*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1974.

³⁴ *Fors Clavigera I, II, III in Works*, vol. XXVII-XXIX.

paraître, en 1843, le premier volume de *Modern Painters* qui constitue un véritable succès éditorial, réédité dès 1844 puis en 1846, date à laquelle paraît le second volume, suivi d'un troisième et d'un quatrième, publiés conjointement, dix ans plus tard, en 1856, puis d'un dernier, le cinquième, quatre ans après, en 1860. Sous-titrée « *Their superiority in the Art of Landscape Painting to the Ancient Masters* », la série des *Modern Painters* est consacrée à l'exposition, par Ruskin, de son engagement esthétique assumé en faveur des peintres « modernes » en comparaison aux maîtres anciens. Il tente ainsi une démonstration, dans les deux premiers volumes, de la supériorité sans égale du travail de William Turner.

Ruskin consacre l'intervalle de dix ans, entre 1846 et 1856, qui sépare la parution du deuxième et du troisième volume de *Modern Painters* à la rédaction et la publication de deux ouvrages plus spécifiquement consacrés à l'architecture. Il s'agit, en 1849, de *The Seven Lamps of Architecture* puis, en 1851-1853 des trois volumes de *The Stones of Venice*. Ce sont ces ouvrages qui l'inscrivent durablement comme un acteur du champ architectural britannique dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'objet de son attention se porte alors sur un style architectural en particulier : le gothique, auquel il consacre la plus grande partie de ses *Stones of Venice*. Le sixième chapitre du deuxième volume est notamment dédié à une tentative de définition de la « Nature du Gothique » (« *Nature of Gothic* »)³⁵, dont il présente les six éléments moraux spécifiques – la sauvagerie, le changement, le naturalisme, le grotesque, la rigidité, la redondance. Son ambition est alors d'établir avec précision « dans l'esprit de tous les lecteurs [...] la signification du terme de Gothique »³⁶.

Ses travaux, dans les domaines de l'art et de l'architecture, font alors de lui une référence majeure du champ esthétique de la seconde moitié du XIXe siècle. Quelques années plus tard, en 1870, il est nommé premier titulaire de la chaire *Slade* pour l'enseignement des beaux-arts au sein de l'Université d'Oxford. Trois chaires de ce type sont alors créées, en 1869, respectivement au sein des universités d'Oxford, de Cambridge et à l'*University College* de Londres. Celle d'Oxford est aujourd'hui surnommée « chaire John Ruskin » en hommage à son premier titulaire.

³⁵ *Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 180-270.

³⁶ « I shall only endeavour to analyse the idea which I suppose already to exist in the reader's mind. We all have some notion, most of us a very determined one, of the meaning of the term Gothic » (*Stones of Venice II in Works*, Vol. X, p. 182)

Du gothique au Gothic Revival

Son intérêt pour le gothique, qu'il développe tout autant dans *Stones of Venice* que dans les conférences qu'il donne, à partir de 1853, dans différentes villes britanniques, le conduit à être identifié comme l'un des principaux protagonistes d'un courant qui se développe alors en Grande-Bretagne : le *Gothic Revival*. Si un sentiment d'évidence peut conduire à situer ce mouvement du côté de l'architecture, les implications politiques et sociales de l'intérêt des Victoriens pour la revivification du style gothique au cours du XIXe siècle constitue l'un des principaux aspects du présent travail. Les années 1850, au cours desquelles Ruskin publie les trois volumes des *Stones of Venice*, constituent à cet égard l'un des temps forts de ce mouvement à l'occasion de ce qui a été qualifié de « Bataille des styles » en raison des débats qui entourent, en 1856-1859, le choix du style d'architecture à adopter pour les nouveaux bâtiments du *Foreign Office* de Londres. Les discussions qui ont alors cours, aussi bien à l'intérieur qu'au-delà du cadre parlementaire – où se prend la décision – témoignent de la manière dont la question du style architectural se charge alors d'une portée symbolique et politique qui dépasse largement le cadre strict du champ de l'architecture. Par le gothique, c'est aussi l'investissement idéologique dont le Moyen Âge fait l'objet, en particulier depuis le XVIIIe siècle, à travers la philosophie romantique et le développement des romans gothiques notamment, qui est alors en jeu. La théorie du gothique de Ruskin rencontre – et rend compte – de ces questionnements.

L'un des effets concrets de ce courant est de transformer l'aspect physique des villes victoriennes. Ces dernières sont régulièrement le théâtre de projets architecturaux de plus ou moins grande ampleur – de la maison de ville à l'Hôtel de Ville – qui font le choix du gothique. Parmi les architectes qui pratiquent alors une architecture néo-gothique, certains, comme George Gilbert Scott par exemple, revendiquent l'influence de Ruskin. Pourtant, la manière dont son nom est progressivement associé aux formes que prend le *Gothic Revival* dans les villes victoriennes provoque chez Ruskin une vive réaction de rejet. Dans une lettre qu'il adresse en 1872 au *Pall Mall Gazette*, il condamne avec sévérité les nombreuses réalisations néo-gothiques qui se réclament alors de son influence et qu'il qualifie de « monstres Frankenstein »³⁷, dans une référence explicite au roman gothique de Mary Shelley publié en 1818³⁸. Bien qu'il s'en défende et critique très fermement la plupart des architectures

³⁷ « Et l'une des principales raisons qui me poussent à quitter ma maison actuelle est qu'elle est entourée de partout par ces maudits monstres Frankenstein que j'ai indirectement produits » (John RUSKIN, « Mr Ruskin's influence : A defence. To the Editor of « The Pall Mall Gazette » », *The Pall Mall Gazette*, 16 mars 1872)

³⁸ Mary Wollstonecraft SHELLEY, *Frankenstein*, Paris, Le Livre de Poche, 2009 [1818].

victoriennes se revendiquant du gothique – qu’il envisage davantage comme un « esprit » et une « opinion » que comme un « style » – il est néanmoins considéré comme l’un des acteurs du *Gothic Revival* au sein duquel il est malgré lui assigné par Charles Lock Eastlake, premier historiographe du mouvement, qui, dans son *History of the Gothic Revival*, publié en 1872 consacre un chapitre entier à Ruskin³⁹.

Le Moyen Âge ruskinien

S’il cherche à prendre ses distances avec le courant, Ruskin propose malgré tout, dans ses écrits et dans ses conférences, une théorie singulière de la période médiévale, considérée à travers son architecture. Ce que Ruskin voit du Moyen Âge, par le gothique, c’est la trace d’un système productif et d’une organisation sociale qui, au contraire de celle qui caractérisera par la suite l’art et l’architecture de la Renaissance, témoigne de la possibilité, pour les membres des différentes corporations ouvrières engagés dans le travail de la construction, de faire l’expérience de la liberté et du plaisir pris à l’ouvrage. Cette vision largement fantasmée du système social médiéval trouve ses racines dans une tradition de critique culturelle qui s’attache à l’élaboration d’un contre-modèle à la société industrielle, et dont l’œuvre d’Edmund Burke par exemple fournit l’une des premières illustrations⁴⁰. Cette tradition a été étudiée par l’historien britannique Raymond Williams qui a contribué à en établir les frontières et à en fixer les principales caractéristiques dans son livre *Culture and Society*, paru en 1958⁴¹. Thomas Carlyle, qui joue un rôle majeur dans la formation intellectuelle de Ruskin, avec qui il entretient d’ailleurs une correspondance⁴², est l’un des auteurs de cette tradition. Dans *Past and Present*, son ouvrage de 1843, Carlyle convoque précisément le Moyen Âge – à travers la figure de l’abbé Samson, personnage de la chronique de Jocelyn de Brakelond de la fin du XIIe siècle – comme modèle pour penser une réponse à ce qu’il identifie comme la « condition de l’Angleterre », marquée par une aggravation de la pauvreté et une dépersonnalisation des relations individuelles⁴³. En contraste à ce tableau effrayant, il met en lumière le modèle social médiéval où primerait le désintéressement personnel et le sens de la communauté. Le jeu de miroir inversé entre Moyen Âge et société industrielle qui est alors inauguré traverse ensuite le XIXe siècle et notamment l’œuvre de Ruskin.

³⁹ Charles Lock EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, Londres, Longmans, Green, and co., 1872.

⁴⁰ Edmond BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, Londres, James Dodsley, 1790.

⁴¹ Raymond WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950*, Londres, Chatto & Windus, 1958.

⁴² George Allan CATE, *The Correspondance of Thomas Carlyle and John Ruskin*, Redwood City, Stanford University Press, 1982.

⁴³ Thomas CARLYLE, *Past and Present*, Londres, Chapman and Hall, 1843.

Celui-ci se situe à mi-chemin, entre cette tradition de critique culturelle identifiée par Williams et les premiers discours sociologiques de la fin du siècle qui, d'Émile Durkheim à Max Weber, accordent également au Moyen Âge un rôle matriciel. Partant de l'architecture gothique, dont il observe précisément les pierres – dans une perspective revendiquée de scientificité – Ruskin construit une théorie sociale qui, par la place qu'y occupe le modèle médiéval, résonne singulièrement avec les premières élaborations conceptuelles de la sociologie naissante. L'imaginaire sociologique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle accorde en effet au Moyen Âge un statut à part dans la réflexion sur la genèse de la société moderne. C'est ce qui transparaît dans le rôle que Durkheim accorde à la corporation médiévale⁴⁴ et dans celui que Weber fait jouer à la conjuration communale⁴⁵ dans la structuration historique des cadres de la modernité politique⁴⁶. Ces premières entreprises de théorisation sociologique portent en elles l'héritage de toute une tradition de pensée qui, depuis la fin du XVIIIe siècle, a rendu le Moyen Âge disponible à une interprétation sociale et sociologique. Ruskin en est l'un des acteurs.

Une théorie sociologique de l'architecture

Si le contenu même de la théorie ruskinienne du gothique entretient un rapport étroit avec les premières mises en forme du discours sociologique à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, c'est également par l'application d'une méthode qu'il établit comme scientifique que Ruskin peut être considéré comme un précurseur de la sociologie au sens disciplinaire.

Dans son opposition à une économie politique en plein essor, Ruskin s'engage en effet dans un combat contre les modalités d'énonciation des principes fondamentaux de celle-ci. Il remet en question le statut de « soi-disant science »⁴⁷ que ses théoriciens revendiquent en mettant en lumière le caractère fallacieux d'une démarche qui repose, selon lui, sur une série de « généralisations » construites à partir d'une réflexion dont les fondements s'appuient sur des abstractions. C'est le cas, par exemple, de l'idée, remontant à Adam Smith – dont Ruskin est un grand lecteur⁴⁸ – que les comportements économiques individuels pourraient être analysés en dehors de toute prise en compte des affects sociaux. À différentes reprises dans son œuvre

⁴⁴ Émile DURKHEIM, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 [1893].

⁴⁵ MAX WEBER, *Wirtschaft und Gesellschaft - Die Stadt. Max Webers Gesamtausgabe*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1999.

⁴⁶ Florence HULAK, « L'avènement de la modernité. La commune médiévale chez Max Weber et Émile Durkheim », *Archives de Philosophie*, 76-4, 2013, p. 553.

⁴⁷ « Among the delusions which at different periods have possessed themselves of the minds of large masses of the human race, perhaps the most curious—certainly the least creditable—is the modern *soi-disant* science of political economy, based on the idea that an advantageous code of social action may be determined irrespectively of the influence of social affection ». (*Unto This Last in Works*, Vol XVII, p. 25)

⁴⁸ Ruskin fait très régulièrement appel à Adam Smith : aussi bien à sa *Theory of Moral Sentiments (Three Letters and an Essay in Works*, vol. I, p. 370) qu'à son *Wealth of Nations (Unto This Last, Munera Pulveris in Works*, vol. XVII, p. 20, p. 497)

ou au cours de ses conférences, il confronte ce postulat à une autre démarche, qu'il applique et dont il revendique, par son caractère expérimental, la scientificité : contre l'abstraction de l'économie politique, Ruskin fonde son raisonnement sur la confrontation, qu'il veut réelle, avec des faits.

Si, dans les ouvrages qu'il consacre spécifiquement à sa critique de l'économie politique, dès le début des années 1860, il met en pratique cette méthode en partant d'exemples tirés de son expérience des situations économiques, c'est au sein de sa théorie architecturale qu'il la met initialement à l'œuvre. Son traitement de l'architecture se fait dans une analogie avec les méthodes des sciences exactes. Dans « *The Nature of Gothic* », il se livre ainsi à une entreprise d'examen scientifique du gothique à la manière d'un chimiste observant un minéral⁴⁹. L'un des outils qu'il utilise pour asseoir la scientificité de son propos dans son étude de l'architecture est l'appareil daguerréotypique. Acheteur de daguerréotypes puis praticien de cette nouvelle technique photographique dès le milieu des années 1840, il en fait un instrument de validation de son propos au sein d'une construction théorique qu'il entend fonder sur une démarche d'administration de la preuve qui prend comme modèle la science historique alors en construction.

C'est aussi au sein des débats qui entourent alors la structuration naissante, à l'échelle européenne, de ce qui commence à être désigné comme une « science sociale », que la démarche de Ruskin s'inscrit. Cette désignation, revendiquée par les théoriciens de l'économie politique, est également adoptée par de nouveaux acteurs qui, en Grande-Bretagne, se regroupent, entre autres, au sein de la *National Association for the Promotion of Social Science* (ou *Social Science Association*) dont l'une des tâches est de commanditer la réalisation de différentes enquêtes autour des sujets identifiés alors comme relevant de la chose publique : l'éducation, la santé, les crimes, l'émancipation sociale et légale des femmes ou les relations entre classes sociales⁵⁰. En tant que membre, Ruskin participe activement à une réflexion engagée par la Société, en 1868, autour de la question des grèves et de la représentation syndicale⁵¹ qui avait aussi déjà fait l'objet, à la fin des années 1850, d'une grande enquête menée par l'association intitulée « *Trades' Societies and Strikes* »⁵². La place réservée à cette démarche d'enquête au sein de cette institution témoigne de l'importance que cette pratique

⁴⁹ « Now observe: the chemist defines his mineral by two separate kinds of character; one external, its crystalline form, hardness, lustre, etc.; the other internal, the proportions and nature of its constituent atoms. Exactly in the same manner, we shall find that Gothic architecture has external forms and internal elements" (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 183)

⁵⁰ Lawrence GOLDMAN, *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain. The Social Science Association 1857–1886*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1.

⁵¹ *Speeches on Trades Unions and Strikes in Works*, vol. XVII, p. 536.

⁵² NATIONAL ASSOCIATION for the PROMOTION of SOCIAL SCIENCE COMMITTEE on TRADES' SOCIETIES, *Trades' Societies and Strikes*, Londres, Parker and Son, 1860.

acquiert en Grande-Bretagne comme modalité de mise en pratique d'une science sociale. La création, en 1834, de la *Royal Statistical Society*, constitue l'un des premiers jalons de ce mouvement qui entre en écho avec la critique ruskinienne de l'économie politique. C'est dans une confrontation empirique avec les faits que ces premiers praticiens d'une science sociale en Grande-Bretagne s'engagent. Le parallèle que l'on peut tracer entre cette démarche et les enquêtes monographiques menées par exemple par Frédéric Le Play en France dans la seconde moitié du XIXe siècle⁵³ témoignent des rapports qui existent entre ces premières entreprises de mise en ordre, scientifique, des faits sociaux et l'émergence de la sociologie comme discipline à la fin du siècle. Par la place qu'il accorde aux questions de l'observation et du relevé précis des faits au sein de sa théorie architecturale, Ruskin s'inscrit au sein de cette tradition sociologique en constitution.

De l'architecture à la ville

Écrivain prolixe, Ruskin est également, par son enseignement mais également par les différentes initiatives qu'il met en œuvre, un acteur du réformisme social dans la seconde moitié du XIXe siècle britannique. La manière dont il envisage son travail dans une dimension tout autant théorique que pratique est à analyser dans cette perspective. Son parcours de critique d'art et d'architecture se fait en effet en parallèle et en écho de son engagement social. Après s'être engagé, dans les années 1850-1860, dans différents projets liés notamment au courant du christianisme social – comme c'est le cas de l'enseignement qu'il donne au sein du *Working Men's College* de Londres dans la seconde moitié des années 1850 – il fonde, en 1871, ce qu'il nomme sa *Guild of St George*. Implantée initialement dans la périphérie de la ville de Sheffield, celle-ci est pensée par Ruskin comme un espace expérimental destiné à interroger, par l'expérience d'une vie collective, les formes institutionnelles de prises en charge des questions sociales. Il réagit à la manière dont sont alors traitées, par les politiques urbaines, les questions de santé, de criminalité, d'insalubrité et de pauvreté⁵⁴.

Il dessine, autour de ce projet mais également dans un certain nombre de ses ouvrages et de ses conférences, les contours, idéalisés, d'une communauté modèle. Les descriptions qu'il en donne viennent nourrir les imaginaires de ses lecteurs et de ses disciples qui, par la suite, vont constituer les rangs des premiers théoriciens de l'urbanisme. C'est le cas notamment

⁵³ Frédéric Le PLAY, *Les ouvriers européens*, A. Mame et fils, 1879.

⁵⁴ « To divert a little of the large current of English charity and justice from watching disease to guarding health, and from the punishment of crime to the reward of virtue; to establish, here and there, exercise grounds instead of hospitals, and training schools instead of penitentiaries » (*Fors Clavigera I in Works*, vol. XXVII, p. 158).

d’Ebenezer Howard, le père des Cités-jardins dont l’ouvrage séminal, *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, qui date de 1898, est profondément imprégné de la pensée de Ruskin – précisément cité en ouverture du premier chapitre⁵⁵. C’est aussi le cas d’un certain nombre de membres de la *Garden City Association* qui se crée, autour d’Howard, à la suite de la parution de son ouvrage et de la fondation des premières *Garden Cities* britanniques. Celle de Letchworth en particulier est conçue, en 1903, par l’architecte Raymond Unwin pour lequel Ruskin incarne également une référence majeure⁵⁶. C’est aussi dans la formation intellectuelle de Patrick Geddes, autre grande figure des premiers temps de l’urbanisme britannique au début du XXe siècle, que Ruskin joue un rôle essentiel. Dans l’ouvrage qu’il lui consacre, *John Ruskin, Economist*, qui paraît en 1884, Geddes établit l’« hétérodoxie » ruskinienne comme l’une des composantes essentielles du champ scientifique économique et situe sa propre pratique, entre biologie, sociologie et urbanisme, dans la voie ouverte par Ruskin.

Les premières années de la structuration de l’urbanisme comme science, à la toute fin du XIXe et au début du XXe siècle, sont ainsi marquées, en Grande-Bretagne, par l’importance de la figure de Ruskin au sein du premier réseau de ses praticiens. Son influence est sensible aussi bien en ce qui concerne la dimension formelle de son modèle urbain qu’au regard de l’aspect méthodologique de sa démarche. Les premiers urbanistes britanniques, ceux qui gravitent autour de la *Garden City Association* ainsi que ceux qui s’établissent dans l’horizon théorique et pratique ouvert par Patrick Geddes, s’inscrivent au sein d’une tradition, influencée aussi par le positivisme, qui accorde une large place à la pratique de l’enquête dans des modalités qui indiquent une proximité avec la pensée ruskinienne.

Dans cette généalogie de l’urbanisme, Ruskin, qui a longtemps été rangé du côté des nostalgiques passésistes, notamment au sein de l’ouvrage de Françoise Choay, *L’Urbanisme. Utopies et réalités*⁵⁷, est aujourd’hui envisagé comme précurseur d’une pensée plus radicale et novatrice. Récemment, des travaux ont par exemple mis en évidence l’importance des thématiques écologiques dans son œuvre⁵⁸. Cette dimension a d’ailleurs permis à l’auteur de retraverser récemment la frontière. La précocité de son engagement écologique a été soulignée

⁵⁵ « thorough sanitary and remedial action in the houses that we have; and then the building of more, strongly, beautifully, and in groups of limited extent, kept in proportion to their streams, and walled round, so that there may be no festering and wretched suburb anywhere, but clean and busy street within, and the open country without, with a belt of beautiful garden and orchard round the walls, so that from any part of the city perfectly fresh air and grass, and sight of far horizon, might be reachable in a few minutes’ walk. This the final aim » (*Sesame and Lilies in Works*, vol. XVIII, p. 183-184). Passage cité par Ebenezer Howard en exergue du premier chapitre de *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform*.

⁵⁶ Raymond UNWIN, « Cottage Plans and Common Sense », *The Fabian Society*, 1902, p. 4.

⁵⁷ Françoise CHOAY, *L’Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.

⁵⁸ C’est le cas par exemple du récent : Thomas HUGHES et Kelly FREEMAN, *Ruskin’s Ecologies. Figures of Relation from Modern Painters to Storm Cloud*, Londres, Courtauld Books Online., 2021.

par le philosophe Serge Audier qui, en 2019, signe à La Découverte, *L'Âge productiviste*⁵⁹, dans lequel il revient sur les liens historiques entre la gauche et le productivisme et consacre quelques précieuses pages à John Ruskin et à ses textes en faveur d'une société plus respectueuse de la nature.

Du médiéval au moderne

La construction de la pensée de Ruskin, résolument ancrée dans un référentiel médiéval – de son gothique vénitien à sa *Guild of St George* – l'a établi auprès des spécialistes comme l'un des principaux promoteurs et théoriciens du médiévalisme au XIXe siècle. L'entrée « *Medievalism* » de la première édition, en 1928, du *Oxford English Dictionary* lui attribue la paternité de la notion⁶⁰. La première occurrence du terme remonterait, selon le dictionnaire, à 1853, lors d'une conférence donnée à Édimbourg où Ruskin l'aurait utilisé pour la première fois⁶¹. Si, par la suite, cette généalogie de la notion a été remise en cause⁶², Ruskin a de longue date été identifié comme l'une des figures majeures du médiévalisme.

Il nous semble ici important de bien préciser les termes dans lesquels notre auteur convoque et mobilise le Moyen Âge. Ruskin est tout à fait clair sur ses intentions concernant la période médiévale qu'il envisage davantage comme un modèle théorique que comme un passé à « revitaliser » comme c'est le cas, notamment, des partisans du *Gothic Revival*⁶³. La manière dont il construit la période comme un contre-modèle à la société industrielle et capitaliste de son temps n'a pas comme corollaire son admiration inconditionnelle et sans limites pour les principes d'un monde médiéval fantasmé. Nous souhaitons, dans ce travail, envisager sa conception du modèle productif du Moyen Âge dans la perspective de l'émergence d'une réflexion sociologique qui, à la fin du siècle, établit la référence médiévale comme une matrice qu'il ne s'agit pas de faire revivre mais d'utiliser pour penser, à partir d'elle, les cadres de l'organisation sociale moderne.

⁵⁹ Serge AUDIER, *L'Âge du productivisme. Hégémonie prométhéenne, brèches et alternatives écologiques*, Paris, La Découverte, 2019.

⁶⁰ « *Medievalism* » in *Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1928.

⁶¹ « *Classicalism, extending to the fall of the Roman empire; Mediaevalism, extending from that fall to the close of the 15th century; and Modernism* » (John RUSKIN, *Lecture on Architecture and Painting, Delivered at Edinburgh in November, 1853*, Londres, 1891, p. 186 cité dans « *Medievalism* » in *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*).

⁶² Dans la troisième édition du *Oxford English Dictionary* notamment, dont les premières notices ont commencé à paraître en 2000 mais dont la notice « *medievalism* » date de 2011 (David Matthews, « *From Mediaeval to Mediaevalism: A New Semantic History* », *The Review of English Studies*, 62-257, 2011, p. 698).

⁶³ « *All that gorgeousness of the Middle Ages, beautiful as it sounds in description, noble as in many respects it was in reality, had, nevertheless, for foundation and for end, nothing but the pride of life—the pride of the so-called superior classes; a pride which supported itself by violence and robbery, and led in the end to the destruction both of the arts themselves and the States in which they flourished* » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 341).

À rebours d'une interprétation culturaliste⁶⁴ qui tendrait à faire de Ruskin un simple épigone d'un médiévalisme romantique nostalgique et chevaleresque, nous aimerions montrer en quoi son parcours, ses interventions et son œuvre s'inscrivent résolument dans un nouveau paradigme scientifique dont l'ambition est de donner à penser, dans la seconde moitié du XIXe siècle, de nouveaux objets : *la société* et *la ville* notamment. La trajectoire que nous allons tenter de retracer a comme ligne de mire l'émergence de la sociologie et de l'urbanisme mais également des *Arts&Crafts*, de l'Art Nouveau, du *Bauhaus* et du Mouvement moderne en architecture, dans un continuum qui met en jeu la question de la modernité, tout à la fois scientifique et artistique.

Un gothique sociologique

Si ce travail cherche à inscrire l'œuvre de Ruskin – ses ouvrages et ses interventions – dans la généalogie de la pensée sociologique dans la seconde moitié du XIXe siècle en Grande-Bretagne, il tend aussi à montrer la singularité de la contribution de celui-ci.

L'histoire de la sociologie offre généralement une place de choix aux écoles françaises et allemandes, autour des figures d'Émile Durkheim et de Max Weber notamment tandis que la Grande-Bretagne reste souvent en marge des grandes synthèses historiographiques⁶⁵. La discipline s'y est imposée plus tardivement et la première chaire de « sociologie », qui date de 1907, créée au sein de la *London School of Economics* ne suscite pas le même intérêt que celle qu'occupe, par exemple, à partir de 1913 en France, Durkheim au sein de la faculté de lettres de l'université de Paris. La réflexion autour de la genèse et de la structure du corps social s'y organise néanmoins mais de manière plus diffuse. Dans un ouvrage qu'il a fait paraître en Allemagne en 1985, traduit en français en 1994 par *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*⁶⁶, le sociologue Wolf Lepenies a bien montré la singulière trajectoire de la pensée sociologique au sein de la culture britannique depuis la fin du XVIIIe siècle, qui se déploie à la frontière entre champ littéraire et champ scientifique, depuis Jérémy Bentham et John Stuart Mill jusqu'à H. G Wells.

⁶⁴ Catégorie définie notamment par l'historienne de l'urbanisme Françoise Choay, en opposition à celle de « progressiste », pour caractériser les acteurs d'une pensée urbanistique qui, depuis la seconde moitié du XIXe siècle, constitueraient comme un idéal le modèle d'une ville médiévale circulaire, close, circonscrite et dans laquelle la permanence de traditions culturelles permettrait la persistance de caractères urbains différenciés (F. CHOAY, *L'Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie, op. cit.*).

⁶⁵ C'est le cas, par exemple, dans Robert A. NISBET, *La tradition sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012 [1966].

⁶⁶ Wolf LEPENIES, *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017 [1985].

Ce travail entend montrer en quoi le champ de l'architecture est un autre lieu privilégié d'élaboration d'une pensée de la société. La théorie du gothique de Ruskin constitue à cet égard une contribution tout à fait exemplaire, tant par la manière dont l'architecture y est traitée comme une activité de production dont les réalisations conservent, dans leur matérialité, la trace des organisations sociales du passé que par la façon dont elle fait usage des codes de la démonstration scientifique.

Si c'est, comme chez Durkheim et Weber, par le Moyen Âge, que Ruskin construit sa réflexion sur la société moderne, ce Moyen Âge est pour lui avant tout architectural. Il n'entreprend pas, contrairement aux premières figures de la sociologie disciplinaire, une lecture politique – communale – de la cité médiévale mais la considère d'abord dans sa dimension spatiale et architecturale. C'est le gothique qui offre à Ruskin la substance de sa théorie sociale. La dimension architecturale du gothique lui permet de penser, par la matière – de la pierre, des ornements et des formes – le social. Cette relation particulière, entre corps social et corps architectural, nous intéresse spécifiquement.

À la suite de travaux qui, dans la continuité de la réflexion engagée par Panofsky autour du rapport entre architecture gothique et pensée scolastique⁶⁷, nous aimerions montrer, à partir de Ruskin, comment le gothique est porteur, tout autant par son histoire que par sa matérialité, d'une ambition proprement réflexive sur le social. La manière dont l'auteur anglais l'observe et l'analyse, en le capturant notamment par le daguerréotype, le constitue comme un objet d'étude proprement scientifique. Notre travail s'inscrit à cet égard dans la dynamique engagée depuis les années 1980 autour de la notion de « culture visuelle »⁶⁸. Celle du XIXe siècle a fait l'objet d'une abondante attention historiographique notamment depuis la parution, en 1990, de l'ouvrage de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*⁶⁹. C'est en dialogue avec ces travaux que nous souhaitons réfléchir aux dispositifs par lesquels l'image du gothique proposée par Ruskin se construit. Nous cheminerons, depuis les « images » vers un « imaginaire » – celui que Ruskin associe au gothique – pour en interroger la visibilité.

Les enjeux qui entourent le gothique ruskinien dans la seconde moitié du XIXe siècle dépassent ainsi largement la dimension formelle. Ils sont d'ordre sociaux, politiques mais aussi épistémologiques. Nous les analyserons en recourant à la méthodologie propre, tout à la fois,

⁶⁷ Erwin PANOFSKY, *Gothic architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pennsylvania, The Archabbey Press, 1951.

⁶⁸ Voir, à ce sujet, le travail d'historicisation de ce courant historiographique dans Maxime BOIDY, *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

⁶⁹ Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.

de l'histoire sociale, de l'histoire des sciences et de l'histoire urbaine, dans une articulation propre aux sciences humaines et sociales.

B- Définir le terrain : étudier Ruskin depuis la France, en historienne

La Library Edition

Le corpus documentaire qui entoure la figure de John Ruskin est important et la rencontre avec son œuvre est, à bien des égards, intimidante. Si chacun de ses ouvrages a été édité, de manière séparée, par les maisons d'édition *Smith, Elder and Co* puis *George Allen & Sons*, tout au long du XIXe siècle, l'entrée principale par laquelle il est aujourd'hui possible d'aborder son travail est l'important travail d'édition de ses textes qui a été réalisé entre 1903 et 1912 par Edward Tyas Cook et Alexander Wedderburn⁷⁰.

Le premier, le libéral Edward Cook, poursuit, dans les années 1880-1890, une carrière de journaliste qui le mène, en une dizaine d'années, du *Pall Mall Gazette* au *Daily News* puis au *Daily Chronicle*. Durant cette période, il fonde aussi le *Westminster Gazette*. L'intérêt pour Ruskin qu'il nourrit depuis le début des années 1890⁷¹, le conduit, au début du XXe siècle, à s'engager dans l'édition complète des travaux et documents de celui-ci en s'associant avec Alexander Wedderburn. Ce dernier est un ancien étudiant oxonien de Ruskin au moment où l'auteur occupe la chaire *Slade* d'enseignement des beaux-arts au sein de l'Université d'Oxford. Il participe en 1874 à l'expérience que l'enseignant mène avec un groupe d'étudiants afin que ces derniers s'engagent dans une entreprise concrète de réfection manuelle d'une route conduisant d'Oxford au village périphérique d'Hincksey⁷². Cette expérience, à laquelle a également participé Oscar Wilde, autre étudiant de Ruskin à ce moment-là, est aujourd'hui connue sous le nom d' « *Hincksey Road* »⁷³.

Edward Cook et Alexander Wedderburn ont réalisé un impressionnant travail de collecte de l'ensemble des textes de Ruskin. À côté des écrits ayant déjà été publiés tout au long de la vie de celui-ci, ils ont rassemblé un nouveau matériel composé des manuscrits non publiés, des manuscrits des travaux déjà publiés – qu'ils intègrent, en note, quand il existe une différence

⁷⁰ John RUSKIN, *The Works of John Ruskin. Edited by Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn*, Londres, Georges Allen, 36 vol., 1903-1912.

⁷¹ Edward Tyas COOK, *Studies in Ruskin. Some Aspects of the Work and Teaching of John Ruskin*, Londres, Kennikat Press, 1890.

⁷² Timothy HILTON, *John Ruskin*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 573.

⁷³ Pour en avoir une description voir : *Letters of Ruskin in Works*, vol. XXXVII, p. 90.

avec la version éditée – ainsi que des lettres et des journaux de l’auteur⁷⁴. Ils ont également inclus – grâce aux plaques originales ou à des dispositifs modernes de reproduction comme la photogravure – l’intégralité des illustrations insérées par Ruskin dans ses livres ainsi que tous les dessins de sa main qui avaient jusqu’alors été publiés. L’ensemble est composé de 39 volumes qui courent de ses premières poésies, rédigées dans la seconde moitié des années 1830, alors que Ruskin n’a pas encore 20 ans, jusqu’à ses derniers travaux à la fin des années 1880, avant sa mort en 1900. Chaque volume est constitué d’une grande introduction et comporte un important appareil critique dans lequel les éditeurs proposent des explications, des mises en contexte ainsi que des parallèles ou des confrontations avec d’autres parties de l’œuvre.

Le présent travail repose beaucoup sur cette *Library Edition* dont les 39 volumes, qui sont consultables à la Bibliothèque nationale de France⁷⁵, ont été numérisés par la *Ruskin Library* de la *Lancaster University*⁷⁶. Cette institution constitue, depuis sa fondation en 1996, le principal centre de recherche autour de John Ruskin, dirigé, depuis 2019 – et sa refondation comme « *The Ruskin – Library Museum and Research Centre* » –, par la Professeure de littérature anglaise Sandra Kemp. La possibilité d’avoir accès à la version numérique de l’ensemble de ces volumes a constitué une aide précieuse pour mener à bien ce travail.

Des écrits aux statuts variés

L’une des plus-values essentielles du travail de Cook et Wedderburn réside dans la place que les deux éditeurs ont attribué non seulement aux textes de l’ensemble des ouvrages de Ruskin mais également à l’intégralité de ses conférences, de ses prises de paroles et de ses publications au sein des différents journaux ou magazines dans lesquels il est invité à s’exprimer.

Ruskin partage en effet avec nombre d’hommes de lettres britanniques du XIX^e siècle, le fait qu’une partie de leur travail a d’abord consisté en conférences publiques⁷⁷. Cette spécificité conditionne la diffusion de la pensée de Ruskin dans les différents cercles au sein desquels il s’exprime. Un certain nombre d’écrits de Ruskin doivent, à ce titre, être analysés dans le contexte concret de leur énonciation : son discours n’a pas la même portée ni ne peut être construit dans les mêmes termes selon qu’il est prononcé directement devant son auditoire, dans

⁷⁴ *Works*, vol. I, p. viii.

⁷⁵ John RUSKIN, *The Works of John Ruskin. Edited by Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn*, Londres, Georges Allen, 1903-1912. Côte : 4-Z-1494.

⁷⁶ <https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/the-complete-works-of-ruskin/>

⁷⁷ Ce qui a donné lieu à une riche historiographie en Grande-Bretagne : Martin HEWITT, *Platform Pulpit Rhetoric*, Leeds, Leeds Working Papers in Victorian Studies, 2000 ; Martin HEWITT, « Aspects of Platform Culture in Nineteenth-Century Britain », *Nineteenth Century Prose*, 29-1, 2002, p. 1-32 ; Joe KEMBER, John PLUNKETT et Jill A. SULLIVAN, *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012.

un temps limité, ou qu'il élabore à distance physique de son public une proposition théorique, sur le temps long. Par ailleurs, chacune de ses interventions s'inscrit dans un contexte social, politique ou institutionnel particulier dont l'analyse permet de mettre en lumière différents enjeux liés notamment à l'émergence et à la structuration des cadres culturels et sociaux propres à la bourgeoisie urbaine victorienne. Dans ce contexte, nous avons précisé, pour chacune des citations de Ruskin convoquées, si elle est issue de l'un de ses ouvrages ou de l'une de ses conférences.

Ce travail a cherché à interroger ces conditions spécifiques d'énonciation de la pensée et de la théorie ruskiniennes dans une perspective socio-historique. Notre premier chapitre est, à cet égard, précisément consacré à l'analyse de la construction du personnage médiatique de John Ruskin à travers l'étude de sa pratique et de sa maîtrise de la « tribune »⁷⁸. L'une des interventions publiques qui a particulièrement retenu notre attention est celle qu'il donne dans la ville de Bradford en avril 1864 à l'occasion de l'ouverture du concours architectural pour déterminer le style de la nouvelle Bourse de la Laine⁷⁹. Le discours qu'il y prononce résonne singulièrement avec un certain nombre des enjeux qui sont au cœur de cette recherche. Il permet d'aborder la façon dont la célébrité de l'auteur s'est construite et le rôle d'expert qui lui est conféré dans le cadre des débats autour des problématiques – pré-urbanistiques – d'aménagements urbains. On y entend également la force de la critique ruskinienne quant au goût de la bourgeoisie urbaine victorienne pour l'architecture néo-gothique.

Parmi les autres types de sources sur lesquelles nous avons travaillé pour cette recherche, les lettres et les journaux de Ruskin constituent une part relativement importante de la *Library Edition*, dont les volumes XXXVI et XXXVII sont consacrés spécifiquement à l'édition de sa correspondance pour les années 1827-1889. Il est également à noter qu'une grande partie de ses lettres, mais également de ses journaux, ont été publiés dans les années 1960-1980 dans le cadre de différentes entreprises éditoriales⁸⁰.

⁷⁸ Voir, à ce sujet : M. HEWITT, « Aspects of Platform Culture in Nineteenth-Century Britain », art. cit.

⁷⁹ On en trouve le texte dans : *The Two Paths in Works*, vol. XVIII, p. 433-459).

⁸⁰ Par ordre chronologique : Helen Gill VILJOEN, *Ruskin's Scottish Heritage: A Prelude*, Chicago, Illinois University, 1956 ; Joan EVANS et John Howard WHITEHOUSE (éd.), *The Diaries of John Ruskin*, Oxford, Clarendon Press, 1956-9, 3 vol. ; John Lewis BRADLEY, *The letters of John Ruskin to Lord and Lady Mount-Temple*, Colombus, Ohio State University Press, 1964 ; Mary LUTYENS, *Effie in Venice: Her Picture of Society Life with John Ruskin, 1849-52*, Londres, John Murray, 1965 ; Mary LUTYENS, *Millais and the Ruskins*, Londres, John Murray, 1968 ; Van Akin BURD, *The Winnington Letters. John Ruskin's Correspondence with Margaret Alexis Bell and the Children at Winnington Hall*, Cambridge, Belknap Press Of Harvard University Press, 1969 ; Helen Gill VILJOEN, *The Brantwood Diary of John Ruskin*, New Haven, Yale University Press, 1971 ; Mary LUTYENS, *The Ruskins and the Grays*, Londres, John Murray, 1972 ; Harold I. SHAPIRO, *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845*, Oxford, Clarendon Press, 1972 ; Van Akin BURD *The Ruskin Family Letters. The Correspondence of John James Ruskin, his Wife, and their Son John, 1801-1843*, Ithaca, Cornell University Press, 1973 ; Van Akin BURD *John Ruskin and Rose La Touche. Her Unpublished Diaries of 1861 and 1867*, Ithaca, Cornell University Press, 1979 ; George Allan CATE, *The Correspondence of Thomas Carlyle and John Ruskin*, Redwood City, Stanford University Press, 1982.

Le travail d'archives

La qualité du travail d'édition réalisé par Edward Cook et Alexander Wedderburn au début du XXe siècle pour la *Library Edition* nous a permis de travailler le corpus ruskinien d'une manière extrêmement agréable et efficace, grâce notamment à la numérisation des 39 volumes par la *Ruskin Library* de Lancaster, à laquelle nous ne saurions exprimer suffisamment notre gratitude.

Cependant, dans le souci de devenir familier avec l'écriture de l'auteur – avec la forme de ses lettres, de ses journaux et de ses manuscrits – nous avons consulté un certain nombre de ses archives. C'est le cas de celles conservées par exemple à la *Bodleian Library* d'Oxford, où est rassemblée une grande partie des documents sur lesquels ont travaillé Edward Cook et Alexander Wedderburn. Nous avons pu consulter certains des cartons et notamment ceux contenant la retranscription ainsi que les exemplaires originaux de ses lettres qui courent de 1837 à 1868⁸¹. Nous avons également fréquenté le département archivistique de l'Université de Cardiff où se trouvent 105 lettres que Ruskin a adressé à William Gershom Collingwood dans les années 1882-1883⁸². Un séjour de recherches en novembre 2019 au centre *The Ruskin* de Lancaster – grâce notamment à l'obtention d'une de leur *Stones of Venice Bursary* – a permis de consulter une grande partie de sa bibliothèque – dont beaucoup d'ouvrages annotés par ses soins – ainsi que les dessins originaux des illustrations de ses ouvrages, une partie de ses daguerréotypes ainsi que les diagrammes utilisés lors de ses conférences. Nous avons également visité, à cette occasion et avec beaucoup d'émotion, sa maison de Brantwood dans le *Lake District*, transformée aujourd'hui en *Ruskin Museum*, au sein duquel sont exposés un certain nombre de ses manuscrits mais également de ses œuvres, à l'aquarelle et au crayon en particulier, et de ses collections, de tableaux mais également de pierres géologiques ou de botanique.

Par ailleurs, nous avons aussi, au cours de ce travail, porté une attention particulière au traitement journalistique de la production ruskinienne, en travaillant à l'aide des bases de données de la presse anglaise à l'image du moteur de recherche *The British Newspaper Archive*. En parallèle, nous avons également eu la chance d'être reçue, en mars 2019, dans la maison de Ken et Jenny Jacobson, couple de collectionneurs qui, lors d'une vente aux enchères en 2006, ont acquis 188 daguerréotypes ayant appartenu à Ruskin et que nous avons eu le privilège de consulter.

⁸¹ *Bodleian Library*, Oxford, MS Eng. Lett, c. 32; c. 33; c. 34, c. 35, c. 36.

⁸² *Cardiff University*, Special Collections and Archives, GB 1239 462/1/3/1/1.

En janvier 2020, lors de notre dernier voyage en terre britannique avant la fermeture des frontières, nous avons également pu consulter les archives de la *Philosophical Institution* d'Edimbourg, conservées à la *Central Library* de la ville⁸³, au sein de laquelle Ruskin prononce ses 4 premières conférences en novembre 1853. Ce fut également à l'occasion de ce séjour que nous avons été dans les archives de l'*Architectural Association* pour consulter les archives de cette institution ainsi que celle de l'*Architectural Museum* qui y sont conservées. À la suite de notre riche échange avec Edward Bottoms, qui dirige ce département d'archives, l'idée d'un véritable séjour de recherches au sein de ces archives a été envisagée mais ce dernier a été contrarié par la situation sanitaire de ces dernières années.

Le confinement de mars 2020 a mis un terme à nos séjours anglais, qui, nous en sommes consciente, auraient pu continuer d'enrichir ce travail. Il a sonné pour nous la fin, à proprement parler, des recherches et le début de la phase de rédaction.

Des biographies politiques aux biographies psychologiques

Nous avons déjà donné quelques éléments sur ce qui, selon nous, constitue deux des caractéristiques majeures de l'organisation des études ruskiniennes : leur regroupement au sein des *English Studies* et la relative originalité du renouveau historiographique de ces dernières années tendant à présenter Ruskin comme l'un des acteurs du mouvement ouvrier à l'échelle européenne. Il reste désormais à présenter un véritable « état de l'art » des travaux qui existent autour de Ruskin.

La bibliographie britannique concernant l'auteur est particulièrement impressionnante et, si des parutions lui sont encore à l'heure actuelle consacrées chaque mois au Royaume-Uni, les premiers travaux remontent à la fin du XIXe siècle, de son vivant. C'est le cas de Patrick Geddes qui lui consacre son ouvrage de 1884 qui, s'il prend les allures d'une biographie, est davantage de l'ordre du manifeste méthodologique, en faveur d'une économie aux prises avec les problématiques urbaines⁸⁴. Parmi les premiers à lui consacrer spécifiquement un ouvrage, on compte également Frédéric Harrison qui fait paraître son *John Ruskin* en 1902 dans lequel l'approche biographique sert également un dessein d'ordre théorique. Harrison, qui est alors l'un des passeurs, en Grande-Bretagne, du positivisme d'Auguste Comte, envisage Ruskin comme une figure intellectuelle qui, en parallèle de celle de Comte, lui permet de bien mettre en évidence la richesse de la tradition positiviste. Il revient sur la proximité de Ruskin et de

⁸³ *Edinburgh Central Library*, Scottish and Reference Collections, YQ1 E23P.

⁸⁴ Patrick GEDDES, *John Ruskin, Economist*, Londres, W. Brown, 1884.

Comte qui, bien qu'ils ne se soient jamais rencontrés et ne se citent jamais, partagent néanmoins une même conception du modèle social que porterait en elle l'architecture du Moyen Âge⁸⁵.

D'un point de vue plus traditionnel, l'une des premières biographies de Ruskin est celle que lui consacre l'un des artistes qui, à partir de 1873, travaille à ses côtés à Brantwood, sa maison du *Lake District*, à proximité de la ville de Coniston, dans laquelle il réside jusqu'à la fin de sa vie. Il s'agit de William Gershom Collingwood qui rédige, en 1893, *The Life and Work of John Ruskin*⁸⁶, en deux volumes, avant de fonder, en 1901, un an après le décès de Ruskin, le *Ruskin Museum* au sein de la maison de l'auteur à Brantwood.

Ces différents travaux, qui consacrent la postérité de Ruskin relativement tôt dans son parcours, sont suivis, dès les premières années du XXe siècle, de plusieurs entreprises éditoriales qui établissent le champ des « études ruskiniennes ». La particularité des ouvrages qui lui sont alors consacrés est qu'ils témoignent, chacun à leur manière, de la volonté d'arrimer Ruskin à un horizon scientifique et politique spécifique. On l'a vu en ce qui concerne Patrick Geddes et Frédéric Harrison, c'est également le cas de l'économiste, précurseur du social-libéralisme, John Atkinson Hobson, auteur de *John Ruskin, Social Reformer*, publié en 1898⁸⁷ ou de la socialiste, membre de la *Fabian Society*, Edith Julia Morley qui lui consacre, en 1916 un ouvrage intitulé *John Ruskin and Social Ethics*⁸⁸.

La période qui suit immédiatement sa disparition est ainsi caractérisée par une lecture sociale et politique de son engagement qui résonne singulièrement avec le renouvellement historiographique récent. Par la suite, les travaux sur Ruskin se tarissent pour renaître dans les années 1930 à la faveur du développement d'un intérêt pour son portrait psychologique. En 1933 paraît ainsi *John Ruskin: An Introduction to Further Study of his Life and Work* par Reginald Howard Wilenski⁸⁹ qui constitue, par le simple intitulé des catégories de sa frise chronologique (« Évènements », « Productions », « Réputation », « Santé »), une tentative d'expliquer méthodiquement la production de l'auteur dans un rapport étroit avec les différents éléments de sa biographie et de sa psychologie – l'auteur ayant vécu, dans le dernier tiers de sa vie, des épisodes diagnostiqués dans cet ouvrage comme le fruit de troubles psychiques, voire de folie. Ce livre inaugure une série d'ouvrages qui prennent notamment pour objet son mariage non-consommé avec Effie Gray – qui conduit à son annulation en 1854 et au remariage d'Effie

⁸⁵ Frederic HARRISON, *John Ruskin, 1819-1900*, Londres, Macmillan, 1902.

⁸⁶ William Gershom COLLINGWOOD, *The Life and Work of John Ruskin*, Londres, Methuen, 1893.

⁸⁷ John Atkinson HOBSON, *John Ruskin, Social Reformer*, Londres, D. Estes, 1898.

⁸⁸ Edith Julia MORLEY, *John Ruskin and Social Ethics*, Londres, Fabian society, 1916.

⁸⁹ Reginald Howard WILENSKI, *John Ruskin. An Introduction to Further Study of his Life and Work*, Londres, Faber, 1933.

avec le peintre, ami du couple, John Everett Millais – ainsi que la passion de Ruskin pour la jeune Rose La Touche, de près de 30 ans sa cadette, dans les années 1860.

Cette tendance, qu'on pourrait qualifier de « biographique » ou de « psychologisante » dans les études ruskiniennes a perduré jusqu'à aujourd'hui dans les différentes biographies de Ruskin qui ont été publiées depuis les années 1930. C'est le cas de celle de Tim Hilton dont le premier tome est paru en 1985 et le second en 2000, pour le centenaire de la mort de l'auteur⁹⁰. Certains journaux, comme le *Guardian*, ont, en outre, encore récemment consacré certaines de leurs pages à la question du mariage et de la sexualité de John Ruskin⁹¹. Un film, *Effie Gray*, ayant comme objet le mariage de John Ruskin avec Effie Gray et la passion de cette dernière pour John Everett Millais est par ailleurs sorti en 2014, d'après un scénario d'Emma Watson avec Dakota Fanning dans le rôle-titre.

Une littérature spécialisée, entre histoire de l'art et études littéraires

En parallèle de cet engouement de la part des Britanniques pour la vie personnelle de Ruskin, différents aspects de son parcours et de son œuvre ont donné lieu à des travaux dans des champs plus spécifiques, en particulier depuis la fin des années 1960. L'un des ouvrages qui a notamment constitué un tournant au sein des études ruskiniennes est celui que l'historien de l'art Kenneth Clark a consacré à Ruskin en 1964 intitulé *Ruskin Today* dans lequel l'auteur recompose, à la manière d'une anthologie, le corpus ruskinien. Il donne à lire des textes de Ruskin qui, ne faisant pas partie des « morceaux choisis » par les maisons d'édition victoriennes, étaient alors relativement inconnus. C'est dans la même perspective que paraît, en 1963, *The Genius of Ruskin*, une sélection d'écrits de Ruskin édités par John David Rosenberg, spécialiste américain de littérature victorienne⁹². Ces deux ouvrages, qui ont fait l'objet de rééditions successives, élargissent le champ des études ruskiniennes, vers l'histoire de l'art dans le cas de Clark, vers la poésie et la théorie du langage dans celui de Rosenberg⁹³. Ils rappellent notamment l'influence de Ruskin chez des auteurs de la modernité littéraire comme Marcel Proust ou Ezra Pound ou chez des architectes modernes comme Le Corbusier ou Frank Lloyd Wright. La parution de ces anthologies est suivie de celle de volumes plus spécialisés comme

⁹⁰ Timothy Hilton, *John Ruskin. The Early Years*, New Haven, Yale University Press, 1985 ; Timothy HILTON, *John Ruskin. The Later Years*, New Haven, Yale University Press, 2000.

⁹¹ Michael PRODGER, « John Ruskin's marriage: what really happened », *The Guardian*, 29 mars 2013.

⁹² John D. ROSENBERG, *The Genius of John Ruskin. Selections from His Writings*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1997 [1963].

⁹³ Toni CERUTTI, *Ruskin and the Twentieth Century. The Modernity of Ruskinism*, Palerme, Edizioni Mercurio, 2000, p. 18.

ceux de Robert L. Herbert, *The Art Criticism of John Ruskin*, qui date de 1964⁹⁴ ou de Harold Bloom, *The Literary Criticism of John Ruskin*, qui paraît l'année d'après, en 1965⁹⁵. L'inscription de ces deux auteurs dans le contexte du début des études structuralistes en Europe et aux États-Unis, les conduit à étudier le rôle de Ruskin comme précurseur de la modernité, dans une dissonance avec la tradition victorienne. La modernité dont il est question dans ces ouvrages est une modernité artistique dont la particularité est qu'elle relève exclusivement des domaines littéraires et picturaux : Harold Bloom est critique littéraire, spécialiste des poètes du XIXe siècle tandis que Robert Herbert est un historien de l'art, spécialiste de l'Impressionnisme.

C'est au sein de ces deux champs, celui de l'histoire de l'art et celui de la littérature, que s'organisent par la suite les études ruskiniennes. En 1971, George Paul Landow fait paraître, en 1971, *Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*⁹⁶ et en 1976, Robert Hewison publie *John Ruskin : The argument of the Eye*⁹⁷. Le premier est Américain, le second Britannique, tous deux sont historiens de l'art ainsi qu'Elisabeth Helsinger qui publie, en 1982, *Ruskin and the Art of the Beholder*⁹⁸.

Du côté des études littéraires, la question de la modernité ruskinienne est traitée à nouveaux frais à la fin des 1990 avec le volume, dirigé par Dinah Birch, *Ruskin and the Dawn of the Modern* publié en 1999⁹⁹. Ce projet collectif entend réévaluer le parcours intellectuel de Ruskin en l'envisageant à la lumière du principe d'interdisciplinarité entre sciences humaines, sciences sociales et littérature tel qu'il est promu à la fin du XXe siècle, faisant écho à l'absence de spécialisation disciplinaire de Ruskin dans la seconde moitié du XIXe siècle. Partant de la volonté de retracer l'influence de Ruskin dans l'émergence de la sensibilité moderne, y sont réunis un certain nombre de contributrices et de contributeurs issus aussi bien des rangs de la critique littéraire, que de l'histoire de l'art et de l'histoire. Ils prennent comme objet principal l'engagement et la production de Ruskin durant une période, celle qui court des années 1869 jusqu'à la fin de sa vie en 1900, qui a été pendant longtemps déconsidérée par les spécialistes en raison des problèmes de santé de Ruskin à cette époque, ayant donné lieu à de nombreuses interprétations relatives à une prétendue « folie ».

L'un des axes majeurs autour desquels s'organise le volume est la théorie de l'éducation que Ruskin formule dans son œuvre et met en pratique dans son engagement au sein de différentes

⁹⁴ Robert L. HERBERT, *The Art Criticism of John Ruskin*, New York, Anchor Books, 1964.

⁹⁵ Harold BLOOM, *The Literary Criticism of John Ruskin*, New York, Anchor Books, 1965.

⁹⁶ George P. LANDOW, *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 2015 [1971].

⁹⁷ R. HEWISON, *John Ruskin*, op. cit.

⁹⁸ E. K. HELSINGER, *Ruskin and the Art of the Beholder*, op. cit.

⁹⁹ Dinah BIRCH (dir.), *Ruskin and the Dawn of the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

institutions éducatives. Deux articles, celui de Francis O’Gorman¹⁰⁰ et celui de Lawrence Goldman¹⁰¹ traitent en particulier de l’influence de Ruskin dans l’ « *University Extension Movement* » d’Oxford qui, à partir des années 1870, cherche à prodiguer un enseignement supérieur à un public populaire jusqu’alors relativement exclu des frontières de l’université. Si Lawrence Goldman est historien, Francis O’Gorman s’inscrit, quant à lui, au sein des *English Studies*, au même titre que Sara Atwood qui, en 2011, consacre aux « idéaux éducatifs » de Ruskin un ouvrage¹⁰². Le rapport de Ruskin à l’éducation et son rôle dans le développement de programmes innovants d’ouverture de l’enseignement, notamment des arts, au plus grand nombre constitue l’un des aspects importants des études ruskiniennes actuelles tout comme l’est l’analyse de son rôle sur les politiques sociales réformistes du XXe siècle. Dans le volume de 1999 dirigé par Dinah Birch, la contribution de Jose Harris met par exemple en évidence l’influence de Ruskin dans le programme de protection sociale mis en place par William Beveridge dans les années 1940.

De nouvelles directions

Pour avoir une idée des dernières orientations prises par les études ruskiniennes, le sommaire du récent *Cambridge Companion to John Ruskin*, paru en 2015, offre un éclairage intéressant¹⁰³. Dirigé par Francis O’Gorman, il rassemble, comme le veut l’orientation plutôt littéraire de cette publication, une majorité de spécialistes des *English Studies* à l’image de Dinah Birch, qui signe ici le chapitre « *Lecturing and public voice* » consacré à l’aspect public du personnage lors de ses conférences. À côté des sujets que l’on pourrait désormais qualifier de « traditionnels » au sein de ce champ – celui de la religion, traité par Francis O’Gorman, celui des théories politiques et économiques, pris en charge par Nicholas Shrimpton, celui de l’art, par Lucy Hartley ou de l’architecture par Geoffrey Tyack – de nouvelles questions apparaissent dans ce volume. C’est le cas notamment de celles relatives à la notion de « genre », associée à celle de la sexualité sur lesquelles s’arrête la spécialiste de littérature anglaise à la *Louisiana State University* Sharon Aronofsky Weltman. Dans le chapitre intitulé « *Sexuality and Gender* », cette dernière revient en particulier sur l’essai que Ruskin fait paraître en 1865, *Sesame and Lilies*, qui constitue son plus grand succès aux États-Unis, vendu, en 1905, à plus de 160 000 exemplaires. On y trouve le texte d’une conférence, « *Of Queens’ Gardens’* » que

¹⁰⁰ Francis O’GORMAN « Oxford, and the British Labour Movement 1880-1914 » in *Ibid.*

¹⁰¹ Lawrence GOLDMAN, « A Line of Absolute Correctness. Teaching Drawing at Oxford in *Ibid.*

¹⁰² Sara ATWOOD, *Ruskin’s Educational Ideals*, Londres, Routledge, 2011.

¹⁰³ F. O’GORMAN (dir.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, op. cit.

Ruskin donne au *Rusholme Institute* près de Manchester en décembre 1864 et qui contient des passages éclairants concernant la nécessité de l'expansion du domaine d'action, alors largement domestique, des femmes¹⁰⁴. La déconstruction de l'idée d'une univocité du conservatisme patriarcal de Ruskin avait déjà fait l'objet d'un volume dirigé en 2002 par Dinah Birch et Francis O'Gorman¹⁰⁵.

Une autre des directions importantes prises par les études ruskiniennes actuelles, illustrée par le *Cambridge Companion* est celle qui concerne la question de l'héritage de Ruskin. La dernière partie du volume y est spécifiquement consacrée. Stuart Eagles, alors secrétaire de la *Guild of St George* – toujours en fonctionnement à l'heure actuelle – traite de la question de ses « héritages politiques », à la suite du livre qu'il a consacré à cette question en 2011 intitulé *After Ruskin* dans lequel il explorait l'héritage social et politique de celui-ci en Grande-Bretagne jusque dans les années 1920¹⁰⁶. De son côté, le spécialiste de littérature Marcus Waithe s'empare du thème de ses « héritages culturels ».

Par ailleurs, le chapitre que l'historien Geoffrey Tyack consacre à l'architecture dans le volume résonne avec un certain nombre d'ouvrages qui ont, récemment, pris comme objet la question de la théorie architecturale de Ruskin. C'est le cas précisément du travail de Stephen Kite, historien de l'architecture à l'Université de Cardiff qui a, entre autres, rédigé le chapitre « *Ruskin and Victorian Gothic* » du volume consacré à l'architecture du XIXe siècle au sein du *Companion to the History of Architecture*¹⁰⁷. Il traite en particulier de l'influence de Ruskin sur les formes architecturales gothiques de la seconde moitié du XIXe siècle et de son importance dans le développement des *Arts&Crafts*. Stephen Kite a également fait paraître, en 2012, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*¹⁰⁸ dans lequel il revient sur la genèse de la théorie architecturale de Ruskin, au rythme de ses voyages italiens. Cet ouvrage, tout comme celui de l'historienne de l'architecture Anuradha Chatterjee, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*¹⁰⁹, paru en 2017, ont été importants pour ce travail. Si leur démarche relève, à proprement parler, d'une histoire de l'architecture, au sens où ils s'intéressent, en profondeur, aux enjeux qui entourent la dimension formelle des structures, des ornements ou de la surface architecturale – sujets que nous n'abordons qu'à la marge – leur travail a grandement influencé

¹⁰⁴ Sharon Aronofsky WELTMAN, « Sexuality and gender » in *Ibid*, p. 157.

¹⁰⁵ Dinah BIRCH et Francis O'GORMAN, *Ruskin and Gender*, New York, Springer, 2002.

¹⁰⁶ Stuart EAGLES, *After Ruskin. The Social and Political Legacies of a Victorian Prophet, 1870-1920*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

¹⁰⁷ Martin BRESSANI et Christina CONTANDRIOPOULOS, *Nineteenth-Century Architecture*, Hoboken, New Jersey, Wiley, 2017.

¹⁰⁸ Stephen KITE, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*, Farham, Ashgate, 2012.

¹⁰⁹ Anuradha CHATTERJEE, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Londres, Routledge, 2017.

notre manière de concevoir les fondements et l'élaboration de la théorie architecturale de Ruskin.

Dans la perspective de dresser le panorama le plus exhaustif possible des recherches actuelles autour de Ruskin, nous pouvons également rappeler le développement récent de travaux qui ont brillamment mis en évidence l'importance des thématiques écologiques dans son œuvre. C'est le cas du volume dirigé par Kelly Freeman et Thomas Hughes, intitulé *Ruskin's Ecologies* dans lequel est notamment largement commenté son essai de 1884 *The Storm-Cloud of Nineteenth Century* dans lequel il dénonce avec virtuosité les effets de l'industrialisation et de l'urbanisation sur l'environnement¹¹⁰.

Le traitement de ces thématiques qui trouvent un certain écho dans l'actualité, portées par de jeunes chercheuses et chercheurs, comme c'est le cas de Kelly Freeman et Thomas Hughes par exemple, donne aux études ruskiniennes un nouvel élan qui permet d'envisager autrement la personne, son œuvre et son parcours.

Une réception française ?

Si l'ensemble des travaux auxquels nous nous sommes référés jusqu'alors témoignent de l'inscription principalement anglo-saxonne – ou anglophone – des études ruskiniennes, la réception de Ruskin s'est également faite de notre côté de la Manche.

C'est en 1900 que la première thèse française autour de Ruskin est soutenue en France. Elle est le fait de Jacques Bardoux, futur homme politique, qui fait le choix de Ruskin pour obtenir son doctorat ès lettres. Son travail est publié l'année suivante sous le titre *Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle : John Ruskin*¹¹¹. Quelques années plus tard, en 1904, c'est Marcel Proust qui traduit et préface sa *Bible of Amiens*¹¹² de 1884 avant de s'attaquer, en 1906, à *Sesame and Lilies*¹¹³ auquel il donne également une préface publiée par la suite de manière autonome sous le titre *Sur la lecture*¹¹⁴. C'est souvent par cette entrée proustienne sur l'œuvre de Ruskin que l'auteur est aujourd'hui connu et diffusé en France.

Ces deux exemples permettent de prendre la mesure de la manière dont la réception initiale de Ruskin en France se fait, a contrario de la réception politique qui suit immédiatement son décès en Grande-Bretagne, principalement dans le champ littéraire. Par la suite, l'auteur ne reçoit

¹¹⁰ T. HUGHES et K. FREEMAN, *Ruskin's Ecologies. Figures of Relation from Modern Painters to Storm Cloud*, op. cit.

¹¹¹ Jacques BARDOUX, *Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle : John Ruskin*, Coulommiers, Impr. P. Brodard, 1901.

¹¹² J. BASTIANELLI, *Proust et Ruskin*, op. cit.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Marcel PROUST, *Sur la lecture*, Arles, Actes Sud, 1993.

guère d'attention des universitaires français à l'exception de Philippe Jaudel qui fait paraître, en 1975, *La pensée sociale de John Ruskin*, qui s'inscrit également dans le champ des études littéraires. Plus récemment, en 2011, est publié aux éditions Classiques Garnier un volume dirigé par Isabelle Ernaud-Lechien et Joëlle Prungnaud intitulé *Postérité de John Ruskin. L'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*¹¹⁵. En 2019, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'auteur, c'est à l'initiative de la *Société Française des Études Victoriennes et Édouardiennes*, qu'est organisé un colloque, à Pau, intitulé « Au Prisme de Ruskin. 'A travers l'éclat d'un kaléidoscope' ». Les contributions sont, là encore, majoritairement orientées autour de problématiques littéraires comme en témoigne le numéro des *Cahiers victoriens et édouardiens* du printemps 2020 qui publie un certain nombre d'entretiens¹¹⁶.

Travailler sur Ruskin depuis la France, par les sciences humaines et sociales

Dans ce contexte, il existe peu de travaux historiques spécifiquement consacrés à Ruskin en France, voire aucun. L'auteur fait néanmoins partie de ces figures qui, de longue date, ont constitué, au même titre que Dickens ou Carlyle par exemple, les jalons d'une histoire intellectuelle du XIXe siècle britannique. En France, cette histoire a été écrite dans le cadre de l'histoire contemporaine ou des études de civilisation britannique. On compte ainsi quelques grandes synthèses de l'histoire du XIXe siècle britannique au sein desquelles Ruskin trouve une place. C'est le cas, par exemple, du volume consacré au XIXe siècle de l'*Histoire des îles Britanniques* qui a paru en 2007 sous la direction de Fabrice Bensimon¹¹⁷.

L'espace académique spécifique que dessinent, en France, les départements de « civilisation britannique », entretient un rapport particulier avec l'importance accordée, outre-Manche, aux *English Studies* dans les universités britanniques. Les recherches autour de la Grande-Bretagne se singularisent par la proximité entretenue entre sciences humaines et études littéraires. Dans notre travail nous avons dû les dissocier pour tenter d'aborder Ruskin et la tradition de critique culturelle dans laquelle il s'inscrit avec les méthodes de la discipline historique.

¹¹⁵ Joëlle PRUNGNAUD et Isabelle ÉNAUD-LECHIEN, *Postérité de John Ruskin. L'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

¹¹⁶ Fabienne GASPARI et Laurence ROUSSILLON-CONSTANTY, « Mediating Ruskin. 'Through a Kaleidoscope, Brightly' », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 91, 2020.

¹¹⁷ Fabrice BENSIMON, « La Grande-Bretagne et l'Irlande à l'époque contemporaine (XIXe-XXe siècles) » in Fabrice BENSIMON, Stéphane LEBECQ, Frédérique LACHAUD et François-Joseph RUGGIU, *Histoire des îles Britanniques*, Paris, PUF, 2007, p. 607-904.

Dans cette perspective, notre approche s'est nourrie d'une tradition d'histoire intellectuelle qui, dans les années 1970-1980 en Grande-Bretagne, s'enracine dans les travaux de John G. A. Pocock¹¹⁸ ou de Quentin Skinner¹¹⁹. Représentants de ce qu'on a, par la suite, qualifié de « *Cambridge School* », ils ont mis en œuvre une histoire sociale des discours qui a profondément marqué l'historiographie de la pensée politique¹²⁰. Dans leur sillage, nous aimerions proposer une histoire de la théorie ruskinienne de l'architecture qui conjugue à l'analyse interne de ses œuvres une étude de leur réception et de leur interprétation. Il s'agira alors de préciser les cadres et les contextes dans lesquels se construit la pensée de Ruskin afin, en l'historicisant, de montrer comment elle participe d'un nouveau paradigme discursif alors en construction, celui des sciences humaines et sociales.

C'est alors dans la lignée de travaux de sociologie historique et d'histoire des sciences que notre recherche a souhaité se situer. Si, dans le milieu académique anglophone, cette histoire s'est en particulier intéressée aux sciences politiques et aux sciences « expérimentales », comme c'est le cas, par exemple, du livre magistral de Steven Shapin et Simon Shaffer, *Leviathan et la pompe à air*¹²¹, en France, avec notamment le récent ouvrage de Marc Joly¹²², une attention particulière a été portée à l'histoire des sciences « non-expérimentales ». Conjugué à une approche interrogeant les fondements mêmes de l'autorité scientifique moderne, comme celle de Guillaume Carnino¹²³ ou, précisément, de Simon Shaffer dans *La fabrique des sciences modernes*, cette nouvelle histoire sociale des sciences a alimenté notre réflexion sur les logiques propres à la constitution des espaces disciplinaires – des sciences expérimentales aux sciences sociales – au cours du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

Ce travail doit également beaucoup aux outils conceptuels et théoriques fournis par la sociologie, celle de Pierre Bourdieu notamment mais également celle qui caractérise l'analyse spécifique des milieux intellectuels et scientifiques, comme chez Bruno Latour par exemple¹²⁴. Par ses ouvrages et ses conférences, Ruskin est l'un des acteurs de ce nouveau « champ » de l'histoire de l'art qui se structure au cours du XIXe siècle, à l'image du champ littéraire,

¹¹⁸ John G.A. POCOCK, *Le Moment machiavélien*, Paris, PUF, 1997 [1975] ; *Vertu, Commerce et histoire*, Paris, PUF, 1998 [1985].

¹¹⁹ Quentin SKINNER, *Machiavel* Paris, Seuil, 1989 [1981] ; *La liberté avant le libéralisme*, Paris, Seuil, 2000 ; *Les fondements de la pensée politique moderne* Paris, Albin Michel, 2001 [1978].

¹²⁰ Voir, à ce sujet : Julien VINCENT, « Concepts et contextes de l'histoire intellectuelle britannique : l'« École de Cambridge » à l'épreuve », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 50-2, 2003.

¹²¹ Steven SHAPIN et Simon SHAFFER, *Léviathan et la pompe à air*, Paris, La Découverte, 1993.

¹²² Marc JOLY, *La révolution sociologique. De la naissance d'un régime de pensée scientifique à la crise de la philosophie (XIXe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 2017.

¹²³ Guillaume CARNINO, *L'invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris, Seuil, 2015.

¹²⁴ Bruno LATOUR, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1987.

particulièrement étudié par Bourdieu¹²⁵. Les choix et les prises de positions de celui-ci – stylistiques, esthétiques ou méthodologiques – témoignent des dynamiques à l'œuvre, dans le deuxième tiers du XIXe siècle, dans la pratique naissante de cette histoire de l'art et de l'architecture. Nous nous intéressons à la manière dont ce processus – étudié récemment par Michela Passini dans son ouvrage *L'œil et l'archive : Une histoire de l'histoire de l'art*¹²⁶ – tend, dans une logique propre à la structuration des champs disciplinaires, « à commander l'espace des prises de position »¹²⁷. Celles que Ruskin adopte sur un grand nombre de sujets ne peuvent se comprendre sans considérer comment sa pensée se construit en s'insérant dans ce champ disciplinaire spécifique de l'histoire de l'art par des frottements et des controverses fréquentes.

Ruskin et l'histoire urbaine

Parmi les ouvrages qui ont ensuite guidé plus précisément notre démarche, depuis la France vers la Grande-Bretagne, se trouve la thèse – et le livre qui en est issu – de Frédéric Moret, *Les socialistes britanniques et français et la ville : 1820-1850*, soutenue en 1994 sous la direction de Michelle Perrot et publié aux éditions de l'ENS en 1999¹²⁸. Le regard qui y est posé sur le premier XIXe siècle, dans une perspective qui saisit dans un même mouvement la production discursive française et britannique, est originale en ce qu'elle relève à la fois de l'histoire du socialisme et de l'histoire urbaine. C'est dans cet horizon, celui d'un frottement entre histoire intellectuelle et histoire sociale au sein de l'histoire urbaine, que ce travail se situe.

Le champ de l'histoire urbaine constitue en effet une porte d'entrée essentielle pour comprendre l'orientation générale de notre travail. Menée au sein du laboratoire d'Analyse Comparée des Pouvoirs (ACP) de l'Université Gustave Eiffel (anciennement Université Marne-la-Vallée), cette thèse s'inscrit dans l'orientation spécifiquement urbaine qui est celle du laboratoire ainsi que celle du Labex *Futurs Urbains* qui a financé les trois premières années de ce travail. L'intérêt porté à Ruskin s'est orienté vers la problématique urbaine en ce qu'il peut être, à différents égards, considéré comme un acteur des transformations de la ville victorienne dans la seconde moitié du XIXe siècle. En parallèle de la place qui lui est conférée par les acteurs du *Gothic Revival* – qui jouent un rôle dans la transformation de la morphologie urbaine dans la

¹²⁵ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

¹²⁶ Michela PASSINI, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.

¹²⁷ Pierre BOURDIEU et Loïc J. D. WACQUANT, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 81.

¹²⁸ Frédéric MORET, *Les Socialistes et la ville: Grande-Bretagne, France, 1820-1850*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999.

seconde moitié du XIXe siècle – le rôle de conférencier public qu’il occupe auprès de la bourgeoisie urbaine britannique le mène également à prendre régulièrement position sur les choix de cette dernière en matière d’aménagement.

En outre, si les différents passages de son œuvre et de ses conférences qui traitent spécifiquement de la question de la forme urbaine ont été, on l’a dit, mobilisés par les premiers protagonistes du mouvement des *Garden Cities* en Grande-Bretagne, Ruskin a été officiellement intégré à l’histoire de l’urbanisme en 1965 avec la publication, par l’historienne Françoise Choay, de son livre *L’Urbanisme. Utopies et Réalités*¹²⁹. Dans cet ouvrage, Ruskin est caractérisé comme « pré-urbaniste culturaliste » dans une généalogie qui met bien en évidence les rapports que son œuvre entretient avec celles d’Ebenezer Howard et de Raymond Unwin chez qui se transmet, selon l’historienne, le modèle d’une ville médiévale, close, radiale et circulaire. Elle oppose alors le « culturalisme » à un autre type d’urbanisme, qualifié de « progressiste », illustré par les théories et les réalisations aussi bien de Walter Gropius ou de Le Corbusier. Si cette généalogie fait aujourd’hui l’objet de critiques, elle reste pourtant l’une des principales grilles de lecture à partir desquelles est actuellement envisagée, tout autant qu’enseignée, l’histoire de l’urbanisme, spécialement en France. L’un des aspects de notre travail est de chercher à montrer en quoi la réification de la pensée ruskinienne de la ville à travers la catégorie « culturaliste » a eu tendance à figer, dans le temps long, le modèle d’une ville médiévale dont la dimension strictement formelle oblitère les aspects sociaux et la fonction proprement modélisatrice.

Médiévalisme et modernité

C’est également aux frontières d’une autre historiographie, celle du médiévalisme, que ce travail s’enracine. Entendu, par le fondateur en 1979 de la revue américaine *Studies in Medievalism*, Leslie J. Workman, comme un « processus de création du Moyen Âge »¹³⁰, le médiévalisme a longtemps été l’apanage, dans le monde anglophone, des études culturelles¹³¹. À l’Université de Manchester, le Professeur David Matthews est ainsi spécialiste, au sein du département d’*English, American Studies and Creative Writing*, d’« études médiévales et médiévalistes »¹³². En France, récemment, différents travaux d’historiennes et d’historiens ont

¹²⁹ F. CHOAY, *L’Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie*, op. cit.

¹³⁰ Leslie WORKMAN, « Editorial Preface », *Studies in Medievalism*, n°1, 1979, p. 1-3.

¹³¹ C’est ce que fait notamment remarquer l’historienne Zrinka Stahuljak, enseignante à UCLA dans Zrinka STAHLJAK, « Médiévalisme » in Florian MAZEL, *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2021, p. 805.

¹³² Il est l’auteur de : David MATTHEWS, *Medievalism. A Critical History*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015.

pris en charge cette question, comme l'illustre l'entrée « médiévalisme » de la *Nouvelle Histoire du Moyen Âge* dirigée par Florian Mazel au Seuil en 2021¹³³. En cette rentrée 2022, un *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire* paraît sous la direction d'un historien, William Blanc et de deux spécialistes de littérature, Anne Besson, et Vincent Ferré¹³⁴. Ce pas de côté, du « médiévalisme »¹³⁵ vers « l'imaginaire », nous a interpellé – sans avoir encore pu découvrir l'ouvrage. Il fait écho au positionnement qui a été le nôtre, durant ce travail, au regard du médiévalisme. Les enjeux que recouvre la notion dans le paysage académique actuel ne se sont pas, initialement, manifestés à nos yeux dans ces termes-là et l'idée d'« imaginaire » que nous avons régulièrement sollicitée nous paraît mieux convenir à ce qui est en jeu, pour Ruskin, quant au Moyen-Âge.

C'est aussi au contact des travaux entrepris par Dominique Iogna-Prat au sein du *Centre d'étude en sciences sociales du religieux* (Césor) à partir de 2015 que la question des effets du Moyen Âge sur la modernité s'est imbriquée dans la genèse de ce travail de thèse. Dans l'horizon de recherche ouvert par son ouvrage *Cité de Dieu, Cité des Hommes*¹³⁶, Dominique Iogna-Prat a, dès 2015, initié un cycle de séminaires, sur plusieurs années, ayant comme thème la question des liens entre religions, Moyen Âge et utopies sociales au XIXe siècle. C'est en ayant en tête ces questionnements, qui interrogent tout autant les racines ecclésiologiques du discours sociologique que la permanence du modèle médiéval dans la modernité, notamment esthétique et scientifique, que nous avons choisi de travailler sur Ruskin. La place qu'il occupe dans l'historiographie, entre figure du médiévalisme et précurseur de la modernité nous a semblé constituer une problématique proprement historique.

Cette problématique a été nourrie par les réflexions qui étaient alors en cours dans le cadre de différents projets de recherche tels ceux menés, dans le cadre de son enseignement à l'EHESS, par Étienne Anheim, dont le séminaire sur l'historiographie du Moyen Âge témoigne, à bien des égards, de la fécondité heuristique de la réflexion sur la période médiévale au sein de la discipline historique dans son ensemble. Le travail engagé par Patrick Boucheron au sein du Collège de France lors de son séminaire de l'année 2016 autour des « effets de la modernité » a également résonné dans la généalogie de cette recherche. La manière dont a été conduite la réflexion, entre histoire, sociologie et philosophie, a guidé notre démarche.

¹³³ F. MAZEL, *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, op. cit.

¹³⁴ Anne BESSON, William BLANC et Vincent FERRE, *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire. Le médiévalisme, hier et aujourd'hui.*, Paris, Vendémiaire, 2022.

¹³⁵ Qui ne disparaît pas complètement puisqu'on retrouve le terme dans le sous-titre : « Le médiévalisme, hier et aujourd'hui »

¹³⁶ Dominique IOGNA-PRAT, *Cité de Dieu, cité des hommes. L'Église et l'architecture de la société. 1200-1500*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

Nous avons aussi été influencée par la lecture de l'ouvrage que Zinka Stahuljak a fait paraître en 2018, *L'archéologie pornographique : médecine, Moyen Âge et histoire de France*¹³⁷. Son approche, qui la conduit à étudier l'influence du médiévisme médical propre au XIXe siècle dans la structuration de la discipline médicale en France, a inspiré la manière dont nous avons envisagé le rôle du gothique dans la genèse des disciplines sociologique et urbanistique au XIXe siècle. Par ailleurs, la façon dont elle pointe la Renaissance comme l'impensé fondamental du « médiévalisme » dans l'article qu'elle consacre au terme dans la *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*¹³⁸, résonne singulièrement avec la fonction du Moyen Âge – comme contre-modèle de la Renaissance – au sein de la théorie ruskinienne.

L'importance de l'histoire du Moyen Âge dans la généalogie de ce travail, celle de Dominique Iogna-Prat, d'Étienne Anheim, de Patrick Boucheron ou de Zrinka Stahuljak, risque cependant d'être trompeuse concernant son orientation générale. Pour ne pas semer de doutes, nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas ici d'un travail de médiéviste. Les prérequis nécessaires pour mener, en médiéviste, une thèse sur Ruskin – dans l'horizon ouvert, par exemple, par Roland Recht dans son travail sur les cathédrales¹³⁹ – en confrontant au discours ruskinien, de manière systématique, la réalité historique des modalités de mises en œuvre des architectures gothiques, sont ambitieux et ne sont pas de notre ressort. Notre travail s'inscrit d'abord dans une perspective d'histoire contemporaine et, si la co-direction dont nous avons eu la chance de bénéficier auprès d'Étienne Anheim a été particulièrement riche et féconde, nos outils sont en priorité ceux qui s'appliquent à l'histoire du XIXe siècle.

Un travail en deux mouvements

Dans la construction de l'architecture générale de ce travail, deux temps se sont alors dessinés et organisent aujourd'hui sa lecture.

Dans une première partie, il s'est agi d'envisager les cadres de la rencontre entre Ruskin et le gothique dans le contexte culturel, social, politique, scientifique et technique du deuxième tiers du XIXe siècle britannique. Le souci de familiariser le lecteur avec le parcours et la trajectoire publique de l'auteur nous a conduit, dans un premier chapitre, à le considérer comme un objet d'étude au sein d'un espace intellectuel et culturel en voie de démocratisation et dont la bourgeoisie victorienne se saisit en accordant une place et un rôle important à ces nouveaux

¹³⁷ Zrinka STAHLJAK, *L'archéologie pornographique. Médecine, Moyen Âge et histoire de France*, Presses universitaires de Rennes, 2018.

¹³⁸ Zrinka STAHLJAK, « Médiévalisme » in F. MAZEL, *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, op. cit., p. 809.

¹³⁹ Roland RECHT, *Le Croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*, Paris, Gallimard, 1999.

conférenciers de la vie urbaine dont Ruskin est un représentant¹⁴⁰. Nous avons ensuite cherché à dresser, à partir de lui, le tableau des rapports que le XIXe siècle britannique entretient avec le Moyen Âge et avec le gothique. La place singulière que Ruskin occupe au sein du courant du *Gothic Revival* nous a invité à travailler, dans ce deuxième chapitre, sur les différents usages modernes du gothique et de la période médiévale depuis le XVIIIe siècle. Dans un troisième chapitre, ce sont les modalités de l'observation de l'architecture gothique par Ruskin qui ont retenu notre attention. Dans le contexte de la structuration d'une nouvelle culture visuelle au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, nous avons été attentive à la nature proprement visuelle de la relation que Ruskin entretient avec l'architecture gothique, qu'il observe sous l'angle et avec la précision du daguerréotype.

Dans la seconde partie, le mouvement s'inverse et c'est le gothique qui est alors constitué comme matière principale de notre enquête. Nous déclinons les ressorts de cette catégorie intellectuelle qui invite à penser, à partir de la lecture qu'en propose Ruskin, l'architecture, la société et la ville. C'est de nouveau en trois temps que cette deuxième partie s'organise. Dans le contexte de la professionnalisation de la pratique architecturale au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, la place déterminante que prend le gothique, chez les praticiens d'une architecture néo-gothique mais aussi, plus globalement, dans la théorie architecturale, témoigne de son rôle dans la rationalisation disciplinaire d'une histoire de l'art qui inspire l'organisation des premiers musées européens de l'architecture. C'est ensuite, avec en perspective l'émergence d'une pensée sur le social qui conduit, à la fin du siècle, au développement de la sociologie au sens disciplinaire, que nous avons envisagé, à partir de Ruskin, le rôle matriciel du gothique dans la théorie sociale du XIXe siècle. Enfin, l'horizon s'est déplacé vers la ville et vers la théorie urbanistique dans la généalogie de laquelle Ruskin a été inscrit de longue date. L'éclairage que ce travail entend apporter sur les potentialités politiques et sociales qu'offre la théorie ruskinienne du gothique, permet d'envisager comment il est possible de penser, à partir de Ruskin, un urbanisme non formel qui entretient un rapport étroit avec les sciences humaines et sociales à distance de l'image morphologique qui est traditionnellement associée à l'idée de ville médiévale.

¹⁴⁰ Nous avons, à ce propos, tiré profit de la lecture de : Antoine LILTI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

Première partie : La matière médiévale dans l'œil de John Ruskin :
construction et distorsion de l'objet gothique

Chapitre I : Identifier la parole, qualifier la demande sociale

Le 24 février 1859, le *Bradford Observer* annonce la prochaine intervention de John Ruskin à Bradford, à l'occasion de l'inauguration de la *Bradford Design School* le mois suivant.

L'annonce s'adresse aux :

« amoureux de l'Art et à tous ceux qui apprécient les plus hautes formes de génie qui attendent, avec un plaisir particulier, la visite prochaine de Mr. Ruskin. L'auteur de *Modern Painters* et de *Stones of Venice* est déjà reconnu comme l'un des plus grands professeurs de notre époque. Il est, en ce qui concerne son sujet de prédilection, sans supérieur ni rival et mérite également l'attention de toute personne sérieuse sur l'ensemble des thématiques qu'il aborde »¹⁴¹.

On peut noter les termes choisis pour présenter celui dont le statut de « professeur » incite l'auditoire à une écoute attentive, vigilante et, d'emblée, admirative. Dans cette formule ramassée, affleurent, en quelques phrases, les arêtes des questions autour desquelles s'articule cette partie : comment s'est construite l'autorité ruskinienne sur les sujets artistiques ? Que nous apprend-elle de la demande sociale à laquelle Ruskin offre une réponse ? Par quels dispositifs – institutionnels, académiques, économiques et socio-culturels – cette autorité a-t-elle progressivement débordé les frontières du genre, en construction, de la critique d'art¹⁴² ? Comment qualifier la place occupée par Ruskin sur la scène publique victorienne ?

Dans un récent ouvrage, Antoine Lilti a étudié l'évolution des dispositifs sociaux qui, depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle ont donné naissance à un nouveau système de reconnaissance des figures publiques. Distincts des ressorts qui présidaient jusqu'alors à l'acquisition de la « réputation », les mécanismes spécifiquement modernes de « publicité » – qui sont précisément analysés par Lilti – ouvrent la voie à ce qu'il désigne par le vocable de « célébrité » :

« En élargissant à l'extrême les cercles de la reconnaissance, les mécanismes de la publicité ouvrent sur une réalité spécifique. La célébrité, d'abord, s'autonomise par rapport aux critères qui régissent les réputations. Lorsqu'un écrivain, un acteur, un brigand deviennent célèbres, la curiosité qu'ils suscitent n'est plus évaluée à l'aune des critères propres à leur activité d'origine. Ils sont devenus des figures publiques, qui ne sont plus seulement jugées au regard de leurs compétences propres, mais pour leur capacité à capter et à entretenir cette curiosité du public. [...] la curiosité qu'elle suscite porte avec une vivacité particulière sur la vie privée des personnes célèbres, devenue l'objet de l'attention collective ».¹⁴³

¹⁴¹ « Mr Ruskin in Bradford » in *Bradford Observer*, 24 février 1859, p. 4.

¹⁴² Nous empruntons ici la notion de « genre » à Jean-Pierre LEDUC-ADINE, « Des règles d'un genre : la critique d'art », *Romantisme*, 21-71, 1991, p. 93-100.

¹⁴³ Antoine LILTI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014, p. 4.

Les possibilités offertes par l'élargissement du public auquel s'adressent ces nouvelles figures publiques sont au cœur du travail d'Antoine Lilti qui montre que cet élargissement du cercle de la reconnaissance est étroitement lié à un progressif processus de démocratisation de l'espace public. Si la célébrité a partie liée avec de nouvelles formes de « curiosité » de la part d'un public dont il s'agit désormais de capter l'attention, elle s'incarne notamment dans le développement de nouveaux modes de consommation des loisirs¹⁴⁴. Aller écouter John Ruskin, comme c'est le cas à Bradford en mars 1859, constitue ainsi l'un de ces nouveaux loisirs auxquels s'adonne la bourgeoisie victorienne urbaine, dans un jeu de miroir et de concurrence politique et symbolique avec l'aristocratie victorienne.

John Ruskin est l'une de ces célébrités de la scène publique victorienne dont il constitue même une figure paradigmatique. En 1878, la première *Ruskin Society* est fondée à Manchester qui sert de modèle aux nombreuses *Ruskin Societies* qui se développent, par la suite, sur le territoire britannique¹⁴⁵. Ce sont les premières sociétés de ce type – structurées spécifiquement autour d'une figure du patrimoine national – qui s'établissent au Royaume-Uni à la suite de l'unique précédent en la matière que constituent les *Shakespeare Societies*¹⁴⁶. La cristallisation d'une telle curiosité autour de la personne de Ruskin témoigne des transformations d'un espace public qui, au cours du XIXe siècle, se charge de nouvelles valeurs démocratiques.

Il s'agira, dans ce premier chapitre, de dessiner les contours du paysage académique, économique, socio-culturel et politique qui a constitué le contexte – spatial et institutionnel – dans lequel Ruskin a progressivement atteint la célébrité.

A- Ruskin, une autorité construite par la célébrité

La célébrité de Ruskin se fabrique, au cours du deuxième tiers du XIXe siècle, au rythme de ses prises de paroles, qui sont autant de prises de position, et qui conditionnent la réception de son activité intellectuelle dans des espaces intellectuels et sociaux spécifiques. Dans la lignée de travaux au sein desquels la focale s'est déplacée, depuis les intellectuels vers leurs « interventions »¹⁴⁷ – concept qui intègre la question des modalités de la prise de parole – nous souhaitons aborder la construction de la figure publique de Ruskin à travers l'analyse, contextualisée, de ses conférences. Dans une perspective socio-historique, il s'agit ici de

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁵ Stuart EAGLES, « Political Legacies » in Francis O'GORMAN (dir.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, op.cit. 2015, p. 253.

¹⁴⁶ Stuart EAGLES, *After Ruskin. The Social and Political Legacies of a Victorian Prophet, 1870-1920*, op.cit, p. 150-151.

¹⁴⁷ Qui s'inspire notamment du travail de Gil EYAL et Larissa BUCHHOLZ, « From the Sociology of Intellectuals to the Sociology of Interventions », *Annual Review of Sociology*, 36, 2010, p. 117-137

proposer une histoire de la théorie ruskinienne de l'architecture qui conjugue, à l'analyse interne de ses œuvres, une étude de leur réception et de leur interprétation. Ce changement d'échelle conduit à s'intéresser à la manière dont il s'établit alors comme l'un des acteurs d'un nouveau paradigme discursif alors en construction, propre au champ de l'histoire de l'art.

Le concept bourdieusien de « champ » nous permet d'envisager la façon dont Ruskin s'insère dans ce nouvel espace intellectuel victorien qui, dans une analogie avec la logique des marchés économiques, s'établit comme un territoire de luttes spécifiques dans lequel il s'agit de se positionner par l'invective, la controverse et la conscience stratégique du prestige symbolique que ses prises de paroles publiques lui confèrent.

a- Premiers écrits, premières « disputes »

Le premier texte publié de John Ruskin paraît dans le numéro de septembre 1834 du *Magazine of Natural History* fondé par le botaniste John Claudius Loudon¹⁴⁸. Il est alors âgé de 15 ans et propose ses « considérations sur la couleur des eaux du Rhin », rédigées à partir d'observations et de descriptions géologiques issues de son journal de bord¹⁴⁹. C'est ensuite à partir de la fin de l'année 1837 dans *The Architectural Magazine*, fondé par ce même John Claudius Loudon¹⁵⁰, que Ruskin, sous le nom de plume de Kata Phusin¹⁵¹, publie une série d'articles. Réunis par la suite sous le titre *The Poetry of Architecture or The architecture of the nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character*¹⁵², il y dresse une typologie des différentes traditions architecturales européennes qui s'organisent principalement en deux parties : le « Cottage » et la « Villa ». Ruskin décrit en particulier les caractéristiques distinctives des paysages architecturaux typiques de la France et de la Grande-Bretagne. Dans la synthèse annuelle que le magazine présente à ses lecteurs à la fin de l'année 1838, on peut lire :

« Nous considérons avec une valeur particulière pour les jeunes architectes une série d'articles débutée dans le dernier volume et conclue dans le présent volume. Il s'agit des « Essays on the Poetry of Architecture » par Kata Phusin. Ces essais ne procureront aucune satisfaction au simple bâtisseur ou à l'architecte qui n'aurait que le passé comme principe directeur mais ils n'ont pas été écrits pour de tels lecteurs. Ils s'adressent au jeune artiste impartial en l'incitant à penser et à exercer sa raison [...] Nous croyons

¹⁴⁸ *The Magazine of Natural History*, vol. vii. No. 41, septembre 1834, Londres, Longmans & Co, p. 438–439

¹⁴⁹ *Works*, I, p. xxxi. Ce texte est republié en 1885 dans *On the Old Road*, volume qui rassemble différents écrits de jeunesse de l'auteur.

¹⁵⁰ *The Architectural Magazine*, vol. IV, No. 45, novembre 1837, p. 505–508.

¹⁵¹ Dont la traduction, depuis le grec, signifie « selon la nature ».

¹⁵² D'abord de manière non autorisée en 1873 par un éditeur américain (John Wiley & Son, New York) puis, en 1893 en Angleterre par l'éditeur officiel de Ruskin, George Allen (John RUSKIN, *The Poetry of Architecture or The architecture of the nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character*, Londres, George Allen, 1893).

qu'il en existe certain, parmi la jeune génération, qui pourront être capable de se libérer des entraves et des bigoteries architecturales de Vitruve et de ses partisans et c'est dans les mains de ceux-là que nous plaçons nos espérances pour que l'architecture devienne un véritable art de design et de goût »¹⁵³.

Le *Times* se fait également l'écho de cette série d'articles dans le compte-rendu de *The Architectural Magazine* le 2 février 1839 :

« La série la plus remarquable d'articles dans le Magazine provient d'un auteur qui répond au nom de Kata Phusin. Cet auteur [...] a l'esprit d'un poète et l'œil et la main d'un artiste et a produit une série d'essais particulièrement poétique »¹⁵⁴.

Fondé en 1834, *The Architectural Magazine* est alors l'un des rares journaux spécialisés dans l'architecture au Royaume-Uni. Bien que sa publication s'interrompe assez précocement, en 1839, il illustre l'existence d'un intérêt du nouveau public bourgeois pour les questions architecturales. Le lancement de *The Builder* – encore publié aujourd'hui sous le nom de *Building* – par l'architecte Joseph Aloysius Hansom, vient, en 1843, confirmer cet intérêt. Il dépasse d'ailleurs le contexte britannique puisqu'en France est fondée, de manière quasi-simultanée, en 1840, la *Revue Générale d'architecture et des travaux publics* par César Daly¹⁵⁵. Auteur de *The Architectural Magazine*, Ruskin inscrit ainsi, dès ses premières manifestations, l'orientation architecturale de son engagement intellectuel.

Autour d'une question de « Convergences » (1838)

La visibilité que Ruskin acquiert par la publication de cette série d'articles – placés, chaque mois, en première page du magazine – donne lieu à la première « controverse » impliquant l'auteur dans les colonnes d'un journal. Quatre lettres publiées dans *The Architectural Magazine* au cours de l'année 1838 attestent des prises de positions de Ruskin – Kata Phusin – à l'encontre d'un autre auteur du journal qui signe sous le nom de « Candidus »¹⁵⁶. La nature

¹⁵³ « One series of papers, commenced in the last volume and concluded in the present one, we consider to be of particular value to the young architect. We allude to the 'Essays on the Poetry of Architecture,' by Kata Phusin. These essays will afford little pleasure to the mere builder, or to the architect who has no principle of guidance but precedent; but for such readers they were never intended. They are addressed to the young and unprejudiced artist; and their great object is to induce him to think and to exercise his reason. . . . There are some, we trust, of the rising generation, who are able to free themselves from the trammels and architectural bigotry of Vitruvius and his followers; and it is to such alone that we look forward for any real improvement in architecture as an art of design and taste » (*The Architectural Magazine*, vol. V, No. 58, décembre 1838, p. 532).

¹⁵⁴ « The most remarkable series of articles in the Magazine are by a writer who assumes the designation of Kata Phusin. This author . . . has the mind of a poet as well as the eye and hand of an artist, and has produced a series of highly poetical essays » (« Review of *The Architectural Magazine* » in *The Times*, 2 février 1839).

¹⁵⁵ César DALY, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics : journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des industriels et des propriétaires*, Paris, Paulin et Hetzel, 1840.

¹⁵⁶ Ces quatre lettres qui s'échelonnent de février à novembre 1838 n'ont jamais été publiées dans aucun volume ultérieur des travaux de Ruskin mais ont été rassemblées par les auteurs de la *Library Edition* et se trouvent dans *Works*, Vol. I, p. 215-231.

de la controverse, relative à « la Convergence des Perpendiculaires » – dans le détail technique de laquelle nous ne rentrerons pas, mais qui marque l'intégration progressive de Ruskin dans le champ de la critique architecturale – fait écho à la publication d'un traité de composition picturale par le peintre et professeur Arthur Parsey en 1836¹⁵⁷. Ce traité semble avoir capté l'attention de Candidus qui y consacre un article dans le numéro de novembre 1837 de *The Architectural Magazine*¹⁵⁸, numéro dans lequel est également publié l'« Introduction » par Kata Phusin de « *The Poetry of Architecture* »¹⁵⁹. L'article de Candidus, dans lequel il enjoint Arthur Parsey à « rectifier » son propos, reçoit, en février 1838, une réponse de la part de l'intéressé¹⁶⁰. Il suscite également l'intérêt de l'architecte William Wilmer Pocock qui publie une communication sur le sujet dans ce même numéro¹⁶¹ ainsi que celui de Ruskin qui publie ses « *Remarks on the Convergence of Perpendiculars* » dans ce numéro de février, toujours sous pseudonyme¹⁶². Cette première lettre est suivie d'une réponse de Candidus qui initie un échange entre les deux protagonistes qui se poursuit jusqu'en novembre. Candidus qualifie le commentaire de Kata Phusin de « simple feinte », ce à quoi Ruskin répond en ironisant sur le caractère « indigné » de la réponse de Candidus et remercie, par la suite, les « dispositions courtoises » d'Arthur Parsey qui viennent tempérer le « caractère désagréable de la dispute »¹⁶³. Cette « dispute » – le terme paraît idoine pour traduire la teneur des oppositions et des luttes qui permettent à ses acteurs de « produire la croyance dans la valeur des enjeux »¹⁶⁴ propres au champ de la discipline architecturale – alimente de nombreuses discussions cette année-là. C'est par cette première série d'articles et ces premiers échanges par voie de presse que Ruskin – qui, en 1837, vient juste d'entrer comme étudiant au *Christ Church College* d'Oxford – devient l'un des acteurs du genre de la critique d'architecture au Royaume-Uni, genre qui se constitue alors par le medium journalistique¹⁶⁵.

¹⁵⁷ Arthur PARSEY. *Perspective Rectified; or the Principles and Application Demonstrated. In this treatise the present systems of delineation are compared, with a new method for producing Correct Perspective Drawings without the use of vanishing points*, Londres, Longmans, 1836.

¹⁵⁸ CANDIDUS, « On Parsey's natural Convergence of Perpendiculars. », *The Architectural Magazine*, vol. IV, no. 45, novembre 1837, p. 518-520.

¹⁵⁹ Kata PHUSIN, « Introduction. The Poetry of Architecture ; or the Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with natural Scenery and national Character », *The Architectural Magazine*, vol. IV, No. 45, novembre 1837, p. 505-508.

¹⁶⁰ *The Architectural Magazine*, vol. V, no. 48, février 1838, p. 91.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 92-94.

¹⁶² Kata PHUSIN, « Remarks on the Convergence of Perpendiculars », *The Architectural Magazine*, vol. V, No. 48, Février 1838, p. 94-96.

¹⁶³ « I am much gratified by the gentle and courteous disposition which Mr. Parsey manifests in his reply to the remarks of Mr. Pocock and myself. Had we all such antagonists to contend with, we should be in no danger of forgetting the object of enquiry, in the desire of showing our own powers of sarcasm, as is too frequently the case in such discussions. I am well aware, also, of the disagreeable character of a dispute, in which one party is opposed by another with arguments which, long ago, and at an early period of his investigation, occurred to, and were answered in, his own mind » (*Further Contributions to Loudon's in Works*, vol. I, p. 221).

¹⁶⁴ Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 2016, p. 115.

¹⁶⁵ C'est ce que montre, pour la critique d'art : J.-P. LEDUC-ADINE, « Des règles d'un genre », art. cit.

Le monument en l'honneur de Walter Scott (1839)

En 1838, est organisé, à Édimbourg, un concours pour déterminer les plans d'un monument en l'honneur de l'écrivain Walter Scott, mort en 1832. Il s'inscrit dans une entreprise de statuaire publique qui trouve un écho dans une large partie des pays européens au cours du XIXe siècle, témoignant d'une matérialité nouvelle du domaine de la pensée laïque¹⁶⁶.

En novembre 1838, un auteur anonyme, connu seulement par son initiale « W », revient, dans une contribution à *The Architectural Magazine*, sur les propositions du comité constitué pour l'érection de ce monument à la mémoire de Walter Scott. W s'étonne que le choix de l'esthétique architecturale du monument n'ait pas été davantage conditionné aux caractéristiques du site choisi pour son érection et, afin d'appuyer son propos, fait référence à l'auteur de « *The Poetry of Architecture* », dont il cite le passage suivant :

« Nous avons toujours considéré ces circonstances comme étant des preuves irréfutables de la dépendance parfaite de l'architecture à sa situation et de l'impossibilité complète de juger de la beauté d'un bâtiment de manière abstraite »¹⁶⁷.

Cette interpellation est suivie d'une réponse de Ruskin qui, toujours sous le pseudonyme de Kata Phusin, contribue à ce nouveau débat dans le numéro de janvier 1839 de *The Architectural Magazine*¹⁶⁸. Alors que ce dernier propose les hauteurs de *Salisbury Crags*, le comité fait le choix d'*East Princes Street Gardens* pour l'établissement de ce monument en l'honneur de Walter Scott à Édimbourg. Sa construction, à partir du design néo-gothique de George Meikle Kemp¹⁶⁹, débute en 1840.

L'efficacité des prises de position architecturale de Ruskin n'est ainsi pas à chercher du côté de leur mise en application concrète mais plutôt dans la visibilité à laquelle il accède alors et à l'autorité publique qui commence à lui être conférée en matière d'architecture. En 1839, alors qu'il n'est âgé que de 20 ans, son personnage public, Kata Phusin, est identifié comme l'un des acteurs de la critique d'architecture victorienne au sein de laquelle il prend des positions qui restent, pour le moment, d'ordre très largement esthétique.

¹⁶⁶ Étudié notamment, pour la France, par Jacqueline LALOUETTE, *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (France 1801-2018)*, Paris, Mare & Martin, 2018.

¹⁶⁷ W, « Are Architectural Monuments only to be erected among Architectural Objects », *The Architectural Magazine*, vol. V, No. 57, novembre 1838, p. 501.

¹⁶⁸ Kata PHUSIN, « Whether works of art may, with propriety, be combined with the sublimity of nature ; and what would be the most appropriate situation for the proposed monument to the memory of sir Walter Scott, in Edinburgh ? », *The Architectural Magazine*, vol. V, No. 59, janvier 1839, p. 625-636.

¹⁶⁹ Monument que Ruskin ne cesse de critiquer, notamment dans la lettre xxxi de *Fors Clavigera (Fors Clavigera in Works)*, vol. XXVII, p. 565)

La fabrication de cette autorité, par voie de presse, soude, pour longtemps, le rapport privilégié de l'auteur avec les magazines, journaux et revues britanniques. Brian Maidment a montré qu'ils sont des instruments déterminants pour la construction de sa présence publique au Royaume-Uni¹⁷⁰. Ruskin témoigne, très tôt, d'une vraie finesse dans l'appréhension du potentiel de ces périodiques comme forme singulière de discours public¹⁷¹. Ils lui permettent de cibler un lectorat spécifique et d'apprécier la qualité d'un public qu'il choisit, à l'occasion, de flatter ou d'offenser par des positionnements plus ou moins avant-gardistes, dans la logique propre de l'intégration à l'intérieur du champ de l'architecture, en bouleversant les hiérarchies « mais non le jeu lui-même »¹⁷².

Un engagement en faveur des peintres « modernes » (1843-1851)

C'est dans cette même logique, plus ou moins hétérodoxe, mais par un ouvrage édité et dont l'objet est la peinture et non l'architecture, que Ruskin, dont l'identité est encore largement masquée, s'impose comme l'un des plus importants critiques d'art de la période victorienne. La première semaine de mai 1843, il publie en effet, en dissimulant son identité sous la périphrase, « *a Graduate of Oxford* » (« un diplômé d'Oxford »), chez Smith, Elder & Co, son premier livre, dont le titre est *Modern Painters : Their superiority in the art of landscape painting to all the ancient masters proved by examples of the true, the beautiful, and the intellectual, from the works of modern artists, especially from those of J. M. W Turner, Esq., R.A.* Il s'agit du premier volume de ce qui passe alors à la postérité sous le titre de *Modern Painters*. Il est, par exemple, décrit, dans un essai paru en 1890, par W. G. Colingwood – biographe de Ruskin – comme :

« le premier véritable travail de critique générale de l'ère moderne, un travail pionnier qui s'est fait le porte-étendard de la guerre contre les Philistins et les préjugés »¹⁷³.

Ruskin y proclame la supériorité sans égale du travail de Joseph Mallord William Turner et des peintres modernes :

« les artistes modernes, comme un corps, sont bien plus justes et complets dans leur vision des choses matérielles que tout autre peintre de paysage ayant existé ; parmi ceux-là, J. M. W Turner est le seul homme qui ait jamais réussi à donner une

¹⁷⁰ Brian MAIDMENT, « Influence, presence, appropriation. Ruskinian periodicals 1890-1910 » in Keith HANLEY et Brian MAIDMENT, *Persistent Ruskin: Studies in Influence, Assimilation and Effect*, Londres, Routledge, 2016.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷² P. BOURDIEU, *Questions de sociologie*, op. cit, p. 199.

¹⁷³ W. G. COLINGWOOD, « The Genesis of Modern Painters », *Igdrasil*, vol. I, 1890, p. 7.

transcription complète de l'ensemble du système de la nature et est, de ce point de vue, le seul peintre de paysage parfait que le monde connaisse »¹⁷⁴.

Cette affirmation constitue une vigoureuse prise de position au sein de la critique d'art du début des années 1840 au Royaume-Uni. C'est le moment où les plans de reconstruction du Parlement, après son incendie de 1834, prévoient que ses fresques soient réalisées par un peintre allemand, Cornelius, témoignage de l'admiration portée par le public bourgeois britannique à l'école romantique allemande. C'est également un indicateur du désamour des plus conservateurs d'entre eux pour les œuvres de Turner. Le compte-rendu de l'exposition annuelle de la *Royal Academy* en 1842 par le *Blackwood's Magazine* nous en offre une brillante illustration :

« Les yeux de Turner doivent lui jouer un tour ; ils ne peuvent correctement communiquer à son esprit les formes ou les couleurs ou bien il a des hallucinations. Il eut, longtemps, un certain nombre d'admirateurs idolâtres qui ne voyaient pas l'absurdité de ses dessins mais, cela empirant d'année en année, les amoureux de son travail ont progressivement disparu et on ne trouve plus personne qui dise du bien de lui »¹⁷⁵.

Défendre Turner est, pour Ruskin, le moyen d'afficher son refus de l'académisme esthétique et d'endosser le rôle de « porte-étendard », pour reprendre le mot de Colingwood, de la peinture moderne dans cette querelle, renouvelée, des « Anciens et des Modernes ». Les commentateurs – à l'exception notable du très conservateur *Blackwood's Magazine* et de l'*Athenaeum* – relèvent le « talent » et le « génie » de l'auteur, comme le montre la lecture du *Globe* (30 août 1843), du *Weekly Chronicle* (16 septembre 1843), de *Churchman* (Octobre 1843), du *Gentleman's Magazine* (Novembre 1843), du *Church of England Quarterly* (Janvier 1844), du *Spectator* (7 décembre 1844) et enfin du *Fraser's Magazine* (Mars 1846) qui considère *Modern Painters* comme, peut-être, « le livre le plus remarquable qui ait jamais été publié sur l'art »¹⁷⁶. À cette occasion, Ruskin se fait également connaître des cercles lettrés victoriens et reçoit les félicitations et le soutien, entre autres, des poètes Alfred Tennyson, Samuel Rogers et Robert Browning, de la poétesse Elizabeth Barrett Browning et des écrivaines Sara Coleridge, Elizabeth Gaskell, George Eliot et Charlotte Brontë¹⁷⁷. Par ce premier volume de *Modern*

¹⁷⁴ « modern artists, as a body, are far more just and full in their views of material things than any landscape painters whose works are extant; but that J. M. W. Turner is the only man who has ever given an entire transcript of the whole system of nature, and is, in this point of view, the only perfect landscape painter whom the world has ever seen » (*Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 616).

¹⁷⁵ « Turner's eye must play him false; it cannot truly represent to his mind either his forms or colours for his hallucination is great. There were a number of idolatrous admirers who, for a long time, could not see his exhibited absurdities; but as there is every year some one thing worse than ever, by degrees the lovers fall off, and now we scarcely find one to say a good word for him » (*The Blackwood Magazine*, juillet 1842).

¹⁷⁶ *Works*, vol. III, p. xxxvi.

¹⁷⁷ *Works*, vol. III, p. xxxvii-xxxix.

Painters, dont la radicalité, bien que mesurée, témoigne néanmoins d'une prise de position esthétique assumée en faveur des peintres « modernes », Ruskin assoit, avec force, son autorité dans la critique d'art.

Après la parution du deuxième volume de *Modern Painters* en 1846 puis celle des *Seven Lamps of Architecture* en 1849, c'est comme « auteur de *Modern Painters* » que Ruskin publie, en 1851, toujours chez Smith, Elder, & Co, un pamphlet qu'il intitule *Pre-Raphaelitism*. Dans une courte préface, il en justifie la rédaction et rappelle le conseil qu'il donnait, huit ans auparavant, à la fin du premier volume de *Modern Painters*, aux jeunes artistes britanniques :

« Qu'ils avancent avec ténacité vers la nature et qu'ils travaillent à ses côtés en toute confiance, en n'ayant rien d'autre à l'esprit que de comprendre son sens, en ne rejetant, ne méprisant et ne sélectionnant rien »¹⁷⁸.

Il ne reconnaît alors, en 1851, qu'à un seul groupe d'hommes d'avoir suivi ce conseil : les Préraphaélites, dont les peintres John Everest Millais ou Dante Gabriel Rossetti sont des représentants et qui, dans le cadre d'une confrérie, puisent leur inspiration dans les motifs et le style médiéval des primitifs italiens et flamands, prédécesseurs de Raphaël. Il regrette que ces artistes n'aient reçu, en retour, que des « attaques grossières » de la part de la presse publique. Il se donne alors comme mission, par ce pamphlet, de contredire les « fausses déclarations » qui ont été faites concernant leurs œuvres dont il tient à souligner la valeur, indépendamment de toute « dispute »¹⁷⁹. Porte-étendard des peintres modernes dans le combat qui les oppose aux Romantiques et aux Classiques, Ruskin défend ainsi les Préraphaélites comme il avait défendu Turner, contre l'académisme victorien.

En une dizaine d'année, Ruskin devient ainsi l'une des figures majeures de la critique d'art victorienne. Il est progressivement identifié, par le public bourgeois lettré auquel il s'adresse, comme le promoteur d'un art « moderne », celui de Turner et des Préraphaélites, qui rompt avec les codes esthétiques de l'académisme victorien. La reconnaissance qu'il en tire, en particulier auprès de la bourgeoisie urbaine désireuse d'affirmer de nouvelles valeurs esthétiques dans l'espace social qu'elle cherche alors à occuper, lui permet d'accéder, au début des années 1850, à une nouvelle plateforme de la scène publique quand il endosse, pour la première fois en 1853, le costume du conférencier.

¹⁷⁸ « They should go to nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thought but how best to penetrate her meaning; rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing » (Préface de Ruskin à *Pre-Raphaelitism* in *Works*, vol. XII, p. 339).

¹⁷⁹ « I have, therefore, thought it due to them to contradict the directly false statements which have been made respecting their works; and to point out the kind of merit which, however deficient in some respects, those works possess beyond the possibility of dispute » (*Ibid.*).

b- Ruskin conférencier

La conférence publique

Si la conférence publique n'a pas suscité, pour la France du XIXe siècle, un véritable engouement historiographique – alors qu'elle constitue pourtant un élément central dans la diffusion, par exemple, de la doctrine saint-simonienne¹⁸⁰ – elle a, en revanche, fait l'objet de nombreux travaux outre-Manche. Dans les années 1990, différents ouvrages se sont intéressés à l'importance de l'éloquence et de la maîtrise de la scène publique chez certaines personnalités publiques britanniques comme le pasteur baptiste libéral de Birmingham George Dawson (1821-1876), passé à la postérité comme « conférencier »¹⁸¹. Ces enquêtes – celles d'Henry Colin Gray Matthew, de James Vernon, de Patrick Joyce et de Miles Taylor notamment¹⁸² – nous fournissent une importante matière pour mieux appréhender ce que James Vernon a décrit comme la « politique de la parole » d'un monde victorien dans lequel la vie politique était ponctuée d'innombrables « discours, chahuts, chanson, sans parler des vagues incessantes de rumeur et de contre-rumeur qui circulaient de bouche à oreille »¹⁸³. Alors que ces premiers travaux se concentrent sur les discours de la scène politique, ont été ensuite menées, dans les années 2000, des études sur le déploiement plus large de la parole publique au sein d'espaces de sociabilité spécifiques : sociétés savantes et autres lieux de consommation de loisirs culturels ou de divertissement¹⁸⁴. Leur lecture croisée permet d'envisager la manière dont l'espace politico-culturel victorien est structuré, dans son ensemble, par ce rapport particulier à l'expression orale et à la mise en scène. C'est en effet autour du « divertissement », de la « performance », de l'« illusion » – ce vocabulaire du « spectacle »¹⁸⁵ qui, en France, a été marqué, depuis la fin des années 1960, du sceau de la pensée débordienne – que s'est développée, au Royaume-Uni, une véritable « culture de la tribune » pour reprendre le titre d'un

¹⁸⁰ Voir par exemple : Jean VIDALENC, « Les techniques de la propagande saint-simonienne à la fin de 1831 », *Archives de sociologie des religions*, 5-10, 1960, p. 5.

¹⁸¹ Martin HEWITT, « Ralph Waldo Emerson, George Dawson, and the control of the lecture platform in mid-nineteenth century Manchester », *Nineteenth Century Prose*, 25, 1998, p. 1-23.

¹⁸² Henry Colin Gray MATTHEW, "Rhetoric and Politics in Great Britain, 1860-1930" in Philip J. WALLER et A. F. THOMPSON, *Politics and Social Change in Modern Britain. Essays Presented to A.F. Thompson*, Brighton, Harvester Press, 1987; James VERNON, *Politics and the People: A Study in English Political Culture, 1815-1867*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; Patrick JOYCE, *Democratic Subjects: The Self and the Social in Nineteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; Miles TAYLOR, *The Decline of British Radicalism, 1847-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

¹⁸³ J. VERNON, *Politics and the People*, op. cit., p. 117.

¹⁸⁴ Voir en particulier les douze contributions qui composent le volume de Joe KEMBER, John PLUNKETT et Jill A. SULLIVAN, *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*, op.cit.

¹⁸⁵ Le mot « spectacle » est d'ailleurs aussi bien utilisé en français qu'en anglais où il est parfois remplacé par « show ».

article de l'historien Martin Hewitt¹⁸⁶.

Ce dernier fait partie de cette génération d'historiens et d'historiennes dont les travaux se sont éloignés du terrain proprement politique pour se concentrer sur les tribunes des sociétés savantes et des institutions culturelles ou éducatives qui ont été le théâtre de la prise de parole d'un nombre important d'orateurs publics au cours du XIXe siècle. Il montre que si les années 1820-1830 voient le triomphe de conférences dans les domaines scientifiques comme celles d'Humphry Davy, de Michael Faraday ou de Charles Partington, les tribunes publiques des années 1840-1850 sont dominées par des discours plus politiques comme ceux de George Dawson – dont la critique sociale s'inspire largement de celle de Thomas Carlyle – du radical chartiste Henry Vincent – qui navigue entre les registres historique et littéraire – du chrétien socialiste Hugh Stowell Brown ou des non-conformistes Christopher Newman Hall et William Morley Punshon¹⁸⁷. Cette culture de la tribune est ainsi caractérisée par la succession, voire la simultanéité, sur les scènes publiques britanniques d'une grande diversité d'attractions récréatives et d'interventions politiques. Les différentes catégories sociales de la population britannique, et notamment la bourgeoisie urbaine, peuvent, au cours de la même semaine, assister aussi bien à des expérimentations scientifiques, comme celles offertes par Michael Faraday et sa célèbre cage, qu'à la démonstration d'outils optiques qui se popularisent au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, comme les fameux dioramas, mais également aller écouter les orateurs de la critique sociale britannique lors de conférences publiques. Le dispositif culturel dans lequel s'insèrent ces événements de la vie sociale urbaine témoigne de la porosité qui existe entre parole savante et parole politique qui trouvent, dans les salles de spectacles publiques ou les tribunes des sociétés savantes, leurs espaces privilégiés d'expression.

La première intervention publique de John Ruskin, sur la scène du *Queen Street Hall* de la *Philosophical Institution* d'Édimbourg en novembre 1853, s'inscrit dans ce dispositif. Elle est la première démonstration de la maîtrise des modalités de ce nouveau mode de reconnaissance publique par Ruskin et constitue une étape importante dans l'élargissement de son propos, de l'esthétique vers le politique.

Édimbourg, novembre 1853 : prendre le chemin politique de la scène publique

Lors de la dernière réunion mensuelle de la *Philosophical Institution* d'Édimbourg de l'année

¹⁸⁶ Martin HEWITT, « Aspects of Platform Culture in Nineteenth-Century Britain », *Nineteenth Century Prose*, 29-1, 2002, p. 1-32.

¹⁸⁷ Martin HEWITT, « Beyond scientific spectacle. Image and word in nineteenth century popular lecturing » in J. KEMBER, J. PLUNKETT et J. A. SULLIVAN, *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*, op. cit., p.82.

1852-1853, le 8 août 1853, le président de l'institution, John Wilson, annonce au comité directeur que le « Principal Scott de l'Owen College de Manchester » a accepté de donner le discours inaugural de la saison prochaine et que « Mr Ruskin » a accepté d'être le premier conférencier de l'année. Ce dernier donnera, comme l'annonce Wilson, au début du mois de novembre, une première session de conférences sur l'architecture suivie d'une seconde sur la peinture¹⁸⁸. La nouvelle de cette intervention arrive relativement tardivement dans la programmation du calendrier de la Société. Dans son *Minute Book*, on lit que le comité responsable des conférences pour l'année 1853-1854 avait été nommé le 13 décembre 1852¹⁸⁹ et la liste des intervenants – en histoire, en musique, en science et en littérature – était déjà largement fixée dès le 14 mars 1853¹⁹⁰. L'intervention de Ruskin est donc annoncée – en plein milieu de l'été – à la dernière minute. Elle revêt ainsi un caractère suffisamment remarquable pour justifier de bousculer l'agenda de la Société.

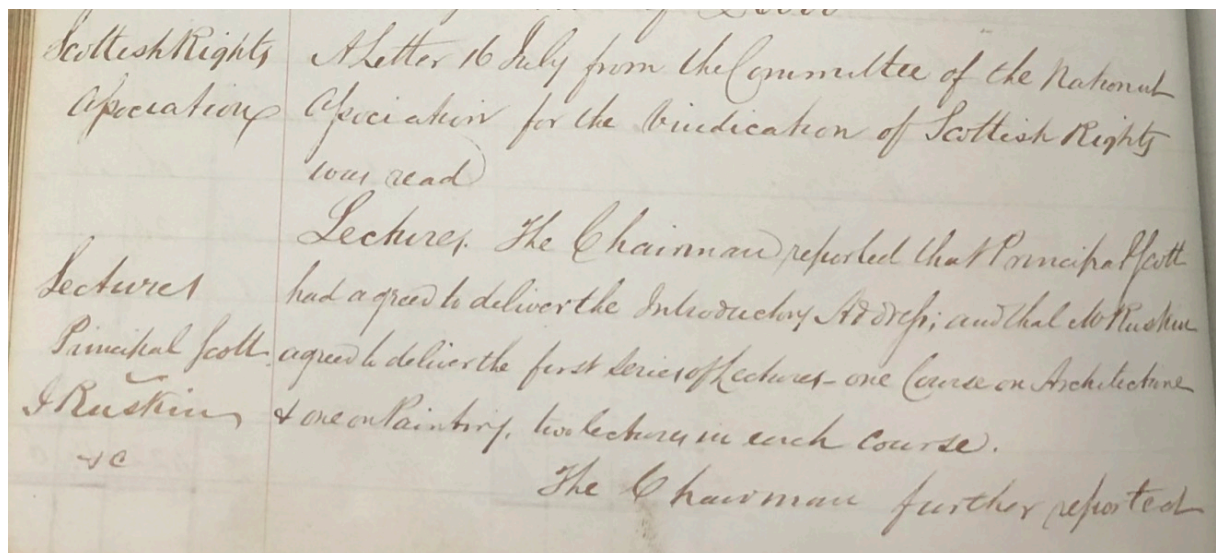


Figure 3: Compte-rendu de la dernière réunion, du 8 août, de la *Philosophical Institution* pour l'année 1852-1853
 Source : *Edinburgh Philosophical Institution's Minute Book* (1852-1861), Edinburgh Central Library, Scottish and Reference Collections, YQ1 E23P, fol. 86.
 Cliché : Pauline Guillemet (janvier 2020)

Cela se confirme à la lecture de la correspondance de Ruskin. On trouve mention de ce projet d'intervention dans une série de lettres que Ruskin adresse à ses parents au cours du mois d'août 1853 durant lequel il est en villégiature à Glenfinlas, en Écosse, avec sa femme Effie Gray et son ami le peintre John Everest Millais. Alors que ses parents craignent de le voir ainsi monter

¹⁸⁸ *Edinburgh Philosophical Institution's Minute Book* (1852-1861), Edinburgh Central Library, Scottish and Reference Collections, YQ1 E23P, fol. 86.

¹⁸⁹ *Ibid*, fol. 62.

¹⁹⁰ *Ibid*, fol. 69.

à la tribune, Ruskin leur répond, le 18 août en leur assurant qu'il « ne compte, en aucune façon, se lancer dans la carrière de conférencier »¹⁹¹.

Ce rejet de la conférence publique était déjà sensible dans son pamphlet de 1851 sur les Préraphaélites dans lequel il dénonçait la « merveilleuse stupidité » de cet « âge des conférenciers »¹⁹². Cette critique résonne avec celle que Carlyle formule, l'année précédente, dans son essai de 1850 *The Present Time*¹⁹³, au sujet de ce qu'il qualifie de « palabres de la tribune publique ». Ce que Carlyle reproche à cette forme d'énonciation du discours est qu'elle ne peut être envisagée sans un rapport d'analogie – supposé dégradant – avec les modalités d'expression des prises de positions politiques démocratiques contemporaines.

Le début des années 1850 est en effet marqué par la mémoire des nombreux discours chartistes des années 1840 mais également par celle de ceux qui ont émaillé la lutte politique pour l'abolition des *Corn Laws* – série de lois économiques protectionnistes qui datent de 1815 – qui furent abolies en 1846. Le ton et la verve des deux grands orateurs de ce combat pour le libre-échange, Richard Cobden et John Bright, ont beaucoup influencé la pratique de la parole publique qu'il n'est plus possible, dès lors, d'envisager comme indépendante du champ politique. C'est la raison pour laquelle, comme le formule Matthew Bevis dans un article au sein duquel il présente Ruskin spécifiquement comme un « conférencier », le fait que ce dernier décide de monter à la tribune en 1853 relève d'une forme d'« impertinence opportune »¹⁹⁴.

Ruskin en est pleinement conscient. Quelques années plus tard, en 1857, dans un compte-rendu donné par les journaux locaux, on apprend qu'en guise d'introduction à une conférence qu'il donne le 13 juillet au *Manchester Atheneum*, il aurait commencé par faire remarquer qu'il n'était pas certain que son auditoire ait une :

« juste appréciation de la signification du mot « conférence » et que, peut-être, le sens qu'on lui attribue diffère de la pratique qui en est faite. Une conférence, selon lui, signifie une discussion, l'explication orale d'un sujet qui ne pourrait pas être suffisamment bien expliqué par écrit ou du moins pas aussi agréablement. Il s'est montré désolé de voir que la tradition de la conférence, qu'il ne faut en fait envisager que comme une simple conversation, était en train de se perdre dans nos grandes villes »¹⁹⁵.

¹⁹¹ *Works*, vol. XII, p. xxvi. « conférencier » est ici ma traduction de « lecturer ».

¹⁹² *Pre-Raphaelitism in Works*, vol. XII, p. 387.

¹⁹³ Thomas CARLYLE, *The Present Times*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 [1821], p. 39.

¹⁹⁴ « The Oxford man's decision to take up lecturing in 1853 was something of an opportune impertinence » (Matthew BEVIS, « Lecturing Ruskin » in Martin HEWITT, *Platform Pulpit Rhetoric*, Leeds, Leeds Working Papers in Victorian Studies, 2000, vol. 3. p. 124).

¹⁹⁵ « Mr. Ruskin commenced by remarking that he was not sure if we were quite correct in the meaning we attached to the word lecture; but, perhaps, the meaning we attached to it differed a little from our practice. A lecture, he supposed, meant a talk, an explanation of something verbally which could not be sufficiently explained in writing, or at all events agreeably. He was sorry to see that the habit of lecturing easily, and as a matter almost of conversation, was gradually getting less in our great towns » (« *A Joy for Ever* » in *Works*, vol. XVI, p. 15).

Il est important de bien saisir le contexte politique et législatif particulier dans lequel s'inscrit la pratique de ces conférences pour mieux comprendre les enjeux de la précaution prise par Ruskin avec ces quelques précisions. Si Carlyle regrette que chaque prise de parole publique soit désormais associée à un discours politique, c'est que cette analogie s'est trouvée inscrite dans le droit. En 1819, après le massacre de Peterloo à Manchester – au cours duquel une manifestation politique pacifique fut violemment réprimée par la cavalerie – est édictée, parmi les « *Six Acts* » qui furent promulgués à sa suite, une nouvelle législation concernant les réunions publiques. Le « *Seditious Meetings Act* » impose l'autorisation préalable d'un magistrat pour toute réunion publique de plus de 50 personnes si le sujet concerne « l'État ou l'Église ». Même si elle ne reste en vigueur que jusqu'en 1825, cette mesure constitue un outil important, jusqu'à la fin des années 1840, de contrôle et de limitation des conférences publiques à des sujets spécifiquement non-politiques en raison du fait que les lieux où se tiennent ces prises de paroles sont soumis à un droit de licence.

Dans ce contexte, la correspondance de Ruskin avec ses parents indique que ce dernier semble bien conscient du caractère relativement polémique que revêt ce chemin pris vers la conférence publique. Les journaux de l'époque s'interrogent également sur ce changement de plateforme d'expression de la part du critique d'art. Quelques mois après que les conférences d'Édimbourg de 1853 eurent été données, elles sont publiées, en août 1854, sous le titre *Lectures on Architecture and Painting* chez Smith, Elder and Co et cet ouvrage donne lieu à de nombreux comptes-rendus dans la presse. Témoignage des enjeux contemporains qui entourent la pratique de la tribune publique, la critique du *New Monthly Magazine* se demande, dans son numéro d'août 1854, si Ruskin a bien fait « d'aider et de contribuer à l'engouement actuel pour les conférences publiques » et désapprouve cette tendance « obsessionnelle » de la conférence en classant Ruskin parmi ceux qu'elle qualifie d' « Agitateurs »¹⁹⁶.

Élargir son public pour faire avancer sa cause

Pourquoi Ruskin choisit-il, alors, de prendre ce chemin, relativement semé d'embûches, de la tribune ? Dans une autre lettre qu'il adresse à ses parents, en date du 19 août 1853, on apprend que c'est son ami le peintre John Frederick Lewis qui lui a suggéré de venir s'exprimer à la *Philosophical Institution* d'Édimbourg. À la lecture de sa correspondance, cet été-là, on comprend que cette intervention semble lui demander un intense effort de préparation car, ainsi

¹⁹⁶« lecturing mania » in *The New Monthly Magazine*, vol. 101, août 1854, p. 418.

qu'il l'écrit à son père :

« si c'est un succès, elle permettra de faire avancer [sa] cause bien plus rapidement que vingt volumes publiés »¹⁹⁷.

La perspective de toucher un public plus vaste constitue ainsi l'un des éléments mis en avant par Ruskin dans la justification de son choix de s'engager dans cette première série de conférences.

C'est ce que met en lumière Dinah Birch dans sa contribution au récent *Cambridge Companion to John Ruskin*. Elle rappelle que *Modern Painters*, dont les deux premiers tomes sont déjà parus en 1853, tout comme *Seven Lamps of Architecture* (1849) ou les trois tomes de *Stones of Venice* qui paraissent entre 1851 et 1853, sont des ouvrages qui coûtent cher et que seulement les lecteurs qui ont l'argent et le temps suffisant peuvent se permettre d'acheter¹⁹⁸. En comparaison, les conférences publiques sont un médium plus accessible et populaire et constituent, pour le conférencier, une source supplémentaire de revenu¹⁹⁹. Cette dimension lucrative constitue d'ailleurs parfois l'une des principales raisons qui pousse certains auteurs victoriens à prendre le chemin de la conférence publique. Carlyle ou Dickens, par exemple, y trouvent le moyen de compléter, confortablement, les sommes qu'ils perçoivent de leur travail d'écrivains auquel ils associent aussi régulièrement, en partie pour des raisons économiques, un travail de journalistes²⁰⁰. L'importante rémunération que cette activité procure permet même à certains conférenciers, comme George Dawson, de véritablement vivre de ses interventions²⁰¹.

Le public ciblé par ces conférences publiques est majoritairement la bourgeoisie des principales villes britanniques, tenue au courant par le biais de la presse locale. Les journaux les annoncent comme des événements culturels majeurs de la vie sociale urbaine et jouent le rôle d'intermédiaires entre le public et les institutions qui les organisent. Elles font l'objet de comptes-rendus comme c'est le cas des quatre conférences données par Ruskin à Édimbourg en novembre 1853. On les trouve dans les principaux journaux locaux – le *Edinburgh Courant*, le *Edinburgh Guardian*, le *Edinburgh Advertiser* – mais également dans la presse spécialisée

¹⁹⁷ « If I succeed at all, I shall do my cause more immediate good than by twenty volumes (although I consider that for ultimate purposes writing is best); and I cannot fail altogether because I shall assuredly have plenty to say, and shall say it in a gentlemanly way, if not fluently » (*Works*, vol. XII, p. xxvii).

¹⁹⁸ Dinah BIRCH, « Lecturing and public voice » in F. O'GORMAN (dir.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, op. cit., p. 207.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 208.

²⁰⁰ C'est ce que montre T.W. HEYCK, « From Men of Letters to Intellectuals: The Transformation of Intellectual Life in Nineteenth-Century England », *Journal of British Studies*, 20-1, 1980, p. 159.

²⁰¹ M. HEWITT, « Ralph Waldo Emerson, George Dawson, and the control of the lecture platform in mid-nineteenth century Manchester », art. cit.

nationale comme le *Builder* ou l'*Athenaeum*²⁰².

Ce sont les sociétés savantes, les institutions culturelles ou pédagogiques – ces « associations récréatives rationnelles » pour reprendre la formulation de Martin Hewitt²⁰³ – qui accueillent ces conférences. Elles constituent, depuis la fin du XVIIIe siècle, le cadre de nouveaux modes bourgeois de consommation du savoir, auxquels on accède en achetant son ticket. C'est ce qu'indique l'annonce qui est faite, dans le *Bradford Observer*, de la première conférence donnée par Ruskin à Bradford en mars 1859, pour l'inauguration de la *Bradford Design School*. Cette annonce confirme, par ailleurs, que ces conférences font l'objet d'une intense publicité par les journaux locaux :

« Au regard du nombre de tickets vendus, l'audience sera importante et nous sommes sûrs qu'elle sera accueillante et enthousiaste »²⁰⁴.

Le public est réuni – tout comme lors de sa seconde intervention en 1864 – au *Mechanics' Institute* de la ville. Le modèle de cette institution est l'*Edinburgh Mechanics' Institute*, fondée, en 1821, par un groupe d'industriels de la ville. Celui de Bradford a ouvert ses portes en 1832. Ces établissements éducatifs, destinés à fournir un enseignement technique aux ouvriers adultes, se développent dans un certain nombre de villes britanniques dans la première moitié du XIXe siècle. Hébergées dans des bâtiments suffisamment vastes et dotés d'estrades, ces institutions – dont la fonction pédagogique est affichée – servent de véritables salles de spectacle aux réunions et aux événements culturels urbains, en l'absence d'autres lieux pouvant les accueillir. Face à la demande croissante du public, des espaces destinés à ces conférences publiques sont ensuite progressivement bâtis, au cours du XIXe siècle. C'est le cas à Bradford, où, dans cette perspective, a été inaugurée en 1853, à l'angle de Bridge Street et de Hall Ings, la salle de spectacle du *St George's Hall*.

²⁰² *Works*, vol. XII, p. xxxvi.

²⁰³ Martin HEWITT, « Beyond scientific spectacle : : image and word in nineteenth century popular lecturing » in J. KEMBER, J. PLUNKETT et J. A. SULLIVAN, *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*, op. cit, p. 81.

²⁰⁴ « From what we hear of the sale of tickets, the audience will be a very large one ; we are sure that it will be appreciative and enthusiastic » (« Mr Ruskin in Bradford » in *Bradford Observer*, 24 février 1859, p. 4).



Figure 4 : *St George's Hall*, Bradford, vers 1895

Source: *National Museum of Science & Media / Science & Society Picture Library*. Photographe : Francis Firth

Ruskin profite de ces espaces sociaux de mise en scène de la parole publique. Il y prolonge et développe les arguments déjà formulés dans ses trois principaux ouvrages, *Modern Painters*, *Seven Lamps of Architecture* et *Stones of Venice*. Il a néanmoins à l'esprit que ces interventions lui permettent d'élargir le cercle de sa reconnaissance publique. Il sait, dans cette perspective, moduler son propos pour gagner à sa cause une assemblée de plus en plus large en raison de la démocratisation des loisirs culturels urbains. La comparaison entre la version publiée *a posteriori* de ses conférences – par son éditeur *Smith, Elder & Co* – et les comptes-rendus que l'on peut lire dans la presse, au moment où elles sont données, montre, en effet, que Ruskin tempère parfois, à l'oral, devant un auditoire qu'il essaie de convaincre et de séduire, à la fois le ton, le vocabulaire et le contenu de ses interventions.

Bradford, 1864 : une étude de cas

On prend la mesure de cet ajustement à la lecture des deux versions disponibles de l'intervention qu'il donne à Bradford en 1864. Publiée sous le titre « Traffic » en 1866, aux côtés de deux autres interventions intitulées « Work » et « War », dans le recueil *The Crown of Wild Olive*, le texte édité est la version écrite d'une conférence qu'il donne le 21 avril 1864 sur la scène du *Mechanics' Institute* de Bradford. Une autre version existe : celle du compte-rendu qui en est fait dans le *Bradford Observer* en date du 28 avril 1864.

Cette conférence a été donnée à l'occasion du lancement par la compagnie boursière de la ville – représentée par l'industriel, homme politique et président de la chambre de commerce Henry Ripley qui introduit Ruskin au public ce soir-là – du concours architectural pour la conception du nouveau bâtiment du *Bradford Wool Exchange*. La lecture du compte-rendu du *Bradford Observer* permet d'apprécier le fait que le propos prononcé par Ruskin – et le ton adopté – est plus doux et plus conciliant vis-à-vis de son auditoire bourgeois libéral du Yorkshire que le texte édité ne le laisse entendre²⁰⁵. À titre d'exemple, on peut comparer le passage suivant dans la version publiée :

« J'ai remarqué que vos églises et vos écoles sont presque toujours de style gothique alors que vos maisons et vos moulins ne le sont jamais. Puis-je en connaître la raison ? Car, sachez-le, c'est un phénomène caractéristique du monde moderne. Quand le gothique a été inventé, les maisons étaient gothiques aussi bien que les églises [...]. Comment expliquez-vous cela ? Dois-je comprendre que vous comptez changer votre architecture pour le gothique et que vous traitez vos églises de manière expérimentale, car cela ne compte pas de faire des erreurs dans une église ? Ou bien dois-je comprendre que vous considérez le gothique comme étant un mode de construction si sacré et si beau que vous considérez, au même titre que l'encens le plus fin, qu'il doit être réservé au tabernacle et aux services religieux ? Car, si c'est le cas, et bien que cela puisse paraître, au premier abord, une forme de révérence, cela ne signifie en fait rien d'autre que le fait que vous ayez séparé votre religion de votre vie »²⁰⁶.

À celui-ci, dans le compte-rendu du *Bradford Observer* :

« J'ai remarqué que, de nos jours, alors que les maisons et les moulins ne sont jamais de style gothique, les églises le sont toujours. Est-ce car nous pensons à changer notre style d'architecture et traitons nos églises expérimentalement, en pensant que les erreurs que nous faisons dans nos églises ne comptent pas ? Ou bien est-ce que c'est en raison du fait que nous soyons en train de sentir que le gothique est réellement plus beau que tout autre style ? Je pense que c'est cela et, si vous souhaitez un exemple à suivre pour votre Bourse, je ne peux pas vous en donner un meilleur que le nouveau bâtiment qui accueille aujourd'hui les Assises de Manchester »²⁰⁷.

²⁰⁵ « Mr Ruskin's Lecture », *Bradford Observer*, 28 avril 1864, p. 5.

²⁰⁶ « I notice that among all the new buildings which cover your once wild hills, churches and schools are mixed in due, that is to say, in large proportion, with your mills and mansions; and I notice also that the churches and schools are almost always Gothic, and the mansions and mills are never Gothic. May I ask the meaning of this? for, remember, it is peculiarly a modern phenomenon. When Gothic was invented, houses were Gothic as well as churches [...] What do you mean by doing this? Am I to understand that you are thinking of changing your architecture back to Gothic; and that you treat your churches experimentally, because it does not matter what mistakes you make in a church? Or am I to understand that you consider Gothic a pre-eminently sacred and beautiful mode of building, which you think, like the fine frankincense, should be mixed for the tabernacle only, and reserved for your religious services? For if this be the feeling, though it may seem at first as if it were graceful and reverent, at the root of the matter, it signifies neither more nor less than that you have separated your religion from your life (*The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 440).

²⁰⁷ « But I notice, now-a-days, that while the houses and mills are almost never Gothic the churches almost always are. Is it because we are thinking of changing our style of architecture and are treating our churches experimentally, thinking it does not matter what misbeginning to feel in our hearts that Gothic really is more beautiful than any other style ? I think it is so ; and if you want a model for your Exchange, I cannot tell you a better than the new Assize Courts in Manchester » (« Mr Ruskin's Lecture », *Bradford Observer*, 28 avril 1864, p. 5).

L'écart entre les deux versions est significatif. Alors que la version publiée vise directement son auditoire, par l'utilisation du « vous », la version orale inclut, par l'utilisation du « nous », tout à la fois Ruskin et son public dans sa critique du rapport ostentatoire à l'architecture. On peut aussi noter que Ruskin aurait effectivement répondu, lors de sa prise de parole, à la demande qui lui avait été faite par le comité organisateur de la conférence – de les conseiller concernant l'architecture à adopter pour leur nouvelle Bourse de la laine – en donnant comme modèle à suivre la nouvelle Cours d'Assise de Manchester qui vient, en 1864, d'être construite d'après le projet de l'architecte Alfred Waterhouse. Or, dans la version publiée, Ruskin affirme, pour dépasser et marquer, en un sens, le caractère davantage politique et moral qu'esthétique de son propos, qu'il ne répondra pas à cette demande. Il débute son texte ainsi :

« Mes bons amis du Yorkshire, vous m'avez invité ici, au milieu de vos collines, pour que je puisse vous parler de cette Bourse que vous vous apprêtez à construire. Cependant, avec gravité et sincérité, je dois vous demander de m'excuser car je ne ferai rien de la sorte »²⁰⁸.

On ne trouve dans cette version aucun conseil concernant l'architecture de ce nouveau bâtiment. Au contraire, Ruskin semblerait, selon cette version, avoir profité de la plateforme qui lui est offerte ce jour-là exclusivement pour critiquer, avec la plus grande verve, ce projet. On retrouve ces critiques dans le compte-rendu qui en est fait dans le *Bradford Observer* mais elles sont plus mesurées²⁰⁹.

L'inscription de Ruskin dans le paysage social de Bradford permet de comprendre ces écarts de ton entre l'auteur et le conférencier. Les « 700 personnes » de la salle « comble »²¹⁰ du *Mechanics' Institute* sont toutes issues du même cercle de sociabilité bourgeoise au sein duquel Ruskin est invité à dîner et à déjeuner – quotidiennement – pendant son séjour ainsi qu'il l'écrit à sa mère le 22 avril 1864, le lendemain de son intervention²¹¹.

Ce rapport de « sympathie » entre l'orateur et son public se caractérise également par une forme de compréhension et de confiance mutuelle. Ruskin fait partie de ceux que John Gross a qualifiés, dans un ouvrage de 1969, de « *Man of Letters* » ou « hommes de lettres »,

²⁰⁸ « My good Yorkshire friends, you asked me down here among your hills that I might talk to you about this Exchange you are going to build : but, earnestly and seriously asking you to pardon me, I am going to do nothing of the kind » (*The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 433).

²⁰⁹ L'auteur de l'article abonde d'ailleurs dans le sens des critiques formulées par Ruskin à l'égard de l'avidité des industriels de Bradford et conclue son compte-rendu en écrivant que « la majeure partie de l'audience attendait beaucoup de cette intervention et en reçu encore davantage » (« The room was filled to its utmost corner, and the lot of most of the audience was that of having expected much and havung got more » in « Mr Ruskin's Lecture », *Bradford Observer*, 28 avril 1864, p. 5).

²¹⁰ On apprend en effet que Ruskin s'adresse à « approximativement 700 personnes, principalement des habitants de la ville » (« To about seven hundred people, mostly our own townfolk » in *Ibid.*).

²¹¹ Lettre de John à Margaret Ruskin, Bradford, Vendredi 22 avril 1864 publié dans *Winington Letters*, p 490-491 cité en note dans Malcolm HARDMAN, *Ruskin and Bradford: An Experiment in Victorian Cultural History*, Manchester, Manchester University Press, 1986, p. 361.

terminologie à laquelle l'historiographie britannique des années 50-60 a eu recours pour désigner ces acteurs de la vie des idées qu'il n'était pas encore possible de classer dans la catégorie, encore non-advenue pour la période victorienne, d'« intellectuels »²¹². Cette historiographie a montré qu'ils avaient comme caractéristique de naviguer d'un type d'activité d'écriture à un autre et d'écrire dans une perspective ouvertement commerciale, distincte de celle qui prévalait dans le cadre du système de patronage typique du début du XVIII^e siècle. Parmi ces hommes de lettres, certains ont reçu, de la part de leurs contemporains, le titre de « sages » ou de « prophètes »²¹³. C'est le cas de Ruskin mais également de Thomas Carlyle ou de Matthew Arnold. Cette terminologie désigne bien la manière dont ces « hommes de lettres » ont été investis par leurs contemporains d'une fonction éminemment morale, didactique mais également pratique qu'ils étaient censés prendre en charge à mesure de la progression de la valorisation d'un savoir séculier par le public lettré.

S'il reçoit ce qualificatif de « sage », c'est que Ruskin, tout en critiquant les pratiques sociales et économiques de la nouvelle bourgeoisie urbaine, parfois de manière assez virulente comme c'est le cas à Bradford en 1864, sait néanmoins comment ses idées et sa rhétorique peuvent résonner dans l'esprit d'un public qui attend alors de lui, par les invitations répétées qu'il lui formule, qu'il joue le rôle de guide moral²¹⁴.

Romanciers, poètes, historiens ou critiques sociaux, les personnalités publiques qui montent sur les estrades des scènes urbaines dans ces années 1850-1860 – période de changements à la fois économiques, sociaux et moraux – s'inscrivent alors dans la tradition de la pratique des sermons religieux. À cet égard, Carlyle écrit, dans *On Heroes and Hero Worship* qu'il fait paraître en 1841 que l'homme de lettres :

« doit être considéré comme la personne du monde moderne la plus importante [...] Le monde entier fera et fabriquera le contenu de son enseignement »²¹⁵

C'est ce genre de dévotion que laisse entendre le journaliste du *Bradford Observer* en 1864 quand il avance, non sans ironie et provocation, que :

« Pour environ sept cent personnes, principalement des habitants de la ville, mardi dernier aura été un « jour à marquer d'une pierre blanche » et, dans une génération ou deux, quand le journal du Samuel Pepys²¹⁶ de notre temps sera devenu une part de l'histoire nationale, on y lira une entrée que ce chanceux aura sans doute rédigé de la

²¹² John GROSS, *The Rise and Fall of the Man of Letters*, Londres, Macmillan, 1969.

²¹³ J. HOLLOWAY, *The Victorian sage, op.cit.*, 1965.

²¹⁴ T. W. HEYCK, « From Men of Letters to Intellectuals », art. cit, p. 160.

²¹⁵ « [He] must be regarded as our most important modern person [...] What he teaches the whole world will do and make » in Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus. On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, Londres, J. M. Dent & Company, 1908 [1834], p. 383-84.

²¹⁶ Samuel Pepys (1633-1703), officier de marine et président de la Royal Society dont le *Journal* a été publié. Il y relate, en utilisant une technique proche de la sténographie, les grands événements auquel il assiste comme le grand incendie de Londres de 1666.

sorte : « Suis allé avec ma femme à huit heures écouter un certain John Ruskin, un grand écrivain, qui nous a parlé de manière très éloquente et philosophique de « la relation de notre architecture avec le contenu de nos vies quotidiennes ». Les femmes, pour la plupart, étaient prêtes à pleurer en l'écoutant raconter si joliment l'histoire de Jacob et de son échelle pour atteindre le paradis, en faisant de Jacob un gamin anglais. Pour nous, les hommes, j'ai bien peur que ceux qui n'ont pas compris que le discours était un très juste sermon contre notre avidité morbide pour l'or, aient perdu leur conscience. » Une éloquence – d'un type bien supérieur à la simple « peinture verbale »²¹⁷ – qui émane d'un esprit imprégné d'une grande philosophie »²¹⁸.

On décèle, dans ces quelques lignes, l'effet de séduction et d'émulation produit sur son public par Ruskin qui, tel un prédicateur, délivre ce que le commentateur qualifie de « sermon »²¹⁹. C'est que, à côté des discours politiques, ce sont les prêches – comme ceux du Révérend Henry Melvill auxquels Ruskin assistait durant ses jeunes années²²⁰ – qui ont servi de modèles aux orateurs publics victoriens. Durant la période, paraissent d'ailleurs des manuels d'éloquence, séculiers ou religieux, dans lesquels le discours est comparé à une « peinture verbale »²²¹. Cette maîtrise de la dimension visuelle, presque picturale, de la parole publique est l'un des outils de la célébrité moderne victorienne dont la popularité ne repose pas tant sur des compétences propres que sur la capacité à capter et à captiver la curiosité de ceux qui composent le public de ces nouveaux espaces sociaux qui – s'ils trouvent leurs racines au XVIIIe siècle²²² – se développent et connaissent une forme de démocratisation au cours du XIXe siècle.

La conférence : fabrique de la célébrité

Si l'on se réfère à la correspondance de Ruskin avec son père, c'est devant un très large public que Ruskin donne ses premières conférences à Édimbourg. Il lui écrit, le 6 novembre, le surlendemain de sa deuxième conférence :

« J'ai entendu dire que Lady Trevelyan et d'autres de mes amis ont fait des centaines de miles pour m'entendre et j'ai réalisé l'importance que la société d'Édimbourg

²¹⁷ Ma traduction de l'expression victorienne « word-painting ».

²¹⁸ « To about seven hundred people, mostly our own townfolk, last Thursday was a « red letter day, » and in a generation or two, when the diary of the Samuel Pepys of our time has become history, will ne read an entry which that worthy would have worded somewhat thus, « Went with my wife at eight of ye clock to hear ine John Ruskin, a great writer, discourse most eloquentlie and philosophicalie on « ye relation of our architecture to ye tenor of our dailie lives. » Ye women, for the most part, were near to crying, si prettilie did he set forth the storie of Jacob and ye ladder which reached untoe heaven, making Jacob as though he were and English lad ; - and as for us men, those of us that felt not ye discoursed to be a good and true sermon against our greddie lust for gold, are those, I fear, that have lost their consciences ». Eloquence – not of the mere word-painting type – but of that higher kind which emanates from a mind deeply imbued with a grand philosophy » (« Mr Ruskin's Lecture », *Bradford Observer*, 28 avril 1864, p. 5).

²¹⁹ Ruskin est d'ailleurs présenté sur le modèle du prophète dans de nombreux travaux, comme c'est le cas dans George P. LANDOW, *Elegant Jeremiahs. The Sage from Carlyle to Mailer*, Routledge, 2015 [1986] ou, plus récemment, dans S. EAGLES, *After Ruskin, op. cit.*

²²⁰ *Works*, vol. XXXV, p. 386.

²²¹ Comme dans celui du Révérend G. W. McCree intitulé *Band of Hope Record*, 1(1861), p. 145 (Référence citée dans J. KEMBER, J. PLUNKETT et J. A. SULLIVAN, *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910, op. cit.*, p. 253).

²²² Comme le montre A. LILTI, *Figures publiques, op. cit.*

attachait à cette pratique, j'ai compris que je devais faire davantage que ce que j'avais prévu ; et maintenant que j'ai réalisé que je devais m'exprimer devant des milliers de personnes chaque nuit, à côté de couloirs bondés, comme si j'étais Mr. Melvill en personne, il n'est plus possible de ne pas le faire aussi bien que possible »²²³.

À la suite de ce succès de 1853, Ruskin poursuit, avec vigueur, ses interventions publiques au sein de différentes associations, sociétés savantes, institutions culturelles ou pédagogiques britanniques. À titre d'exemple, durant l'année 1857, il donne cinq conférences. Le 23 janvier, à l'*Architectural Association* de Londres, le 3 avril à la *St Martin's School of Art* de Londres, le 25 juin à l'*Arundel Society* de Londres, le 10 et le 13 Juillet au *Manchester Athenaeum* pour la *Art Treasures Exhibition*²²⁴. Il prend aussi la parole – sans que cela prenne la forme d'une conférence – à de nombreuses reprises, comme lors des hommages organisés en l'honneur du peintre Thomas Seddon à la *Royal Society of Art* de Londres le 6 mai.

Les deux années suivantes, en 1858 et 1859, ses interventions le mènent aussi bien à Cambridge et Oxford qu'à Manchester, Liverpool ou Bradford. Dans une lettre qu'il adresse à la fin de l'année 1858 à son ami, professeur de poésie à Harvard, Charles Eliot Norton, alors en résidence à Oxford, il affirme vouloir « donner des conférences dans toutes les villes industrielles »²²⁵. Les éditeurs de la *Library Edition* avancent l'idée que ce qu'ils nomment la « tournée de conférences » de Ruskin fin 1858-début 1859 aurait d'ailleurs été orchestré par un « manager » en la personne du marchand d'art Ernest Gambart, fondateur de la *French Gallery* de Londres²²⁶. Ruskin arbore donc pleinement, à partir de la seconde moitié des années 1850, le costume du conférencier et expose son propos par le biais de ce que Thomas Carlyle qualifie d'« explosions de poudre à canon »²²⁷ qui suscitent autour de sa personne une vive curiosité. À Édimbourg, en novembre 1853, on lui avait reproché la rigidité de son expression, de sa gestuelle et de son style. Le journaliste du *Edinburgh Guardian* écrivait à ce propos :

« L'élocution de Mr Ruskin est particulière, il a notamment des difficultés à prononcer la lettre « r », mais le plus surprenant se trouve dans les variations du ton de sa voix à intervalles réguliers d'une manière qui rappelle les sermons ecclésiastiques. Son

²²³ « I heard that Lady Trevelyan and others of my friends were coming hundreds of miles to hear me, and found how much importance the Edinburgh people attached to the thing themselves, I saw that I must do more than I at first intended; and now when I find that I have to address a thousand people each night, besides crowded passagefulls, just as if I were Mr. Melvill himself, there is nothing for it but doing as well as I possibly can; and, as I explained to you before » (*Works*, vol. XII, p. xxxiii)

²²⁴ Ces deux conférences sont, en 1857, publiées sous le titre *The Political Economy of Art* puis, en 1880, une réédition prend le nom de « *A Joy for ever* » and its *Price in the Market* (*Works*, vol. XVI, p. 4-175)

²²⁵ Cette lettre, qui date du 28 décembre 1858 a ensuite été réimprimée dans *The Atlantic Monthly*, vol. 93, juin 1904, p. 804.

²²⁶ *Works*, vol. XVI, p. lxxv.

²²⁷ Pour reprendre l'expression employée par Thomas Carlyle dans une lettre à son frère John, au sujet de la conférence de Ruskin sur « *Tree Twigs* » à laquelle il a assisté à la *Royal Institution* de Londres en avril 1861 : « I was persuaded—in fact had unwarily compelled myself, as it were—to a lecture of Ruskin's at the Institution, Albemarle Street—lecture on Tree Leaves as physiological, pictorial, moral, symbolical objects. A crammed house, but tolerable to me even in the gallery. The lecture was thought to 'break down,' and indeed it quite did 'as a lecture'; but only did from *embarras des richesses*—a rare case. Ruskin did blow asunder as by gunpowder explosions his leaf notions, which were manifold, curious, genial; and, in fact, I do not recollect to have heard in that place any neatest thing I liked so well as this chaotic one » (*Works*, vol. VII, p. lix).

costume – il faut mentionner son gilet blanc – et sa manière de parler sont éminemment cléricaux. On s’attendait naturellement, chez quelqu’un de si indépendant, à une manière libérée de la modération conventionnelle et à une expression, quelle que soit la puissance de sa voix, qui exprime une individualité forte. On s’est finalement retrouvé face à un garçon d’église de dix ans, qui n’a pas encore pris les ordres et qui a revêtu le vêtement et les manières de son tuteur universitaire et l’élocution de son prédicateur »²²⁸.

C’est avec une éloquence bien plus affirmée qu’il prend la parole le 13 juillet 1857 au sein de la *Manchester Athenaeum* – Société fondée en 1837 pour « l’avancement et diffusion du savoir » – durant une heure et quarante-cinq minutes. En 1904, dans le *Manchester Guardian*, l’un des auditeurs de l’époque se rappelle qu’« aucun de ceux qui l’ont écouté ce jour-là n’ont fait allusion à un manque de spontanéité ou de force »²²⁹.

Ruskin investit donc le terrain de la conférence publique en se souciant de perfectionner la maîtrise minutieuse de ses codes. Très vite, ses qualités d’orateur sont établies au sein de l’élite culturelle londonienne. En mars 1858, après l’avoir entendu prendre la parole lors de l’une de ses conférences – dont le texte n’a pas été conservé – le peintre Ford Madox Brown rapporte que « Ruskin était aussi éloquent que toujours et toujours autant apprécié du public »²³⁰.

Ceux qui sont parfois amenés à partager la scène avec lui témoignent du changement progressif dans le comportement de Ruskin lors de ces événements. C’est le cas de Richard Redgrave qui est invité, aux côtés de Ruskin, à Cambridge pour l’ouverture, le 30 octobre 1858, de la *Cambridge School of Art*. Dans son journal, il exprime la critique suivante :

« Ruskin avait demandé à avoir une heure pleine de discours, ce qui a fait qu’il m’appartenait de faire le mien le plus court possible [...]. J’ai expédié mon discours le plus vite possible. Ensuite, il y eu une nouvelle fioriture musicale et Ruskin est monté sur scène [...]. Il était aussi calme et à son aise que j’étais anxieux, et cela veut dire beaucoup. Son discours a pris environ une heure et demi ; ensuite tout le monde s’est précipité aux rafraichissements »²³¹.

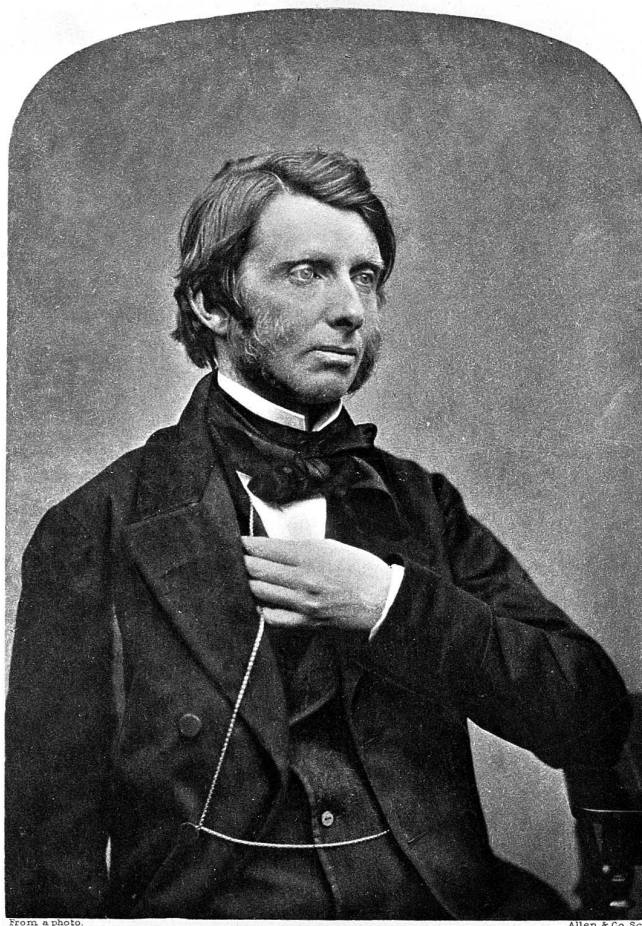
²²⁸ « Mr. Ruskin’s elocution is peculiar; he has a difficulty in sounding the letter Rr; but it is not this we now refer to, it is to the peculiar tone in the rising and falling of his voice at measured intervals, in a way scarcely ever heard except in the public lection of the service appointed to be read in churches. These are the two things with which, perhaps, you are most surprised, his dress and his manner of speaking, both of which (the white waistcoat notwithstanding) are eminently clerical. You naturally expect, in one so independent, a manner free from conventional restraint, and an utterance, whatever may be the power of voice, at least expressive of a strong individuality; and you find instead a Christ Church man of ten years’ standing, who has not yet taken orders; his dress and manner derived from his college tutor, and his elocution from the chapel reader » (*Edinburgh Guardian*, 19 novembre 1853).

²²⁹ « From those who heard him here no hint has come of a lack of spontaneousness or force » (« Reminiscence of ‘Ruskin’s Manchester Lectures’ », *Manchester Guardian*, 29 mars 1904).

²³⁰ Dante Gabriel ROSSETTI, *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham, 1854-1870*, Londres, T. F. Unwin, 1897, p. 90.

²³¹ « Ruskin had asked to have a full hour, so that it behoved me to make my speech as short as possible, if all was to be compressed into decent time. We met at eight o’clock P.M. The Vice-Chancellor introduced me to the meeting, and I knocked off my business speech as speedily as possible. Then there was another musical flourish, and Ruskin mounted the stage. He began by saying that when he spoke impromptu he said too much, or he said too little, or he forgot half he wished to say, or he was misunderstood, and therefore he had written his speech (cunning fellow, eh! before such an audience), and begged leave to read it. He was as cool and as much at his ease as I was anxious, and that is saying a good deal. His discourse took quite an hour and a half; then there was a rush for refreshments » (*Works*, vol. XVI, p. xx).

On prend ici la mesure du succès rencontré par Ruskin alors qu'il se « produit » sur les scènes publiques. Ce succès repose, en grande partie, sur une véritable maîtrise d'éléments idiosyncratiques. Il revêt son costume – parachevé par sa célèbre cravate qu'il ne quitte jamais²³² – monte sur scène et prend la parole de manière à répondre aux attentes de son public, en usant de l'invective et de la « détonation ».



John Ruskin.

Figure 5 : Portrait de John Ruskin au *Working Men's College*
Source : Photogravure issue de *Works*, vol. XII.

Il est, selon Martin Hewitt, l'un de ces « esthètes ensorceleurs »²³³ qui se donne lui-même en spectacle, produisant une attraction à laquelle le public vient assister. Lors de sa première intervention à Édimbourg en novembre 1853, le *Edinburgh Guardian* rapporte :

« La porte qui jouxte la scène s'est ouverte et s'y avança un homme mince aux cheveux clairs, portant une cravate blanche guindée, un pardessus noir avec un col en velours et qui marchait, légèrement courbé. Après avoir regardé autour de lui en prenant un air très formel, il commença par retirer son grand manteau, laissant découvrir, en plus de

²³² James Shackley DEARDEN, *John Ruskin. A Life in Pictures*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1999, p. 19.

²³³ Martin HEWITT, « Beyond scientific spectacle : image and word in nineteenth century popular lecturing » in J. KEMBER, J. PLUNKETT et J. A. SULLIVAN, *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*, op. cit., p. 86.

la cravate blanche, le plus orthodoxe des gilets blancs... « Des cheveux foncés, une figure pâle et un grand front de marbre – c'est ma vision idéale de Mr Ruskin » déclara une jeune femme à nos côtés »²³⁴.

Ces tournées de conférences inscrivent Ruskin dans le système de reconnaissance qui va durablement façonner sa figure publique. Bien qu'il les confronte à leur propre immoralité, il capte l'attention de diverses assemblées. C'est le cas à Bradford mais également dans la plupart des autres interventions qu'il réalise sur toute la période des années 1850-1860. Son public lui reconnaît – en partie en raison, précisément, de sa maîtrise de la scène publique – une autorité inébranlable dans les domaines sur lesquels il s'exprime : l'art et l'architecture. Ces sujets font alors l'objet d'un discours savant qui tend à se structurer suivant les logiques propres d'un véritable champ disciplinaire, celui de l'histoire de l'art.

c- Ruskin, un historien de l'art ?

Les différentes conférences que donne Ruskin dans ces années 1850-1860 établissent un espace de débats et de polémiques qui lui permettent de prolonger, sur scène, les prises de position esthétiques qu'il assume, depuis 1838, dans les journaux. Il profite de la plateforme qui lui est offerte pour s'attaquer aux ouvrages académiques récemment parus comme c'est le cas de celui de l'égyptologue John Gardner Wilkinson, *On Colour and on the Necessity for a General Diffusion of Taste among all Classes*, publié aux éditions Murray en 1858. Dans une lettre à son père en date du 27 février 1859, il écrit que la conférence intitulée « *The Unity of Art* » qu'il a donnée à Manchester le 22 février, tout comme celle qu'il s'appête à prononcer à Bradford le 1er mars dont le titre est « *Modern Manufacture and Design* » ont été écrites en réaction à ce livre²³⁵.

Sur scène, Ruskin s'affirme ainsi progressivement comme l'un des acteurs de la structuration disciplinaire d'une histoire de l'art qui acquiert, significativement, le statut de champ académique au moment où est créée pour lui, en 1869, la première chaire *Slade* d'enseignement des beaux-arts à l'Université d'Oxford.

²³⁴ « The door by the side of the platform opens, and a thin gentleman with light hair, a stiff white cravat, dark overcoat with velvet collar, walking, too, with a slight stoop, goes up to the desk, and looking round with a self-possessed and somewhat formal air, proceeds to take off his great-coat, revealing thereby, in addition to the orthodox white cravat, the most orthodox of white waistcoats ... « Dark hair, pale face, and massive marble brow that is my ideal of Mr. Ruskin » said a young lady near us » (*Edinburgh Guardian*, 19 novembre 1853).

²³⁵ « My consent to give these two addresses was not merely in good nature ; the publication of Sir Gardner Wilkinson's book had forced me to think carefully over some essential principles which it contradicted, and which were not clerclly enough stated in any of my books I wanted to announce these as soon as I could to stop misunderstanding and the mischief of part of Wilkinson's book, which otherwise would have gone on doing harm for another year. It is a valuable book, and with proper warnin against its mistakes will be useful. I think the Bradford will be a better address than the Manchester one » (*Works*, vol. XVI, p. xxix)

Des hommes de lettres en marge de la spécialisation du discours savant

L'article « société savante » de *La Grande Encyclopédie* de 1902 en donne la définition suivante :

« une réunion d'hommes de science, de lettrés, d'érudits, de penseurs, qui mettent en commun leurs efforts, leur savoir et leurs ressources en vue de faire progresser ou prospérer la branche des connaissances humaines à laquelle ils se sont spécialement adonnés »²³⁶.

La spécialisation des sociétés savantes constituerait ainsi l'un des traits caractéristiques de ces espaces de sociabilité. Elle s'observe à la lecture des noms figurant sur la liste dressée par Henri Delaunay dans son *Annuaire international des Sociétés savantes* de 1903²³⁷. La majorité d'entre-elles se constitue en effet, le plus souvent, autour d'un domaine spécifique de la connaissance. En Allemagne, c'est dans l'agriculture ou l'horticulture que l'on trouve le plus grand nombre de ces sociétés, tandis qu'en Italie sont fondées de nombreuses sociétés historiques et médicales. Au Royaume-Uni, la répartition savante donne une large place aux clubs photographiques ainsi qu'aux sociétés à fondement corporatif : médecins, architectes, ingénieurs ou avocats. Le plus souvent limitées au cadre urbain, ces sociétés acquièrent parfois, à Londres notamment, une vocation nationale, à l'image de la *British Association for the Advancement of Science* fondée en 1831, du *Royal Institute of British Architects* dont la fondation date de 1834 ou de la *British Archaeological Association* créée en 1843²³⁸.

Par leur spécialisation, ces sociétés jouent un rôle majeur dans la formation et la carrière de nombreux acteurs des disciplines de ce que l'on peut qualifier de « sciences naturelles » pour lesquelles le cadre universitaire britannique n'offre alors pas un système institutionnel professionnalisant au même titre que ce qui est en place, à l'époque, dans les bureaucraties centralisées françaises ou dans les universités allemandes²³⁹. À titre d'exemple, c'est au sein de la *British Association for the Advancement of Science*²⁴⁰, organisée, dès son origine, en différentes sections spécialisées (Physique, Chimie, Géologie, Histoire naturelle), qu'en 1860,

²³⁶ « Sociétés » in *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts. Tome 30 / par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, H. Lamirault, 1902. p. 147.

²³⁷ Henri DELAUNAY, *Annuaire international des Sociétés savantes*, 1903, Paris, 1904 cité par Jean-Pierre CHALINE, « Les sociétés savantes en Allemagne, Italie et Royaume-Uni à la fin du XIXe siècle », *Histoire, économie & société*, 21-1, 2002, p. 88.

²³⁸ *Ibid.*, p. 97-98.

²³⁹ C'était déjà l'un des points qui avait été mis en lumière dès 1830 par le mathématicien et homme de lettres Charles Babbage dans Charles BABBAGE, *Reflections on the Decline of Science in England*, Londres, B. Fellowes, 1830.

²⁴⁰ Sur laquelle de nombreux travaux se sont penchés comme A. D. ORANGE, « The Origins of the British Association for the Advancement of Science », *The British Journal for the History of Science*, 6-2, 1972, p. 152-176 ou Susan Faye CANNON, *Science in Culture. The Early Victorian Period*, Folkestone, Dawson, 1978.

a lieu l'une des principales discussions autour de la théorie de Charles Darwin en présence, notamment, de Thomas Henry Huxley.

À côté de cette tendance à la spécialisation, une grande partie de ces sociétés, en particulier celles qui prennent le nom, au Royaume-Uni, de « *Philosophical* » ou bien de « *Literary and Philosophical* » ont comme particularité d'être très largement généralistes. De nombreuses sociétés savantes britanniques ont affiché cette dénomination à partir du deuxième tiers du XIXe siècle, en particulier dans les grandes villes industrielles du pays comme Manchester, Leeds ou Leicester. Contrairement aux sociétés qui accueillent la recherche en sciences naturelles, ces *Literary and Philosophical Societies* sont les espaces d'expression de ces hommes de lettres victoriens – dont Ruskin est l'un des plus éminents représentants – auxquels est formulée une demande en direction d'un propos généraliste.

Les modalités d'organisation de la première conférence que Ruskin donne, précisément, dans une de ces *Philosophical Society*, celle d'Édimbourg, sont, à cet égard, tout à fait éclairantes. Nous y avons accès grâce aux archives de la Société qui permettent de revenir sur le contexte de son invitation et sur la commande qui lui est alors formulée. Quand est annoncée, début août 1853, lors de la dernière réunion mensuelle de l'année 1852-1853 de la Société, la série de conférences de Ruskin pour le début du mois de novembre, on comprend que la demande est directement formulée par le comité organisateur²⁴¹. L'enjeu est alors surtout que Ruskin vienne s'y exprimer. Il n'est pas question de lui faire une commande pour une intervention précise, il est simplement annoncé qu'il interviendra sur l'architecture et sur la peinture. Ce même 8 août, Ruskin adresse à John Wilson une lettre dans laquelle il annonce le programme de ces quatre conférences. Il écrit :

« Mon cher Monsieur, il m'est difficile, pour l'heure, d'annoncer précisément ce que je dirai en novembre car je suis ici très fatigué et je ne peux pas encore réfléchir au programme de ces conférences mais je pense que je suivrai le plan suivant : 1^{ère} conférence : Construction générale des bâtiments domestiques [...] 2^{ème} conférence : Décoration générale des bâtiments domestiques [...] 3^{ème} conférence : Turner et ses œuvres [...] 4^{ème} conférence : Préraphaélisme »²⁴².

De l'architecture d'Édimbourg au Préraphaélisme, le programme des conférences de Ruskin indique la liberté offerte au conférencier dans le choix des sujets traités.

Cette année-là, à côté de ces conférences de Ruskin sur l'art et l'architecture, la *Philosophical Institution* accueille aussi une intervention du professeur John Hutton Balfour de l'Université

²⁴¹ *Edinburgh Philosophical Institution's Minute Book* (1852-1861), *op.cit.*, fol. 86.

²⁴² « MY DEAR SIR, I can hardly tell what I shall say in November at present, as I am down here tired, and cannot at present set myself to arranging a plan of lectures properly; but I believe the following sketch will not be much departed from. 1st Lecture. General Construction of Domestic Buildings. [...] 2nd Lecture. General Decoration of Domestic Buildings. [...] 3rd Lecture. Turner and his Works. [...] 4th Lecture. Pre-Raphaelitism » (*Works*, vol. XII, p. xxviii).

d'Édimbourg sur la botanique fossile ou deux séances proposées par l'écrivain Charles Kingsley sur les écoles de physique et de métaphysique d'Alexandrie²⁴³. Lors d'une session précédente, celle de l'année 1850-51, le programme des interventions s'employait à dresser le panorama de l' « histoire sociale, littéraire et scientifique de la première moitié du siècle qui [venait] juste de se terminer » et la liste des conférences, qui l'accompagne, précise la diversité des sujets traités. Ils vont du « progrès des sciences astronomiques et géologiques » par le professeur Nichol de l'Université de Glasgow à « la musique dramatique » par un certain Henry. J. Lincoln, dont le statut n'est pas précisé²⁴⁴.

Dans son rapport de l'année 1850-1851, qu'elle dresse en mars 1851, la Société annonce qu'à partir de l'année suivante, les conférences, qu'elle organise par sessions – tous les hivers, à partir de la début novembre – seront organisées en deux sections. La première « Historique » traitera d'une « période chronologique particulière dans le but d'en faire un tableau qui conjugue les différents aspects de son histoire, sociale, littéraire et scientifique ». La seconde se consacrera, sous l'intitulé « Divers », au traitement de « sujets d'intérêt plus large ou liés à l'actualité »²⁴⁵. Deux ans plus tard, l'année où Ruskin intervient, on constate que ce système a fait long feu. On ne trouve aucune trace de ce découpage en deux catégories distinctes²⁴⁶.

La *Philosophical Institution* ne se caractérise donc pas par un engagement spécialisé dans un domaine spécifique du savoir. L'orientation philosophique que sa dénomination affiche doit être entendue dans son sens le plus large, comme l'illustre d'ailleurs les propositions d'achats de nouveaux livres que formulent les membres du comité lors de leur réunion mensuelle. Le 11 juillet 1853, il est ainsi décidé que serait acheté le second volume de *Stones of Venice* de Ruskin mais également les *Opinions de Goethe sur le monde, l'humanité, la littérature, la science et les arts* qui venait d'être traduit par Otto Wenckstern, *Les Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas de Quincey ainsi que le *Voyage autour du monde* de Friedrich Gerstäcker²⁴⁷.

Ces sont aux « lettres », dans leur sens le plus large, que se consacrent ces sociétés, et que des auteurs comme Ruskin sont identifiés. L'une des particularités de ces hommes de lettres est qu'il s'agit pour eux de répondre à une demande sociale qui, au sein du marché de la consommation intellectuelle, leur commande de satisfaire aux exigences que le discours,

²⁴³ *Report by the Directory of the Philosophical Institution to the Fifth annual meeting of the members held on Tuesday the 28th Day of March 1854*, Edinburgh Central Library, Scottish and Reference Collections, YQ1 E23P, fol. 88.

²⁴⁴ *Report by the Directory of the Philosophical Institution to the Fifth annual meeting of the members held on Tuesday the 25th Day of March 1851*, *op.cit.*, fol. 51.

²⁴⁵ *Ibid.*, fol. 50-52.

²⁴⁶ *Report by the Directory of the Philosophical Institution to the Fifth annual meeting of the members held on Tuesday the 28th Day of March 1854*, *op.cit.*, fol. 88.

²⁴⁷ *Edinburgh Philosophical Institution's Minute Book (1852-1861)*, *op.cit.*, fol. 83.

généraliste, celui du « sage », induit et ainsi de prendre leur distance avec le statut de spécialiste²⁴⁸.

C'est néanmoins par l'intermédiaire de ce type d'espace social, caractérisé par une absence quasi complète de spécialisation, que Ruskin diffuse à un public plus large que celui de ses lecteurs, sa théorie artistique et architecturale. Les sociétés savantes sont ainsi des espaces de valorisation de la parole scientifique car elles offrent alors des positions, des bibliothèques, des équipements ainsi qu'un auditoire d'un relativement haut niveau social. Certaines publient également des journaux, subventionnés par les membres de la Société, dans lesquels les résultats scientifiques apparaissent²⁴⁹. C'est d'ailleurs le cas de la *Philosophical Institution* d'Edimbourg qui publie, annuellement, *The Edinburgh New Philosophical Journal*.

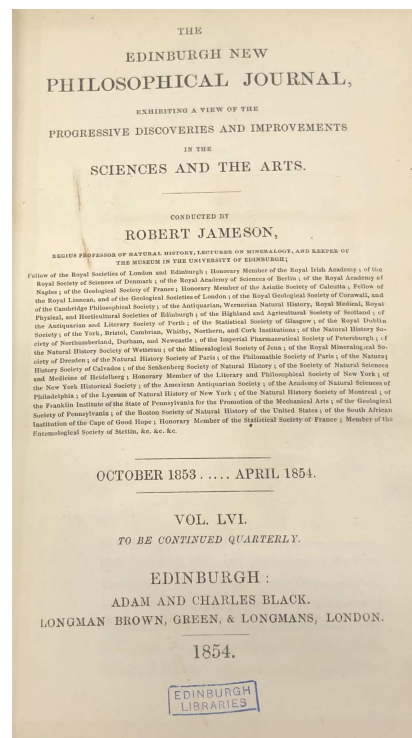


Figure 6 : Exemple du journal de l'année 1853-1854 de la *Philosophical Institution*
Source : Edinburgh Central Library, Scottish and Reference Collections, YQ1 E23P.
Cliché : Pauline Guillemet (janvier 2020)

Elles constituent ainsi l'une des plateformes à partir desquelles circulent et se structurent différents corpus théoriques dans des domaines qui ne trouvent pas encore un cadre

²⁴⁸ T. W. HEYCK, « From Men of Letters to Intellectuals », art. cit., p. 161.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.163-164.

institutionnel universitaire qui leur permettent d'accéder, de manière plus académique, au statut de champ disciplinaire²⁵⁰.

Ruskin au Working Men's College : porosité des frontières entre le champ du savoir académique et celui du discours politique et social

L'année qui suit ses premières conférences d'Édimbourg, Ruskin assume ses premières responsabilités pédagogiques dans le cadre des classes de dessin de paysage qu'il donne au *Working Men's College* de Londres à partir de 1854. C'est l'un des établissements emblématiques du mouvement du christianisme social britannique qui se constitue alors autour, notamment, de Frederick Denison Maurice et de John Malcolm Forbes Ludlow. Leur rencontre, à la chapelle du *Lincoln's Inn* où Maurice assume la charge d'aumônier à partir de 1846²⁵¹, précède de peu la révolution de février 1848 en France et la manifestation chartiste de *Kennington Common* du 10 avril 1848 à Londres. Dans ce contexte politique et social, après une première entreprise éditoriale – la création du journal *Politics for the People*, publié entre mai et juin 1848 –, le mouvement se structure notamment autour d'une nouvelle publication : *The Christian Socialist* en 1851 et de l'institution du *Working Men's College* à partir de 1854²⁵². Pensé sur le modèle universitaire confraternel d'un « *College* », organisé autour de l'idée d'une citoyenneté politique commune²⁵³, l'ambition est de mobiliser des étudiants récemment diplômés de l'Université comme volontaires pour enseigner auprès des ouvriers²⁵⁴. Ruskin est l'un de ces premiers volontaires.

Le *Minute Book* de l'institution de l'année 1854 enregistre la proposition faite, en mai, par le comité d'offrir aux futurs étudiants un « cours de dessin et de musique ». Parmi les noms des enseignants « prêt à assurer ce cours », on lit : « Messieurs Nicholson, Louis, Penrose, Evans, Terry, Wilson & Ruskin »²⁵⁵. Selon la chercheuse Chiaki Yokohama qui a travaillé sur ces archives, le nom de Ruskin aurait été ajouté, *a posteriori*, à cette liste. Elle avance l'idée que le

²⁵⁰ À cet égard, il est question du rôle joué par les sociétés savantes et par leurs revues dans l'écriture de l'histoire de la philosophie dans Catherine KÖNIG-PRALONG, *La colonie philosophique. Écrire l'histoire de la philosophie aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Éditions EHESS, 2019.

²⁵¹ J. F. C. HARRISON, *A History of the Working Men's College (1854-1954)*, Londres, Routledge, 2013 [1954], p. 36.

²⁵² Douglas MOGGACH et Gareth STEDMAN JONES (dir.), *The 1848 Revolutions and European Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p.163-170

²⁵³ Pour reprendre l'idée de l'un des fondateurs, John Westlake, cité dans John Llewelyn DAVIES, *The Working Men's College, 1854-1904. Records of Its History and Its Work for Fifty Years*, Londres, Macmillan, 1904, p. 23.

²⁵⁴ D. MOGGACH et G. STEDMAN JONES (dir.), *The 1848 Revolutions and European Political Thought*, *op. cit.*, p. 170.

²⁵⁵ THE WORKING MEN'S COLLEGE. *Minutes of the Meetings in Relation to the College for Working Men, 31 Red Lion Square, 1854 (May 1853 to May 1855)* (LMA/4535/B/01/01/001), Londres, London Metropolitan Archives cité dans Chiaki YOKOYAMA, « Teaching Art to the Working Class. John Ruskin and the Meaning of "Practical" Art », *The Asian Conference of Design History and Theory Journal*, 2, 2017. p. 80.

comité ne s'attendait pas à ce que Ruskin, qui avait déjà publié les deux premiers tomes de *Modern Painters*, les *Seven Lamps of Architecture* et les trois tomes de *Stones of Venice*, accepte de rejoindre leur équipe²⁵⁶.

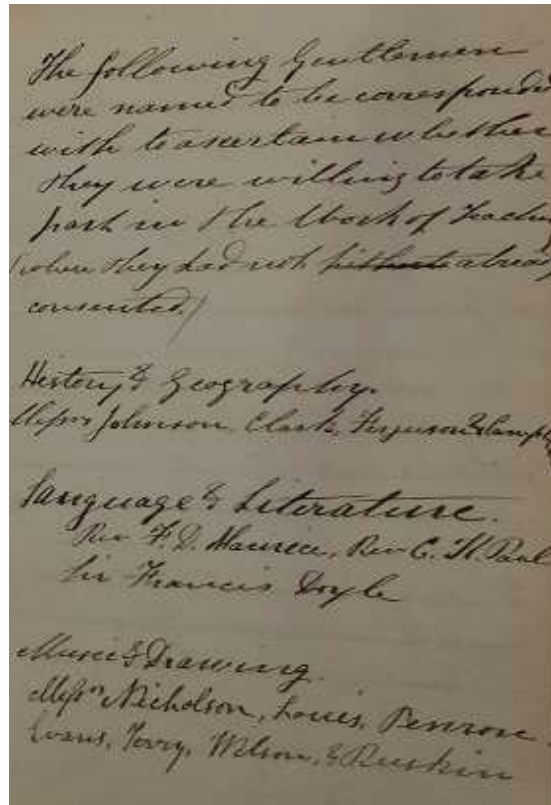


Figure 7: Page du *Minute Book* du *Working Men's College* (mai 1854)

Source: The Working Men's College. *Minutes of the Meetings in Relation to the College for Working Men, 31 Red Lion Square, 1854 (May 1853 to May 1855)* (LMA/4535/B/01/01/001), Londres, London Metropolitan Archives cité dans Chiaki YOKOYAMA, « Teaching Art to the Working Class. John Ruskin and the Meaning of "Practical" Art », *The Asian Conference of Design History and Theory Journal*, 2, 2017. p. 80.

À la lecture de la correspondance régulière entre Ruskin et John Frederick Furnivall – autre acteur important du christianisme social et l'un des fondateurs du *Working Men's College* – à partir de 1850²⁵⁷ et au regard de ce que Furnivall affirme dans un article du *Daily News* plus de quarante ans plus tard, en 1899, il semble que ce soit par son intermédiaire que l'auteur ait accepté de rejoindre le *Working Men's College*.

Le nom de Ruskin est ainsi accolé à celui de l'institution dès sa fondation. L'inauguration de celle-ci – qui a lieu le 30 octobre 1854 au *Hullah's Hall* de Long Acre à Londres – est d'ailleurs

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Furnivall, qui fait partie du mouvement du christianisme social, a rencontré Maurice à la chapelle Lincoln's Inn par l'intermédiaire de Ludlow. À la suite de la parution, en 1851, d'un pamphlet de Ruskin intitulé « *Notes on the Construction of Sheepfolds* », concernant l'organisation de l'Église, une correspondance a débuté entre Ruskin et Maurice (*Works*, vol. XII, p. 561-572) qui garde la trace de leurs divergences d'opinion. Ruskin entretient également une correspondance régulière avec F. J. Furnivall à partir de 1850 (*Works*, vol. XXXVI, p. 109 : une première lettre est enregistrée, adressée par Ruskin à Furnivall de Londres en 1850 (pas de date précise))

placée sous son patronage. Ce jour-là, au moment de l'accueil des invités, leur est remis un tiré-à-part du sixième chapitre du deuxième volume de *Stones of Venice* – intitulé « *The Nature of Gothic* » – paru en juillet de l'année précédente. John Frederick Furnivall, qui se remémore cette inauguration en 1899, raconte que :

« Nous souhaitions distribuer un document pour présenter notre projet aux ouvriers de Londres. On en connaissait peu, seulement ceux rencontrés dans le cadre de notre mouvement coopératif, toutes nos Associations ayant été des échecs. F. D Maurice n'avait rien écrit de suffisamment important, ce qui n'était pas le cas de Ruskin. J'ai donc eu son autorisation ainsi que celle de son éditeur, Mr. George Smith, pour réimprimer ce grand chapitre « Sur la Nature du Gothique ». J'y ai ajouté le sous-titre « Et, en cela, des Véritables Fonctions du Travailleur dans l'Art » pour indiquer aux ouvriers en quoi cela les concernait. J'ai fait indiquer « Prix : 4 pence » sur la page de titre mais nous avons donné un exemplaire à l'ensemble du public présent le jour de l'inauguration – plus de 400 – et le tract a bien rempli son rôle. Pour les éditions suivantes, une couverture orange et une gravure sur bois issue des *Stones* ont été ajoutées pour un prix de 6d. reversé au bénéfice de l'école »²⁵⁸.

Une lettre de Ruskin à Furnivall en date du 19 octobre 1854 semble confirmer que la publication de ce tiré-à-part a été prise en charge par Furnivall :

« Je vous fais confiance pour la publication du chapitre. Vous pouvez le publier tel quel, en précisant, si vous le souhaitez, « avec la permission de l'auteur pour le *Workmen's College* ». Si vous ne rentrez pas dans vos frais je prendrais en charge la perte et si vous touchez un quelconque profit ce sera pour les finances de l'école »²⁵⁹.

« *The Nature of Gothic* », sixième chapitre du deuxième volume de *Stones of Venice* fait alors, seulement un an après sa parution, l'objet d'une attention particulière. L'idée d'éditer ce chapitre de manière autonome avait déjà été suggérée, quelques semaines seulement après la sortie du volume, par le physicien et essayiste, ami des Ruskin, John Brown. C'est ce que laisse entendre une lettre adressée par Ruskin à son père le 1^{er} août 1853 :

« il [John Brown] conseille de publier une version bon marché du sixième chapitre – « *The Nature of Gothic* » – comme littérature de gare²⁶⁰ »²⁶¹.

²⁵⁸ « The first reprint of this grand chapter of The Stones of Venice, and its sub-title, 'And Herein of the True Functions of the Workman in Art,' were due, not to the 'Master' himself, but to his humble disciple and friend—myself. Through my sending him a prospectus of our Working Men's College, Ruskin kindly offered to help us, and take the art classes. We were to hold our opening meeting in Hullah's Hall, in Long Acre, at the corner of Endell-Street, where the big coach factory now is. I felt that we wanted some printed thing to introduce us to the working men of London, as we knew only the few we had come across in our co-operative movement, and all our Associations had failed. F. D. Maurice had written nothing good enough for this purpose, but Ruskin had. So I got leave from him and his publisher, Mr. George Smith, to reprint this grand chapter, 'On the Nature of Gothic'; and I had to add to it the sub-title, 'And Herein of the True Functions of the Workman in Art,' to show working men how it touches them. I had 'Price Fourpence' put on the title; but we gave a copy to everybody who came to our first meeting—over 400—and the tract well served its purpose. Afterwards an orange wrapper and a folding woodcut from the Stones were added to the reprint, and it was sold at 6d. for the benefit of the college » (*The Daily News*, 4 avril 1899).

²⁵⁹ « Print the chapter as you think best, just as it is—saying, if you like, "by the author's permission for the Workmen's College." If you lose by it, I will stand the loss; if you make anything, give it to the college funds » (Lettre de John Ruskin à F. J. Furnivall en date du 19 octobre 1854 in *Works*, vol. XXXVI, p. 178).

²⁶⁰ Ma traduction de « railway reading »

²⁶¹ « Please notice what he says about publishing sixth chapter cheap, separate—'The Nature of Gothic'—for railway reading » (*Works*, vol. X, p. lix).

La circulation de ce chapitre, aux marges de l'itinéraire éditorial conventionnel – comme tiré-à-part – témoigne de l'existence de deux champs de porosité des discours. D'une part, en le constituant comme objet commercial, elle illustre la perméabilité entre discours savant et pratique récréative. De l'autre, en insérant cet extrait d'ouvrage sur l'architecture dans le canon du mouvement du christianisme social, elle témoigne de la porosité des frontières entre le champ du savoir académique et celui du discours politique et social, en particulier dans le contexte de ces années 1840-1850 au Royaume-Uni.

En 1854, Ruskin devient, dans un même mouvement, à la fois enseignant et « prophète » du *Working Men's College*. Dans le premier numéro du *Working Men's College Magazine* en 1859, c'est encore une citation de Ruskin qui est choisie pour être placée en exergue :

« Et cependant on parle dans ce siècle de travail, quand on parle avec le cœur, comme si les maisons, les terres, la nourriture et les vêtements étaient seuls utiles, et comme si la lumière, la pensée et l'admiration étaient toutes inutiles, de sorte que des hommes s'appellent insolentement utilitaristes, et feraient, s'il leur était loisible, de leur race et d'eux-mêmes des légumes ; des hommes qui pensent, autant qu'on peut dire que de tels hommes pensent, que la viande est plus que la vie, et les vêtements plus que le corps ; qui regardent la terre comme une étable et ses fruits comme un fourrage ; des vigneron et des maraîchers, qui aiment le blé qu'ils broient et le raisin qu'ils écrasent, mieux que les jardins des anges ou les coteaux de l'Eden ; des tailleurs de bois et des puisatiers, qui pensent que c'est pour leur donner du bois à tailler et de l'eau à puiser, que les forêts de pins couvrent les montagnes comme l'ombre de Dieu, et que les grands fleuves se meuvent comme son éternité »²⁶².

Ce dernier assume et revendique ainsi le fait que sa pensée théorique soit associée et utilisée dans le cadre de la politique sociale de l'institution pédagogique. L'histoire de l'engagement de Ruskin en son sein relève de celle de l'enseignement populaire qui, aussi bien en Grande-Bretagne qu'en France et dans d'autres pays européens, se développe particulièrement durant la seconde moitié du XIX^e siècle²⁶³. De l'autre côté de la Manche, c'est, par exemple, dans des associations comme les Bibliothèques des Amis de l'Instruction – dont la première, fondée en 1861 par l'ouvrier fouriériste Jean-Baptiste Girard, est d'ailleurs toujours en fonctionnement,

²⁶² « And yet people speak in this working age, when they speak from their hearts, as if houses and lands and food and raiment were alone useful, and as if light, thought, and admiration were all profitless, so that men insolently call themselves Utilitarians, who would turn, if they had their way, themselves and their race into vegetables; men who think, as far as such men can be said to think, that the meat is more than the life, and the raiment than the body; who look to the earth as a stable and to its fruit as fodder ; vinedressers and husbandmen, who love the corn they grind and the grapes they crush, better than the gardens of the angels or the slopes of Eden; hewers' of wood and drawers of water, who think that it is to give them wood to hew and water to draw, that the pine-forests cover the mountains like the shadow of God, and the great rivers move like his Eternity » *The Working Men's College Magazine*, vol. I, Londres, Macmillan & Co, 1859, p. ii.

²⁶³ Voir, à ce sujet : Carole CHRISTEN et Laurent BESSE, *Histoire de l'éducation populaire, 1815-1945. Perspectives françaises et internationales*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

située rue de Turenne à Paris – que s’organise cette éducation en direction des artisans et des ouvriers²⁶⁴.

L’enseignement artistique : politique publique et instrument du contrôle social

C’est dans le contexte particulier de son enseignement artistique que Ruskin affiche, dans cette première moitié des années 1850, son engagement social. Au même moment, la question de la diffusion des connaissances artistiques fait l’objet d’un investissement institutionnel important de la part des politiques publiques britanniques. Le 9 février 1836, le Parlement demande ainsi la nomination immédiate d’un comité d’enquête parlementaire afin qu’il :

« enquête sur les meilleurs moyens d’étendre la connaissance dans les Arts et dans les principes de la Conception artistique parmi le Peuple (spécialement parmi la population manufacturière) du Pays. Il s’agira aussi d’enquêter sur la constitution, la gestion et les effets des institutions artistiques nationales »²⁶⁵.

La création de ce comité se fait quelques mois après que le député radical William Ewart a déposé, le 14 juillet 1835, une motion pour sa constitution²⁶⁶. Il y soulignait notamment, dans une logique réformatrice, l’importance d’engager une réflexion autour du fonctionnement de la *Royal Academy of Art*²⁶⁷. Parmi les membres nommés au sein de ce comité, en février 1836, sont réunis, aux côtés d’Ewart, un groupe de députés radicaux réformateurs parmi lesquels on compte, entre autres, John Bowring, Henry Warburton, George Grote et Joseph Hume. Suivant la trajectoire tracée par Ewart dans la formulation de sa motion, ces députés ont pour projet de s’attaquer aux institutions artistiques du pays et notamment à ce qu’ils qualifient de monopole de la *Royal Academy of Art* sur la « production » artistique nationale. Ils promeuvent une « économie politique de l’art » qu’ils font reposer sur trois piliers : la défense des intérêts de l’artiste-entrepreneur face à l’Académie, la circulation nationale des normes du goût par l’ouverture de galeries d’art à un large public et la création d’une école d’art qui diffuserait ce goût auprès des consommateurs tout en permettant de réduire son coût par l’établissement de connexions avec la production manufacturière de masse²⁶⁸.

²⁶⁴ Pour une histoire de ces bibliothèques populaires : Agnès SANDRAS (dir.), *Des bibliothèques populaires à la lecture publique*, Villeurbanne, Presses de l’Enssib, 2020.

²⁶⁵ PARLIAMENT, HOUSE OF COMMONS, *Journals of the House of Commons du 4 février 1836 au 8 décembre 1836*, session 1836, vol. 91, p. 17.

²⁶⁶ PARLIAMENT, HOUSE OF COMMONS, *Journals of the House of Commons du 19 février 1835 au 17 décembre 1835*, session 1835, vol. 90, p. 451-452.

²⁶⁷ *Parliamentary Debates*, vol. xxix, 1835, Londres, Thomas Curson Hansard, p. 555.

²⁶⁸ Malcolm QUINN, *Utilitarianism and the Art School in Nineteenth-Century Britain*, Londres, Routledge, 2015, p. 18

Ces députés gravitent autour du *Political Economy Club*²⁶⁹ et ont en partage leur adhésion idéologique aux principes utilitaristes. Ils reprennent les arguments avancés par Jeremy Bentham dans *Method and Leading Features of an Institute of Political Economy*²⁷⁰, manuel dans lequel il défend les vertus d'un financement public de la *Royal Academy of Arts* au profit de l'utilité collective. La proposition de Bentham est développée par Ewart qui plaide, en 1836, en faveur d'une éducation massive du goût du public par un contact quotidien avec ce qu'il appelle les « principes admis de la beauté ». Ce contact pourrait être rendu possible, selon lui, grâce au contrôle, par le gouvernement, d'une chaîne de distribution qui associe les musées, les écoles d'art, les usines et les foyers²⁷¹.

Le comité – qui prend le nom de « *Special Committee on Arts and Manufactures* » – aboutit à la fondation, en 1837, d'une *Government School of Design* à *Somerset House* à Londres, première école d'art financée par des fonds publics au Royaume-Uni. La logique de rationalisation de l'enseignement artistique promue par Ewart est à l'œuvre dès le choix terminologique. L'association des termes « arts » et « manufactures » et la qualification de « *School of Design* » et non de « *School of Art* » illustrent la perspective choisie. C'est en direction d'une application pratique – industrielle – de la formation artistique que cette école est créée.

Se dessinent ainsi, dès la seconde moitié des années 1830, les contours d'un débat autour de la nécessité de fixer, au niveau institutionnel, les principes d'une économie politique de l'art. La *Government School of Design* qui ouvre ses portes en 1837 – qui donne naissance, en 1897, au *Royal College of Art* – répond à cette nécessité par l'association qu'elle entend développer entre art et industrie. Néanmoins, la composition de son comité directeur – qui inclut Francis Chantrey, Augustus Wall Calcott, Charles Robert Cockerell et Charles Lock Eastlake, tous les quatre membres de la *Royal Academy of Art*²⁷² – indique que cette orientation manufacturière de la formation artistique n'implique pas l'abandon de l'*establishment* académique en matière de goût pour lequel militaient les utilitaristes.

Après l'ouverture de cette première école à Londres, dix-huit autres écoles, fondées sur son modèle, voient le jour entre 1837 et 1849. Elles sont installées dans les principales villes industrielles du pays. L'une des premières est la *Manchester School of Design*, créée en 1842.

²⁶⁹ Cercle de réflexion économique fondé à Londres en 1821 par James Mill et Thomas Toole qui accueille, parmi ses membres fondateurs, David Ricardo et Thomas Malthus.

²⁷⁰ Jeremy BENTHAM, *Method and Leading Features of an Institute of Political Economy (Including Finance) Considered not only as a Science but as an Art* (1801–1804), in Jeremy BENTHAM, *Jeremy Bentham's Economic Writings. Critical Edition, Based on his Printed Work and Unpublished Manuscripts by Werner Stark*, Londres, George Allen and Unwin for the Royal Economic Society, 1952.

²⁷¹ William Ewart cité dans M. QUINN, *Utilitarianism and the Art School in Nineteenth-Century Britain*, op. cit., p. 18.

²⁷² *Ibid*, p. 20.

On en trouve également une à Birmingham et à Sheffield dès 1843 ou à Leeds en 1846. L'implantation de ces premières succursales reflète bien l'ambition générale de cet enseignement. Manchester et Leeds sont alors spécialisées dans l'industrie textile et Birmingham dans celle du travail fer. En 1860, elles sont au nombre de soixante et accueillent environ 40 000 étudiants²⁷³. Elles reposent sur le même modèle de financement public d'un enseignement artistique appliqué à la manufacture et accueillent les artisans et ouvriers travaillant à la conception des motifs, textiles ou céramiques notamment, des industries britanniques²⁷⁴.

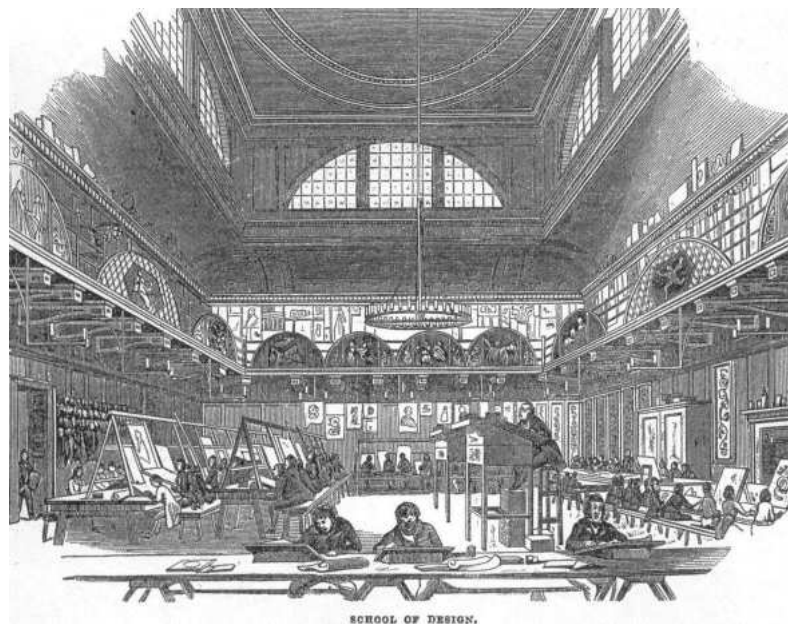


Figure 8 : Gravure représentant la *School of Design* de *Somerset House* (1843)
Source : « School of Design », *The Illustrated London News*, samedi 27 mai 1843, p. 29.

En 1851, le « Conseil des Écoles d'Art gouvernementales » devient le « Département d'Art pratique » puis, en 1853, le « Département des Arts et des Sciences » dont le siège se trouve à *Marlborough House* à Londres. C'est Henry Cole – l'un des commissaires de la *Great Exhibition* de 1851 – qui en prend la tête aux côtés du peintre Richard Redgrave de la *Royal Academy* qui occupe le poste de principal conseiller artistique. Cette réorganisation fait suite aux conclusions du nouveau rapport d'un comité d'enquête parlementaire nommé en 1849 pour évaluer l'efficacité de ces écoles gouvernementales. Henry Cole prend la parole pour promouvoir ce dispositif lors de l'inauguration de l'*Elementary Drawing School* de

²⁷³ Quentin BELL, *The Schools of Design*, Londres, Routledge and K. Paul, 1963.

²⁷⁴ Deborah JEWISON, *Policy and practice. Design education in England from 1837-1992, with particular reference to furniture courses at Birmingham, Leicester and the Royal College of Art.*, Thèse soutenue en 2015 à la Montfort University de Lancaster (non publiée), p. 5.

Westminster en 1852. Il rappelle que les *School of Design* ont été créées :

« pour fournir à l'architecte, au tapissier, au tisseur, à l'imprimeur, au potier, et à tous les fabricants, des artisans mieux éduqués pour produire et exécuter leurs marchandises respectives »²⁷⁵.

Cependant, elles ont, selon lui, échoué dans cet objectif puisqu'elles n'ont pas permis à l'industrie anglaise de rattraper la qualité des produits français dont la supériorité a notamment été célébrée lors de la *Great Exhibition* de 1851. La raison de cet échec serait à chercher, selon lui, dans le fait qu'elles ont eu à jouer le rôle de « simples écoles de dessin » en raison de la faiblesse de l'apprentissage artistique préalable dans les écoles publiques nationales²⁷⁶. Face à ce constat, le nouveau « Département des Arts et des Sciences », qu'il dirige, se donne pour mission de développer un réseau d'écoles élémentaires de dessin dans les principales villes industrielles du pays.

Se structure ainsi, dès les années 1830, par le biais des politiques publiques, une véritable réflexion autour de la valeur sociale et politique de l'art. Associée à la perspective de meilleurs rendements économiques par les économistes politiques du côté des administrateurs publics, elle est, chez Ruskin, l'un des outils d'une politique sociale, en direction notamment des travailleurs.

Les outils de la construction d'un enseignement social de l'art

C'est précisément pour faire valoir cette nécessité de l'apprentissage du dessin que Ruskin s'engage dans l'enseignement artistique au sein du *Working Men's College*. La méthode qu'il adopte constitue une critique, en acte, du dispositif gouvernemental. Cette critique se lit de manière sous-jacente dans le mémorandum qu'il adresse aux étudiants qui s'apprentent à suivre ses classes de dessin et dont le contenu nous est parvenu grâce à l'une de ses notes manuscrites, non datée, conservée par Furnivall. On peut y lire :

« Le professeur de peinture de paysage souhaite qu'il soit compris par ses élèves que l'enseignement qu'il donne dans sa classe n'est destiné ni à les faire devenir des artistes, ni, d'une manière directe, à perfectionner leur compétence dans leur métier ».²⁷⁷

²⁷⁵ « the express purpose of which was to provide for the architect, the upholsterer, the weaver, the printer, the potter, and all manufacturers, artisans better educated to originate and execute their respective wares » (Henry COLE, « Address delivered at the opening of the Elementary Drawing School at Westminster (2 juin 1852) » in *Department of Practical Art. Elementary Drawing Schools*, Londres, Eyre and Spottiswoode, 1853).

²⁷⁶ « under the obligation of teaching little else than the mere ABC of art » (*Ibid.*).

²⁷⁷ Le manuscrit est publié dans un volume privé des *Lettres de John Ruskin à Frederick J. Furnivall*, 1897, p. 70-71 et on en trouve également la retranscription dans *Works*, vol. XVI, p. 471.

Il développe ses propositions relatives à l'apprentissage du dessin dans un manuel qu'il fait paraître en 1857 intitulé *The Elements of Drawing*. Dans la préface, il s'attaque, sans détours, aux méthodes suivies dans les écoles gouvernementales :

« Les manuels de dessin qui sont aujourd'hui publiés sont tous dirigés, pour autant que je sache, en direction de l'un ou l'autre des deux objectifs suivants. Soit, ils proposent d'apprendre à l'étudiant à dessiner avec dextérité au crayon ou à l'aquarelle, afin d'imiter (mais de manière très éloignée) les travaux les plus insignifiants de nos artistes de seconde zone. Soit, ils proposent de lui transmettre une maîtrise précise des formes mathématiques pour qu'il soit capable de dessiner rapidement et à bas coûts pour la production marchande. La première formule est la plus habituellement adoptée par les professeurs de dessin tandis que la seconde est mise en œuvre à Marlborough House et dans les *Government Design School* »²⁷⁸.

La rédaction de ce manuel s'inscrit dans le cadre de sa contribution au « Mouvement d'association des Universités pour l'éducation de la classe moyenne », dans lequel s'engage l'Université d'Oxford dès la seconde moitié des années 1850²⁷⁹ et au sein duquel Ruskin est nommé « Examineur de dessin »²⁸⁰. Son engagement contre l'économie politique de l'art promue par le plan gouvernemental est également lisible dans sa volonté d'intervenir, on l'a dit, dans « toutes les villes industrielles » britanniques²⁸¹, dans une forme de réaction au projet gouvernemental de quadriller les principales villes du pays par l'implantation des *Design School* et des écoles élémentaires de dessin. Par ailleurs, si l'on se réfère à la liste de ses interventions, que nous avons dressées précédemment, on constate qu'un grand nombre des conférences que Ruskin donne durant la seconde moitié des années 1850 se fait au sein d'écoles d'art comme la *St Martin's School of Art* ou dans des sociétés d'art comme l'*Arundel Society*, institutions qui constituent des espaces de déploiement d'un discours savant sur l'art et qui jouent un rôle dans la reconnaissance de Ruskin comme l'un des acteurs majeurs des discussions autour de l'éducation artistique.

À ce titre, il est aussi invité à s'exprimer lors du deuxième congrès de la *National Association for the Promotion of Social Science* (SSA), présidé par l'ancien premier ministre John Russell, qui a lieu à Liverpool le 14 octobre 1858. Ruskin n'est pas présent à ce congrès mais il rédige un texte intitulé « *Education in Art* » qui est lu devant l'assemblée et qui est bien reçu par la

²⁷⁸ « The manuals at present published on the subject of drawing are all directed, as far as I know, to one or other of two objects. Either they propose to give the student a power of dexterious sketching with pencil or water-colour, so as to emulate (at considerable distance) the slighter work of our second-rate artists; or they propose to give him such accurate command of mathematical forms as may afterwards enable him to design rapidly and cheaply for manufactures. When drawing is taught as an accomplishment, the first is the aim usually proposed; while the second is the object kept chiefly in view at Marlborough House, and in the branch Government Schools of Design » (*The Element of Drawing in Works*, vol. XV, p. 11).

²⁷⁹ John ROACH, *Public Examinations in England 1850-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 77-79.

²⁸⁰ *Works*, vol. XVI, p. xxxi.

²⁸¹ Dans une lettre de 1858 adressée à son ami Charles Edward Norton qui a ensuite été réimprimée dans *The Atlantic Monthly*, vol. 93, juin 1904, p. 804.

presse nationale, notamment par le *Daily News* qui en fait un commentaire le 18 octobre, par le *Times* qui y consacre un article le 20 octobre et par le *Critic* qui en parle le 23 octobre²⁸². Il profite de cette nouvelle plateforme qui lui est offerte pour appuyer sa critique de l'éducation artistique dispensée par les écoles gouvernementales, qui ne ciblent que les artisans et laissent de côté le « reste du public, en particulier les classes aisées » qui auraient également besoin de recevoir un enseignement artistique²⁸³. Malgré la formulation explicite de ces critiques à l'encontre du programme gouvernemental, son statut de figure publique de la critique d'art lui vaut d'être invité, le 30 octobre 1858, à prononcer le discours inaugural à l'occasion de l'ouverture de la *Cambridge School of Art*, issue directement de ce programme, en présence de Richard Redgrave auquel il adresse un certain nombre de remarques ce soir-là²⁸⁴.

Le 20 mars 1860, il est également auditionné par le « Comité d'enquête parlementaire sur les Institutions Publiques » nommé pour statuer sur la responsabilité parlementaire dans la :

« promotion de loisirs éducatifs qui facilite le progrès intellectuel de la population en permettant à un plus grand public d'avoir accès à des institutions financées par les taxes publiques grâce à des ouvertures plus tardives les jours de la semaine, quand ces personnes sont libérées de leurs obligations salariales »²⁸⁵.

Dans son rapport, le comité recommande l'ouverture tardive des musées et des galeries d'art alors que Ruskin milite, pour sa part, en faveur d'une régulation des horaires de travail des ouvriers qui leur permettrait de se rendre dans les institutions culturelles aux mêmes horaires que le reste de la population²⁸⁶. Il profite en outre de cette occasion pour critiquer le caractère restrictif de l'enquête du comité dont l'intérêt pour une réforme des musées et des institutions culturelles devrait s'accompagner d'une politique économique et sociale en faveur des travailleurs. Cette prise de position, en 1860, témoigne de la manière dont son engagement pour l'éducation artistique, durant ces années 1850, est profondément et de manière de plus en plus vive, associé à son engagement social. En 1860, cet engagement est spécifiquement orienté contre les principes de l'économie politique. C'est ce qu'illustre notamment son livre *Unto This*

²⁸² *Works*, vol. XVI, p. 6.

²⁸³ « It is surely, therefore, to be regretted that the art-education of our Government schools is addressed so definitely to the guidance of the artisan, and is therefore so little acknowledged hitherto by the general public, especially by its upper classes » (« *A Joy for Even* » in *Works*, vol. XVI, p. 148).

²⁸⁴ *Cambridge Inaugural Address* in *Works*, vol. XVI, p. 170-201.

²⁸⁵ PARLIAMENTARY PAPERS, *Report, Proceedings and Minutes of Evidence of the Select Committee on Public Institutions appointed to. Inquire whether it is in the Power of Parliament to provide, or of this House to recommend, further Facilities for promoting the Healthful Recreation and Improvement of the People, by placing Institutions supported by General Taxation within reach of the largest Section of the Tax-Payers, at Hours on Week Days when, by the ordinary customs of Trade, such persons are free from toil*, Londres, 1860.

²⁸⁶ « The question before us, as a nation, is not, I think, what opportunities we shall give to the workmen of instruction, unless we enable them to receive it; and all this is connected closely, in my mind, with the early closing question, and with the more difficult question, issuing out of that, how far you can get the hours of labour regulated, and how far you can get the labour during those hours made not competitive, and not oppressive to the workmen » (*The Public Institution Committee in Works*, vol. XVI, p. 474).

Last, publié en 1861 et qui rassemble les différents essais qui paraissent dans le *Cornhill Magazine* sous la forme d'une série précisément en 1860, au moment où son expertise publique dans le champ pédagogique est convoquée dans un cadre parlementaire²⁸⁷.

Ruskin, premier titulaire de la chaire Slade de l'Université d'Oxford (1870)

C'est comme enseignant que Ruskin s'affirme ensuite comme l'un des acteurs majeurs de la constitution de l'histoire de l'art comme champ académique en Grande-Bretagne. Une étape importante est franchie dans ce mouvement quand, en 1869, sont créées, simultanément, à l'université d'Oxford, à celle de Cambridge et à l'*University College* de Londres, trois *Slade Chairs of Fine Arts*, premières chaires destinées à l'enseignement des beaux-arts au Royaume-Uni. Ruskin occupe la chaire d'Oxford à deux reprises, de 1870 à 1878 puis de 1882 à 1885. Durant ces deux périodes, c'est dans un cadre universitaire qu'il délivre, chaque année, une série de conférences sur l'art.

La première série – qui comprend sa conférence inaugurale du 8 février 1870 et les six autres qui suivent, chaque semaine, jusqu'au 23 mars – est annoncée dans le *Oxford University Gazette* le 28 janvier 1870 et son sujet général est donné : « *The Limits and Elementary Practice of Art* » à partir d'un commentaire du *Trattato della Pittura* de Léonard de Vinci²⁸⁸. Le 9 février, on trouve un compte-rendu de sa première leçon dans le *Pall Mall Gazette* et le 12 février dans l'*Athenaeum* qui consacre également des encarts aux trois suivantes²⁸⁹. Les éditeurs de la *Library Edition* rapportent que la conférence inaugurale devait avoir lieu au « théâtre du Musée d'histoire naturelle de l'université d'Oxford » mais qu'en raison de l'afflux massif du public, « bien avant l'heure prévue pour la conférence », le fondateur du Musée, Henry Acland, a pris la décision de déplacer la conférence au *Sheldonian Theatre*²⁹⁰. L'audience reste très importante pour les trois leçons suivantes qui sont données, en conséquence, deux fois le même jour. D'abord, l'après-midi, devant les étudiants de l'Université puis, le soir, devant un public plus large. Pour limiter une trop forte affluence, l'*Oxford University Gazette* du 8 mars 1870 précise que l'admission aux trois dernières conférences ne se fera qu'avec un ticket préalablement réservé. Données devant un auditoire plus restreint, elles ne font pas l'objet de comptes-rendus dans la presse nationale²⁹¹.

²⁸⁷ *Unto This Last in Works*, vol. XVII, p. 5-119.

²⁸⁸ Aujourd'hui réunies dans le volume XX de la *Library Edition*, elles donnent lieu à une première publication, la même année 1870, par la *Clarendon Press*

²⁸⁹ *Lectures on Art in Works*, vol. XX, p. 5.

²⁹⁰ *Works*, vol. XX, p. xlvii.

²⁹¹ *Lectures on Art in Works*, vol. XX, p. 5.

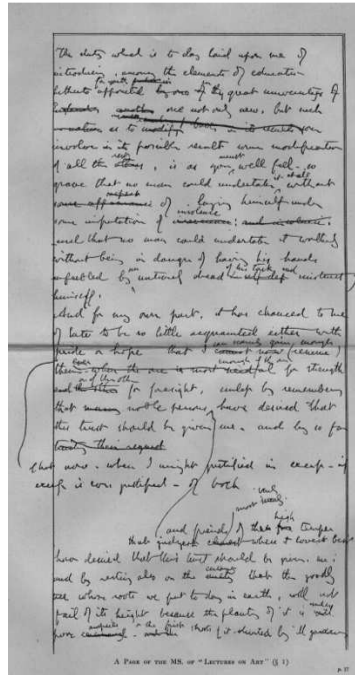


Figure 9 : Manuscrit des premiers mots de la conférence inaugurale de Ruskin à Oxford, le 8 février 1870
 Source : *Lectures on Art in Works*, vol. XX, p. 17.

Les conférences suivantes – en novembre-décembre 1870, pour une série de cours sur la sculpture ; en janvier-février 1871, autour du paysage ; en juin 1871 sur la relation entre Michel-Ange et Le Tintoret puis en février-mars 1872 sur la relation entre l’art et les sciences naturelles²⁹² – sont également données deux fois durant la même journée²⁹³. Cette importante demande du public oxonien – qui se prolonge sur toute la période durant laquelle Ruskin occupe la chaire *Slade*, entre 1870 et 1878²⁹⁴ puis entre 1882 et 1885²⁹⁵ – est l’un des motifs qu’il invoque pour expliquer la décision qu’il prend de démissionner de son poste en 1878²⁹⁶. C’est ainsi qu’il se justifie dans une réponse qu’il adresse le 7 juin 1880 à l’éditeur de l’*Oxford University Herald* qui, le 27 mai 1880, avait relayé un appel à la souscription pour placer un buste de Ruskin au sein de l’école de dessin de l’Université, nommée en son honneur la « *Ruskin School of Drawing* ». Tout en appelant aux dons, le journal critiquait la manière dont Ruskin avait passé « son existence à tenter de substituer son propre christianisme à l’Église

²⁹² *Works*, vol. XX, p. lxiii.

²⁹³ *Works*, vol. XXII, p. xxvi.

²⁹⁴ Bien qu’il ne donne pas de conférences en 1876 et 1878 (*Works*, vol. XX, p. lxiii).

²⁹⁵ Dans le *Oxfordshire Weekly News* du mercredi 29 octobre 1884, un article consacré à « Professor Ruskin’s Lectures » nous apprend que les conférences sont toujours données deux fois, la première au sein de l’Université et la seconde sur la scène du théâtre du *Oxford Museum*. L’auteur de l’article indique que, lors de la seconde, « le bâtiment était plein » et que le professeur a été « très chaudement acclamé ».

²⁹⁶ L’un des principaux motifs de cette démission étant, probablement, le procès en calomnie qui est intenté contre lui par le peintre James McNeill Whistler cette même année 1878.

d'Angleterre », tout en évoquant les « problèmes de santé » du professeur²⁹⁷. Ruskin lui répond en ces termes :

« Je n'ai pas quitté l'Université en raison de ma santé mais parce que je me suis rendu compte que je n'y avais plus d'utilité pratique. On me regardait comme une boîte à musique vivante et plus comme un homme de science »²⁹⁸.

Si Ruskin oppose ici le divertissement à la science, cet antagonisme est bien éloigné de la réalité des dispositifs de valorisation publique du discours savant qui se déploient depuis le XVIIIe siècle, en particulier au Royaume-Uni, dont il a été question précédemment. Les conférences que donne Ruskin à l'Université d'Oxford à partir de 1870 s'inscrivent dans la continuité de celles qu'il donne, depuis 1853, dans les sociétés savantes, les associations, les institutions culturelles et les écoles privées du pays. Sa reconnaissance publique s'est construite dans le cadre de ces espaces publics bourgeois de consommation du savoir qui ont constitué la plateforme à partir de laquelle s'est progressivement institutionnalisé le savoir sur l'art dans le milieu académique.

La création, spécialement pour Ruskin, de la chaire *Slade* à l'Université d'Oxford en 1869, si elle consacre la production littéraire de l'auteur de *Modern Painters* et de *Stones of Venice*, vient également célébrer celui qui est présenté, dans l'encart annonçant sa conférence de 1864 dans le *Bradford Observer*, comme le « grand prêtre des conférences sur l'art moderne »²⁹⁹. L'effet d'attraction que son personnage produit à Édimbourg, Londres, Bradford ou Manchester depuis 1853 ne change finalement pas fondamentalement de nature à partir de 1870 à Oxford, malgré le caractère anoblissant de la chaire. C'est finalement comme « boîte à musique vivante », reflet de la démocratisation de l'espace culturel victorien, que Ruskin et l'histoire de l'art font leur entrée dans l'Université britannique.

À partir du milieu des années 1850, Ruskin est ainsi reconnu, principalement par l'aristocratie et la bourgeoisie, qui font largement appel à ses compétences, comme l'un des plus éminents critiques d'art et d'architecture de son temps. En 1870, en arrivant à Oxford, Ruskin dispense un discours sur l'histoire de l'art, désormais institutionnalisé, dont l'élaboration s'est faite progressivement, au sein de structures non-académiques, en réaction à l'économie politique de l'art promue par les dispositifs gouvernementaux. Son histoire de l'art s'élabore à distance de

297 Buste qui a été réalisé, en marbre, par Joseph Edgar Boehm en 1881.

298 « I quitted the University, not at all because my health had failed, but because I saw that I could be of no more real use there practically: I was looked upon as a lively musical-box instead of a man who knew his science » (*Arrows of the Chace in Works*, vol. XXXIV, p.547).

299 « Mr. Ruskin. - To-night this high-priest of modern art lectures at the Mechanics' Institute upon his favourite subject [...] We understand that last night almonst all the tickets were disposed of, and have no doubt that this evening the theatre of the Institute will be quite crowded » (*Bradford Observer*, 21 avril 1864, p. 4).

la pratique mondaine et commerciale du *connoisseurship* ou « art du connaisseur » qui s'est cristallisé au cours du XVIIIème siècle entre la France, l'Angleterre et l'Italie à partir d'un ensemble de savoirs et de savoir-faire techniques élaborés notamment au sein des collections privées et qui consiste à juger de l'authenticité d'une œuvre d'art, à en reconnaître l'auteur et à la dater. Dans un ouvrage intitulé *L'œil et l'archive* dans lequel elle engage une histoire de l'histoire de l'art, Michela Passini a montré que cette tradition constituait l'un des modèles – qu'elle qualifie d'internaliste – de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art au cours du XIXe siècle en Europe, autour notamment de la figure de Giovanni Morelli en Italie³⁰⁰. Dans sa pratique de l'histoire de l'art, Ruskin se rapproche davantage d'un autre modèle, celui – identifié comme externaliste – dont Jacob Burckhardt est un représentant, qui, en 1860, dans *Civilisation de la Renaissance en Italie*, considère l'art non comme le produit d'individus mais comme celui d'une collectivité³⁰¹. Cette histoire de l'art cherche à restituer les conditions de possibilité intellectuelles, politiques, sociales de la création, notamment à travers l'exploration de la notion de « culture ». Elle s'inscrit dans ce que Michela Passini qualifie, à travers les exemples plus tardifs d'Aby Warburg ou d'Émile Mâle, d'histoire « sociale » de l'art³⁰² sur laquelle nous reviendrons dans la suite de ce travail.

B- La culture comme instrument de diffusion des valeurs bourgeoises

Les lieux dans lesquels Ruskin intervient – comme conférencier – à partir de 1853 sont les cadres privilégiés de la sociabilité mondaine britannique dans la seconde moitié du XIXe siècle. Les sociétés et les institutions éducatives dont il honore les invitations réunissent des membres dont le paiement de la cotisation annuelle et la disponibilité à ces temps de loisirs érudits sont des indicateurs de leur appartenance aux catégories sociales supérieures. L'aristocratie, qui vit de ses revenus fonciers, y côtoie une bourgeoisie de médecins, avocats, industriels, enseignants ou fonctionnaires³⁰³. Ces espaces constituent le lieu d'expression d'une demande sociale à l'intérieur d'un marché de la consommation intellectuelle, à laquelle Ruskin vient offrir une réponse.

Cette demande est motivée par un certain nombre de facteurs qui tiennent, en particulier, aux effets conjugués de l'industrialisation du système productif, de l'extension des droits politiques et du développement urbain au cours de la première moitié du XIXe siècle. Ces transformations

³⁰⁰ Michela PASSINI, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, op.cit, p. 33.

³⁰¹ Jacob BURCKHARDT, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Paris, Plon-Nourrit, 1885.

³⁰² Michela PASSINI, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, op.cit, p. 56.

³⁰³ J.-P. CHALINE, « Les sociétés savantes en Allemagne, Italie et Royaume-Uni à la fin du XIXe siècle », art. cit., p.90

économiques, politiques, sociales et morphologiques se font à la faveur de l'émergence d'une nouvelle bourgeoisie qui investit le terrain culturel qui était, jusqu'au XVIII^e siècle, l'apanage presque exclusif de l'aristocratie. Les nouveaux lieux de la sociabilité érudite sont, dans ce contexte, des espaces d'affichage social au sein desquels le champ culturel est exploité comme vecteur de légitimation symbolique.

L'idée de « culture » a notamment servi de levier symbolique pour l'affirmation de la classe moyenne bourgeoise naissante au XIX^e siècle, en particulier par son investissement dans les institutions de formation pédagogique à destination des plus défavorisés. La fondation des *Mechanics' Institute* ou des *Working Men's College* au Royaume-Uni à partir des années 1820 illustre les stratégies mises en œuvre par la bourgeoisie britannique pour affirmer son engagement en faveur de la classe ouvrière dont témoigne également la fondation, par exemple, en 1826, de la *Société pour la diffusion des connaissances utiles* qui diffuse, grâce à l'éditeur Charles Knight, son *Penny Magazine* illustré, destiné à la classe ouvrière, à partir de 1832. Le *Hall of Science* de Sheffield, fondé en 1839 dans le cadre du mouvement coopératif owéniste, expérimente quant à lui une diffusion non exclusivement « verticale » de la connaissance à travers la figure de l'un de ses principaux acteurs : Isaac Ironside.

L'orientation philanthropique de la sociabilité bourgeoise s'inscrit dans la continuité d'une pratique aristocratique qui a notamment été encouragée par la faiblesse historique du système de prise en charge sociale publique en Grande-Bretagne. Dans le premier tiers du XIX^e siècle, les discussions qui aboutissent, en 1834, au vote de la *New Poor Law*, modifiant l'ancienne législation d'assistance aux pauvres – qui reposait sur une série de mesures essentiellement paternalistes et philanthropiques d'allocation d'une aide financière en direction des plus pauvres depuis la fin du XVI^e siècle – témoignent des défaillances de ce système.

Dans un autre registre, la faiblesse du mécénat royal a favorisé, de manière relativement précoce en Angleterre et dans les îles britanniques, le développement d'un marché de l'art au sein duquel l'aristocratie a longtemps joué un rôle de premier plan³⁰⁴. Au XIX^e siècle, les transformations sociologiques de la société britannique s'accompagnent de l'expression d'une vive critique à l'encontre des différents monopoles – politiques, économiques mais également esthétiques – exercés par cette aristocratie. Le pouvoir exercé par les plus fortunés sur le monde de l'art, qui passait jusque-là par la défense d'un *establishment* académique, est remis en question au profit d'une esthétique dont l'orientation sociale est de plus en plus assumée. C'est ce dont il sera

³⁰⁴ Cécile DOUSTALY, « Les politiques de démocratisation culturelle en Grande-Bretagne de 1940 à nos jours : légitimation ou instrumentalisation ? » in Laurent MARTIN et Philippe POIRRIER, *Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles*, Dijon, Territoires contemporains, avril 2013, n° 5.

question dans cette partie dans laquelle – en suivant l’itinéraire des interventions de Ruskin de la *Philosophical Institution* d’Édimbourg en 1853 à la scène du *Mechanics’ Institute* de Bradford en 1864 et en montrant son influence dans le développement de musées destinés aux catégories populaires – il s’agira de montrer comment se conjuguent, dans ces espaces, pratiques culturelles et engagement social mais également de déplier la manière dont le champ culturel est investi comme instrument du contrôle social.

a- Érudition et sociabilité bourgeoises

L’Angleterre « mi-victorienne », un équilibre sociologique ?

L’engagement social de la bourgeoisie victorienne du milieu du XIXe siècle est une thématique qui a été traitée par une riche historiographie. *The Age of Equipoise*, qui paraît en 1964, en est une illustration³⁰⁵. William Laurence Burn y déconstruit l’idée, alors largement admise, que les années 1850-1860 correspondraient à un âge du laissez-faire caractérisé par une liberté sans entrave des individus. Il montre notamment comment la faiblesse de l’interventionnisme étatique est compensée par les pratiques philanthropiques et charitables des classes supérieures, en particulier de la bourgeoisie, qui favorisent la diffusion d’une « discipline sociale et morale » en direction des plus pauvres³⁰⁶. Cinq ans plus tard, en 1969, Harold Perkin fait paraître *The Origins of Modern English Society* dont l’une des thèses est que ce sont ces pratiques sociales qui permettent à la classe moyenne bourgeoise britannique de promouvoir, avec succès, ses idées et ses valeurs³⁰⁷.

Cette représentation du rôle joué par la bourgeoisie dans la pacification sociale des vingt premières années de la seconde moitié du XIXe siècle au Royaume-Uni correspond à l’idéal des contemporains de l’époque même si elle est, dans les faits, à nuancer³⁰⁸. En 1850, à la Chambre des communes, Lord Palmerston, alors Secrétaire d’État aux Affaires étrangères, proclame ainsi :

« Nous avons montré l’exemple d’une nation dans laquelle chaque classe de la société accepte avec bonheur le sort que la Providence lui a assigné et que l’ensemble des individus de chaque classe se bat constamment pour s’élever dans l’échelle sociale, non par injustice ou malversation, non par violence ou illégalité, mais par l’application d’une

³⁰⁵ William Laurence BURN, *The Age of Equipoise. A Study of the Mid-Victorian Generation*, Londres, G. Allen & Unwin, 1964.

³⁰⁶ Martin HEWITT, *An Age of Equipoise? Reassessing mid-Victorian Britain*, Londres, Routledge, 2017. p. 10.

³⁰⁷ Harold James PERKIN, *The Origins of Modern English Society 1780-1880*, Londres, Routledge & K. Paul, 1969.

³⁰⁸ Comme celles apportées dans M. HEWITT, *An Age of Equipoise?*, *op. cit.*

bonne conduite et par l'exercice régulier et efficace des facultés morales et intellectuelles qu'il a reçues du Créateur »³⁰⁹.

On note, chez Palmerston l'utilisation de la notion de « classe » pour qualifier la position sociale des différentes catégories de la société. Dès 1853, dans sa *Story of the Life of Lord Palmerston* de 1853, Marx condamne les discours et la politique de ce personnage politique qui, en particulier au moment du *Reform Act* de 1832, visaient à séparer les intérêts de la classe moyenne industrielle de celle du peuple³¹⁰. Le concept de « classe » – que nous avons utilisé jusqu'ici – ainsi que la réalité qu'elle recouvre, ont fait l'objet d'une abondante littérature au Royaume-Uni³¹¹. Un certain nombre de chercheuses et chercheurs en sciences sociales ont interrogé la pertinence de cette notion dont l'utilisation reste, encore aujourd'hui, fortement marquée idéologiquement³¹². En 1963, dans *The Making of the English Working Class*, Edward Palmer Thompson montre comment des « classes » socialement distinctes et politiquement conscientes se sont formées au cours du premier tiers du XIXe siècle en Grande-Bretagne. Dans les années 1990, cette idée a été nuancée par des historiens comme Dror Wahrman ou Patrick Joyce³¹³ qui ont montré que cet usage du terme de classe n'était rien de plus qu'un sous-produit rhétorique de conflits politiques particuliers et qu'il ne pouvait être considéré comme le mode de lecture sociale ou politique dominant pour le XIXe siècle. Dror Wahrman avance l'idée que la notion de classe « moyenne » – qui est la traduction de « *middle class* » en anglais – associée à la bourgeoisie, aurait été inventée dans une logique de revendication de légitimité de la part de cette nouvelle classe qui, représentant le « milieu » ou le « centre », constituerait le terrain d'hommes raisonnables et modérés dont les opinions seraient amenées à devenir dominantes politiquement.

Ces débats autour de la pertinence de la lecture de la société britannique victorienne en termes de classes s'inscrivent dans le contexte du courant historiographique du *linguistic turn* dont le texte fondateur outre-Manche est *Languages of Class* de Gareth Stedman Jones, qui paraît en 1983. Il y défend l'idée que l'expérience de classe n'existe pas avant sa nomination, sa reconnaissance et son interprétation et qu'elle se constitue, pour une large part, dans l'acte de donner du sens, par le langage et les pratiques culturelles.

³⁰⁹ Denis JUDD, *Palmerston*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2015, p. 117.

³¹⁰ Karl MARX, « The Story of the Life of Lord Palmerston », *People's Paper*, 1853.

³¹¹ La question a également été travaillée en France où une importante analyse sémantique et syntaxique a été conduite, en 1996 dans Marie-France PIGUET, *Classe: histoire du mot et genèse du concept des Physiocrates aux historiens de la Restauration*, Presses Universitaires de Lyon, 1996.

³¹² Un remarquable synthèse de ces débats est donnée dans Martin HEWITT, « Class and the Classes » in Chris WILLIAMS, *A Companion to Nineteenth-Century Britain*, Oxford, John Wiley & Sons, 2007, p. 305-320.

³¹³ Patrick JOYCE, *Visions of the People. Industrial England and the Question of Class (1848-1914)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; Dror WAHRMAN, *Imagining the Middle Class. The Political Representation of Class in Britain (1780-1840)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Dans ce débat, tout en ayant conscience que l'émergence du concept de classe dans le discours n'implique pas forcément la structuration d'une conscience de classe et la disparition concomitante des autres identités collectives, il est néanmoins sensible qu'à partir des années 1830-1840, la « classe » occupe une place de plus en plus importante dans la production langagière britannique. Cela se lit aussi bien dans les discours politiques, dans les enquêtes sociales, comme celle d'Edwin Chadwick en 1832, que chez les romanciers, à l'image des romans sociaux de Charles Dickens³¹⁴ dont le roman *Oliver Twist* est publié en feuilleton de février 1837 à avril 1839, dans la très populaire revue *Bentley's Miscellany* et atteint les trois mille exemplaires vendus dès la première semaine lors de sa parution en trois volumes en 1839. Ces remarques posées, il s'agira d'étudier, dans cette partie, les pratiques de sociabilité érudite auxquelles s'adonnent les couches les plus favorisées de la société – au sein des sociétés savantes et des institutions pédagogiques qu'elles financent – en ce qu'elles façonnent leur expérience de classe. Dans ces espaces, les idéaux aristocratiques rencontrent les aspirations de la classe moyenne bourgeoise naissante qui, tout en cherchant à se les approprier, en formule la critique. Cette critique rencontre avec enthousiasme les propositions de John Ruskin – notamment ses prises de position contre l'*establishment* artistique et pour le développement d'une esthétique à vocation sociale – accueillies par la bourgeoisie comme des alternatives à la haute culture aristocratique.

La Philosophical Institution d'Édimbourg : étude de cas d'un cercle de la sociabilité bourgeoise

La première intervention de Ruskin, en 1853, a lieu, on l'a vu, à la *Philosophical Institution* d'Édimbourg. Dans l'introduction à la traduction française qu'il donne de cette conférence, en 1910, le poète Émile Cammaerts écrit :

« Il ne faudrait pas se représenter la *Philosophical Institution* comme une société savante ou un cénacle d'érudits. Les Anglais désignent fréquemment sous ce titre pompeux ce que nous appellerions plus simplement « cercle artistique » : un club de bonne société dont les membres joignent à une honnête aisance une culture générale suffisante pour s'intéresser aux choses de l'art »³¹⁵.

Revenons alors sur son histoire. Cette institution est née à Édimbourg en 1846 dans le but d'« élargir le domaine » de la *Philosophical Association* qui organisait des conférences

³¹⁴ Martin HEWITT, « Class and the Classes » in C. WILLIAMS, *A Companion to Nineteenth-Century Britain*, op. cit., p. 311.

³¹⁵ John RUSKIN, *Conférence sur l'architecture et la peinture* (Trad. Émile Cammaerts), Paris, H. Laurens, 1910. p. xii.

littéraires et scientifiques pour les citoyens d'Édimbourg depuis 1832³¹⁶. En 1853, l'année où Ruskin intervient, c'est John Wilson – professeur de philosophie morale à l'Université d'Édimbourg – qui en est le président³¹⁷. Elle réunit pour la première fois ses membres en 1847 au *Queen Street Hall* situé au numéro 4 de *Queen Street* dans la Vieille Ville d'Édimbourg. Dès sa première année d'existence, elle reçoit Ralph Waldo Emerson lors de sa tournée anglaise de 1847-48.

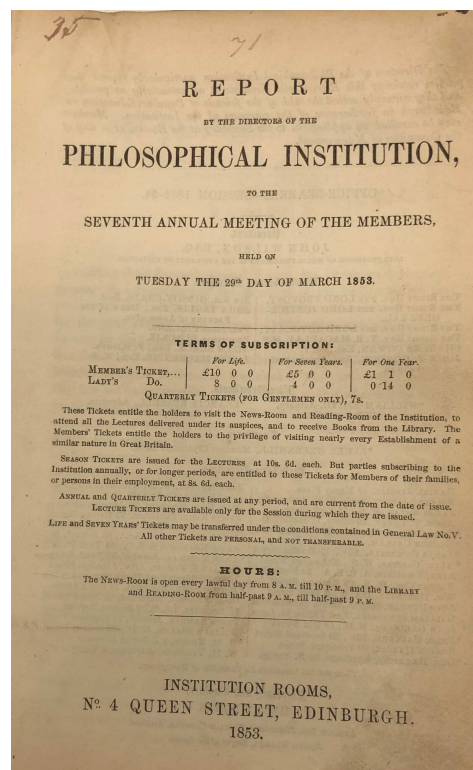


Figure 10 : Rapport de la *Philosophical Institution* pour l'année 1853
Source: *Report by the Directory of the Philosophical Institution to the Seventh annual meeting of the members held on Tuesday the 29th Day of March 1853*,
Edinburgh Central Library, Scottish and Reference Collections, YQ1 E23P, fol. 71.

L'adhésion se fait à vie pour un montant de 10 pounds ; pour sept ans pour un montant de 5 pounds ou bien à l'année pour 1 pounds et 10 shillings. Il est également possible d'acheter des tickets trimestriels ou à l'année – système majoritairement adopté par les visiteurs³¹⁸ – qui donnent accès aux salles de presse et de lecture de l'institution et permettent d'assister aux conférences. La principale différence avec le statut de membre réside dans le fait que ces tickets n'autorisent pas à visiter librement « presque tous les autres établissements d'une nature

³¹⁶ Diarmid A. FINNEGAN, « Placing Science in an Age of Oratory : Spaces of Scientific Speech in Mid-Victorian Edinburgh » in David N. LIVINGSTONE et Charles W. J. WITHERS, *Geographies of Nineteenth-Century Science*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 156.

³¹⁷ *Report by the Directory of the Philosophical Institution to the Seventh annual meeting of the members held on Tuesday the 29th Day of March 1853*, op.cit., fol. 72.

³¹⁸ Comme en témoigne les comptes de la société, par exemple pour l'année 1853 : *Ibid.*, fol. 79.

similaire en Grande-Bretagne »³¹⁹. Il existe en effet un nombre important d'associations de ce genre au Royaume-Uni dans la seconde moitié du XIXe siècle et celle d'Édimbourg fait partie des 120 sociétés en activité que le *Congrès pour l'avancement des sciences* – qui se réunit à Norwich en août 1868 – recense dans le pays et qui regroupent 60 000 membres³²⁰. Si Émile Cammaerts lui refuse le titre de société savante, c'est pourtant bien sur le principe d'une telle organisation que repose le fonctionnement de la *Philosophical Institution*. Elle réunit ses membres, organise des conférences, constitue une bibliothèque et publie, chaque année, le rapport de ses activités.

À cet égard, suite au constat que les conférences de l'année 1850-1851 ont bénéficié d'une « large audience » et que le nombre des membres a connu une forte augmentation, la Société affirme, dans son rapport de l'année 1850-1851, que sa mission est d' « assurer la continuité de cette tentative de sauver le système de l'Éducation Populaire »³²¹. L'organisation de conférences publiques est ainsi pensée dans la perspective de pallier la faiblesse des structures d'enseignement au Royaume-Uni, l'emploi du terme « populaire » étant ici destiné à désigner une éducation qui ne soit pas exclusivement réservée à l'aristocratie. Le public visé par la Société est, en effet, celui de la classe moyenne bourgeoise de la ville – Édimbourg se distingue, à l'époque, du reste de l'Écosse par une surreprésentation de cette catégorie de la population³²² – qui constitue la majeure partie des 2000 membres que la Société compte en 1860³²³. Lors d'un discours qu'il prononce à l'occasion d'une cérémonie organisée en son honneur en juillet 1863, William Smith, vice-président de la *Philosophical Institution* de 1848 à 1886, déclare qu'elle incarne :

« le centre reconnu pour l'intelligence de la classe moyenne d'Édimbourg, le noyau de l'autodidactisme des adultes dans la ville »³²⁴.

Dans un certain nombre de villes industrielles britanniques, le développement de ces « *Literary and Philosophical Society* » sont alors un des moyens par lesquels la classe moyenne peut acquérir les éléments de savoir qui constituent traditionnellement l'ethos aristocratique³²⁵.

³¹⁹ *Ibid.*, fol. 71.

³²⁰ *Bulletin administratif de l'instruction publique*, Année 1868, N°181, p. 200.

³²¹ “the large attendance at the Lecture Hall, has been such as amply to justify the favourable anticipations of the Board, and to warrant the continuance of this attempt to redeem the system of Popular Education” *Report by the Directory of the Philosophical Institution to the Fifth annual meeting of the members held on Tuesday the 25th Day of March 1851*, *op.cit.*, fol. 51.

³²² Près de 20% de la population d'Édimbourg soit quatre fois plus que les 5% en moyenne dans le reste du territoire selon Richard RODGER, *The Transformation of Edinburgh. Land, Property and Trust in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004., p. 18.

³²³ Diarmid A. FINNEGAN, « Placing Science in an Age of Oratory : Spaces of Scientific Speech in Mid-Victorian Edinburgh » in D. N. LIVINGSTONE et C. W. J. WITHERS, *Geographies of Nineteenth-Century Science*, *op. cit.*, p. 156.

³²⁴ « Presentation of a Bust of Mr William Smith to the Institution », *Scotsman*, 31 juillet 1863.

³²⁵ Voir, notamment, à ce sujet, une étude de cas menée sur Manchester : Robert H KARGON, *Science in Victorian Manchester*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

Espace de diffusion du savoir, c'est également un espace majeur de la sociabilité urbaine mondaine. Émile Cammaerts affirme, à ce propos, que les soirées qui accompagnent les quatre interventions de Ruskin « firent époque à Édimbourg et, durant plusieurs semaines, on se disputa le grand homme »³²⁶. Dans une lettre adressée à son père le 27 novembre 1853, Ruskin, encore présent à Édimbourg alors que sa dernière conférence s'est tenue le 19, dresse la liste des personnes qu'il côtoie³²⁷ : l'ancien Avocat Général d'Écosse « Lord Cockburn », « le géologue Hugh Miller », « Mr. Dennistoun », auteur des *Mémoires des Ducs d'Urbino* en 1851, le métaphysicien « Sir William Hamilton » ainsi que le physicien « John Brown » et le professeur de grec « John Stuart Blackie ». Ces deux derniers tissent d'ailleurs, à cette occasion, des liens d'amitié durables avec Ruskin. Les mondanités qui accompagnent ces réunions savantes témoignent de la manière dont ces espaces participent à l'affirmation et la valorisation de l'identité de la classe moyenne bourgeoise britannique.

Se « disputer » les grands hommes

Recevoir Ruskin sur la scène du *Queen Street Hall* d'Édimbourg en novembre 1853 est une fierté pour la *Philosophical Institution*, qui bouleverse pour l'occasion – ainsi qu'il en a été question dans la partie précédente – l'agenda de ses conférences. C'est avec un emballement similaire qu'il est accueilli à Bradford le 21 avril 1864, à l'occasion du lancement, par la compagnie boursière de la ville, du concours architectural pour la conception du nouveau bâtiment du *Bradford Wool Exchange*. Sa prise de parole intervient dans le cadre d'une invitation formulée par un comité constitué spécifiquement pour l'occasion et composé des deux députés de Bradford, Henry Wickham et William Edward Forster ainsi que d'une quinzaine d'industriels et d'entrepreneurs locaux³²⁸. C'est sur la scène du *Mechanics' Institute* de la ville qu'il est accueilli par l'un des présidents de la compagnie boursière, Henry Ripley. Son intervention s'inscrit dans la riche offre culturelle qui rythme la vie sociale bourgeoise des villes industrielles du Lancashire et du Yorkshire dans la seconde moitié du XIXe siècle. Dans la presse régionale de la fin du mois d'avril 1864, aux côtés des encarts qui font la publicité de l'intervention de Ruskin à Bradford, sont annoncées de nombreuses autres manifestations culturelles. Au *Town Hall* de Leeds, le 22 avril, le lendemain de la conférence de Ruskin, a lieu

³²⁶ J. RUSKIN, *Conférence sur l'architecture et la peinture* (Trad. Émile. Cammaerts), *op. cit.*, p. xii.

³²⁷ *Works*, vol. XII, p. xxxv.

³²⁸ Dans le compte-rendu que donne le *Bradford Observer* daté 28 avril 1868 de la conférence, il est mentionné que l'homme politique Henry Ripley qui préside la soirée (et qui est l'un des actionnaires de la compagnie boursière) tient à préciser, à la suite de l'intervention de Ruskin, que son invitation n'est pas le fait des actionnaires de la compagnie boursière mais d'un comité constitué pour l'occasion.

par exemple la représentation du *Songe d'une nuit d'été* dans le cadre du *Leeds Shakespeare Trecentenary*³²⁹. Au *Bradford High School*, est annoncée une série de conférences sur Shakespeare et on apprend que des excursions hebdomadaires vont être organisées, à partir de la semaine suivante, par la *Field Naturalists's Society*³³⁰.

LECTURE BY JOHN RUSKIN, ESQ.
 At the solicitation of a friend of Mr. Ruskin, that gentleman has kindly consented to give
 A LECTURE
 On "The relation of the Architecture of Public Buildings to Daily Life,"
 In the MECHANICS' INSTITUTE, Bradford,
 On THURSDAY, the 21st inst.
 A limited number of tickets to the reserved seats will be placed at the disposal of each member of the Committee formed for making the necessary arrangements; and tickets for the rest of the room may be had gratuitously on and after Monday, the 19th, by applying to Messrs. John Dale and Co., Mr. H. O. Mawson, Mr. H. Gaskarth, and the Secretary of the Mechanics' Institute.
 Doors open at 7.30, lecture at 8 punctual.
 Committee.
 The Vicar.
 H. W. Wickham, M.P.
 W. E. Forster, M.P.
 Arthur Briggs
 Henry Brown
 Wm. Byles
 J. R. Campbell, D.D.
 J. V. Godwin
 Alfred Harris
 Alfred Harris, jun.
 Jno. Aldam Heaton
 John Hollings
 Alfred Hingworth
 James Law
 Dr. Maetark
 R. H. Meade
 John Mitchell
 John Rawson
 H. W. Ripley
 Charles Semon
 Charles Stead
 John Taylor
 M. W. Thompson
 Isaac Wright
 ALFRED HARRIS, JUN.,
 JNO. ALDAM HEATON, } Hon. Secs.
 JOHN MITCHELL,

Figure 11 : Encart annonçant la conférence de Ruskin dans le *Bradford Observer* du 14 avril 1864
 Source : « Lecture by John Ruskin, ESQ », *Bradford Observer*, 14 avril 1864, p. 1.

LECTURE by JOHN RUSKIN, Esq.—At the solicitation of a friend of Mr. Ruskin, that gentleman has kindly consented to give a LECTURE on "The relation of the Architecture of Public Buildings to Daily Life," in the Mechanics' Institute, Bradford, on Thursday, the Twenty-first inst.
 A limited number of tickets to the reserved seats will be placed at the disposal of each Member of the Committee formed for making the necessary arrangements; and tickets for the rest of the room may be had gratuitously on and after Monday, the 18th, by applying to Messrs. John Dale and Co., Mr. H. O. Mawson, Mr. H. Gaskarth, and the Secretary of the Mechanics' Institute.
 Doors open at 7.30, Lecture at eight punctual.
 COMMITTEE.
 The Vicar.
 H. W. Wickham, M.P.
 W. E. Forster, M.P.
 Arthur Briggs.
 Henry Brown.
 Wm. Byles.
 J. R. Campbell, D.D.
 J. V. Godwin.
 Alfred Harris.
 Alfred Harris, jun.
 Jno. Aldam Heaton.
 John Hollings.
 Alfred Hingworth.
 James Law.
 Dr. Maetark.
 R. H. Meade.
 John Mitchell.
 John Rawson.
 H. W. Ripley.
 Charles Semon.
 Charles Stead.
 John Taylor.
 M. W. Thompson.
 Isaac Wright.
 ALFRED HARRIS, JUN.,
 JNO. ALDAM HEATON, } Hon. Secs.
 JOHN MITCHELL, F 684 d

Figure 12 : Encart annonçant la conférence de Ruskin dans le *Leeds Mercury* du 16 avril 1864
 Source : « Lecture by John Ruskin », *Leeds Mercury*, 16 avril 1864, p. 1.

SHAKSPERE FESTIVAL, TOWN HALL, LEEDS.
 TO-MORROW (FRIDAY) and SATURDAY EVENINGS.
 MIDSUMMER NIGHT'S DREAM.
 MENDELSSOHN'S MUSIC.
 TABLEAUX VIVANTS, &c.
 Plan of the Hall at Mr. J. W. SYKES's, corner of Albion Street and Bond Street, Leeds, where places may be secured. Reserved Area Stalls immediately in front of the Stage, and Stalls in the Orchestra, 10s. 6d. each. Second Reserved Seats in the Area, 5s. Unreserved Seats, 2s. 6d.
 N.B. The stage will be erected, and the music performed, at the south end of the Hall, opposite to the Orchestra.

Figure 13 : Encart annonçant le programme du *Shakespeare Festival* de Leeds dans le *Bradford Observer* du 21 avril 1864
 Source : « Shakspeare Festival, Town Hall, Leeds », *Bradford Observer*, 21 avril 1864, p. 1.

³²⁹ « Shakspeare Festival, Town Hall, Leeds », *Bradford Observer*, 21 avril 1864, p. 1.

³³⁰ *Ibid.*

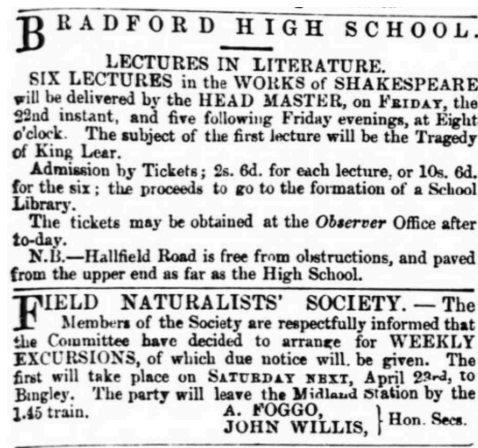


Figure 14 : Encarts annonçant une série de conférences sur Shakespeare au *Bradford High School* ainsi que des excursions hebdomadaires, organisées par la *Field Naturalists's Society* dans le *Bradford Observer* du 21 avril 1864
Source : *Bradford Observer*, 21 avril 1864, p. 1.

Au milieu de cette abondante offre culturelle, le *Bradford Observer* annonce, le 21 avril, que l'ensemble des tickets pour assister à l'intervention de Ruskin a déjà été vendu et qu'il est prévu que la salle soit comble³³¹. Une semaine auparavant, le journal consacre un article à la venue de « l'auteur de *Modern Painters* et de *Stones of Venice* », qui s'exprimera sur « le sujet auquel nous associons tous, naturellement, son nom »³³². Le titre de la conférence est donné dans un encart en page de garde : « *The relation of the Architecture of Public Buildings to Daily Life* », qui ne laisse en rien présager d'un quelconque lien avec le choix du style de la *Bradford Wool Exchange*. Il s'agit alors de faire valoir que d'éminentes figures intellectuelles, telles que John Ruskin, sont concernées par les enjeux du développement de la ville. L'emballage médiatique qui entoure sa venue contribue beaucoup à établir sa position de figure publique et sa notoriété.

La présence de Ruskin sur la scène de « son théâtre »³³³ du *Mechanics' Institute* renforce le sentiment de légitimité de la bourgeoisie de Bradford vis-à-vis des valeurs culturelles et sociales qu'elle revendique. C'est d'ailleurs le même mouvement qui est à l'œuvre à Leeds, Manchester ou Liverpool et dans chacune des villes britanniques au sein desquelles la place de la classe moyenne bourgeoise s'est vue renforcée au rythme du développement économique et des transformations politiques qui ont suivies le *Reform Act* de 1832. Le recours au critique d'art est une manière pour cette classe émergente de légitimer son rôle politique et social vis-à-vis

³³¹ « Mr. Ruskin. - To-night this high-priest of modern art lectures at the Mechanics' Institute upon his favourite subject [...] We understand that last night almonst all the tickets were disposed of, and have no doubt that this evening the theatre of the Institute will be quite crowded » (*Bradford Observer*, 21 avril 1864, p. 4).

³³² « Mr. Ruskin. - It will be seen by and advertisement in our paper to-day that the distinguishehd author of « Modern Painters » and « the Stones of Venice » has kindly undertaken ti lecture again on the subject with which we all so naturally connect his name » (« Observatory », *Bradford Observer*, 14 avril 1864, p. 4).

³³³ « no doubt that this evening the theatre of the Institute will be quite crowded » (*Bradford Observer*, 21 avril 1864, p. 4).

de l'aristocratie, en faisant confirmer et valider ses choix esthétiques et notamment architecturaux.

b- De l'esthétique comme mission sociale

Esthétiser l'enseignement

Dans la seconde conférence qu'il donne à Manchester, le 13 Juillet 1857 – pour la *Art Treasures Exhibition* qui se tient cette année-là dans la ville – intitulée « *The Accumulation and Distribution of Art* »³³⁴, Ruskin affirme :

« Les écoles sont les bâtiments publics les plus importants et nous en aurons toujours besoin. Je voudrais donc vous demander de considérer soigneusement si nous ne devrions pas introduire de grands changements dans la décoration de ces écoles. Jusqu'à maintenant, pour autant que je le sache, il a été si difficile de donner toute l'éducation que l'on souhaitait à nos jeunes, que nous avons été obligés de le faire, quand c'était possible, dans des salles aux murs dénudés et au pauvre ameublement et nous avons même parfois considéré que ces conditions constituaient les moyens de la meilleure éducation possible »³³⁵.

Les années suivantes, Ruskin s'engage pour l'embellissement des écoles et pour l'amélioration, esthétique, des conditions matérielles d'enseignement. Il est membre de l'*Arundel Society*, créée en 1848 dans l'objectif de faire connaître les maîtres primitifs et renaissants, notamment italiens et flamands, par la réalisation et la diffusion de chromolithographies de leurs œuvres – destinées, entre autres, aux salles de classes du pays – et par un engagement pour sensibiliser aux difficultés que pose leur conservation. Le 25 juin 1857, il y prononce une conférence à propos de la « préservation des images italiennes »³³⁶. Plus tard, en 1883, il devient le président de la *Art for Schools Association*³³⁷ fondée pour :

« 1- Négocier avec les éditeurs d'art pour l'achat, à moindres coûts, d'estampes, photographies ou gravures, afin de les fournir aux écoles 2- Reproduire des œuvres d'arts à destination des écoles et les publier au plus bas prix possibles, 3- Prêter ou donner des groupe de reproductions encadrées à des écoles pour les pauvres, 4- Assister

³³⁴ Publiée, en 1857 – accompagnée de la première qu'il prononce le 10 juillet – sous le titre *The Political Economy of Art* puis, avec l'ajout de trois autres conférences, dans *A Joy for Ever*, en 1880, réunies aujourd'hui dans *Works*, vol. XVI.

³³⁵ « The first and most important kind of public buildings which we are always sure to want, are schools: and I would ask you to consider very carefully, whether we may not wisely introduce some great changes in the way of school decoration. Hitherto, as far as I know, it has either been so difficult to give all the education we wanted to our lads, that we have been obliged to do it, if at all, with cheap furniture and bare walls; or else we have considered that cheap furniture and bare walls are a proper part of the means of education » (*A Joy for Ever in Works*, vol. XVI, p. 89).

³³⁶ *Works*, vols. XVI, p. 448.

³³⁷ Gordon SUTTON, *Artisan or Artist? A History of the Teaching of Art and Crafts in English Schools*, Oxford, Pergamon Press, 2014, p. 200.

et même promouvoir, l'Instruction orale qui pourrait expliquer les œuvres d'art des collections nationales et celles fournies aux écoles grâce à l'Association »³³⁸.

L'engagement de Ruskin pour la diffusion des œuvres d'art à un large public est à inscrire dans le contexte de la structuration et du développement des collections publiques nationales qui témoignent, au cours du XIXe siècle, d'un processus de démocratisation muséal, auquel Krystof Pomian a consacré le deuxième tome de son entreprise éditoriale *Le musée, une histoire mondiale*³³⁹. Le rôle de Ruskin dans ce processus est assez précoce en raison notamment du statut d'exécuteur testamentaire de Turner qui lui revient à la mort du peintre, en 1851. Selon la volonté du peintre, il doit alors organiser le legs de l'ensemble de ses réalisations – peintures, dessins, esquisses – à la nation³⁴⁰. Quelques années plus tard, en avril 1857, il est auditionné dans le cadre de la « *National Gallery Site Commission* » nommé pour « déterminer l'emplacement de la *New National Gallery* et juger du caractère souhaitable ou non d'y combiner les Beaux-Arts et la Collection Archéologique du *British Museum* »³⁴¹.

Il a également une influence majeure sur toute une génération de philanthropes, issus de la classe moyenne, qui se sont engagés pour la diffusion de l'art parmi les catégories populaires par la création de collections urbaines publiques. Ainsi, par exemple, le *Manchester City Art Museum*, fondé par Thomas Coglan Horsfall, la *Whitechapel Art Gallery* de Samuel et Henrietta Barnett et la *South London Art Gallery* de William Rossiter font, par leur muséographie et la littérature promotionnelle qu'ils publient, explicitement référence à Ruskin³⁴². Le catalogue d'exposition de la *Whitechapel Art Gallery* cite abondamment Ruskin et la salle centrale de la *South London Art Gallery* porte son nom. Il est aussi à l'honneur dans l'écusson de ce musée qui reprend une ligne de ses écrits³⁴³. Ruskin soutient largement ces projets. Il loue le travail réalisé par le *Manchester City Art Museum* dans sa lettre de juillet 1877 de *Fors Clavigera*, « adressée aux ouvriers et travailleurs de Grande-Bretagne » qui paraît dans le *Times*³⁴⁴. Il fait également réaliser des copies de ses tableaux de Turner pour l'accrochage du musée et autorise Horsfall à publier des extraits de ses écrits³⁴⁵. Ruskin s'inscrit ainsi dans cette nouvelle tradition

³³⁸ « 1. To purchase Engravings, Photographs, Etchings, etc., and supply to schools at a reduced price. ; 2. To reproduce Works of Art especially suitable for schools, and publish at lowest prices possible. ; 3. To lend, and occasionally give groups of framed reproductions to poor schools. ; 4. To assist in, or otherwise promote, Oral Instruction such as may explain the Works of Art in our National Collections and those supplied to schools by the of the Association. » (ART FOR SCHOOLS ASSOCIATION, *Catalogue*, Londres, 1900).

³³⁹ Krzysztof POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale. Tome 2, L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021.

³⁴⁰ *Works*, vol. XIII, p. xxvi.

³⁴¹ *Picture Galleries – Their Functions and Formation. The National Gallery Site Commission in Works*, vol. XIII, p. 539-553.

³⁴² Diana MALTZ, *British Aestheticism and the Urban Working Classes, 1870-1900. Beauty for the People*, New York, Palgrave Macmillan, 2006. p. 5.

³⁴³ Giles WATERFIELD, « Art for the people », in *Art for the People. Culture in the Slums of Late Victorian Britain*, Londres, Dulwich Picture Gallery, 1994, p. 39.

³⁴⁴ *Fors Clavigera in Works*, vol. XXIX, p. 9.

³⁴⁵ Thomas Coglan HORSFALL, *A description of the work of the Manchester Art Museum*, Manchester, J. E Cornish, 1891, p. 27

bourgeoise de philanthropie artistique qui se perpétue au début du XXe siècle à travers le parcours, par exemple, de l'homme d'affaire bradfordien Charles Rutherston qui, après avoir constitué sa collection d'art moderne – la *Rutherston Loan Collection* – la fait circuler auprès de différentes institutions muséales à des fins éducatives et de formation populaire avant de la confier, en 1925, à ce qui est alors le *Manchester City Art Gallery*³⁴⁶.

L'exemple le plus significatif de l'engagement de Ruskin en faveur de l'éducation artistique de la classe ouvrière reste cependant le musée qu'il fonde dans la ville de Sheffield en 1875 : le *St George's Museum* dans lequel il installe une collection qu'il constitue et alimente pour la formation artistique des ouvriers de la ville. Dans cet important centre manufacturier du sud du Yorkshire, spécialisé dans le travail du métal, Ruskin commence à tisser des liens avec Sheffield grâce à l'un de ses élèves du *Working Men's College* de Londres, Henry Swan, qui y exerce la profession de graveur et qui devient le premier curateur du *St George's Museum*.

Le choix de Sheffield pour l'implantation de ce musée s'explique par différents facteurs, notamment par la place qu'y occupe le travail du fer. Dans la muséographie, sont mises en valeur les qualités de ses artisans depuis le XIVE siècle³⁴⁷. C'est également une ville au sein de laquelle l'enseignement populaire s'est très tôt développé, le *Sheffield People's College* est fondé en 1842 – douze ans avant le *Working Men's Club* de Londres – par le Pasteur Robert Slater Bayley, qui propose des classes du matin et du soir, avant ou après le travail³⁴⁸.

Situé à Walkley, une banlieue au nord-ouest de Sheffield, le musée est constitué d'une pièce unique, surchargée d'objets en tout genre. La collection, réunie par Ruskin comme l'une des composantes de sa *Guild of St George*, comprend des copies d'œuvres de la Première Renaissance, des études d'architecture médiévale et de sa décoration, des gravures d'après Turner, des pièces, des médailles, des minéraux, une bibliothèque de livres illustrés d'histoire naturelle ainsi que des manuscrits enluminés. On y trouve également une collection de moulages architecturaux en plâtre destinés à être utilisés par les ferronniers et les sculpteurs. Les différentes pièces de la collection sont disposées selon les théories artistiques et géologiques de Ruskin. Dans la même vitrine, une gravure sur bois du XVIe siècle est ainsi disposée à côté d'une étude de mosaïque et un manuscrit médiéval côtoie un minéral³⁴⁹. Ce

³⁴⁶ MANCHESTER CITY ART GALLERY, *Catalogue of the Rutherston Loan Collection. Platt Hall, Rusholme*, Manchester, 1928.

³⁴⁷ Michael GLOVER, « Why did John Ruskin choose to open a museum in Sheffield ? » in *John Ruskin. The Power of Seeing, Exhibition Catalogue*, Londres, Two Temple Place, 2019. , p. 45-46. Geoffrey Chaucer mentionne le « couteau de Sheffield » dans ses *Contes de Canterbury*.

³⁴⁸ Andy VAIL, « Protestant Nonconformists : Providers of Educational and Social Service » in Peter ACKERS et Alastair J. REID, *Alternatives to State-Socialism in Britain. Other Worlds of Labour in the Twentieth Century*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 132.

³⁴⁹ Louise PULLEN, « John Ruskin : The Power of Seeing » in *John Ruskin. The Power of Seeing, Exhibition Catalogue*, op. cit., p. 32.

dispositif muséographique, s'il rappelle l'organisation des cabinets de curiosité du XVIII^e siècle³⁵⁰, tranche singulièrement avec cette tradition aristocratique en ce qu'il n'est pas organisé selon un ordonnancement typologique ou chronologique et illustre la volonté de Ruskin de rendre le visiteur sensible aux analogies entre les productions humaines et naturelles.



Figure 15 : The *St George's Museum*, Walkley – Extension, vers 1885
Source : Photographe inconnu. Collection de la *Guild of St. George* / Musée de Sheffield.

Le musée est situé sur une colline afin de faire bénéficier aux ouvriers des industries métallurgiques d'un meilleur air que celui de la ville. Pour attirer le public ciblé, il est ouvert très tôt le matin et jusqu'à très tard dans la journée et, de manière inhabituelle pour l'époque, également le dimanche. Le livre de fréquentation du musée témoigne de la présence régulière d'un certain nombre d'artisans de la ville comme George Cryer, forgeron de lime, Nora Wright, brunisseuse de ciseaux ou Omar Ramsden – qui est ensuite devenu l'un des plus importants orfèvres du XX^e siècle – les deux derniers âgés de 14 ans. Benjamin Creswick, un aiguiseur de couteaux repéré par Swan, y a reçu un enseignement personnel de la part de Ruskin et est ensuite devenu sculpteur³⁵¹.

³⁵⁰ Étudiés dans Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

³⁵¹ Louise PULLEN « John Ruskin : The Power of Seeing » in *John Ruskin. The Power of Seeing, Exhibition Catalogue*, op. cit., p. 28-30.

L'idée sous-jacente à ces entreprises pédagogiques, celles de Ruskin, de Horsfall ou des Barnett est qu'il revient aux classes supérieures de la société de montrer à la population ouvrière, ainsi que Ruskin le formule dans *Storm Cloud of the Nineteenth Century*, « ce qui est beau dans la vie de la nature et héroïque dans la vie des hommes »³⁵². Le modèle à suivre ici est celui que Samuel Taylor Coleridge définit quand, en 1830, il forge l'expression de « *clericy* » pour désigner une classe intellectuelle nouvelle, distincte de la classe des possédants dont le rôle serait d' « entretenir le savoir acquis, de l'élargir et de gérer les intérêts des sciences naturelles et des sciences morales »³⁵³. L'idée de cette classe intellectuelle qui jouerait le rôle de guide moral et culturel trouve également un écho chez Thomas Carlyle qui, dans ses conférences sur les héros et le culte des héros fait de l'homme de lettres – ce « *man of letter* » – le héros de l'époque moderne³⁵⁴. L'idée de ce « sacerdoce de l'homme de lettres » pour reprendre la formulation de Wolf Lepenies³⁵⁵, largement construite par les auteurs qui se revendiquent alors comme tels, a eu des effets dans la manière dont la nouvelle bourgeoisie victorienne a progressivement investi le champ de l'art et de l'esthétique par des pratiques philanthropiques qui étaient jusqu'alors largement l'apanage de l'aristocratie.

Ruskin, un « esthète missionnaire » ?

En 1987, Ian Fletcher, spécialiste de littérature victorienne, forge, dans son essai « *Some Aspects of Aestheticism* »³⁵⁶, l'expression « esthètes missionnaires » pour qualifier le mouvement d'hommes et de femmes qui gravitent notamment autour de la *Kyrle Society for the Diffusion of Beauty among the People*, fondée en l'honneur du philanthrope John Kyrle en 1875. La présentation qu'il donne de ce groupe de personnes – qu'il décrit, en reprenant notamment les traits du personnage de John Briggs, anti-héros du roman *Two Years Ago* de Charles Kingsley (1857), comme des amateurs de chinoiseries « efféminés »³⁵⁷ – témoigne de la manière dont la croyance dans les vertus sociales de l'esthétique, défendues par une certaine partie de la bourgeoisie victorienne dans la seconde moitié du XIXe siècle, a pu être l'objet de railleries. Dès les années 1870, le magazine satirique *Punch* – fondé en 1841 et très populaire

³⁵² « And the right function of every museum, to simple persons, is the manifestation to them of what is lovely in the life of Nature, and heroic in the life of Men » (*Storm Cloud of the Nineteenth Century in Works*, vol. XXXIV, p. 251).

³⁵³ Samuel Taylor COLERIDGE, *On the Constitution of the Church and State According to the Idea of Each*, New York, Harper & Brothers, 1860 [1830], vol. VI, p. 150.

³⁵⁴ Conférences données en mai 1840 et publiées dans Thomas CARLYLE, *On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, James Fraser, 1841.

³⁵⁵ W. LEPENIES, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, op.cit., p. 184.

³⁵⁶ Ian Fletcher, « Some Aspects of Aestheticism » in O. M. BRACK, *Twilight of Dawn. Studies in English Literature in Transition*, Tucson, University of Arizona Press, 1987, p. 1-33.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

au sein de la classe moyenne – tourne en dérision leurs modes de consommation standardisée, comme c’est le cas dans la caricature intitulée « *Acute Chinamania* » (« *Chinamania aigüe* ») de George Du Maurier de 1875³⁵⁸.



ACUTE CHINAMANIA.

May. "MAMMA! MAMMA! DON'T GO ON LIKE THIS, PRAY!!"
 Mamma (who has smashed a favourite pot). "WHAT HAVE I GOT LEFT TO LIVE FOR?"
 May. "HAVEN'T YOU GOT ME, MAMMA?"
 Mamma. "YOU, CHILD! YOU'RE NOT UNIQUE!! THERE ARE SIX OF YOU—A COMPLETE SET!!"

Figure 16 : « *Acute Chinamania* », magazine *Punch* (1875)
 Source : George Du Maurier, *Punch's Almanack for 1875*.

Par ses caricatures, le magazine *Punch* déconstruit les aspirations sociales de ce mouvement qui compte par exemple, dans ses rangs, la réformatrice sociale Octavia Hill, proche de Ruskin, et qui se constitue autour de l'idée qu'il est nécessaire « d'apporter un peu de beauté dans la maison des pauvres »³⁵⁹.

La fragilité et le caractère ostentatoire de cet engagement de la bourgeoisie britannique doivent être mis en évidence au même titre que le rôle joué par cette philanthropie esthétique dans le développement de programmes publics culturels en direction des classes ouvrières dans la seconde moitié du XIXe siècle – démarche qu'on pourrait qualifier, de manière un peu anachronique, de « démocratisation culturelle ». Une panoplie de réformes sont engagées qui ont pour objet d'institutionnaliser l'esthétique et la culture comme remède à la misère sociale

³⁵⁸ George DU MAURIER, « *Acute Chinamania* », *Punch's Almanack for 1875*. Traduction : May : « Maman, Maman ! Ne te mets pas dans cet état, s'il-te-plait ! » / Maman (qui a cassé son vase favori) : « Quelle raison ai-je de vivre maintenant ? / May : « Tu m'as moi Maman, non ? » Maman : « Toi, petite fille ! Tu n'es pas unique !! Il y en a six des comme toi – une série complète ! ».

³⁵⁹ Idée que l'on trouve notamment dans Octavia HILL, « *The Kyrle Society* », *The Magazine of Arts*, iii, p. 210 mais également dans le *Rapport annuel de la Kyrle Society* pour l'année 1897 (p. 6).

engendrée notamment par l'urbanisation galopante des premières décennies du XIXe siècle. Dans les années 1830, le *Reform Act* de 1832 est suivi de près, il en a été question ici, de l'organisation du « *Special Committee on Arts and Manufacture* » en 1835-1836 dont l'objectif est d'enquêter sur :

« les meilleurs moyens d'étendre la connaissance dans les Arts et dans les principes de la Conception artistique parmi le Peuple (spécialement parmi la population manufacturière) du Pays »³⁶⁰.

Quelques années plus tard, en 1841, est nommé un « *Select Committee on National Monuments and Works of Art* » afin de réaliser un rapport sur :

« l'état actuel des Monuments Nationaux et des Œuvres d'Art [...] et réfléchir aux meilleurs moyens pour leur protection et le développement d'aménagements propices à leur visite, afin de favoriser l'amélioration morale et intellectuelle du Peuple »³⁶¹.

Une « *Royal Commission on the Fine Arts* » est également mise en place en 1841 sous la direction de l'historien de l'art Charles Lock Eastlake. En 1843, elle est à l'initiative de l'organisation d'une « Exposition Nationale » qui se tient au sein du *Westminster Hall*, afin d'y présenter les dessins préliminaires d'œuvres représentant des sujets de l'histoire ou de la littérature britannique, dans le cadre du concours organisé pour la nouvelle décoration du Parlement, après son incendie en 1834. Eastlake écrit qu'alors que l'entrée de l'exposition se faisait, les premiers jours, au prix d'un shilling :

« Au bout de quinze jours, le public fut admis gratuitement [...] la foule quotidienne est immense et le public montre un grand intérêt. C'est la preuve la plus solide de l'amour des ordres inférieurs pour les images, surtout celles qui représentent un événement »³⁶².

L'organisation de cette exposition et la succession de ces comités témoignent de la volonté du gouvernement d'utiliser les Beaux-Arts comme vecteur du renforcement du sentiment d'une culture nationale commune au sein de la population ouvrière du pays. En 1843, le magazine *Punch* – qui n'a alors que deux ans d'existence – se saisit de l'occasion pour mettre en lumière le caractère grotesque de cette initiative en direction d'un public populaire. « Le pauvre demande du pain et la philanthropie et l'État lui accordent une exposition » peut-on lire, dans le numéro daté du 15 juillet, aux côtés d'une caricature représentant des visiteurs issus des quartiers populaires de Londres se rendant à l'exposition³⁶³.

³⁶⁰ « to inquire into the means of extending a Knowledge of the Arts and of the Principles of Design among the people (especially the manufacturing population) of the country » (*Works*, vol. XVI, p. xxvi).

³⁶¹ Cité dans Brandon TAYLOR, *Art for the Nation. Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 51.

³⁶² Journal de Charles Lock Eastlake cité dans *Ibid.*, p. 57.

³⁶³ « Substance and Shadow. Cartoon No. I. », *Punch, or the London Charivari*, no V, Juillet-Décembre 1843, p. 22.

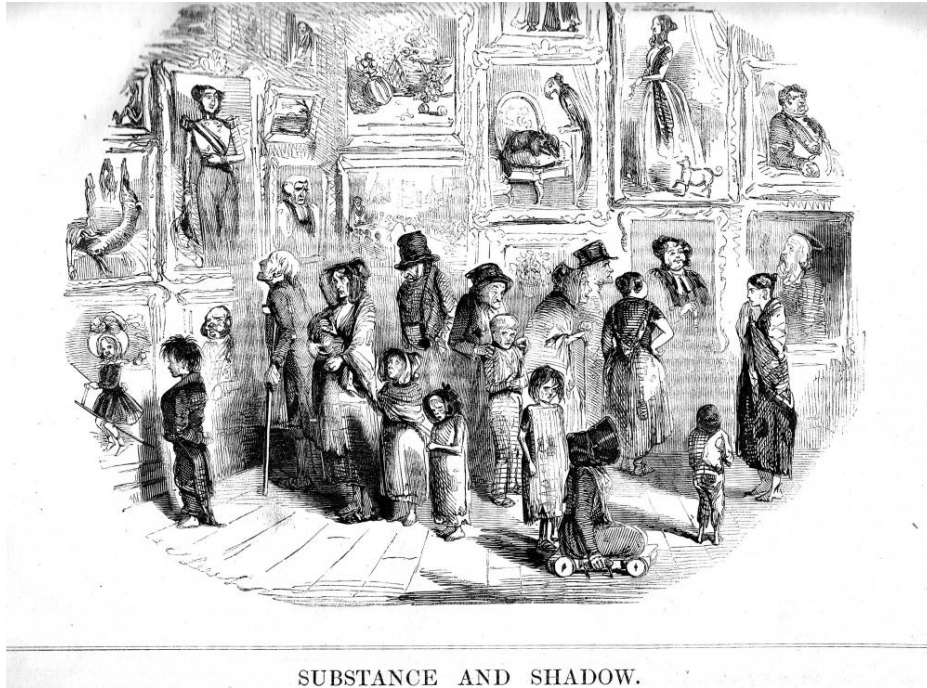


Figure 17 : "Substance and Shadow", magazine *Punch* (juillet 1843)

Source: « Substance and Shadow. Cartoon No. I. », *Punch, or the London Charivari*, no. V, Juillet-Décembre 1843, p. 22.

En juillet 1857, quand Ruskin intervient lors de l'ouverture de la *Art Treasures Exhibition* de Manchester en 1857, les principaux acteurs du monde de l'art britannique se félicitent des progrès réalisés par « l'art » dans le pays. À cet égard, Samuel Carter Hall, le directeur de *The Art Journal* se saisit de l'occasion, dans son éditorial du 1er décembre 1857 pour affirmer que :

« L'ART a progressé de manière générale en Angleterre, en Écosse, en Irlande, durant les vingt dernières années. Ce n'est maintenant plus un privilège de classe de profiter de ce plaisir, ses avantages sont désormais à la portée de tous ceux qui en ont le désir. C'est le Professeur du plus grand nombre et non plus de quelques-uns. Ses leçons ont été si largement diffusées que l'Artisan ou le Villageois peut à présent jouir de toutes – ou de presque toutes – les ressources qui, jusqu'à récemment, étaient considérées comme appartenant seulement aux nobles ou aux riches »³⁶⁴.

Il est ici question d'une rupture, entre un avant où l'art était un « privilège de classe » et un temps contemporain où l'art prend les traits du « Professeur du plus grand nombre ». C'est une nouvelle narration des liens entre art et société qui est en train de s'écrire dans ces années 1850. D'outil d'affirmation d'un capital symbolique par la possession privilégiée d'œuvres et la production d'un discours esthétique électif, l'art devient un instrument pédagogique privilégié pour l'éducation des classes populaires ainsi qu'un important facteur de progrès social. Promouvoir, à partir du premier tiers du XIXe siècle, les vertus d'un art disponible pour « le plus grand nombre », bouscule les logiques sociales à l'œuvre à l'intérieur du champ artistique.

³⁶⁴ Samuel Carter HALL, « Editor's Column », *The Art Journal*, 1^{er} décembre 1857, p. 361.

Il se restructure à la faveur d'une bourgeoisie et d'une nouvelle classe politique qui cherchent, par l'effet de ces transformations, à s'affirmer comme de nouveaux acteurs sociaux majeurs³⁶⁵. L'art, dont les lettres majuscules utilisées par Samuel Carter Hall sont là pour indiquer les propriétés anthropologiques, est un vocable dont l'historien Raymond Williams – qui a joué un rôle de premier plan dans la structuration du courant des *cultural studies* dans les années 1960 au sein, notamment, du *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham – a montré les évolutions sémantiques de la fin du XVIIIe au début du XXe siècle³⁶⁶. Il définit trois périodes. Une première, des années 1790 aux années 1870, au cours de laquelle l'art prend la signification d'un champ de production autonome d'activités auxquelles sont associées un certain nombre de qualités et de valeurs qui, comme un miroir, invitent les individus à se comporter de manière vertueuse et morale. Une deuxième, à partir de 1870 et jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, durant laquelle les acteurs du monde de l'art revendiquent une indépendance et une autonomie, dans un mouvement de distanciation du reste de la vie sociale. La dernière période, celle dont les caractéristiques sont encore identifiables après-guerre, au moment où Williams écrit, serait marquée par un effort délibéré pour la réintégration de l'art au sein du social, autour de l'idée – dont il formule la critique – de « communication »³⁶⁷.

Ce découpage, dont la rigidité – dans la délimitation des ruptures chronologiques aussi bien que dans l'inversion brutale des principales tendances mises en évidence – doit être nuancée, permet néanmoins de souligner quelques points essentiels à la compréhension de ce nouveau rapport à l'art qui structure le champ culturel dans les deux premiers tiers du XIXe siècle. Les politiques publiques de diffusion de l'enseignement et de la sensibilité artistique – dont il a été question ici – ainsi que le comportement des acteurs sociaux désignés, par Ian Fletcher, sous l'étiquette d'« esthètes missionnaires » doivent être analysés comme les éléments d'un même mouvement qui, au cours de la première période définie par Williams, met l'accent sur les implications sociales de l'art, son « encastrement », pour reprendre un vocabulaire du champ économique, emprunté à Karl Polanyi³⁶⁸.

Cette insistance, opiniâtre, sur les vertus sociales de l'art est telle qu'elle conduit à la formalisation d'une réaction opposée, celle qui caractérise une esthétique qui se veut désintéressée et « désocialisée ». C'est notamment celle de Walter Pater qui publie, en 1873,

³⁶⁵ Sur ces questions de restructuration du champ autour de luttes pour la redistribution et la transformation du capital symbolique voir P. BOURDIEU, *Questions de sociologie, op. cit.*, p. 199.

³⁶⁶ Il le fait notamment dans Raymond WILLIAMS, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Londres, Croom Helm, 1976.

³⁶⁷ Cette synthèse chronologique est celle qu'il donne dans la conclusion de Raymond WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950*, Chatto & Windus, 1958, p. 296.

³⁶⁸ Karl POLANYI, *The Great Transformation*, New York, Farrar & Rhinehart, 1944.

Studies in the History of the Renaissance qui entre en résonance avec la défense de « l'art pour l'art » en France par Théophile Gautier dans les années 1830. Dans leurs prises de position, Pater ou son disciple Oscar Wilde, éliminent la question des distinctions de classe qui étaient si présentes à la fois chez Ruskin et chez les défenseurs d'une esthétique à valeur sociale.

La parole que Ruskin entend déployer, aussi bien par ses interventions que par ses publications, au sujet de l'enseignement artistique et des pratiques de consommation de l'art, n'est intelligible qu'à la lumière de ce contexte culturel, social, économique et politique particulier. La conscience de cette attention nouvelle accordée à la portée sociale de l'art circule parmi les acteurs qui constituent le public auquel Ruskin s'adresse, dans les institutions au sein desquelles il prend la parole. Les vives critiques qu'il formule à l'encontre des pratiques de consommation artistique bourgeoises – dont il sera notamment question dans la sous-partie suivante autour du concept d'« économie politique de l'art »³⁶⁹ – s'inscrivent dans la logique de ce nouvel équilibre entre monde de l'art et engagement social.

c- Domestiquer la culture populaire

De la culture comme moyen non-coercitif du contrôle social

Si l'art est l'un des vecteurs par lesquels s'exprime la philanthropie d'État, c'est également par l'ensemble des domaines qui constituent ce qui commence à être regroupé sous le concept de « culture » que ce dispositif d'encadrement social se met en place. Il est ainsi également à l'œuvre dans la loi sur les bibliothèques publiques de 1850 par laquelle le Parlement incite les municipalités – de plus de 10 000 habitants, dans sa première mouture – à établir des bibliothèques financées par les taxes locales. Ce dispositif incarne la volonté des pouvoirs publics de prendre en charge l'éducation et l'élévation morale des classes populaires. Cette nouvelle « gouvernementalité »³⁷⁰ passe aussi, à partir des années 1840, par ce qui a été qualifié, dans le contexte américain, de *Public Recreation Movement*, et qui connaît des équivalents dans les villes européennes : un investissement important dans le développement de loisirs récréatifs pour les classes ouvrières comme les gymnases, les aires de jeux ou les piscines³⁷¹.

³⁶⁹ *The Political Economy of Art* est le nom du volume édité qui rassemble les deux conférences qu'il donne à Manchester lors de la *Art Treasures Exhibition* de 1857.

³⁷⁰ Pour reprendre une terminologie foucauldienne (Michel FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Gallimard, 2004, p. 111-112).

³⁷¹ Graeme EVANS, *Cultural Planning. An Urban Renaissance?*, Routledge, 2002, p. 80.

Ces politiques publiques trouvent un écho dans les pratiques bourgeoises urbaines. En 1864, les membres de la *Philosophical Institution* d'Édimbourg – au sein de laquelle Ruskin prononce, en 1853, sa première conférence – fondent un *Working Men's Club and Institute*. Sur le modèle explicite de la Société mère, l'idée est de fournir aux classes populaires une institution pédagogique équivalente à celle qui existe pour la classe moyenne³⁷². La bourgeoisie finance et organise ainsi les espaces associatifs destinés aux ouvriers de la ville, comme c'est le cas aussi avec la fondation du *Working Men's College* de Londres en 1854 et dans celle de l'ensemble des *Mechanics' Institute* du pays.

Le premier de ces *Mechanics' Institute* est fondé à Édimbourg en 1821. Celui de Bradford, dont il a déjà été question ici, ouvre ses portes en 1832. Il s'agit d'établissements éducatifs, destinés à fournir un enseignement artistique et technique aux ouvriers adultes. Financés par des réformateurs sociaux locaux – comme Leonard Horner qui fonde le premier d'entre eux à Édimbourg en 1821 – ils se développent dans un certain nombre de villes britanniques dans la première moitié du XIXe siècle. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, il en existe plus de trente, répartis dans les différentes villes industrielles britanniques

Ils s'inspirent, plus ou moins directement, du modèle paternaliste patronal tel qu'il avait été expérimenté par le réformateur industriel Robert Owen dans la ville de New Lanark à partir des années 1800 et qui a ensuite donné naissance au mouvement « coopératif » dont l'influence est aussi sensible au sein du *Working Men's College*. Le 7 février 1854, Frederick Denison Maurice soumet au comité directeur une déclaration de douze pages qui précise les principes directeurs de cette nouvelle institution. On y lit son souhait que « les professeurs et les étudiants forment un corps organique »³⁷³. Cette logique de corps, propre aux établissements universitaires britanniques – les « *College* » – sur le modèle de ceux de Cambridge et Oxford, indique qu'il s'agit ici d'intégrer les membres de la classe ouvrière dans le système de valeur que leur propose l'institution bourgeoise. Dans *Praeterita* – l'autobiographie qu'il fait paraître en 1885 – Ruskin critique le fonctionnement de l'institution dirigée par Maurice qu'il envisage comme le « rassemblement de personnes sympathiques »³⁷⁴. Par le profil sociologique de ses enseignants, le *Working Men's College* est, en effet, aussi bien un espace pédagogique qu'un lieu de sociabilité, d'expression et de valorisation de la culture bourgeoise. Il s'agit finalement d'une prolongation naturelle des sociétés savantes londoniennes dont il constitue une réplique

³⁷² Diarmid A. FINNEGAN, « Placing Science in an Age of Oratory. Spaces of Scientific Speech in Mid-Victorian Edinburgh » in D. N. LIVINGSTONE et C. W. J. WITHERS, *Geographies of Nineteenth-Century Science*, op. cit., p. 156.

³⁷³ Frederick James FURNIVALL, « History of the London Working Men's College », *The Working Men's College Magazine*, II-21, 1860, p. 144-148.

³⁷⁴ « a collection or collation of friendly persons » (*Praeterita in Works*, vol. XXXV, p. 488).

destinée à éduquer les ouvriers. C'est d'ailleurs souvent dans les bâtiments qui accueillent ces institutions pédagogiques – qui peuvent accueillir un public important dans des salles où se trouvent des estrades – que se réunissent la bourgeoisie et l'aristocratie locale lors d'événements mondains. C'est, par exemple, sur la scène du *Mechanics' Institute* de Bradford que Ruskin s'exprime à la fois en 1859 et en 1864.

Ces institutions et les sociétés fondées explicitement en vue de l'élévation intellectuelle des plus défavorisés – comme la *Société pour la diffusion des connaissances utiles* créée en 1826 qui diffuse, à partir de 1832, son *Penny Magazine* illustré – prennent le relais des sociétés destinées à réguler la morale publique qui s'étaient développées au début du XIXe siècle au Royaume-Uni. En 1802 avait ainsi été fondée la *Société pour la suppression du vice* et, en 1834, celle « contre la cruauté envers les animaux » pour lutter contre la pratique populaire des combats d'animaux, avant qu'une loi vienne définitivement les interdire en 1835³⁷⁵. La même volonté de « domestiquer » la culture populaire est à l'œuvre dans ces dispositifs de pénalisation et dans ceux qui visent l'éducation de la population. Ce glissement d'un modèle répressif vers celui de la promotion du savoir se fait dans un contexte complexe. L'orientation pédagogique du contrôle social est un outil d'affirmation du nouveau statut social de la bourgeoisie urbaine mais c'est également un moyen, de la part de la notabilité aristocratique, de manifester, dans ces espaces éducatifs, la continuité de ses pratiques philanthropiques. Ces dernières ont été mises à mal par la « révolution des statuts »³⁷⁶ qu'ont engendrée les transformations des structures productives et les réformes politiques de la première moitié du XIXe siècle.

Dans la perspective d'une histoire intellectuelle, ce glissement s'inscrit dans le prolongement de la philosophie et de la poésie romantiques allemandes – dont Samuel Taylor Coleridge se fait notamment le traducteur au Royaume-Uni³⁷⁷ – qui, depuis la fin du XVIIIe siècle, a montré le rôle de la culture et des arts dans le développement des sentiments moraux. Cette théorie esthétique est mise en pratique par les acteurs sociaux qui s'investissent dans les institutions éducatives, les sociétés pédagogiques et les musées destinées aux ouvriers britanniques dont il a été question ici. La culture et l'art sont perçus, dans ces espaces, comme les outils d'une « acclimatation » morale aux valeurs bourgeoises³⁷⁸ et les instruments de la soumission de la classe populaire à un contrôle social bourgeois.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 77.

³⁷⁶ Pour reprendre cette expression désignant le passage de l'autorité nobiliaire à l'autorité bourgeoise utilisé dans le contexte américain par Richard HOFSTADTER, *The Age of Reform*, New York, Knopf, 1955.

³⁷⁷ Par ses traductions des poèmes de Friedrich von Schiller notamment.

³⁷⁸ Voir, à ce propos, en ce qui concerne le mouvement esthétique en France : Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814: De la raison classique à l'imagination créatrice*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 771.

L'engagement de la bourgeoisie dans les questions sociales se fait ainsi sur le modèle d'un paternalisme industriel et culturel dans le cadre duquel les institutions qui accueillent la sociabilité érudite jouent un rôle significatif. L'érudition savante se conjugue à l'engagement contre la misère sociale dans un mouvement destiné à implanter, durablement, la culture et les valeurs bourgeoises dans le paysage social britannique.

C'est d'ailleurs ce lien, éprouvé, entre l'érudition et l'engagement social qui va donner naissance, au cours du XIXe siècle, chez les représentants d'une certaine tradition littéraire britannique de critique culturelle sur laquelle a notamment travaillé Raymond Williams dans *Culture and Society*, à l'idée de « culture »³⁷⁹. Elle est définie, dans *Culture and Anarchy* de Matthew Arnold, comme un mouvement qui tend vers la recherche de la perfection humaine par la sollicitation du sens moral et le développement de l'intellect³⁸⁰. L'élaboration conceptuelle qui permet à l'idée de « culture » de se charger de la signification qu'elle recouvre encore aujourd'hui se fait ainsi dans ce contexte particulier qui voit les pratiques de sociabilité aristocratique et bourgeoise entrer en concurrence. Dans cette sphère relationnelle du champ culturel, les deux classes sociales affirment, avec emphase, leur rôle dans l'éducation des classes populaires. Alors que c'était l'aristocratie qui jouait presque exclusivement ce rôle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la bourgeoisie victorienne s'impose progressivement comme un acteur essentiel de la mission « civilisatrice » que les deux groupes sociaux revendiquent. Le concept de culture est ainsi imbriqué dans une histoire des systèmes de communication et d'enseignement qui témoigne de la volonté des classes bourgeoises et aristocratiques britanniques d'imposer, de manière pérenne, leur empreinte sur l'ensemble des classes sociales.

Le territoire de la rencontre

Pour reprendre la métaphore utilisée par Benjamin Disraeli dans son roman *Sybil* (1845), cet engagement social est pensé comme le théâtre de la « rencontre » entre deux « nations »³⁸¹, l'une se donnant comme mission de venir « civiliser » la seconde. La rhétorique employée, par exemple par les membres de la *Kyrle Society* qui militent pour l'ouverture des musées le dimanche et à des heures permettant aux ouvriers de venir les visiter, confirment cette dimension topographique. Les banlieues, les « slums » y sont décrits comme des territoires « obscurs »³⁸² et on retrouve l'idée d'« obscurité » dans le titre du roman de William Booth,

³⁷⁹ R. WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950, op. cit.*

³⁸⁰ Mathew ARNOLD, *Culture and anarchy. An essay in political and social criticism*, Londres, Smith, Elder, & co., 1869.

³⁸¹ Benjamin DISRAELI, *Sybil, Or, The Two Nations*, Londres, H. Colburn, 1845.

³⁸² Kyrle Society, *Kyrle Society Annual Report*, Londres, 1891, p. 17.

fondateur de l'Armée du Salut en 1878, *In Darkest England and the Way Out* (1890)³⁸³. Ces espaces périphériques sont souvent pensés sur le modèle des territoires coloniaux où se rendent les missions évangéliques à la rencontre de ceux qui sont alors souvent qualifiés de « sauvages ». Matthew Arnold conçoit ainsi les ouvriers britanniques comme des êtres « crus et grossiers »³⁸⁴. Cette « métaphore coloniale », pour reprendre l'expression de Tom Steele, témoigne de la manière dont la littérature a joué un rôle dans la maturation et la naturalisation de l'idée d'une étrangeté radicale de la classe ouvrière britannique³⁸⁵.

De nombreux travaux récents³⁸⁶ ont montré l'utilisation abusive de la catégorie de « pauvres » ou de « classe ouvrière » qui est faite par les philanthropes victoriens qui se prêtent à des généralisations qui ne s'attachent pas à reconnaître les spécificités empiriques que recouvrent ces catégories. À cet égard, des enquêtes ont été réalisées dans les archives des agences de réformes sociales, notamment par Ellen Ross et Seth Koven³⁸⁷, pour restituer les voix des travailleurs pauvres dont on trouve les indices dans les échanges avec les responsables administratifs. Leurs enquêtes permettent notamment de montrer que les individus qui assistent, effectivement, aux classes du soir des *Working Men's College* ou des *Mechanic's Institute* et qui visitent les musées ouverts le dimanche, sont souvent davantage des membres des classes moyennes inférieures que des classes ouvrières. C'est ce que montrent aussi les travaux réalisés sur les autobiographies de la classe ouvrière par exemple par Jonathan Rose ou Regenia Gagnier³⁸⁸. Ces populations constituent ce qu'Éric Hobsbawm a qualifié d' « aristocratie du travail »³⁸⁹. C'est le cas de ceux qui participent au *Toynbee Traveller's Club*, organisé par la communauté du *Toynbee Hall* – fondé, sous l'influence de Ruskin, en 1884 par Samuel et Henrietta Barnett à Whitechapel, quartier de l'Est londonien et qui est le premier établissement de ce que l'on a appelé le *Settlement Movement* d'implantation des classes sociales supérieures dans des quartiers populaires – qui organise des voyages pédagogiques en Europe pour les « ouvriers ». Quand ils témoignent, ces derniers indiquent que, malgré leur appartenance aux

³⁸³ William BOOTH, *In Darkest England and the Way Out*, Londres, Funk and Wagnalls, 1890.

³⁸⁴ Mathew ARNOLD, *Selected Prose*, Penguin., Harmondsworth, 1987, p. 235.

³⁸⁵ Tom STEELE, *The Emergence of Cultural Studies. Adult Education, Cultural Politics, and the « English » Question*, Londres, Lawrence & Wishart, 1997, p. 63.

³⁸⁶ Comme ceux d'Ellen ROSS ou de Seth KOVEN qui, à la fin des années 1990, ont consulté les archives des agences de réformes sociales.

³⁸⁷ Ellen ROSS, *Love and Toil. Motherhood in Outcast London, 1870-1918*, New York, Oxford University Press, 1993 ; Seth KOVEN, *Slumming. Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

³⁸⁸ Regenia GAGNIER, *Subjectivities. A History of Self-representation in Britain, 1832-1920*, Oxford, Oxford University Press, 1991 ; Jonathan ROSE, *The Intellectual Life of the British Working Classes*, New Haven, Yale University Press, 2001.

³⁸⁹ Eric J. HOBBSAWM, « The Labour Aristocracy in Nineteenth-Century England » in Eric J. HOBBSAWM, *Labouring Men. Studies in the History of Labour*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1964, p. 272-315.

catégories populaires supérieures, ces voyages furent, bien souvent, des lieux d'expérience d'un rejet social³⁹⁰.

Les classes populaires et ouvrières sont régulièrement considérées par les classes bourgeoises et aristocratiques, comme un grand tout composé d'individus « dangereux »³⁹¹ qu'il serait nécessaire de « civiliser ». Dans le dispositif que les classes sociales supérieures mettent en place afin d'assurer cette « civilisation » – par l'art et l'éducation notamment – s'exercent des mécanismes de contrôle qui passent par une attention particulière à certains domaines « culturels ». On l'a vu, les cours d'art et de musique sont en bonne place au sein du *Working Men's College* de Londres où enseigne Ruskin et, dans les rayons de la bibliothèque du *Bradford Mechanics' Institute*, on trouve, très rapidement après leur parution, l'ensemble de ses livres d'art. Pourtant, l'institution ne se procure pas son *Unto This Last* – l'ouvrage dans lequel Ruskin formalise sa critique de l'économie politique et qui paraît en 1862 – avant 1892. Les lectures ouvrières sont ainsi contrôlées et font l'objet de censure de la part de la bourgeoisie urbaine qui dirige ces organes d'éducation populaire. À cet égard, le vice-président du *Mechanic's Institute* de Bradford, John Venimore Godwin, affirme – lors d'une allocution au congrès de la *National Association for the Promotion of Social Science* de 1859 – que dans les portes de son institution, le « goût » serait « acquis de manière inoffensive »³⁹². Il s'agit pour lui d'indiquer son engagement pour la canalisation de la nature essentiellement violente et dangereuse des ouvriers qui pourraient par exemple trouver, dans la lecture des propos critiques de Ruskin, un mobile de revendication et de mobilisation. L'hypothèse de la naturalité de la violence chez les catégories populaires est, par ailleurs, largement illustrée par la littérature victorienne. C'est le cas dans les romans d'Elizabeth Gaskell comme *Mary Barton* (1848) ou *North and South* (1855)³⁹³, dans *Sybil* (1845) de Benjamin Disraeli³⁹⁴ aussi bien que dans *Felix Holt* (1866) de George Eliot³⁹⁵. Dans l'ensemble de ces ouvrages, les ouvriers sont présentés comme des personnages qui, par essence, sont des êtres violents qui doivent, pour pouvoir revendiquer de meilleures conditions de vie et de travail, être guidés par une aristocratie

³⁹⁰ Un chapitre est consacré à Toynbee Hall dans D. MALTZ, *British Aestheticism and the Urban Working Classes, 1870-1900*, *op. cit.*, p. 67-98. Diana Maltz y analyse notamment les journaux de voyage tenus lors de ces séjours, par exemple à Florence en Mars-avril 1888 ou bien à Sienne et Pérouse à Pâques 1890.

³⁹¹ On pense au titre de l'ouvrage de Louis CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Plon, 1958.

³⁹² John Venimore GODWIN, 'The Bradford Mechanics' Institute', *Transactions of the National Association for the Promotion of Social Science*, Londres, 1859.

³⁹³ Elizabeth GASKELL, *Mary Barton*, Paris, Fayard, 2014 [1848]; Elizabeth GASKELL, *North and South*, Londres, Chapman and Hall, 1855.

³⁹⁴ B. DISRAELI, *Sybil, Or, The Two Nations*, *op. cit.*

³⁹⁵ George ELIOT, *Felix Holt, The Radical*, Londres, Harper & Brothers, 1866.

éclairée. Cette dernière, qui rappelle la « *clericy* » de Coleridge, est incarnée, par exemple, par le personnage d'Égremont dans *Sybil*.

La volonté hégémonique de la culture et des valeurs bourgeoises et aristocratiques, au détriment de la culture populaire, est également sensible – et visible – dans la morphologie urbaine. À Bradford, le *St George's Hall*, salle de spectacle et lieu d'accueil des mondanités de la ville, a été érigé en 1854 après l'achat, par les actionnaires, d'un terrain qui accueillait l'ancien *Hall Ings*. C'est dans ce lieu qu'en 1834, s'était tenue une réunion d'ouvriers pour discuter de la répression qu'avaient subie les ouvriers agricoles de Dorchester, les « Tolpuddle Martyrs » la même année³⁹⁶. Considéré comme l'un des espaces de réunions des ouvriers de la ville lors de la période chartiste – sorte de *Hyde Park Corner* local – sa destruction et l'édification, en son endroit, du *St George's Hall*, destiné à accueillir les divertissements de la bourgeoisie urbaine, est un marqueur symbolique fort de ce recouvrement d'une culture par une autre³⁹⁷.

L'analyse de l'engagement des classes aristocratique et bourgeoise dans l'art et l'éducation témoigne de la manière dont la structuration du champ culturel durant cette période est étroitement liée aux intérêts, aux représentations et aux oppositions qui définissent les rapports entre ces deux groupes sociaux. La mainmise de l'aristocratie sur les domaines artistiques et philanthropiques est progressivement remise en question par l'investissement de la nouvelle classe bourgeoise dans ces différents périmètres du capital symbolique. À l'intérieur des espaces d'expression et de revendication de ce capital que sont les sociétés savantes et les institutions culturelles et pédagogiques au sein desquelles il est invité, Ruskin joue le rôle de nouveau chantre d'une esthétique pensée comme instrument de la réforme sociale et outil du déploiement de l'hégémonie culturelle bourgeoise³⁹⁸. Ce rôle, dont il maîtrise les codes et le ton, lui donne accès à une plateforme à partir de laquelle il formule une critique sociale.

C- Déconstruire, en son domaine, l'imaginaire social bourgeois

Parmi les historiennes et les historiens qui se sont intéressés au déploiement de la parole publique dans les institutions culturelles et éducatives du milieu du XIXe siècle au Royaume-Uni, Martin Hewitt a notamment travaillé sur les nombreuses interventions de George Dawson,

³⁹⁶ M. HARDMAN, *Ruskin and Bradford*, *op. cit.*, p. 109.

³⁹⁷ La dépossession de ces espaces publics démocratiques au cours de la première moitié du XIXe siècle a été étudiée par : Katrina NAVICKAS, *Protest and the politics of space and place, 1789-1848*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

³⁹⁸ Pour faire référence à la notion gramscienne d'« hégémonie culturelle », remobilisée notamment par Raymond Williams dans les années 1950-1960 (R. WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950*, *op. cit.*).

au début des années 1840 dans sa ville natale de Birmingham, au sein du *Polytechnic Institute* puis, à partir de janvier 1846, à l'*Athenaeum* et au *Mechanics' Institute* de Manchester³⁹⁹. Ses conférences – dont les intitulés, essentiellement littéraires au début de l'année 1846, autour de Thomas Carlyle ou William Wordsworth par exemple, deviennent plus explicitement politiques au printemps avec une série intitulée « Caractéristiques et tendances de l'âge moderne » – attirent, d'après les comptes-rendus qui en sont faits dans la presse, un public important. Selon l'un de ses auditeurs, Dawson « produit, en ville, une émulation plus grande qu'aucun autre conférencier depuis longtemps »⁴⁰⁰. Martin Hewitt a également étudié la tournée de conférences de Ralph Waldo Emerson à Manchester et Liverpool entre la fin de l'année 1847 et le début de l'année 1848 qui rencontre, au regard du nombre de participants, un grand succès⁴⁰¹.

Dans la continuité d'une tradition historiographique qui considère le milieu du XIXe siècle britannique comme un âge « d'équilibre » – ou d'« *equipoise* » pour reprendre le terme de William Burn – les historien.ne.s britanniques du début des années 1990 ont eu tendance à présenter les sociétés savantes et les institutions culturelles et éducatives dans lesquelles ces conférences se déroulent comme des « espaces neutres servant de bases pour l'engagement culturel et philanthropique bourgeois »⁴⁰². Dans ses travaux, Martin Hewitt critique cette grille de lecture habermassienne des conférences publiques britanniques comme espaces de déploiement de « l'usage public de la raison » bourgeoise, sur le modèle des travaux réalisés, à partir des années 1950 puis dans les années 1980, outre-Atlantique, autour de l'*American Lyceum movement*⁴⁰³. Il appuie notamment sa critique sur une analyse des débats suscités par les conférences de George Dawson à Manchester au cours de l'année 1846 et dont il trouve le témoignage dans les colonnes des journaux locaux⁴⁰⁴. Ils lui permettent de prendre la mesure des « conflits sous-jacents autour du statut et du rôle des conférences publiques dans le

³⁹⁹ M. HEWITT, « Ralph Waldo Emerson, George Dawson, and the control of the lecture platform in mid-nineteenth century Manchester », art. cit, p. 16.

⁴⁰⁰ « produced a greater sensation in town than any other lecturer that has visited us for some time » (Extrait du journal d'ES. Holmes publié dans le *Manchester and Salford Advertiser*, 24 Janvier 1846, réimprimé dans le *Manchester City News*, 27 Avril 1912 et cité dans *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Robert John MORRIS, *Class, Sect, and Party. The Making of the British Middle Class : Leeds, 1820-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 277.

⁴⁰³ Carl David MEAD, *Yankee Eloquence in the Middle West. The Ohio Lyceum, 1850-1870*, Chicago, Michigan State College Press, 1951 ; Carl BODE, *The American Lyceum, Town Meeting of the Mind*, New York, Oxford University Press, 1956 ; Donald M. SCOTT, « The Popular Lecture and the Creation of a Public in Mid-Nineteenth-Century America », *The Journal of American History*, 66-4, 1980, p. 791-809 ; Mary Kupiec CAYTON, « The Making of an American Prophet: Emerson, His Audiences, and the Rise of the Culture Industry in Nineteenth-Century America », *The American Historical Review*, 92-3, 1987, p. 597-620.

⁴⁰⁴ Tout en reconnaissant, dans une note, les limites de ces débats par voie de presse comme indicateurs d'une plus large controverse sociale. Il indique néanmoins que « quand, comme c'est le cas ici, ces échanges sont aussi répandus, soutenus et complétés par d'autres formes de débats, lors de réunions publiques notamment, alors, ils constituent une source de preuves cruciales de la teneur et de la substance d'un débat plus vaste ». (M. HEWITT, « Ralph Waldo Emerson, George Dawson, and the control of the lecture platform in mid-nineteenth century Manchester », art. cit, p. 15).

Royaume-Uni du milieu du XIXe siècle »⁴⁰⁵.

Lors de sa troisième conférence publique à Manchester, dans le contexte du contrôle de la parole publique à la suite du *Seditious Meeting Act* de 1819, George Dawson exprime avec regret :

« qu'il soit nécessaire dans les *Athenaeums* et les *Mechanics' Institutes* d'interdire les discussions sur les sujets d'enquête les plus importants, la politique et la religion »⁴⁰⁶

Ses conférences sur les écrits de Thomas Carlyle et notamment sur *Past and Present* (1843) et sur *Chartism* (1840) sont finalement une manière, pour lui, d'aborder, protégé par la bannière littéraire, des sujets politiques. En juin 1846, les directeurs de l'*Athenaeum* le somment toutefois de ne pas faire déborder son propos au-delà des frontières de la littérature et de tempérer son propos. À la suite de ces recommandations, il décide d'autofinancer une nouvelle série de conférences à laquelle il se consacre cet été là au *Free Trade Hall* de Manchester⁴⁰⁷.

Quand Ruskin, en 1853, accède pour la première fois à la tribune d'une société savante à Édimbourg, il pénètre dans un espace du champ culturel où la nature et la fonction de la parole publique commencent à être remises en question. Les réactions que provoquent les conférences de George Dawson à Manchester – signes avant-coureurs de celles que produit Emerson lors de sa tournée de 1847-1848 durant laquelle il formule de vives critiques à l'encontre de l'hégémonie libérale de l'école d'économie politique de Manchester⁴⁰⁸ – témoignent d'une prise de conscience, par la classe bourgeoise, à la fois de la fragilité de son contrôle sur les canaux de diffusion de la parole publique mais également des limites offertes par la culture comme instrument du contrôle social. Il s'agira, dans cette partie, d'examiner la manière dont Ruskin parvient à contourner les limites imposées à la parole publique par une utilisation de la plateforme qui lui est offerte en tant que critique d'art pour élaborer et formuler, par l'art et l'architecture, une critique sociale.

a- « L'économie politique de l'art » : généalogie d'une attaque

De l'esthétique à l'économique

En 1872, Ruskin fait paraître un ouvrage intitulé *Munera Pulveris. Six Essays On the Elements of Political Economy* dont la rédaction originelle date de 1862-1863, date à laquelle il avait fait paraître ces six essais dans le *Cornhill Magazine*. Dans la préface qu'il rédige pour la

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰⁶ Cité dans *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰⁷ *Manchester Examiner*, 20/06/1846.

⁴⁰⁸ C'est l'objet principal de l'article de Martin Hewitt de 1998.

publication de 1872, il affirme que cet ouvrage constitue « la première analyse précise des lois de l'Économie Politique » et fait le constat que :

« Beaucoup de traités ont, dans certain domaine particulier, apporté une juste contradiction à la vision traditionnellement admise de ces lois mais aucun examen exhaustif du sujet n'était possible à condition d'être réalisé par quelqu'un qui soit familier de la valeur des produits des plus hautes industries, celles qu'on appelle communément les « Beaux Arts », et personne de suffisamment informé sur la nature de ces industries n'a, pour autant que je sache, essayé de remplir cette tâche »⁴⁰⁹.

Il s'agit là des premières phrases de cette préface, qu'il rédige dans l'intention de répondre à la critique qui lui est directement formulée, par ses contemporains, d'outrepasser les frontières de sa spécialité d'historien de l'art dans son traitement de questions socio-économiques. En effet, dix ans avant la publication de *Munera Pulveris*, en 1862, paraît son *Unto this Last*, composé de quatre essais publiés, dans le même *Cornhill Magazine*, à la fin de l'année 1860. Théorisation de sa critique de l'économie politique, ces essais avaient fait l'objet de virulentes réactions de la part des commentateurs de l'époque⁴¹⁰. Le *Saturday Review* les avait qualifiés de « pompeuses éruptions hystériques », de « non-sens absolu », de « parfaites imbécilités » et de « fadaïses intolérables »⁴¹¹.

Dans ce contexte, il consacre sa préface de 1872 à l'exposition des arguments de sa défense. Il y revendique l'entière légitimité de sa critique des théories de l'économie politique en montrant, par une série d'exemples, de quelle manière son travail esthétique lui permet d'éprouver les limites de ce qu'il qualifie comme une « pseudo-science »⁴¹². Il fait la démonstration de l'étendue des connaissances de première main qu'il a acquises sur l'art et l'artisanat et de sa compréhension des mécanismes qui déterminent les qualités intrinsèques d'un produit, qu'il soit artistique ou non. Il confronte les résultats de ses observations empiriques à la logique de marché qu'il voit à l'œuvre dans la consommation artistique et dans l'ensemble des dispositifs marchands. Il inscrit ainsi sa pensée économique et sociale, de manière explicite et revendiquée, dans le champ de ses propositions esthétiques.

⁴⁰⁹ « THE following pages contain, I believe, the first accurate analysis of the laws of Political Economy which has been published in England. Many treatises, within their scope, correct, have appeared in contradiction of the views popularly received; but no exhaustive examination of the subject was possible to any person unacquainted with the value of the products of the highest industries, commonly called the —Fine Arts!; and no one acquainted with the nature of those industries has, so far as I know, attempted, or even approached, the task » (*Munera Pulveris in Works*, vol. XVII, p. 131).

⁴¹⁰ Le compte-rendu qu'en donne le *Fraser's Magazine* dans son numéro de novembre 1860 (p. 659) critique l'orientation économique du travail de John Ruskin en ces termes : « Permettez qu'il fasse une très légère modification dans le titre de ses essais et il leur conviendra alors admirablement, qu'il troque « Unto this Last » pour « Beyond the Last ». Nous n'avions encore jamais vu une si importante violation de la bonne vieille règle « Ne sutor ultra crepidam » (Cordonnier, pas plus haut que la chaussure) » (*Works*, vol. XVII, p. xxx)

⁴¹¹ « Unto This Last », *Saturday Review*, 10 novembre 1860.

⁴¹² « The most dull economist would perceive and admit, that a gentleman who had a fine stud of horses was absolutely richer than one who had only ill-bred and broken-winded ones. He would instinctively feel, though his pseudo-science had never taught him, that the price paid for the animals, in either case, did not alter the fact of their worth » (*Munera Pulveris in Works*, vol. XVII, p. 134).

Vers une éthique de la consommation

C'est la distinction opérée par John Stuart Mill entre activité économique et activité esthétique qui marque le point d'accroche théorique à partir duquel Ruskin formule sa critique de l'économie politique. On trouve cette distinction précisément formulée dans les « Remarques préliminaires » des *Principes d'économie politique* (1848) de Mill :

« Chacun se fait de la richesse une notion assez claire pour l'usage ordinaire. Les études qui ont la richesse pour objet ne risquent pas d'être confondues avec celles qui se rapportent à quelque autre des grands intérêts de l'humanité. Chacun sait qu'être riche est une chose ; que c'est une autre chose d'être brave, instruit, humain ; chacun comprend que les recherches sur les causes de la liberté, de la vertu, de la science littéraire, de la culture des arts, du courage, chez un peuple, sont distinctes de celles qui ont pour objet les causes de la richesse »⁴¹³.

Dans ce passage, Mill opère, à partir de l'idée de richesse, une distinction entre la sphère économique – productive de richesse – et les sphères non productives telles que celles qui concernent, entre autres, l'instruction, la littérature ou les arts. Ruskin prend très directement pour cible ce passage dans sa préface :

« Jusqu'à la date de la parution de ces *Essais* (1863), non seulement les conditions principales de production de la richesse n'ont jamais été précisées mais la nature de la richesse elle-même n'a jamais été définie. « Chacun se fait de la richesse une notion assez claire pour l'usage ordinaire » écrit Mr Mill dans l'introduction de son traité ; et poursuit avec assurance comme si un chimiste pouvait continuer ses recherches sur les lois de la chimie sans faire l'effort de vérifier la nature du feu ou de l'eau, car chacun en a une notion « assez claire pour l'usage ordinaire » ». ⁴¹⁴

À partir de cette distinction opérée par John Stuart Mill entre activités économiques et activités artistiques, c'est précisément la question de la richesse qui va retenir l'attention de Ruskin qui propose de redéfinir à la fois le concept de « richesse » et celui de « valeur ». Il le fait en mettant en lumière les relations que ces deux notions entretiennent avec les dispositifs et les choix qui président à la consommation. Une chose n'a de valeur, selon Ruskin, que si elle permet de

⁴¹³ John Stuart MILL, « Remarques préliminaires » in John Stuart MILL, *Principes d'économie politique*. Trad. Léon Roquet, 1894^e éd., Paris, Guillaumin & Cie, p. 2

⁴¹⁴ « So that, to the date (1863) when these Essays were published, not only the chief conditions of the production of wealth had remained unstated, but the nature of wealth itself had never been defined. —Every one has a notion, sufficiently correct for common purposes, of what is meant by wealth, I wrote Mr. Mill, in the outset of his treatise; and contentedly proceeded, as if a chemist should proceed to investigate the laws of chemistry without endeavouring to ascertain the nature of fire or water, because every one had a notion of them, —sufficiently correct for common purposes. » (*Munera Pulveris in Works*, vol. XVII, p. 131). Ruskin était déjà revenu sur ce passage dans *Unto This Last* où il écrivait que « Les essais récents les plus réputés sur ce sujet [de la richesse] déclarent – après avoir annoncé que « ceux qui écrivent sur l'économie politique s'engagent à enquêter sur la nature de la richesse » – que « chacun se fait de la richesse une notion assez claire pour l'usage ordinaire » [...] « Il n'est pas dans l'intention de ce traité de rechercher la précision métaphysique des définitions » (*Unto This Last in Works*, vol. XVII, p. 18).

« profiter de la vie »⁴¹⁵ et la richesse est la « possession de biens utiles en ce *qu'il est possible de les utiliser* »⁴¹⁶.

Ces interrogations, autour notamment des concepts de « richesse » et de « valeur », si elles occupent une large place au sein de la réflexion économique depuis les premières théorisations physiocratiques du XVIII^e siècle, sont examinées de manière originale par Ruskin. Sa volonté de redéfinir ce qui constitue la richesse le conduit à s'intéresser aux objets sur lesquels se portent les actes de consommation. Il rejette l'idée sous-jacente de l'économie politique qui considère que la richesse est autoproduite par les « lois de l'offre et de la demande »⁴¹⁷. Il affirme, au contraire, la nécessité de définir les principes d'une éthique de la consommation qu'il formule en ces termes dans le quatrième essai d'*Unto This Last* :

« Les économistes parlent habituellement comme si la consommation n'était pas un critère économique pertinent. La réalité est bien différente de cette opinion, la consommation est la finalité la plus aboutie de la production ; et une juste consommation est un objectif bien plus difficile à atteindre qu'une juste production. Vingt personnes peuvent gagner l'argent qui sera dépensé par une seule [...]. Il s'ensuit que l'objectif principal de l'économie politique est de permettre une consommation satisfaisante et ouverte à de nombreux domaines : en d'autres termes, consommer de tout et consommer noblement, que ce soit des biens, des services ou des services qui perfectionnent des biens »⁴¹⁸.

Il invite les économistes à réfléchir aux pratiques de consommation et non plus seulement aux processus productifs et appelle à un « anoblissement » – dans le sens d'une responsabilisation – du comportement des consommateurs.

Un public de consommateurs

Ruskin est alors lui-même – par ses interventions – l'un des acteurs d'un marché de la consommation de produits culturels. Or, ce qu'il pointe, de manière théorique, dans ses essais du début des années 1860, connaît une traduction immédiate dans ses conférences publiques. Sa prise de parole à Bradford en 1864, dans le cadre du concours pour déterminer l'architecture

⁴¹⁵ « Valor, from valere, to be well or strong ;—strong, in life (if a man), or valiant; strong, for life (if a thing), or valuable. To be — 'valuable', therefore, is to — 'avail towards life' » (*Ibid.*, p. 84).

⁴¹⁶ « And our definition of Wealth, expanded, becomes: — 'The possession of useful articles, which we can use' » (*Ibid.*, p. 87)

⁴¹⁷ « The popular economist thinks himself wise in having discovered that wealth, or the forms of property in general, must go where they are required; that where demand is, supply must follow. He farther declares that this course of demand and supply cannot be forbidden by human laws » (*Ibid.*, p. 60).

⁴¹⁸ « Economists usually speak as if there were no good in consumption absolute. So far from this being so, consumption absolute is the end, crown, and perfection of production; and wise consumption is a far more difficult art than wise production. Twenty people can gain money for one who can use it [...] The final object of political economy, therefore, is to get good method of consumption, and great quantity of consumption: in other words, to use everything, and to use it nobly; whether it be substance, service, or service perfecting substance (*Ibid.*, p. 98-102).

du *Bradford Wool Exchange*, est l'occasion de formuler une vive critique à l'encontre des pratiques somptuaires du public bourgeois qui l'invite. Dans la version publiée de sa conférence, on peut lire :

« Vous allez dépenser £30 000, ce qui, pour vous, collectivement, n'est rien. L'achat d'un nouveau manteau constitue, si l'on se tient au prix que cela représente, un sujet bien plus important de considérations pour moi que la construction de cette Bourse n'en est un pour vous. Mais vous pensez qu'il est important que vous ayez, avec cette somme, la meilleure chose qui soit. Vous savez qu'il y a de nombreux styles architecturaux sur le marché et vous ne voulez rien faire de ridicule. Vous avez entendu parler de moi, parmi d'autres, comme d'un respectable chapelier de l'architecture et vous m'avez fait appeler pour que je puisse vous guider vers les tendances à la mode et vers ce qui existe, en boutique, de plus neuf et de plus doux en termes de pinacles »⁴¹⁹.

C'est donc précisément contre les pratiques du public auquel il s'adresse – composé des mêmes catégories sociales que celles devant lesquelles il prend la parole depuis sa première intervention de 1853 – qu'il formule sa critique des modes de consommation contemporains. Ce sont d'abord ses observations des mécanismes qui régissent le marché de l'art, comparé ici à une boutique de mode, qui l'invitent à réfléchir aux rapports entre richesse et consommation. Les dépenses ostentatoires, notamment architecturales, de la nouvelle bourgeoisie urbaine devant laquelle il prend la parole, constituent la principale cible de sa critique économique. Avant même sa formalisation théorique dans *Unto This Last*, c'est d'ailleurs dans l'une de ses conférences que Ruskin énonce les principes de sa définition de la richesse. Il le fait lors de la deuxième conférence qu'il donne à Manchester en juillet 1857, dans le cadre de la *Art Treasures Exhibition*, intitulée « *The Accumulation and Distribution of Art* » :

« Je crois que dans peu de temps, il n'y aura plus que quelques-uns de nos riches qui, par négligence ou par convoitise, déclarent forfait devant la tâche prestigieuse qui est entre leurs mains. Comme je viens de le dire, la richesse mal employée est, comme la toile d'une araignée, poisseuse et anéantissante alors que la richesse bien employée est comme le filet du saint pêcheur qui regroupe ensemble les âmes des hommes »⁴²⁰.

Cette conférence, associée à celle à laquelle elle succède trois jours plus tôt intitulée « *The Discovery and the Practice of Art* », est publiée dès 1857 sous le titre de *The Political Economy of Art*. Dans ce titre, sont enchâssées, sur un mode déclaratif, activités économiques et activités

⁴¹⁹ « You are going to spend £30,000, which to you, collectively, is nothing; the buying a new coat is, as to the cost of it, a much more important matter of consideration to me, than building a new Exchange is to you. But you think you may as well have the right thing for your money. You know there are a great many odd styles of architecture about; you don't want to do anything ridiculous; you hear of me, among others, as a respectable architectural man-milliner; and you send for me, that I may tell you the leading fashion; and what is, in our shops, for the moment, the newest and sweetest thing in pinnacles » (*The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 434).

⁴²⁰ « I trust that in a little while there will be few of our rich men who, through carelessness or covetousness, thus forfeit the glorious office which is intended for their hands. I said, just now, that wealth ill-used was as the net of the spider, entangling and destroying; but wealth well used is as the net of the sacred fisher who gathers souls of men out of the deep » (« *A Joy For Ever* » in *Works*, vol. XVI, p. 102-103).

artistiques. À partir de ce concept d' « économie politique de l'art » – qui avait déjà été mobilisé par les membres du comité parlementaire sur les arts et les manufactures de 1836 – Ruskin s'engage dans une démonstration de la valeur du travail artistique qu'il oppose à celle promue par les écoles d'art gouvernementales. Il considère la production artistique dans une perspective sociale, au même titre que les autres productions artisanales et industrielles, et appelle à une redéfinition des fonctions économiques de l'artiste et du rôle joué par l'État dans la valorisation de l'activité artistique, afin que les œuvres soient accessibles au public le plus large possible en finançant, par exemple, des programmes de décorations intérieures des bâtiments publics. Il consacre également une part importante de ses deux prises de parole à développer la responsabilité qui incombe aux classes supérieures britanniques – principaux consommateurs du marché de l'art – dans la promotion d'un art moderne accessible à « un plus grand nombre de personnes qu'aujourd'hui »⁴²¹.

Son expérience de la critique d'art lui fournit les fondements empiriques de sa théorisation des principes d'une éthique de la consommation qu'il mobilise ensuite pour interroger les logiques utilitaristes de l'économie politique. La critique économico-sociale de John Ruskin prend ainsi racine dans sa critique artistique et c'est à partir du concept d' « économie politique de l'art » qu'il forge son réquisitoire contre les théories de l'économie politique dominantes dans les années 1860 au Royaume-Uni. C'est la raison pour laquelle il est une source d'inspiration si importante chez les acteurs de ce qu'on qualifie, à la fin du XIXe siècle, par l'expression de « *guild socialism* » qui, à l'image de William Morris, ont appris de Ruskin que la critique esthétique ne pouvait se faire indépendamment d'une critique sociale.

b- Creuser une brèche

Sortir de son champ

Un certain nombre de travaux ont pointé la rupture que constitue l'année 1860 dans la construction de la pensée ruskinienne et ont analysé la manière dont Ruskin s'est orienté vers

⁴²¹ « So far then of the motives which should induce us to keep down the prices of modern art, and thus render it, as a private possession, attainable by greater numbers of people than at present. But we should strive to render it accessible to them in other ways also—chiefly by the permanent decoration of public buildings; and it is in this field that I think we may look for the profitable means of providing that constant employment for young painters of which we were speaking last evening » (*Ibid.*, p. 88-89).

la critique sociale – à partir de la parution d'*Unto This Last* – comme un tournant⁴²². Ruskin lui-même a cherché à mettre en scène cette rupture par le récit qu'il en fait lors de l'une des leçons qu'il donne en tant que titulaire de la chaire *Slade* à Oxford, le 6 novembre 1877 :

« Et ensuite, en 1860, le public a commencé à observer qu'un changement affectait ma pensée, ce qu'il a vivement critiqué, et j'ai continué, entre 1860 et 1875, sous le poids d'un accroissement constant de la récusation et de la réprobation publique »⁴²³.

Selon Ruskin, si une rupture peut être identifiée, elle se situe finalement davantage dans les réactions suscitées par la publication de ses essais ouvertement critiques des théories dominantes de l'économie politique que dans un véritable changement d'orientation de son élaboration conceptuelle. Les commentateurs de l'époque lui reprochent, on l'a vu, la liberté qu'il s'octroie en s'attaquant à un sujet auquel son nom n'est alors pas associé. C'est le caractère extravagant du traitement de questions économique-sociales par le célèbre critique d'art et d'architecture qui suscite l'opprobre d'un public qui relève les accents « hystériques » de ses propositions.

On comprend que l'autorité que son public lui confère repose sur l'équilibre particulier qui régit les rapports entre l'homme de lettres et son auditoire. Si la demande qui lui est formulée est celle d'un propos généraliste, le périmètre dans lequel ce dernier peut se déployer légitimement dépend des attentes de son public. Ruskin qui, au regard de sa production livresque et de ses engagements, navigue d'un champ du savoir à un autre – art, architecture mais également économie, géologie, botanique, pédagogie – est convoqué, et attendu, pour venir s'exprimer sur les sujets qui relèvent exclusivement du domaine artistique et esthétique.

La façon dont est pointée son illégitimité à outrepasser les frontières de son « champ » – ses propositions sur l'économie étant qualifiées par la presse, rappelons-le, de « pompeuses éruptions hystériques »⁴²⁴ – est un indicateur de la manière dont sont en train de se constituer, progressivement au cours du XIXe siècle au Royaume-Uni, les cadres d'une professionnalisation et d'une spécialisation de la parole publique. Le déploiement de sa pensée dans des directions multiformes vient finalement opposer une résistance à cette logique de spécialisation dont témoigne, notamment, la constitution disciplinaire de l'économie depuis la

⁴²² C'était, en particulier, l'angle adopté par David Larg et Reginald Howard Wilenski qui ont dressé deux biographies – très psychologisantes – de Ruskin, respectivement en 1932 et 1933. David Larg l'explique en ces termes : « une manière de passer outre sa mise en accusation par Effie, un procès en invalidité contre l'Angleterre » (David Glass LARG, *John Ruskin*, Londres, P. Davies limited, 1932, p. 95). et Wilenski l'associe à son incapacité à imposer sa « dictature artistique » dans les années 1850 (Reginald Howard WILENSKI, *John Ruskin. An Introduction to Further Study of his Life and Work*, Londres, Faber, 1933, p. 369-383. , p. 369-83)

⁴²³ « then in 1860 people saw a change come over me, which they highly disapproved, and I went on from 1860 to 1875 under the weight of continually increasing public recusancy and reprobation (*Readings in « Modern Painters » in Works*, vol. XXII, p. 511).

⁴²⁴ « Unto This Last », *Saturday Review*, 10 novembre 1860.

fin du XVIIIe siècle. Dans ce contexte, on constate que les réflexions extra-esthétiques de Ruskin ne trouvent pas d'espaces d'expression en dehors de sa production livresque. Il n'est jamais invité à venir s'exprimer en dehors du champ artistique. La critique d'art est le domaine de compétences auquel il est assigné par son public urbain britannique et la manière dont il imbrique l'esthétique dans le social et l'économique est à rebours de la logique de spécialisation disciplinaire qui relève aussi d'un dispositif de dépolitisation de la parole savante.

Marquer l'écart

C'est donc depuis la critique d'art que Ruskin trouve les moyens de creuser une brèche et qu'il formule sa critique de l'économie politique. Il le fait auprès d'un public très hostile à toute remise en question de ses principes.

L'accusation qui vise les analyses économiques de Ruskin ne s'arrête en effet pas au débordement de ses réflexions en dehors des frontières de son champ historique de compétences. Ce sont aussi l'objet et le contenu de la critique que formule Ruskin qui offusquent le public britannique. Il s'attaque aux théories économiques de l'école de Manchester et à la doctrine d'une économie politique dont les principes sont largement enseignés et intégrés par la grande majorité de la population britannique, y compris au sein de la classe ouvrière. Dès les années 1830, les principes de l'économie politique ont été traduits dans une langue non-théorique par Harriet Martineau dans ses *Illustrations of Political Economy* publiées, sous la forme de courts contes, d'abord mensuellement puis en neuf volumes entre 1832 et 1834⁴²⁵. Par une série d'anecdotes et de dialogues, ces micro-publications incarnent les idées abstraites de la discipline. Les lecteurs sont introduits dans un contexte socialement reconnaissable – le foyer – au sein duquel sont illustrés les comportements économiques rationnels de toutes les catégories de la population. En outre, les journaux se sont également largement fait le relais des idées générales de l'économie politique. La charge que Ruskin subit de la part des commentateurs contemporains est un indicateur de l'assimilation progressive de ces principes économiques au sein de la population britannique, y compris chez un public de non-spécialistes et en particulier parmi la bourgeoisie à laquelle il s'adresse lors de ses interventions.

Quand Ruskin est invité à s'exprimer dans le cadre de la *Art Treasures Exhibition* organisée en 1857 à Manchester – c'est-à-dire dans le principal centre industriel du pays et le pôle historique

⁴²⁵ Harriet MARTINEAU, *Illustrations of Political Economy*, Londres, Charles Fox, 1832.

de l'école économique du « laissez-faire » – il commence sa conférence « *The Discovery and Practice of Art* » par ces mots :

« Parmi les différentes caractéristiques de l'époque dans laquelle nous vivons, en comparaison avec les autres époques de ce monde qu'il reste encore à expérimenter, l'une des plus remarquables me semble être le juste et salutaire mépris avec lequel nous considérons la pauvreté. Je le répète, le juste et salutaire mépris ; bien que j'observe que certains dans l'auditoire considèrent avec surprise cette formule ».⁴²⁶

Il se saisit de la plateforme qui lui est offerte pour formuler, sous couvert d'une intervention sur les « trésors » des collections d'art britanniques, les plus vives critiques à l'encontre du comportement et des croyances idéologiques de son auditoire dans le domaine économique. Il s'adresse directement aux individus qui composent son public par l'utilisation du « nous » puis, nous le verrons, du « vous ». Il les confronte à leurs pratiques quotidiennes par des exemples tirés de leur gestion de l'économie domestique et montre la nécessité de traiter d'art comme un domaine auquel appliquer les principes d'une économie politique renouvelée. Avant d'entamer son réquisitoire, il prend soin de formuler quelques avertissements :

« Évidemment, vous devez faire preuve de patience avec moi si, en m'approchant du sujet traité, je m'attarde un petit peu sur certains points de science politique générale déjà connus ou établis [...] car il est possible qu'il y ait une part de mon auditoire qui ne s'intéresse pas à l'économie politique quand elle traite de champ ordinaire du travail mais qui souhaite peut-être entendre de quelle manière ses principes pourraient être appliqués à l'Art ».⁴²⁷

Ruskin occupe alors le premier tiers de sa prise de parole à une déconstruction empirique des principes de l'économie politique et c'est seulement au bout de la quinzième page qu'il commence véritablement à traiter de la première partie du sujet annoncé pour sa conférence, « la découverte de l'art ». Ruskin entend montrer que l'esthétique ne peut être traitée indépendamment de l'économie.

Dans son allocution lors du centenaire de la naissance de Ruskin, en 1919, intitulée *Ruskin's Politics*⁴²⁸, le dramaturge et militant George Bernard Shaw revient sur les reproches d'« inintelligibilité » qui ont été formulés à l'encontre de Ruskin. Il avance l'idée que :

« la raison pour laquelle les classes éduquées et cultivées de ce pays ont trouvé Ruskin « incroyable » repose sur le fait qu'elles ne pouvaient pas se résoudre à croire qu'il voulait dire ce qu'il était en train de dire [...]. Elles étaient éduquées dans nos écoles

⁴²⁶ « AMONG the various characteristics of the age in which we live, as compared with other ages of this not yet very experienced world, one of the most notable appears to me to be the just and wholesome contempt in which we hold poverty. I repeat, the just and wholesome contempt; though I see that some of my hearers look surprised at the expression » (« *A Joy For Ever* » in *Works*, vol. XVI, p. 15).

⁴²⁷ « Now, you must have patience with me, if in approaching the specialty of this subject, I dwell a little on certain points of general political science already known or established [...] because there may perhaps be a part of my audience who have not interested themselves in political economy, as it bears on ordinary fields of labour, but may yet wish to hear in what way its principles can be applied to Art » (*Ibid.*, p. 18).

⁴²⁸ Bernard SHAW, *Ruskin's Politics*, Londres, Ruskin Centenary Council, 1921.

publiques et nos universités, elles avaient été confrontées, depuis leur plus tendre enfance, à des gens respectables et on leur avait enseigné que ce que ces gens respectables faisaient était sans conteste la bonne chose à faire, qu'ils incarnaient la haute culture et étaient le sel de l'univers et que tout ce qui existait en termes de culture artistique dépendait de leur existence culturelle et de leurs loisirs. Quand vous êtes saturé d'idées comme celles-ci depuis votre enfance et que vous êtes soudain confronté avec une vision violemment contraire, vous êtes incapable de la saisir »⁴²⁹.

Shaw nous invite à prendre toute la mesure de la radicalité des propositions ruskiniennes et à considérer l'étrangeté de cette parole prononcée dans un contexte social marqué par un sentiment de familiarité entre égaux où la bienséance et la mesure sont de mise. Dans ce cadre, il faut imaginer le caractère inouï d'un discours comme celui qui suit, prononcé devant le public culturel de Manchester :

« Votre population superficielle, quand elle considère que tant qu'elle dépense de l'argent et qu'elle emploie quelqu'un, elle fait quelque chose de bien, se convainc qu'il n'importe guère la manière dont elle le dépense – que tout son luxe apparent est, en réalité, généreux, et qu'elle est en train de faire autant de bien que si elle redistribuait tout son argent, et même peut être encore plus. J'ai même entendu des gens insensés déclarer, comme étant l'un des principes de l'économie politique, que quiconque invente un nouveau besoin rend un service à la communauté [...]. Tout notre égoïsme et notre sottise, ou notre vertu et notre prudence sont illustrées, non pas par le fait de dépenser de l'argent mais par le fait de le dépenser pour une chose bonne ou mauvaise [...]. Ainsi, par exemple, si vous êtes une jeune femme et que vous employez un certain nombre de couturières pour un temps donné, à confectionner un nombre donné de robes simples et utiles [...] vous employez votre argent généreusement. À l'inverse, si vous employez le même nombre de couturières, pour le même nombre de jours, pour confectionner quatre, cinq, ou six beaux volants pour vos propres robes de bal [...], vous employez votre argent égoïstement »⁴³⁰.

Les exemples utilisés par Ruskin – relatifs ici à la confection de robes, plus loin à un travail d'orfèvrerie – sont précisément choisis parmi les pratiques somptuaires de son public auquel il reproche de céder aux tentations de la dernière mode et de consacrer sa fortune à des dépenses

⁴²⁹ « Now the reason why the educated and cultured classed in this country found Ruskin incredible was that they could not bring themselves to believe that he meant what he was saying [...] They were educated at our public schools and universities ; they moved in a society which fitted in with those public schools and universities ; they had been brought up from their earliest childhood as above everything respectable people ; taught that what respectable people did was the right and proper thing to do, was good form and also high culture ; that such people were the salt of the earth ; that everything that existed in the way of artistic culture depended in their cultured and leisured existence. When you have people saturated from their childhood with views of that kind, and they are suddenly confronted with a violently contrary view, they are unable to take it in » (*Ibid.*, p. 9).

⁴³⁰ « Well, your shallow people, because they see that however they spend money they are always employing somebody, and, therefore, doing some good, think and say to themselves, that it is all one how they spend it—that all their apparently selfish luxury is, in reality, unselfish, and is doing just as much good as if they gave all their money away, or perhaps more good; and I have heard foolish people even declare it as a principle of political economy, that whoever invented a new want conferred a good on the community [...]. And our selfishness and folly, or our virtue and prudence, are shown, not by our spending money, but by our spending it for the wrong or the right thing [...]. Thus, for instance: if you are a young lady, and employ a certain number of sempstresses for a given time, in making a given number of simple and serviceable dresses [...] you are spending your money unselfishly. But if you employ the same number of sempstresses for the same number of days, in making four, or five, or six beautiful flounces for your own ball-dress [...] you are employing your money selfishly (« *A Joy for Ever* » in *Works*, vol. XVI, p. 48-49).

superflues. La question des couturières exploitées par des consommateurs à la recherche d'une superficielle élégance est un thème qui traverse d'ailleurs la critique sociale depuis les années 1840-1850. On la trouve chez Carlyle notamment et, plus largement, dans la littérature comme dans le poème de Thomas Hood *The Song of the Shirt* publié, en 1843, dans le journal satirique *Punch*⁴³¹ qui publie également, en 1849, ce dessin de John Leech qui illustre le contraste entre les conditions de vie de celles qui vivent de la couture et de celles qui la consomment.



Figure 18 : « Pin Money, needle money », magazine *Punch* (décembre 1849)
Source : John Leech, « Pin Money, needle money », *Punch, or the London Charivari*, 22 décembre 1849.

Ruskin compare ces pratiques de consommation à un système esclavagiste :

« La signification politico-économique de chacune de ces belles toilettes tient en ces quelques mots : que vous avez eu un certain nombre de personnes sous votre autorité totale pendant un certain nombre de jours, comme le plus sévère des maîtres d'esclaves, jouant sur la faim et le froid, et vous leur avez dit : "Je vous nourrirai évidemment, et vous habillerai et vous donnerai du combustible pour un grand nombre de jours ; mais durant cette période vous devrez travailler pour moi seulement : vos petits frères ont besoin de vêtements mais vous ne devrez en faire aucun pour eux [...]. Vous ne devez faire rien d'autres que des dentelles et des roses pour moi ; pour dans quinze jours vous

⁴³¹ With fingers weary and worn,
With eyelids heavy and red,
A woman sat, in unwomanly rags,
Plying her needle and thread —
Stitch! stitch! stitch!
In poverty, hunger, and dirt,
And still with a voice of dolorous pitch
She sang the "Song of the Shirt."
(Thomas Hood, « The Song of the Shirt », *Punch, or the London Charivari*, 16 décembre 1843)

devez travailler aux motifs et aux pétales et ensuite je les abîmerai et détruirai en moins d'une heure" ». ⁴³²

Bien que ce genre de dénonciations soient régulièrement exprimées dans la presse britannique des années 1840-1850⁴³³, la charge est lourde car elle prend pour cible le public présent dans la salle. George Bernard Shaw la résume en ces termes :

« Le message politique de Ruskin à la société culturelle de son époque, à la classe à laquelle il appartenait, tenait finalement dans cette simple déclaration : « Vous n'êtes que des voleurs » » ⁴³⁴.

Ruskin continue pourtant à être invité à s'exprimer, à inaugurer des événements culturels, à donner son avis concernant des projets architecturaux. Trois jours après avoir qualifié d'esclavagiste le mode de production mis en pratique par son public issu de la bourgeoisie industrielle de Manchester, il reprend la parole, pour présenter la deuxième partie de sa conférence, devant le même public, dans la même salle du *Manchester Athenaeum*, toujours aussi comble⁴³⁵.

Les événements auxquels il est invité – invitations qui font l'objet d'un important relais médiatique – et les conférences dans lesquelles il s'exprime, lui offrent une plateforme – et une couverture – qu'il utilise pour faire entendre une parole politique et sociale. Sa condition économique, grâce notamment au soutien financier apporté par son père, qui s'est enrichi par le commerce du vin au sein de la firme *John Ruskin, Telford & Domecq*, permet à Ruskin de ne pas avoir à envisager ses conférences comme une source de revenus. Ce n'est pas le cas d'autres conférenciers, comme Dickens par exemple, pour qui la scène publique est aussi un moyen de gagner sa vie.

L'entrée par effraction du social

Cette entrée par effraction de la critique sociale dans les espaces de la sociabilité bourgeoise et aristocratiques britanniques est rendue possible par les spécificités propres de cette culture de

⁴³² « The real politico-economical signification of every one of those beautiful toilettes, is just this: that you have had a certain number of people put for a certain number of days wholly under your authority, by the sternest of slave-masters—hunger and cold; and you have said to them, " I will feed you, indeed, and clothe you, and give you fuel for so many days; but during those days you shall work for me only: your little brothers need clothes, but you shall make none for them [...]. You shall make nothing but lace and roses for me; for this fortnight to come, you shall work at the patterns and petals, and then I will crush and consume them away in an hour" » (« *A Joy For Ever* » in *Works*, vol. XVI, p. 50).

⁴³³ C'est ce que montre notamment Sheila BLACKBURN, *A Fair Day's Wage for a Fair Day's Work? Sweated Labour and the Origins of Minimum Wage Legislation in Britain*, Londres, Routledge, 2016.

⁴³⁴ « Ruskin's political message to the cultured society of his day, the class to which he himself belonged, began and ended in this simple judgement : " Your are a parcel of thieves" » (B. SHAW, *Ruskin's Politics*, *op. cit.*, p. 11).

⁴³⁵ « Reminiscences of « Ruskin 's Manchester Lectures » », *The Manchester Guardian*, 29 mars 1904.

la tribune britannique que nous avons commencé à analyser dans la première partie de ce chapitre.

L'historiographie du discours public a longtemps associé à la pratique de la tribune publique les concepts de « vulgarisation » ou de « dissémination » en la présentant comme un dispositif dérivatif conçu pour transférer les idées – d'une manière présumée diluée – des espaces dans lesquelles elles étaient produites vers des espaces dans lesquelles elles pourraient être l'objet d'une plus importante consommation⁴³⁶. Plus récemment, des travaux comme ceux de Joseph Meisel, sur la culture de la vie publique britannique dans la seconde moitié du XIXe siècle, ont insisté sur l'importance de la conférence dans les modes de production intellectuelle du XIXe siècle britannique⁴³⁷ et Martin Hewitt a invité les historiennes et les historiens à considérer le « rôle productif » de la plateforme publique⁴³⁸. À cet égard, la lecture des journaux britanniques du XIXe siècle illustre la manière active dont la presse puise à la source que représente l'immense production littéraire des conférences publiques et les travaux sur les pratiques éditoriales ont montré que de nombreux ouvrages publiés ont d'abord connu une première version sous la forme d'une prise de parole publique⁴³⁹.

La conférence est ainsi tout autant un instrument important de la diffusion des valeurs et de la culture bourgeoise qu'un symbole de la démocratisation culturelle en cours au XIXe siècle et un espace privilégié d'expression de la critique sociale. En 1978, Raymond Williams affirme qu'« une large part de la pensée sociale du [dix-neuvième] siècle s'était exprimée sous forme de conférence »⁴⁴⁰. Qu'il s'agisse de *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, publication issue d'une série de six conférences données en mai 1840 par Thomas Carlyle, ou des conférences socialistes de William Morris à la fin du siècle comme *The Art and the People* (1883) ou *The Society of the Future* (1888), l'expression d'une pensée critique de l'industrialisation et de la misère sociale urbaine s'est, en effet, régulièrement opérée sous la forme de conférences publiques.

Ce qu'il y a de spécifique dans la manière dont les interventions de Ruskin participent de l'expression de sa critique sociale, c'est que cette dernière s'y introduit de manière plus ou

⁴³⁶ Mabel Phythian TYLECOTE, *The Mechanics' Institutes of Lancashire and Yorkshire Before 1851*, Manchester, Manchester University Press, 1957; Robert Tarbell OLIVER, *Public Speaking in the Reshaping of Great Britain*, Newark, University of Delaware Press, 1987; Ian INKSTER, « The Public Lecture as an Instrument of Science Education for Adults. The Case of Great Britain (1750-1850) », *Paedagogica Historica*, 20-1, 1980, p. 80-107.

⁴³⁷ Joseph S. MEISEL, *Public Speech and the Culture of Public Life in the Age of Gladstone*, New York, Columbia University Press, 2001.

⁴³⁸ M. HEWITT, « Aspects of Platform Culture in Nineteenth-Century Britain », art. cit., p. 2.

⁴³⁹ C'est le cas, on l'a vu, d'un grand nombre d'ouvrages de Ruskin dont *Sesame and Lilies* qui est la réunion, en 1865, de deux conférences et qui a ensuite été traduit par Proust en 1906, préface de son célèbre essai *Sur la lecture*.

⁴⁴⁰ Raymond WILLIAMS, "The Press and Popular Culture," in George BOYCE, James CURRAN et Pauline WINGATE, *Newspaper History from the Seventeenth Century to the Present Day*, Londres, Constable, 1978. p. 46.

moins camouflée. On a vu de quelle façon il profite de l'audience qui lui est offerte lors de la *Art Treasures Exhibition* pour déconstruire, sur son propre territoire, les théories de l'école d'économie politique de Manchester, notamment par le parallèle qu'il trace entre l'idée de « trésor », que son public associe à l'art, et celle, qu'il associe à l'économie, de richesse, qui lui permet de traiter des modes de production de l'art. Il a également déjà été question de son intervention bradfordienne de 1864 au cours de laquelle il critique l'esprit de concurrence et les pratiques ostentatoires bourgeoises qui orientent les modes de consommation de son auditoire. La plupart des tribunes auxquelles il accède, y compris dans les sociétés savantes, lui servent finalement de chaires pour la communication de ses réquisitoires. Un autre exemple date du 11 mai 1875, lors d'une intervention intitulée « *Social Policy based on Natural Selection* »⁴⁴¹. Elle a été prononcée par Ruskin devant la *Metaphysical Society* – fondée en 1869 par Alfred Tennyson et James Knowles et dont Ruskin est membre⁴⁴² – après avoir circulé sous la forme d'un pamphlet. Dans ce texte, il affirme la nécessité de faire reposer les politiques sociales sur des bases morales, plaide pour une éducation généralisée à l'ensemble des classes sociales et invite au traitement, en amont, des problématiques sociales, selon un principe de justice et non de manière palliative par la construction monumentale de prisons et d'hôpitaux⁴⁴³. La *Metaphysical Society*, fondée pour discuter des « nombreux problèmes ressuscités par l'antagonisme croissant entre la religion et l'esprit critique des sciences »⁴⁴⁴, est alors le lieu de diffusion de la pensée réformatrice sociale de Ruskin. Elle est également l'un des principaux espaces d'expression des théories scientifiques, théologiques, philosophiques et sociales de Thomas Henry Huxley. Il y formule ses réticences face aux notions biologiques darwiniennes et son opposition aux écrits d'Herbert Spencer et plusieurs de ses essais y ont connu une première formulation avant leur publication dans le journal *Nineteenth Century*, dirigé par son fondateur, James Knowles⁴⁴⁵. Dans le cas d'Huxley, comme dans le cas de Ruskin, les sociétés savantes et les conférences publiques permettent ainsi l'expression et la diffusion d'une pensée critique.

⁴⁴¹ Le texte de cette intervention est ajouté en 1880, lors d'une nouvelle édition de *The Political Economy of Arts* – sous le titre, conservé jusqu'à nos jours, de *A Joy for Ever* – aux deux conférences réalisées à Manchester en 1857 (*Works*, vol. XVI, p. 5-175).

⁴⁴² Le corpus de cette société a récemment été publié outre-Manche : Catherine HAJDENKO-MARSHALL, Bernard V. LIGHTMAN et Richard ENGLAND, *The Papers of the Metaphysical Society, 1869-1880. A Critical Edition*, Oxford, Oxford University Press, 2015 et un ouvrage récent lui est consacré : Catherine MARSHALL, Bernard LIGHTMAN et Richard ENGLAND, *The Metaphysical Society (1869-1880). Intellectual Life in Mid-Victorian England*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

⁴⁴³ *Social Policy. Sased on Natural Selection in Works*, vol. XVI, p. 161-169.

⁴⁴⁴ Alan Willard BROWN, *The Metaphysical Society. Victorian minds in crisis, 1869-1880*, New York, Columbia University Press, 1947, p. 10.

⁴⁴⁵ Paul Lawrence FARBER, *The Temptations of Evolutionary Ethics*, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 64.

Le rôle « productif » de la tribune – auquel Martin Hewitt invite à réfléchir – est à interroger en lien aux stratégies mises en œuvre par la classe moyenne montante quant au rôle social qu'elle entend jouer dans la société britannique. John Ruskin en est l'un des acteurs. Il vient paradoxalement renforcer – par l'aura intellectuelle qui l'entoure et malgré la teneur de ses critiques – le sentiment de légitimité de la bourgeoisie à imposer son système de valeur à l'ensemble de la société britannique.

c- Le gothique comme un champ de bataille

Des qualités morales du goût

L'un des arguments régulièrement pointé par Ruskin dans la critique qu'il formule vis-à-vis des pratiques de consommation des classes sociales supérieures britanniques concerne la question de leur goût, dans un certain écho au projet de la *Government Design School* de « diffuser » et de « valoriser » un « goût national ». Lors de son intervention à Bradford en 1864, il affirme :

« Maintenant, pardonnez-moi de vous le dire franchement, vous ne pouvez pas avoir de bonne architecture simplement en demandant les conseils de quelqu'un à l'occasion. Toute bonne architecture est l'expression de la vie et du caractère national et elle est produite par un goût national dominant et enthousiaste ou un désir de beauté. Et je souhaiterais que vous réfléchissiez un peu à la signification profonde de ce mot de « goût » ; car aucune de mes déclarations n'a été aussi sérieusement et souvent controversée que celle qui considère le bon goût comme une qualité morale [...]. Permettez-moi, par conséquent, de revenir sur ce qu'on pourrait appeler mon vieux dogme. Le goût n'est pas seulement une partie ou un indice de moralité ; le goût est entièrement lié à la moralité. La première, la dernière et la plus stricte épreuve à laquelle répondre pour chaque créature vivante tient dans cette question : « Qu'est-ce que tu aimes ? » Dis-moi ce que tu aimes et je te dirais ce que tu es [...]. Mais vous pourriez me répondre ou penser « Est-ce que le fait d'aimer tel ou tel ornement ou bien telle peinture, telle statue, tel meuble ou telle architecture est une qualité morale ? » Oui, très certainement, tant qu'il s'agit d'un goût bien défini ».⁴⁴⁶

Ce développement autour des qualités morales du goût – qui se prolonge encore sur plusieurs pages – est au cœur du propos que Ruskin adresse à son auditoire bradfordien. C'est par là qu'il

⁴⁴⁶ « Now, pardon me for telling you frankly, you cannot have good architecture merely by asking people's advice on occasion. All good architecture is the expression of national life and character; and it is produced by a prevalent and eager national taste, or desire for beauty. And I want you to think a little of the deep significance of this word "taste"; for no statement of mine has been more earnestly or oftener controverted than that good taste is essentially a moral quality [...] Permit me, therefore, to fortify this old dogma of mine somewhat. Taste is not only a part and an index of morality;—it is the only morality. The first, and last, and closest trial question to any living creature is, "What do you like?" Tell me what you like, and I'll tell you what you are [...]. But you may answer or think, « Is the liking for outside ornaments,—for pictures, or statues, or furniture, or architecture, a moral quality? » "Yes, most surely, if a rightly set liking" » (*The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 434-436).

répond, de manière un peu provocatrice, à la demande qui lui a été adressée de guider le choix du style architectural à adopter pour la nouvelle Bourse de la laine de la ville.

Dans les années 1860, Bradford est l'un des foyers nationaux de l'industrie textile, spécialisée dans la production de la laine. Le développement économique que connaît la ville dans la première moitié du XIXe entraîne des transformations morphologiques importantes. En quelques années, son centre est investi par les industriels et les entrepreneurs qui, dans une logique de distinction sociale, y font construire de luxueuses maisons néo-classiques⁴⁴⁷ – notamment dans le quartier actuel de *Little Germany* – et engagent des sommes considérables pour la construction de nouveaux bâtiments publics. Le *Bradford Wool Exchange* – nouvelle bourse de la laine dont il est question lors de l'intervention de Ruskin en 1864 – est achevé en 1867. Son édification participe de ce programme architectural engagé par la notabilité urbaine de la ville afin d'inscrire et de matérialiser sa prospérité dans l'architecture urbaine. Elle fait suite à la construction du *St George's Hall* quelques années auparavant. Ce dernier dote la ville, nous l'avons déjà évoqué, d'une salle de spectacle destinée à accueillir les réunions publiques et les événements culturels de la ville.



Figure 19 : *St George's Hall*, Bradford, vers 1895

Source : Francis Firth. Crédits : National Museum of Science & Media / Science & Society Picture Library.

Le choix du style du *St George's Hall* avait déjà fait l'objet d'un concours architectural en 1849. Trente-deux propositions avaient alors été reçues et le projet finalement sélectionné, celui d'Henry Francis Lockwood et William Mawson, était de style néo-classique. C'est également

⁴⁴⁷ Isabelle CASES, « John Ruskin, prophète du désastre dans "Traffic" », *Études anglaises*, 62-1, 2009, p. 3-15, ici p. 4.

le cabinet *Lockwood & Mawson* – fondé à Bradford après que les deux architectes ont remporté le concours de 1849 – qui est choisi pour l’architecture du *Bradford Wool Exchange*, de style néo-gothique cette fois-ci.

Le projet de *Lockwood & Mawson* n’a pas encore remporté la compétition architecturale au moment où Ruskin prend la parole et invite son auditoire à s’interroger sur les qualités morales du goût. Introduire cette dimension morale est une manière pour lui de critiquer la pratique sociale du concours architectural qui est alors organisé comme l’un des éléments d’une compétition plus large, à l’échelle régionale, entre les différentes villes industrielles du Lancashire et du Yorkshire. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, l’intensité des programmes architecturaux des villes de Manchester, Leeds, Halifax ou Bradford est en effet un indicateur du rôle que joue l’architecture dans l’affichage du prestige économique industriel urbain. En 1853, au moment où la construction du *St George’s Hall* de Bradford s’achève, c’est à Manchester que débute l’édification du *Free Trade Hall*, dans un geste architectural néo-classique très comparable. En ce qui concerne le *Bradford Wool Exchange*, dont la première pierre est posée en 1864 par le Premier ministre Lord Palmerston, il répond à l’inauguration récente, en 1858, en présence de la reine, du nouveau *Town Hall* de Leeds.

Ruskin reproche à ce dispositif de conditionner le choix du style architectural à une logique de concurrence ostentatoire. Il s’attaque à la frénésie architecturale à l’œuvre dans ces villes au sein desquelles les industriels et l’ensemble de la nouvelle classe moyenne ne cessent, par ce que Igor Webb qualifie de « rituels culturels consacrés »⁴⁴⁸, de construire de nouvelles architectures en l’honneur de ce qu’il désigne sous le nom de « *Britannia of the Market* », la déesse du « *Getting-on* » :

« Vos chemins de fer, vos tertres, plus immenses que les murs de Babylone ; vos gares, innombrables, plus vastes que le temple d’Éphèse ; vos cheminées, bien plus imposantes et coûteuses que les flèches des cathédrales ! vos ports, vos jetées, vos entrepôts, vos bourses ! Tout cela élevé à la grandeur de votre Déesse du « *Getting-on* » qui a dicté et qui va continuer à dicter votre architecture, aussi longtemps que vous la vénérerez et il est assez inutile de me demander de vous dire comment construire en son honneur, vous le savez bien mieux que moi »⁴⁴⁹.

L’invitation qui lui est faite d’orienter les choix architecturaux des industriels de Bradford en 1864 est l’occasion pour Ruskin de mettre en lumière ce qu’il considère être à l’origine de la

⁴⁴⁸ « appropriate cultural rituals », Igor WEBB, « The Bradford Wool Exchange. Industrial Capitalism and the Popularity of Gothic », *Victorian Studies*, 20-1, 1976, p. 45-68.

⁴⁴⁹ « But your railroad mounds, vaster than the walls of Babylon; your railroad stations, vaster than the temple of Ephesus, and innumerable; your chimneys, how much more mighty and costly than cathedral spires! your harbourpiers; piers; your warehouses; your exchanges!—all these are built to your great Goddess of “Getting-on”; and she has formed, and will continue to form, your architecture, as long as you worship her; and it is quite vain to ask me to tell you how to build to her; you know far better than I » (*The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 448).

dépravation morphologique et, par-là, sociale des villes britanniques. Il condamne la manière dont son auditoire considère l'architecture comme un produit « à la mode » parmi d'autres, qu'il consomme de manière frénétique sans souci de la cohérence du paysage urbain, en se contentant d'investir dans des bâtiments publics au détriment, en particulier, du logement individuel et ouvrier.

Du néo-gothique au « Ruskinisme »

Parmi les compétiteurs en lice pour l'architecture du nouveau *Bradford Wool Exchange*, on trouve, aux côtés de *Lockwood & Mawson*, les noms des architectes les plus connus du deuxième tiers du XIXe siècle au Royaume-Uni. Les actionnaires ont notamment à choisir entre la proposition d'Alfred Waterhouse qui vient de terminer le *Manchester Assize Courts* – auquel Ruskin, on l'a vu, fait référence dans la version prononcée de la conférence – celle de William Burges, de Richard Norman Shaw, de George Edmund Street, de Philip Webb ou de Cuthbert Brodrick⁴⁵⁰. À l'exception du bâtiment néo-classique proposé par Cuthbert Brodrick, c'est le style néo-gothique qui est largement mis en valeur dans ces projets. La popularité de ce style pour le futur monument tranche singulièrement avec l'architecture « italianisante » du *St George's Hall* ou des hôtels particuliers que les industriels de la ville se font alors construire sur Chapel Street et dans les rues adjacentes. À Leeds, le *Town Hall*, construit entre 1853 et 1858 d'après les dessins de Cuthbert Brodrick, est également un bâtiment de style néo-classique couronné d'une tour à horloge baroque.



Figure 20 : Aquarelle représentant le projet du *Town Hall* de Leeds par Cuthbert Brodrick (1854)
Source : *Leeds Museums and Galleries (City Art Gallery)*.

⁴⁵⁰ M. HARDMAN, *Ruskin and Bradford*, op. cit, p. 146.

Ce modèle sera repris dans l'architecture proposée par *Lockwood et Mawson* pour le *Bradford Wool Exchange* qui dote également Bradford d'une horloge publique.



Figure 21 : *Bradford Wool Exchange*, Bradford, vers 1895
Source: Francis Firth. Crédits: National Museum of Science & Media / Science & Society Picture Library.

Cependant, contrairement à la tour baroque de Leeds, c'est à la base d'une flèche gothique que se trouve l'horloge de la Bourse de Bradford. Son architecture fait écho à celle de George Gilbert Scott pour la *Leeds General Infirmary* inaugurée en 1863.



Figure 22 : Infirmerie, Leeds, 1894
Source: Francis Firth. Crédits: The Francis Firth Collection

Au milieu des années 1860, la vogue du néo-gothique n'est pas nouvelle, le concours architectural pour la reconstruction du parlement de Westminster avait, dès 1836, consacré ce style avec le projet de l'architecte Charles Barry qui marque, d'une manière presque institutionnelle, le début du « *Gothic Revival* » au Royaume-Uni. Ce qui a changé entre les années 1830 et les années 1860, ce sont les figures de proue de ce mouvement. Charles Barry était très lié au théoricien – et architecte – Augustus Pugin, qui a d'ailleurs participé au projet de reconstruction du Parlement. Pugin, qui meurt en 1852, peut être considéré comme le premier théoricien officiel du néo-gothique victorien, après les premières expérimentations rococo et pittoresque de l'époque géorgienne. Au début des années 1860, après la publication des *Seven Lamps of Architecture* et de *Stones of Venice*, c'est Ruskin qui prend la relève et est alors adoubé comme le principal théoricien du *Gothic Revival*. En 1872, l'historien de l'art Charles Lock Eastlake fait paraître son *History of Gothic Revival* dans lequel un chapitre est consacré à Ruskin. Il commence ainsi :

« J'ai laissé entendre, dans le dernier chapitre, que durant les dix ans qui se sont écoulés entre le commencement et la fin du chantier de *All Saints' Church*⁴⁵¹, le goût du public en architecture avait connu un changement décisif. Il aurait peut-être été préférable de

⁴⁵¹ L'église *All Saints* de Margaret Street à Londres a été réalisée entre 1849 et 1859 par l'architecte William Butterfield. Les commentateurs ont régulièrement associé son design à la publication des *Seven Lamps of Architecture* par Ruskin en 1849 (voir Joseph MORDAUNT CROOK, « Ruskinian Gothic » in John Dixon HUNT et Faith M. HOLLAND, *The Ruskin Polygon. Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester, Manchester University Press, 1982).

dire qu'il s'agissait de deux ou trois changements, mais, de manière indubitable, le premier et le plus important de ces changements s'est illustré par cette phase du Gothic Revival qui a ensuite été qualifiée – et, en un sens, honorablement distingué – par le nom de Ruskinisme ».⁴⁵²

Dans ce chapitre, Eastlake décrit la manière dont de jeunes architectes se sont fédérés autour de Ruskin et ont fait de lui leur nouveau théoricien, après que la mort de Pugin eut laissé la place vacante. Il montre en quoi Ruskin s'est éloigné des préceptes architecturaux théorisés par Pugin et *The Ecclesiologist*, la revue de l'*Ecclesiological Society* qui entend faire reposer le renouveau religieux qu'elle appelle de ses vœux sur une revitalisation de l'architecture gothique et qui est précisément à l'initiative du chantier de la *All Saints' Church* de Londres, à partir du projet architectural de William Butterfield, qui dure de 1850 à 1859.

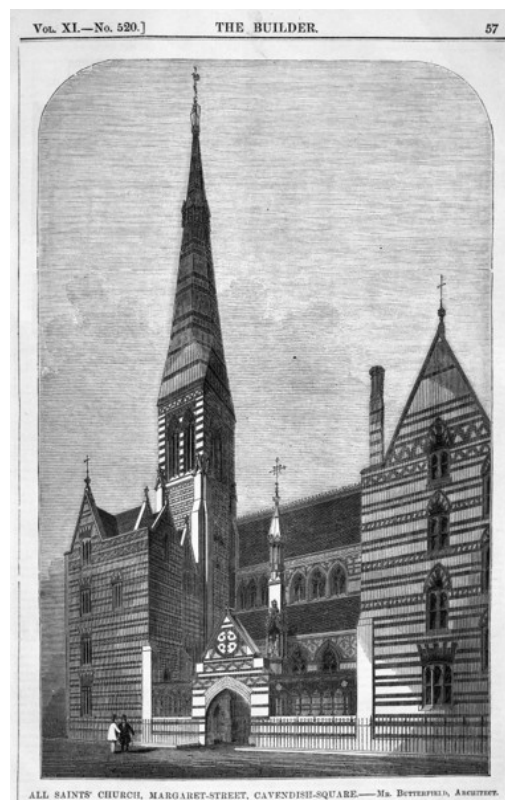


Figure 23 : Dessin représentant l'extérieur de la *All Saints' Church*

Source : « All Saints' Church, Margaret Street, Cavendish Square – Mr Butterfield, Architect », *The Builder*, vol. XI, No. 520.

C'est notamment par son travail sur le gothique italien, en particulier vénitien, que Ruskin inaugurerait, selon Eastlake, une nouvelle ère du *Gothic Revival* britannique. Celui-ci décrit comment ce décentrement du regard a permis la popularisation d'un nouveau répertoire formel parmi les jeunes architectes. L'utilisation de l'expression « *Ruskinism* » par ce premier historien

⁴⁵² Charles Lock EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, Londres, Longmans, Green, and co., 1872, p. 264.

du mouvement permet de prendre la mesure de la popularité de Ruskin chez les architectes du *Gothic Revival*. En 1874, le magazine *British Architect* affirme à ce propos que Ruskin est le théoricien qui a exercé la plus grande influence dans la pensée victorienne de l'architecture et le présente comme le « père adoptif de plus de la moitié de nos plus jeunes architectes »⁴⁵³. Aujourd'hui, l'empreinte de Ruskin sur l'architecture néo-gothique à partir des années 1860 est par exemple consacrée dans l'expression de « gothique ruskinien » utilisée par les historiens de l'architecture Joseph Mordaunt Crook et Stephen Kite pour définir ce moment de l'histoire de l'architecture victorienne⁴⁵⁴. Néanmoins, il faut, comme le rappelle Michael Brooks dans son introduction à l'ouvrage collectif *John Ruskin and Victorian architecture*, être prudent avec le terme de « ruskinien » qui, bien qu'il soit l'un des plus courants dans la description de l'architecture victorienne, est aussi « l'un des plus complexes »⁴⁵⁵.

Ruskin refuse, en effet, l'idée qu'il aurait fait école et que son influence serait lisible dans les réalisations architecturales de son époque. Dans une lettre qu'il adresse au *Pall Mall Gazette*, en date du 16 mars 1872, Ruskin répond à un compte-rendu de l'ouvrage d'Eastlake dans lequel l'auteur affirme que l'influence directe de Ruskin sur l'architecture serait toujours mauvaise alors que son influence indirecte serait toujours bonne :

« Je considère, pour ma part, les choses bien différemment. Je suis suffisamment fier d'espérer, par exemple, avoir eu une quelconque influence directe sur Mr. Street et il me semble que le public aura une plus grande satisfaction avec sa Cour de justice qu'il n'en a eu avec aucune autre architecture depuis quinze ans. Mais j'ai eu une influence indirecte sur presque chaque construction de villa entre ce bâtiment et Bromley et il n'y a même plus une taverne près du Crystal Palace qui ne vende son gin et sa bière sous des chapiteaux pseudo-vénitien copiés de l'église de la « Madone de la santé » ou de la « Madone des miracles ». Et l'une des principales raisons qui me poussent à quitter ma maison actuelle est qu'elle est entourée de partout par ces maudits monstres Frankenstein que j'ai indirectement produits »⁴⁵⁶.

La manière dont l'architecture néo-gothique – qui ornemente, dans les années 1860-1870, des bâtiments les plus divers dans les villes britanniques – est alors interprétée comme étant le fruit de son influence, est vivement combattue par Ruskin. Il refuse l'idée de « *Ruskinism* » utilisé par Eastlake. Deux ans plus tard, dans la préface de la troisième édition de *Stones of Venice*, Ruskin revient sur l'influence de ce livre sur le travail des architectes contemporains. Il affirme

⁴⁵³ « The mutation. And cultivation of the popular taste : Mr Ruskin ; Mr. Gladstone, Mr Beresford-Hope », *British Architect*, n°2, 1874, p. 241.

⁴⁵⁴ Joseph MORDAUNT CROOK, « Ruskinian Gothic » in J. D. HUNT et F. M. HOLLAND, *The Ruskin Polygon*, op. cit. et Stephen KITE, « Ruskin and Victorian Gothic » in Martin BRESSANI et Christina CONTANDRIOPOULOS, *Nineteenth-Century Architecture*, op.cit., 2017.

⁴⁵⁵ Michael BROOKS, « Ruskinisms » in Michael W. BROOKS, *John Ruskin and Victorian Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1989, p. 13.

⁴⁵⁶ JOHN RUSKIN, « Mr Ruskin's influence : A defence. To the Editor of « The Pall Mall Gazette » », *The Pall Mall Gazette*, 16 mars 1872.

que les exemples des réalisations architecturales qui se revendiquent alors de son propos ne sont fidèles qu'à un tiers du livre alors que les deux autres sont ignorés et qu'il préférerait, dans ce cas, ne pas avoir eu d'influence du tout :

« J'aurais préféré, pour ma part, qu'aucun architecte ne daigne adopter l'une des idées suggérées dans ce livre plutôt que certains en fasse une utilisation partielle qui a tacheté nos cheminées industrielles avec des briques noires et rouges, anobli nos banques et nos magasins de modes avec des entrelacs vénitiens et étriqué nos églises paroissiales dans de sombres et obscurs arrangements pour faire la publicité de vitraux et de tuiles bon marché. »⁴⁵⁷

Il prolonge son introduction par le récit de ses malencontreuses rencontres architecturales :

« Lors du dernier « *Waterloo day* », alors que je conduisais à travers le district de Ealing du côté de Brentford [...] j'ai été surpris de trouver soudain, entre moi et le ciel du soir, une architecture gothique italienne dans le meilleur des styles. L'architecte avait lu la troisième partie de *Stones of Venice* dans cette intention et la maçonnerie moderne ne serait pas entrée en dissonance avec la tombe de Can Grande si on l'avait trouvé à Vérone. Mais ce bon et authentique travail de maçonnerie tenait lieu de porche à une taverne et son intention première était d'inciter à la boisson et d'encourager l'oisiveté »⁴⁵⁸.

Ruskin reproche à la vogue architecturale du néo-gothique d'avoir dévoyé son enseignement et sa théorie du gothique. Il critique notamment le fait que les commanditaires contemporains ne se soient saisis que de ses propositions formelles et aient ignoré les caractéristiques sociales du gothique dont il s'est fait, en particulier dans le second tome de *Stones of Venice*, le principal exégète.

D'un style gothique à l'autre

Devant son auditoire de Bradford, en 1864, il fait explicitement référence aux propositions théoriques qu'il a développées dans *Stones of Venice*. Il rappelle que :

« *Stones of Venice* n'a, du début à la fin, aucun autre objectif que celui de montrer que l'architecture gothique de Venise contient, dans toutes ses caractéristiques, la marque de la foi nationale la plus pure et de la vertu domestique desquelles elle a émergé ; et que les caractéristiques de l'architecture de la Renaissance indiquent l'état de mécréance inavouée et de corruption nationale dont elle est issue. Et maintenant, vous me demandez quel est le meilleur style à adopter pour votre construction ? Comment

⁴⁵⁷ « I would rather, for my own part, that no architects had ever condescended to adopt one of the views suggested in this book, than that any should have made the partial use of it which has mottled our manufactory chimneys with black and red brick, dignified our banks and drapers' shops with Venetian tracery, and pinched our parish churches into dark and slippery arrangements for the advertisement of cheap coloured glass and pantiles » (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 11).

⁴⁵⁸ « On last Waterloo day, I was driving through Ealing towards Brentford [...]. I was startled by suddenly finding, between me and the evening sky, a piece of Italian Gothic in the style of its best time. The architect had read his third part of the *Stones of Venice* to purpose; and the modern brickwork would have been in no discord with the tomb of Can Grande, had it been set beside it at Verona. But this good and true piece of brickwork was the porch of a public house, and its total motive was the provocation of thirst, and the encouragement of idleness » (*Ibid.*, p. 11-12).

pourrais-je répondre, en connaissant la signification de ces deux styles, qu'en vous retournant la question : souhaitez-vous construire comme des Chrétiens ou des mécréants ? [...] Vous n'aimez pas que l'on vous pose de telles brutales questions. Je n'y peux rien, elles sont d'une bien plus grande importance que votre histoire de Bourse et au moment où vous y répondez, vous saurez dans quelle direction aller pour cette Bourse en un instant »⁴⁵⁹.

Ruskin entraîne la discussion vers un lieu où il n'est question ni de matières, ni de voûtes, ni d'ornements, ni même de formes. Ce sont des qualités morales et éthiques de la société dans son ensemble dont un style est dépositaire. Comme l'écrit Eastlake dans son chapitre sur Ruskin :

« Les précédents apologistes du [Gothic] Revival avaient plus ou moins invoqué, en sa faveur, un sentiment ecclésiastique, un intérêt historique ou un vague sens du pittoresque. Il revient à l'auteur de *Stones of Venice* d'être venu toucher la corde de la sympathie humaine qui vibre dans tous les cœurs afin de plaider en faveur de ces principes de l'Art médiéval dont l'application devrait être universelle »⁴⁶⁰.

La théorie du gothique de John Ruskin – dont la première véritable formulation se trouve dans le chapitre « *The Nature of Gothic* » du second tome de *Stones of Venice* – marque une rupture au sein du renouveau gothique britannique en ce qu'elle propose une lecture sociale de l'architecture. Les premières théories historiques du gothique – celles de Thomas Rickman en 1819⁴⁶¹ ou de Thomas Hope en 1835⁴⁶² par exemple – portent un regard constructif et structurel sur l'architecture tandis qu'Augustus Pugin, dans son *Contrasts* de 1836⁴⁶³, ouvre la voie à une interprétation théologique et historique du gothique. Ruskin développe, quant à lui, une

⁴⁵⁹ « The *Stones of Venice* had, from beginning to end, no other aim than to show that the Gothic architecture of Venice had arisen out of, and indicated in all its features, a state of pure national faith, and of domestic virtue; and that its Renaissance architecture had arisen out of, and in all its features indicated, a state of concealed national infidelity, and of domestic corruption. And now, you ask me what style is best to build in, and how can I answer, knowing the meaning of the two styles, but by another question—do you mean to build as Christians or as in fidels? You don't like to be asked such rude questions. I cannot help it; they are of much more importance than this Exchange business; and if they can be at once answered, the Exchange business settles itself in a moment » (*The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 443).

⁴⁶⁰ « Previous apologists for the Revival had relied more or less on ecclesiastical sentiment, on historical interest, or on a vague sense of the picturesque for their plea in its favour. It was reserved for the author of 'The Stones of Venice' to strike a chord of human sympathy that vibrated through all hearts, and to advocate, independently of considerations which had hitherto only enlisted the sympathy of a few, those principles of Mediaeval Art whose application should be universal » (C. L. EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, op. cit, p. 278).

⁴⁶¹ *Essai de différenciation des styles de l'architecture gothique* dans lequel Thomas Rickman distingue quatre grandes périodes de l'architecture médiévale anglaise en leur donnant des noms qui vont s'imposer : *Norman* (variété anglaise du roman), *Early English* (premier gothique anglais, jusqu'en 1397), *Decorated English* (jusqu'en 1377), *Perpendicular English* (jusqu'à vers 1640) : THOMAS RICKMAN, *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*, Londres, Longman, 1817.

⁴⁶² *Essai historique sur l'architecture* dans lequel Thomas Hope développe l'idée que les styles s'engendrent dans le temps par le jeu de leur développement technique et par l'effet de circonstances externes multiples et complexes (climat, disponibilité des matériaux, goût, rapports de force politiques et religieux, organisation du travail) : THOMAS HOPE, *An Historical Essay on Architecture*, Londres, John Murray, 1835.

⁴⁶³ *Contrasts or a parallel between the Noble Edifices in the Middle Ages and Contrasting Buildings of the present Days showing the presents decay of Taste* en 1836, dans lequel, après une introduction théorique, il oppose sous forme de gravures des édifices homologues du Moyen Âge et de son époque. Il montre que le gothique est la seule forme architecturale correspondant au véritable sentiment chrétien : Augustus Welby Northmore PUGIN, *Contrasts. Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, Londres, Édition de l'auteur, 1836.

interprétation qui tranche singulièrement avec les grilles de lecture antérieures. Il s'attache à décrire, à côté des spécificités historiques et formelles de la construction gothique, une structure sociale particulière. Chez Pugin, on trouve l'idée que société et architecture sont organiquement liées, l'architecture gothique étant l'expression spécifique de la foi catholique. Chez Ruskin, il ne s'agit plus seulement de penser l'articulation entre religion et architecture mais de considérer les structures sociales sous-jacentes des constructions gothiques.

Ce décentrement théorique – de la structure architecturale vers la structure sociale – offre précisément à Ruskin la possibilité d'utiliser le gothique comme contre-modèle des programmes architecturaux victoriens. Il le formule très explicitement dans sa préface de 1874 : son rejet des réalisations néo-gothiques de son temps ne se fonde pas sur leur aspect formel mais sur leur destination fonctionnelle. À Bradford, en 1864, il oppose par ailleurs les modes de construction gothique médiévaux et les programmes néo-gothiques contemporains par la suggestion d'un parallèle entre monopole clérical et monopole financier :

« J'espère, maintenant, qu'il n'y a plus de risque que vous me compreniez de travers alors que j'arrive au point principal de ce que je souhaite dire ce soir, c'est-à-dire que chaque grande architecture nationale a été le résultat et l'incarnation d'une grande religion nationale. Vous ne pouvez en avoir un peu ici ou là, elle doit être partout ou nulle part. Elle ne constitue pas le monopole d'une compagnie cléricale – elle n'est pas la représentante d'un dogme théologique – elle ne constitue pas l'inscription hiéroglyphique d'une prêtrise d'initiés ; c'est le langage humain d'un peuple inspiré par un objectif déterminé et commun et qui se soumet à une fidélité résolue et déterminée aux lois écrites d'un Dieu incontestable ».⁴⁶⁴

Alors qu'il est invité par les actionnaires de la compagnie boursière, Ruskin proclame l'immoralité d'une telle démarche monopolistique sur l'architecture des bâtiments publics. Il oppose à cette mainmise financière sur l'architecture publique le geste collectif et « populaire » qu'il voit à l'œuvre dans les formes gothiques des cités européennes de la période gothique.

Le concept d' « économie politique de l'art » que Ruskin utilise notamment lors de ces deux conférences de juillet 1857, à l'occasion de la *Art Treasures Exhibition* de Manchester, naît de la théorisation du gothique qu'il propose dans *Stones of Venice* (1851-1853), dans lesquels il propose une lecture sociale de l'architecture. C'est par son travail sur l'art et sur l'architecture gothique qu'il envisage la formulation de sa critique du système de production industrielle et

⁴⁶⁴ « I hope, now, that there is no risk of your misunderstanding me when I come to the gist of what I want to say to-night;—when I repeat, that every great national architecture has been the result and exponent of a great national religion. You can't have bits of it here, bits there—you must have it everywhere or nowhere. It is not the monopoly of a clerical company—it is not the exponent of a theological dogma—it is not the hieroglyphic writing of an initiated priesthood; it is the manly language of a people inspired by resolute and common purpose, and rendering resolute and common fidelity to the legible laws of an undoubted God » (*The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 444).

du mode de consommation bourgeois. Il le fait alors qu'il est considéré, par les milieux culturels urbains britanniques – bourgeois et aristocratiques – comme le chantre du style néo-gothique alors à la mode, alors que celui-ci reçoit tout son mépris. Pour comprendre tous les enjeux qui entourent l'objet gothique dans la seconde moitié du XIXe siècle britannique, il est nécessaire d'envisager sa théorisation par John Ruskin dans le contexte de ce singulier équilibre entre demande et critique sociale.

Ce chapitre constitue un premier panorama du parcours de Ruskin, depuis ses premiers écrits à la fin des années 1830 jusqu'à ses engagements plus tardifs qui le mènent de l'architecture à l'économie politique alors qu'il est nommé professeur à l'Université d'Oxford en 1870. Nous le suivons d'un bout à l'autre de la période victorienne que nous abordons par le biais de ses hommes de lettres, dont il est. Cette histoire du parcours intellectuel de Ruskin s'inscrit dans une perspective d'histoire des sciences en ce qu'elle retrace les mécanismes et les logiques qui permettent, progressivement au cours du deuxième tiers du XIXe siècle, à une réflexion autonome sur l'art de se structurer et de s'institutionnaliser, comme en témoigne la création de la première chaire *Slade* d'enseignements des beaux-arts en 1869 au sein des Universités d'Oxford, de Cambridge et de Londres. Celle d'Oxford est, jusqu'à aujourd'hui, encore nommée « chaire John Ruskin » en hommage à son premier titulaire. C'est aussi une histoire sociale en ce qu'elle s'intéresse aux dispositifs propres aux structures et aux espaces dans lesquels cette institutionnalisation est rendue possible. L'intérêt qui est porté, dans ce chapitre, aux sociétés savantes et aux institutions éducatives créées par la bourgeoisie urbaine à destination du public ouvrier, témoigne du rapport étroit qui existe alors entre discours scientifique, discours politique et critique sociale.

C'est autour de l'idée de « culture », dont le sens contemporain se formalise précisément au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, que se cristallisent alors les valeurs promues par la nouvelle bourgeoisie industrielle et urbaine britannique, dans un jeu d'opposition avec l'ancienne aristocratie. Ruskin est l'un des acteurs de ce face-à-face. Il est l'une des figures publiques les plus en vogue de la scène mondaine victorienne et c'est ainsi que sa célébrité se construit. La plateforme qui lui est offerte lui permet de formuler une vive critique de ces nouvelles valeurs bourgeoises, s'exprimant notamment dans leur pratique de consommation. Il s'attaque en particulier à la façon dont l'architecture est désormais traitée comme une marchandise, dont les styles se succèdent au rythme des nouvelles tendances à la mode et dont le *Gothic Revival* est l'une des modalités. Contre ce dévoiement des principes fondamentaux de l'architecture, pensés comme relevant davantage de conditions sociales que de techniques

formelles, Ruskin propose une théorie du gothique qu'il formule notamment dans le sixième chapitre du deuxième tome de ses *Stones of Venice* qui paraissent en 1853. C'est de cette théorie, de la multiplicité des enjeux qu'elle recouvre et des potentialités qu'elle ouvre, qu'il sera question dans la suite de cette thèse.

Chapitre II : John Ruskin et l'âge du *revival* médiéval

Le terme de *revival* est généralement utilisé pour désigner les différentes formes de revitalisation du passé auxquelles se prêtent un certain nombre d'acteurs dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle. Parmi les passés alors disponibles, le Moyen Âge occupe une place particulière qui se traduit notamment par l'émergence, dans les années 1840-1850, du terme de « médiévalisme ». Pour en retracer la généalogie, on peut se reporter à l'entrée « *Medievalism* » de la première édition, en 1928, du *Oxford English Dictionary*⁴⁶⁵. Le dictionnaire attribue la paternité de la notion à Ruskin qui en fait pour la première fois usage en 1853, lors d'une conférence, intitulée « *Pré-Raphaelitism* », qu'il donne à Édimbourg au cours du mois de novembre. Il y propose de diviser l'histoire de l'humanité en une « Trinité d'époque »⁴⁶⁶:

« Le Classicisme qui se termine avec la chute de l'empire romain, le Médiévalisme, qui s'étend de cette chute jusqu'à la fin du XVe siècle et le Modernisme »⁴⁶⁷.

Cette conférence constituerait, selon le dictionnaire, la plus ancienne utilisation connue de la notion de « médiévalisme ». En 1979, dans la première livraison de la revue *Studies in Medievalism*, son fondateur, Leslie Workman, réaffirme cette attribution et sa datation⁴⁶⁸. La paternité de Ruskin sur la notion a depuis été remise en cause⁴⁶⁹ mais, jusque dans les années 1980, Ruskin est largement reconnu, dans les champs historique et littéraire britanniques, comme étant à l'origine de la formation de ce néologisme⁴⁷⁰.

Si Ruskin n'est aujourd'hui plus considéré comme le théoricien originel du « médiévalisme », l'historien David Matthews a néanmoins montré, dans un article de 2011, que son rôle dans la diffusion de la notion a été important. Par un remarquable travail de recontextualisation sémantique, Matthews porte notamment au crédit de Ruskin d'avoir libéré le terme de la connotation péjorative qu'il avait acquis jusque dans les années 1840. Il souligne également que la signification du terme « médiévalisme », auquel la citation de Ruskin précédemment citée renvoie, est sensiblement éloignée de celle qu'elle revêt chez Leslie Workman et chez les

⁴⁶⁵ « *Medievalism* » in *Oxford English Dictionary*, *op.cit.*

⁴⁶⁶ « *Trinity of ages* » (*Lectures on Architecture and Painting I in Works*, Vol. XII, p. 136)

⁴⁶⁷ « *Classicism, extending to the fall of the Roman empire; Mediaevalism, extending from that fall to the close of the 15th century; and Modernism* » (John RUSKIN, *Lecture on Architecture and Painting, Delivered at Edinburgh in November, 1853*, Londres, 1891, p. 186 cité dans « *Medievalism* » in *Oxford English Dictionary*, *op. cit.*)

⁴⁶⁸ Leslie WORKMAN, « *Editorial Preface* », *Studies in Medievalism*, n°1, 1979, p. 1-3.

⁴⁶⁹ Dans la troisième édition du *Oxford English Dictionary* notamment, dont les premières notices ont commencé à paraître en 2000 mais dont la notice « *medievalism* » date de 2011 (David Matthews, « *From Mediaeval to Mediaevalism. A New Semantic History* », *The Review of English Studies*, 62-257, 2011, p. 698).

⁴⁷⁰ Voir, notamment, les commentaires à ce sujet, dans Clare A. SIMMONS (ed.), *Medievalism and the Quest for the 'Real' Middle Ages*, Londres, 2001, p. 1 ou Heinz BERGER, « *Medievalism* » in Peter DINZELBACHER (ed.), *Sachwörterbuch der Mediävistik*, Stuttgart, 1992.

auteurs de la revue *Studies in Medievalism*. Dans l'utilisation qu'en fait Ruskin, le vocable sert à qualifier la période médiévale et à scander un temps chronologique. Il ne s'agit pas, comme c'est le cas chez les auteurs de la revue, de désigner un processus de « récréation » moderne du Moyen-Âge⁴⁷¹.

C'est cette idée de « récréation » ou de « revivification » du Moyen Âge qui est au cœur du mouvement du *Gothic Revival* auquel le nom de John Ruskin est, aujourd'hui encore, largement associé. Il convient ici de rappeler le rôle qui lui est attribué par les critiques de l'époque puis par les historiens, dans le développement et la structuration de ce courant. Le premier historien du mouvement, Charles Lock Eastlake, dans *A History of the Gothic Revival*, lui dédie – nous y avons déjà fait référence – un chapitre entier dans lequel il forge le concept, architectural, de « Ruskinism »⁴⁷². Plus tard, dans une conférence donnée en 1906 à l'université de Manchester par le critique littéraire Charles Harold Herford, intitulée « *Ruskin and the Gothic Revival* », le conférencier fait de Ruskin la « figure suprême »⁴⁷³ de ce mouvement. En 1928, dans l'important ouvrage qu'il consacre à cette histoire, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, l'historien de l'art Kenneth Clark place Ruskin à son fondement même. Il termine le chapitre qu'il lui consacre en affirmant que les *Seven Lamps of Architecture* « ont fait et défait le *Gothic Revival* »⁴⁷⁴. Reconnu, jusqu'à encore très récemment, comme l'inventeur du concept de « médiévalisme » Ruskin est ainsi également passé à la postérité en qualité de principal théoricien et artisan du mouvement du *Gothic Revival*.

Ce travail tient à prendre toute la mesure des enjeux du rattachement et de l'annexion de Ruskin tout à la fois au « médiévalisme » et au *Gothic Revival*. Ce ne sont pas les mêmes mouvements et il est nécessaire de s'arrêter sur la manière dont aussi bien le « Moyen Âge » que le « Gothique » ont progressivement acquis les caractéristiques qui sont les leurs au début de la seconde moitié du XIXe siècle, au moment où Ruskin se saisit du gothique comme objet dans ses *Stones of Venice*.

Il nous semble important de revenir sur l'histoire de la diffusion de ces deux termes. L'expression de « Moyen Âge » ou de « *Middle Ages* » remonte au XVIIe siècle, quand elle est, pour la première fois en 1688, employée par Christophe Cellarius, de l'université de Halle en Prusse, dans son *Historia medii aevi a temporibus Constantini magni ad Constantinopolim a Turcis captam*⁴⁷⁵. Elle permet de désigner, chronologiquement, la période qui sépare les

⁴⁷¹ *Ibid*, p. 705.

⁴⁷² « Ruskinism » in Charles Lock EASTLAKE, *A history of the Gothic revival*, Longmans, Green, and co., 1872, p. 264-280.

⁴⁷³ « the supreme figure » in « Ruskin and Gothic Art. Lecture by Professor Herford », *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, Weekly Supplement, Vendredi 9 mars 1906, p. 1.

⁴⁷⁴ Kenneth CLARK, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, Londres, Constable, 1928, p. 281.

⁴⁷⁵ Léon LECLERE, « Les limites chronologiques du moyen âge », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1-1, 1922, p. 69.

modèles classiques de l'Antiquité de leur réappropriation par la Renaissance. C'est ensuite de 1817 que date, en Grande-Bretagne, la première mise en circulation de l'adjectif « médiéval », au moment où Thomas Dudley Fosbroke, dans la seconde édition de son livre *British Monachism, or, Manners and Customs of the Monks and Nuns of England*, l'utilise pour la première fois⁴⁷⁶. La diffusion de ce chrononyme de l'âge « moyen », de l'entre-deux, se propage lentement et, quand Ruskin emploie le terme de « médiévalisme » en 1853 il le fait comme un synonyme de « *mediaeval* », les deux termes étant employés, chez lui, indifféremment. C'est dans cette indistinction, entre Moyen Âge et médiévalisme, que la période est envisagée, encore dans les années 1850.

Quant au « Gothique », l'histoire est plus ancienne. Sa première utilisation, dans un contexte théorique, remonte à Vasari qui l'utilise comme qualificatif destiné à définir un style d'architecture médiévale. Dans l'introduction de ses *Vies des meilleurs peintres* (1550), il écrit :

« Il y a un autre style, appelé gothique, dont les éléments décoratifs et les proportions sont très différents des antiques et des modernes »⁴⁷⁷.

À la suite de cette première occurrence, son usage se diffuse et son sens s'élargit à d'autres champs ainsi qu'à d'autres symboliques. Chez Vasari déjà, le terme est chargé d'une signification spécifique. S'il désigne un style architectural, son nom trouve ses origines dans celui de la race germanique des Goths dont l'idéal de beauté serait éloigné de celui, classique, des Grecs et des Romains. Cette filiation, entre le gothique et les Goths, renseigne sur la manière dont Vasari et ses contemporains considèrent les formes gothiques comme celles d'une architecture barbare. Le terme devient d'ailleurs rapidement synonyme de « barbare » et cette association perdure jusqu'au XIXe siècle. Dans une réédition de 1824 du *Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson, le Goth est défini comme « celui qui n'est pas civilisé, celui qui n'a pas de connaissances générales, un barbare »⁴⁷⁸. De l'architecture, les frontières du gothique s'élargissent aussi vers la littérature au moment où, en 1711, dans un article du journal le *Spectator*, le poète Joseph Addison disqualifie les poètes anglais contemporains en les comparant à des « Goths de la poésie » :

⁴⁷⁶ D. MATTHEWS, « From Mediaeval to Mediaevalism », *art. cit.*, p. 700.

⁴⁷⁷ Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1984, p. 101.

⁴⁷⁸ « One of the people in the northern parts of Europe, first called Getes, afterwards Goths. One not civilized, one deficient in general knowledge, a barbarian » (SAMUEL JOHNSON, *A Dictionary of the English Language. In which the Words are Deduced from Their Originals, Explained in Their Different Meanings, and Authorized by the Names of the Writers in Whose Works They are Found*, C. and J. Rivington, 1824, p. 322).

« Je considère ces écrivains comme des Goths de la poésie, qui, comme ceux de l'architecture, ne pouvant s'élever à la belle simplicité des anciens Grecs et Romains, se sont efforcés de la remplacer par toutes les extravagances d'une fantaisie irrégulière »⁴⁷⁹.

Dans ce passage entre architecture et littérature, le gothique est alors profondément associé à l'idée d'un manque d'harmonie et de régularité. Il est ce que le style classique académique n'est pas : équilibré, droit et symétrique. Le lien avec la période médiévale ne s'en trouve pas distendu pour autant et l'idée d'un « âge gothique » se diffuse parmi les écrivains britanniques que certains ou certaines, comme Mary Shelley, associent avec l'idée de superstition. Dans une lettre de 1812, l'écrivaine fait référence à ces « âges gothiques et superstitieux »⁴⁸⁰ qui inspirent largement son roman *Frankenstein*, à la frontière du surnaturel⁴⁸¹. *Frankenstein* s'inscrit dans la veine d'une mode littéraire qui trouve son origine avec la publication par Horace Walpole, en 1764, de *The Castle of Otranto* sous-titré *A Gothic Story*. Cette œuvre est considérée comme le premier exemple d'un genre qui – comme une branche du roman romantique – connaît une grande popularité à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, en particulier au Royaume-Uni : le roman gothique⁴⁸².

Dans les années qui suivent la parution du roman *Castle of Otranto*, un certain nombre d'auteurs et, de manière significative, d'autrices, déclinent la thématique héritée de Walpole. On peut citer les titres de *The Old English Baron. A Gothic Story* de Clara Reeve en 1778⁴⁸³, de *The Recess, or a Tale of Other Times* de Sophia Lee en 1783-1785⁴⁸⁴, d'*Emmeline, The Orphan of the Castle* de Charlotte Smith en 1788⁴⁸⁵ ou de *The Castles of Athlinand Dundabyne. A Highland Story* d'Ann Radcliffe en 1789⁴⁸⁶, qui viennent compléter la bibliothèque des romans gothiques britanniques. Le gothique perd, à la faveur de cette nouvelle catégorie, ses implications raciales pour recouvrir une autre signification. Si l'univers de référence de ces romans est médiéval, il est aussi celui, sombre et ténébreux, du surnaturel. L'action est souvent située dans des lieux propices aux huis clos (château, donjon, labyrinthe, monastère, passages souterrains) qui accentuent le climat inquiétant dans lequel se déroulent les intrigues. Le Moyen Âge constitue alors une ressource à laquelle les auteurs puisent afin de conférer à leur fiction une atmosphère de mystère et d'étrangeté. La distance avec la période historique n'est alors pas

⁴⁷⁹ « I look upon these writers as Goths in Poetry, who, like those in Architecture, not being able to come up to the beautiful Simplicity of the old Greeks and Romans, have endeavoured to supply its place with all the Extravagancies of an irregular Fancy » (Joseph Addison, *The Spectator*, No. 62, vendredi 11 mai 1711)

⁴⁸⁰ « gothic and superstitious ages » (Mary SHELLEY, *Prose Works*, 1888, I, 348 in Alfred E. LONGUEIL, « The Word "Gothic" in Eighteenth Century Criticism », *Modern Language Notes*, 38-8, 1923, p. 455).

⁴⁸¹ Mary Wollstonecraft SHELLEY, *Frankenstein*, Paris, Le Livre de Poche, 2009.

⁴⁸² On parle, en langue anglaise, de « gothic novel ».

⁴⁸³ Clara REEVE, *The Old English Baron*, Copenhague, Lindhardt og Ringhof, 2022.

⁴⁸⁴ Sophia LEE, *The Recess. Or, A Tale of Other Times*, Londres, T. Cadell and W. Davies, 1804.

⁴⁸⁵ Charlotte SMITH, *Emmeline, the Orphan of the Castle*, Londres, N. Bruce, 1844.

⁴⁸⁶ Ann RADCLIFFE, *The castles of Athlin and Dundabyne. A Highland story*, Londres, Longman, 1811.

seulement temporelle. Le Moyen Âge est aussi le lieu imaginaire d'une autre rationalité par laquelle des formes de pouvoirs fantastiques se manifestent et le lieu d'une altérité puissamment radicale.

C'est ce contexte, celui de la mode des romans gothiques, qui cristallise l'attraction exercée par un Moyen Âge envisagé dans sa dimension spectrale dans le paysage culturel européen, et notamment britannique, depuis fin du XVIIIe siècle. C'est là que le *Gothic Revival*, architectural, prend racine. Nous avons déjà souligné les réticences formulées par Ruskin à l'encontre de l'amalgame régulièrement exploité par ses contemporains entre son propre travail théorique et ce courant architectural de revitalisation du gothique. On se souvient de sa dénonciation des « monstres Frankenstein » qu'il aurait indirectement produits, dévoilant à cet égard sa lecture de Shelley et des romans gothiques⁴⁸⁷.

Étudier, dans ce chapitre, la singularité de l'inscription de Ruskin au sein du *Gothic Revival* nous permettra de mettre en lumière les enjeux de cette entreprise de revivification du Moyen Âge au XIXe siècle en Grande-Bretagne. Ces enjeux dépassent la dimension formelle et sont de nature proprement politique. Dans cette perspective, nous verrons comment Ruskin envisage et traite le Moyen Âge dans ses composantes socio-historiques, à rebours de l'expression nostalgique du romantisme dans laquelle cette tentative de revitalisation trouve pourtant l'une de ses sources. Traduite ensuite dans les théories architecturales du Mouvement moderne, la théorie ruskinienne – qui pose le « médiévalisme » comme distinct du « modernisme » – témoigne des conditions de possibilité de penser, dans les années 1850, une modernité médiévale.

A- Formes et matérialité du revivalisme médiéval britannique depuis la fin du XVIIIe siècle

Dans la conférence que C. H. Herford donne, en 1906, à l'université de Manchester, le critique reconnaît en « Goethe, Hugo ou Walpole » les prédécesseurs de Ruskin au sein du *Gothic Revival*. Il précise que ce mouvement appartient tout autant à « l'histoire de l'art qu'à l'histoire des idées » et qu'il se structure autour de la promotion – par ses différents représentants – de ce qu'il nomme l'« esprit gothique » ou le « sentiment gothique »⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ John RUSKIN, « Mr Ruskin's influence. A defence To the Editor of « The Pall Mall Gazette » », *art.cit.*

⁴⁸⁸ « Ruskin and Gothic Art. Lecture by Professor Herford », *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, Weekly Supplement, Vendredi 9 mars 1906, p. 1.

Le caractère évanescent de la référence gothique – entre littérature, poésie et architecture notamment – est l'un des aspects remarquables de ce courant du *Gothic Revival* qu'il est parfois délicat de circonscrire. C'est cependant dans la matière architecturale qu'il prend significativement racine et que ses réalisations les plus remarquables sont à chercher. Cette matérialité propre à la référence médiévale fera l'objet de cette partie.

- a- Plasticité du Moyen Âge de la fin de l'époque géorgienne au début de la période victorienne

Le gothique, entre littérature et architecture

C'est de la construction du « château de Strawberry Hill » en 1750, qu'Herford date la naissance du *Gothic Revival*. Cette « villa », construite dans le quartier de Twickenham, dans l'ouest de Londres, est largement considérée, encore aujourd'hui, comme l'une des premières réalisations de l'architecture néo-gothique outre-Manche. Son commanditaire est Horace Walpole, auteur aussi, on l'a vu, en 1764, de *The Castle of Otranto. A Gothic Story*. Le fait que Walpole soit considéré tout à la fois comme précurseur du roman gothique et du *Gothic Revival* témoigne de la plasticité – à travers la catégorie de gothique – de la référence médiévale.

Ruskin mobilise peu – voire jamais – Walpole et les auteurs de romans gothiques. Il est néanmoins pétri d'une autre littérature dans laquelle le Moyen Âge apparaît selon des modalités autrement spécifiques et qu'on pourrait qualifier de littérature de chevalerie. Il convoque notamment, à différentes reprises, l'univers historique des romans de Walter Scott⁴⁸⁹ ou du *Broad-Stone of Honour* de Kenelm Digby, paru en 1822⁴⁹⁰. Il fait notamment de nombreuses références, parfois tout à fait explicites, à Scott dont il critique le jugement sur le gothique :

« Il fallait que Scott ne connaisse rien à l'art. Il ne s'intéressait ni à la peinture ni à la sculpture, et était totalement incapable de se faire une opinion à leur sujet. Il avait un amour confus pour l'architecture gothique, parce qu'elle était sombre, pittoresque et vieille, et qu'elle ressemblait à la nature ; mais il ne savait pas distinguer le pire du meilleur, et il s'est construit la demeure peut-être la plus incongrue et la plus laide que le modernisme gentilhomme n'ait jamais conçue [...]. Comme tous les bons modernes, il suppose que le gothique est barbare, malgré l'amour qu'il lui porte ; il admire, d'une manière tout aussi ignorante, des styles totalement opposés ; il est enchanté par la nouvelle ville d'Édimbourg ; il prend sa fadeur pour de la pureté de goût, et la compare

⁴⁸⁹ Le nombre important des références de Ruskin à Walter Scott rend extrêmement délicat leur recensement qui constituerait une liste beaucoup trop longue pour être pertinente.

⁴⁹⁰ *Modern Painters V in Works*, vol. VII, p. 361 (et suiv) ; *The Italian Question in Works*, vol. XVII, p. 545,

en réalité, dans la formalité mortifère de ses rues, par contraste avec la grossièreté de la vieille ville, à la Britomart enlevant son armure »⁴⁹¹.

On relève ici les éléments caractéristiques, « sombre » et « pittoresque », de l'architecture gothique retenus par les auteurs de la fin de la période géorgienne – pour lesquels le lien avec l'univers des romans gothiques est évident –, bien éloigné de la manière dont le gothique sera ensuite établi par les théoriciens victoriens du *Gothic Revival*, comme un style lumineux et élancé.

Il est par ailleurs intéressant de remarquer ici que Ruskin prête à Scott une opinion tranchée sur le gothique alors même que l'auteur fait finalement peu de cas de la question dans ses romans. L'univers architectural gothique lui sert surtout à nourrir l'imaginaire visuel de son lecteur. Plus tard, en 1853, Ruskin s'attarde sur cet imaginaire lors de la première conférence qu'il donne à Édimbourg. Dans un passage où il traite des flèches architecturales et des différentes « tours » auxquelles elles sont associées dans l'architecture gothique médiévale, en France et en Allemagne, il affirme que le plus bel exemple qu'il connaisse de ce type de tours est celle de l'angle nord-ouest de la cathédrale de Rouen. C'est alors qu'il s'arrête sur le pouvoir exercé sur l'esprit par ce vocabulaire architectural :

« Est-ce que ces mots, Pinnacle, Tourelle, Beffroi, Flèche, Tour, n'ont pas un son plaisant à votre oreille ? [...] il suffit que vous regardiez l'ensemble de vos poèmes et de vos romans ; retirez de vos balades le mot « tour » partout où il apparaît ainsi que l'idée avec laquelle il est connecté, et que deviennent-elles ? Voyez comme Walter Scott ne peut pas produire une description du paysage des Highlands sans s'aider de cette idée : « Each purple peak, each flinty spire / Was bathed in floods of living fire ». Retirez des romans de Scott le mot et l'idée de tourelle et regardez combien vous y perdez. Supposez, par exemple, quand le jeune Osbaldistone quitte le Osbaldistone Hall, au lieu de dire « The old clock struck two from a turret adjoining my bedchamber », dise « The old clock struck two from the landing at the top of the stair », que deviendrait-il de ce passage? »⁴⁹²

⁴⁹¹ « It was necessary that Scott should know nothing of art. He neither cared for painting nor sculpture, and was totally incapable of forming a judgment about them. He had some confused love of Gothic architecture, because it was dark, picturesque, old, and like nature; but could not tell the worst from the best, and built for himself perhaps the most incongruous and ugly pile that gentlemanly modernism ever designed [...] Like all pure moderns, he supposes the Gothic barbarous, notwithstanding his love of it; admires, in an equally ignorant way, totally opposite styles; is delighted with the new town of Edinburgh; mistakes its dulness for purity of taste, and actually compares it, in its deathful formality of street, as contrasted with the rudeness of the old town, to Britomart taking off her armour » (*Modern Painters III in Works*, vol. V, p. 337-338).

⁴⁹² « Have not these words, Pinnacle, Turret, Belfry, Spire, Tower, a pleasant sound in all your ears ? [...] look merely through your poetry and romances ; take away out of your border ballads the word tower wherever it occurs, and the ideas connected with it, and what will become of the ballads ? See how Walter Scott cannot even get through a description of Highland scenery without help from the idea : « Each purple peak, each flinty spire / Was bathed in floods of living fire ». Take away from Scott's romances the word and idea turret, and see how much you would lose. Suppose, for instance, when young Osbaldistone is leaving Osbaldistone Hall, instead of saying « The old clock struck two from a turret adjoining my bedchamber », he had said « The old clock struck two from the landing at the top of the stair », what would become of the passage ? » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 46-47)

Ruskin est particulièrement attentif au lexique architectural propre aux romans de Scott pour lequel la description littéraire du cadre bâti contribue beaucoup à fixer dans l'esprit du lecteur les caractères de la période à laquelle se situe l'intrigue. C'est par le déploiement de ce vocabulaire architectural technique que Scott pose, en un sens, le décor nécessaire à l'identification d'une période pour laquelle le chrononyme naissant ne circule pas encore véritablement. On ne trouve l'adjectif « médiéval » ni dans *Rob Roy*, qui date de 1817, ni dans *Ivanhoé*, qui paraît en 1819. Scott n'utilise, par ailleurs, la notion de « Moyen Âge » qu'une seule fois et cela seulement pour le titre d'une source de l'un des épigraphes d'un chapitre⁴⁹³. Sans le matériel sémantique « médiéval », les contemporains de Scott utilisent parfois un vocabulaire fait de périphrases et de néologismes pour qualifier la prégnance du passé dans ses œuvres. C'est le cas de Thomas Carlyle qui, dans un court essai sur Scott publié en 1838 dans la *London and Westminster Review*, fait de l'auteur du *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802)⁴⁹⁴ le représentant anglais du « Götzism », tendance littéraire dont l'origine est à chercher dans le drame de Goethe de 1773 *Götz von Berlichingen mit der eiserner Hand*⁴⁹⁵ :

« Il ne fait aucun doute que ces deux tendances, que l'on peut nommer Götzism et Werterism, dont Scott a été, pour la première, le représentant dans nos rangs, ont fait, et font encore, dans certains milieux, le tour de toute l'Europe. En Allemagne aussi, il y a eu ce retour tendre et à demi désolé sur le passé ; l'Allemagne l'avait déjà fait avant que Scott ne commence. Quant au Werterism, n'avons-nous pas en Angleterre notre Byron et son genre ? Aucune forme de Werterism dans aucun autre pays n'a eu la moitié de sa puissance ; comme notre Scott a porté la littérature chevaleresque jusqu'aux extrémités du monde, notre Byron a fait de même avec le Werterism »⁴⁹⁶.

Il est important de noter, comme le fait Carlyle, l'influence du romantisme allemand, et en particulier de Goethe, sur la mode britannique des romans gothiques et la littérature de chevalerie dont Scott est le représentant. Les effets lexicaux sont ici intéressants, si le « Götz » de Goethe fait référence à Gottfried, symbole littéraire de l'imaginaire germanique des Goths, sa transposition en « Götzism » fait inmanquablement écho au « gothique » architectural. Carlyle associe à cette tendance, en opposition au « Werterism » – lié à l'influence plus sentimentale et mélancolique exercée par les *Souffrances du jeune Werther* (1774)⁴⁹⁷ – le

⁴⁹³ D. MATTHEWS, « From Mediaeval to Mediaevalism », art. cit.

⁴⁹⁴ Walter SCOTT, *Minstrelsy of the Scottish Border. Consisting of Historical and Romantic Ballads, Collected in the Southern Counties of Scotland. With a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition. In Three Volumes*, Londres, James Ballantyne, 1803 [1802].

⁴⁹⁵ Johann Wolfgang Von GOETHE, *Goetz De Berlichingen à la Main De Fer*, Paris, Hachette, 1860 [1773].

⁴⁹⁶ « there is no doubt, that these two tendencies, which may be named Götzism and Werterism, of the former of which Scott was representative with us, have made, and are still in some quarters making the tour of all Europe. In Germany too there was this affectionate half-regretful looking-back into the Past ; Germany had even got done with it before Scott began. Then as to Werterism, has not we English our Byron and his genus ? No form of Werterism in any other country had half the potency ; as our Scott carried Chivalry Literature to the ends of the world, so did our Byron Werterism » (Thomas CARLYLE, "Sir Walter Scott" in *The Works of Thomas Carlyle*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 58).

⁴⁹⁷ Johann Wolfgang Von GOETHE, *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Le Livre de Poche, 2012 [1774].

caractère plus concret et réaliste de la référence au passé médiéval. On trouve alors dans le *Götzizm* une première forme de conceptualisation de l'idée de médiévalisme.

De la naissance conjointe du *Gothic Revival* architectural et du roman gothique aux tourelles du *Rob Roy* de Walter Scott, les exemples développés ici indiquent la façon dont la matière architecturale permet de tracer les contours de la période médiévale dans l'imaginaire de la fin de la période géorgienne. Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette littérature mobilise davantage, de manière symptomatique, la notion de « gothique » plutôt que celle de « Moyen Âge ». L'univers médiéval est, dans l'esprit des Européens dès la fin du XVIIIe siècle, corrélé à une architecture et à une forme dont les caractéristiques sont, d'abord, le pittoresque et l'obscurité.

Porosité des frontières de la revitalisation

Constitué, par la référence gothique, en topos littéraire, le Moyen Âge devient, au cours du premier tiers du XIXe siècle, un élément familier du répertoire culturel bourgeois et aristocratique britannique. L'image de la période circule à la faveur d'une accessibilité et d'une marchandisation grandissante du passé, qui se diffuse à travers les classes et les genres et dans différents lieux.

Depuis la fin du XVIIIe siècle, la littérature gothique connaît à cet égard de nombreux échos sous des formes et dans des registres plus populaires. C'est le cas, à la fin du mois d'août 1839, de la reconstitution d'une joute médiévale dans l'enceinte du château du comte d'Eglinton à Ayrshire en Écosse. Largement ridiculisé dans la presse de l'époque, ce tournoi témoigne que l'imaginaire médiéval se diffuse par la mobilisation d'éléments, comme les tournois, que la littérature contribue à faire resurgir⁴⁹⁸.

C'est également la peinture qui familiarise le public britannique aux formes de la période, notamment par la représentation de la cathédrale gothique qui acquiert, pour différents artistes-peintres, un statut particulier. Celle de Salisbury est déclinée chez John Constable en de nombreux dessins et tableaux – dont les trois principaux sont aujourd'hui conservés, respectivement, au *Metropolitan Museum*, au *Victoria and Albert Museum* et à la *Tate Britain*. Celles de Rouen, de Durham ou d'Ely constituent, quant à elles, le sujet de différents tableaux de Turner.

La mise en série de ces compositions témoigne d'une évolution de la représentation de la cathédrale au fur et à mesure des années de travail. Progressivement, chez Constable comme

⁴⁹⁸ D. MATTHEWS, « From Mediaeval to Mediaevalism », art. cit., p. 706.

chez Turner, le monument – qui était saisi, notamment dans la peinture du XVIII^e siècle, comme un élément urbain – ne semble plus avoir vraiment de dimensions topographiques propres et s’insère, presque comme un élément naturel, à la peinture de paysage.



Figure 24 : Joseph Mallord William Turner, *Durham*, 1836⁴⁹⁹
Source : National Gallery of Scotland.

Dans ses travaux sur la représentation de la cathédrale, l’historienne de l’art Ségolène Le Men repère, dans la mise en série de ce motif chez les peintres et les illustrateurs romantiques, l’amorce d’une révolution du regard qui rend possible, dans un second temps de la modernité incarné par la déclinaison impressionniste du même motif, l’émergence de la peinture abstraite⁵⁰⁰. Elle montre que, de la série qu’en propose Turner à celle de Monet, le statut de monument de la cathédrale de Rouen tend, progressivement, à se dissoudre dans un travail sur les couleurs et sur la matière dont elle pointe la parenté avec l’abstraction.

⁴⁹⁹ Publiée, de manière significative, dans sa série des *Picturesque Views in England and Wales* (1838).

⁵⁰⁰ Ségolène Le MEN, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, Hazan, 2014.



Figure 25 : Joseph Mallord William Turner, *Rouen Cathedral Normandy*, 1832
Source : Tate Gallery, Londres.



Figure 26 : Claude Monet, *Cathédrale de Rouen. Effet de soleil (Fin de journée)*, 1892
Source : Musée Marmottan Monet.

La plasticité de la référence médiévale, transposée de l'architecture à la littérature chez Walpole, s'illustre également dans cette transfiguration abstraite de la cathédrale dans la peinture. Se peint ici, de Turner à Monet, un paysage spirituel auquel la cathédrale gothique semble seule pouvoir donner accès dans une forme de transposition de la transcendance dans le motif artistique. L'évanescence picturale du monument illustre, encore une fois, le caractère malléable de l'idée de gothique. C'est dans ce contexte que Ruskin œuvre, au contraire, à fixer et à préciser sa définition.

Définir l' « idée » de gothique

Le dispositif formel qu'expérimente Turner à partir de l'objet-cathédrale suscite chez Ruskin un enthousiasme mesuré. L'auteur reproche en particulier à l'artiste son manque de précision dans la représentation de l'édifice :

« Il pouvait dessiner une tour en ruine, ou une ville éloignée, incomparablement mieux que quiconque et un escalier ou un morceau de balustrade avec une grande minutie ; mais ses temples et ses cathédrales indiquent une grande ignorance des détails et un manque de compréhension de leur caractère »⁵⁰¹.

Dans le troisième tome de *Modern Painters*, il argumente que cette absence de maîtrise picturale de l'architecture gothique vient de l'embarras du peintre vis-à-vis de ce style :

« Il n'apprécia jamais vraiment le Gothique ; sa noirceur et sa complexité l'embarrassaient et il était tout à fait capable de le blanchir dans le but de l'idéaliser et de ne pas se soucier de ses détails pour l'enrober d'une lumière délicate. À Venise et dans les villes d'Italie en général, il s'attachait aux mauvais bâtiments et utilisait ceux qu'il choisissait simplement comme des nuages blancs pour renforcer l'effet de ses brillants groupes de bateaux ou de ses espaces en feu sur la lagon »⁵⁰².

En tant qu'exécuteur testamentaire de Turner, Ruskin travaille, après le décès du peintre, au catalogage de ses œuvres. Dans ce catalogue, qu'il dresse en 1857-1858, il propose des descriptions et commentaires personnels pour un grand nombre des tableaux de l'artiste. On s'étonne d'y trouver une critique assez sèche du traitement par Turner de l'architecture gothique. La description que Ruskin donne de la représentation, par Turner, du Pont des Soupîrs de Venise dans son tableau de 1840 commence ainsi :

⁵⁰¹ « He would indeed draw a ruined tower, or a distant town, incomparably better than anyone else, and a staircase or a bit of balustrade very carefully; but his temples and cathedrals showed great ignorance of detail, and want of understanding of their character » (*Turner's Works at the National Gallery in Works*, vol. XIII, p. 46).

⁵⁰² « Hence he never got thoroughly into the feeling of Gothic; its darkness and complexity embarrassed him; he was very apt to whiten by way of idealizing it, and to cast aside its details in order to get breadth of delicate light. In Venice, and the towns of Italy generally, he fastened on the wrong buildings, and used those which he chose merely as kind of white clouds, to set off his brilliant groups of boats, or burning spaces of lagoon » (*Modern Painters III in Works*, vol. V, p. 392).

« L'un des pires derniers tableaux de Turner. Il avait, à ce moment-là, quasiment perdu le pouvoir de peindre des détails architecturaux, et son sens de l'architecture gothique n'avait jamais, à aucun moment de sa vie, été véritablement juste, en raison de ses premières années d'apprentissage au contact des modèles classiques »⁵⁰³.

Du *Palais Ducal* du peintre, Ruskin écrit :

« Turner a été profondément trompé par son éducation dans les principes du classicisme du dix-huitième siècle et n'a jamais dessiné d'architecture gothique depuis sa jeunesse ; c'est pourquoi, alors que les détails du porche du Salut sont donnés avec une parfaite exactitude, il représente les palais gothiques situés sur la gauche sans la moindre précision »⁵⁰⁴.

Des sujets normands de Turner, Ruskin juge la représentation de la place du marché et de l'église de Louviers en ces termes :

« Pas bon ; un exemple instructif de son manque de compréhension de l'architecture gothique quand il l'observe de près. »⁵⁰⁵

Dans le chapitre précédent, nous avons montré le rôle joué par Ruskin comme défenseur des œuvres de Turner contre les promoteurs de l'académisme esthétique, notamment par la voie des articles qu'il publie dans les organes de la presse culturelle britannique. L'admiration que le critique voue à l'artiste est nuancée par ces critiques qu'il formule à l'égard du traitement des bâtiments gothiques dans son œuvre.

Les réserves qui concernent la façon dont Turner traite les représentations architecturales révèlent chez Ruskin un certain nombre de contradictions dans son élaboration conceptuelle. Alors qu'il présente Turner, dans *Modern Painters*, comme le peintre d'une vérité qui ne repose pas sur l'imitation de la nature mais sur les états subjectifs du peintre et du spectateur⁵⁰⁶, il refuse à l'artiste toute liberté d'imprécision dans la représentation des détails architecturaux. On comprend que l'architecture impose, enjoint, pour Ruskin, le respect d'une stricte exactitude formelle qu'il n'exprime pas dans les mêmes termes pour aucun des autres sujets picturaux. Cet impératif d'exactitude dans la représentation renvoie au souci de rigueur dans la définition du gothique qui est au cœur du projet intellectuel de Ruskin. Il y consacre un chapitre entier au sein du deuxième tome de *Stones of Venice*, le sixième – dont il a déjà été question – intitulé « *The Nature of Gothic* ». Il y développe les six éléments moraux spécifiques – la sauvagerie,

⁵⁰³ « One of the worst of Turner's later pictures. He had at this time quite lost the power of painting architectural detail, and his feeling for Gothic architecture had never, at any period of his life, been true, owing to his early education among classical models » (*Turner's Works at the National Gallery in Works*, vol. XIII, p. 158).

⁵⁰⁴ « Turner had been grievously injured by his education in the principles of Eighteenth-century Classicism, and never had drawn Gothic architecture since his youth; hence while the detail of the Salute porch is given with perfect intelligence, he does not represent the Gothic palaces on the left with the least accuracy» (*Ibid.*, p. 499-500).

⁵⁰⁵ « Not good; an instructive example of his want of feeling for Gothic architecture when seen near » (*Ibid.*, p. 285)

⁵⁰⁶ *Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 606.

le changement, le naturalisme, le grotesque, la rigidité, la redondance – de ce qu’il qualifie comme la « nature du gothique ». Dans cet exercice de définition, il tente, comme il le dit dès les premières pages de ce sixième chapitre :

« d’analyser l’idée que je suppose exister dans l’esprit de tous les lecteurs. Nous avons tous une opinion, pour la plupart d’entre nous très précise, de la signification du terme de Gothique mais je sais que beaucoup de personnes ont cette idée en tête sans être capable de la définir ; ce qui veut dire qu’ils savent généralement que l’Abbaye de Westminster est gothique et que St Paul ne l’est pas, que la cathédrale de Strasbourg est gothique et que St. Peters ne l’est pas mais qu’ils n’ont, pourtant, aucune idée claire de ce qu’ils reconnaissent dans l’une et pas dans l’autre »⁵⁰⁷.

Dans ces quelques lignes, Ruskin donne un indice du niveau de perméabilité de l’idée de gothique au sein de la société britannique au début des années 1850. Il ne fait aucun doute pour l’auteur que chacun des lecteurs s’est forgé une « opinion » sur la signification – non pas littéraire, mais architecturale – du terme. C’est avec le projet de définir et de circonscrire cette opinion que Ruskin entreprend la rédaction de ce chapitre.

Ruskin et la rationalisation du concept architectural de « gothique »

Jugeant que l’idée communément admise du gothique manque, dans « l’esprit » du public, de rigueur et de précision, Ruskin revient sur l’origine de l’association du terme à un type d’architecture :

« Je ne suis pas sûr de savoir quand, initialement, le terme « Gothique » a commencé à être appliqué de manière générique à l’architecture du Nord ; mais je suppose que, quelle que soit la date de son utilisation d’origine, elle était destinée à exprimer le caractère barbare des nations parmi lesquelles cette architecture surgit »⁵⁰⁸.

La question que formule Ruskin fait alors l’objet de discussions. Le *New English Dictionary* de James Murray (1879) propose de fixer l’utilisation la plus ancienne du terme appliqué à l’architecture au *Diary* de John Evelyn de 1641 dans lequel l’auteur décrit l’église de la ville d’Haarlem, aux Pays-Bas, comme étant « l’une des plus belles églises de style gothique »⁵⁰⁹. Comme chez Vasari, au milieu du XVI^e siècle, l’utilisation du terme par John Evelyn coïncide

⁵⁰⁷ « I shall only endeavour to analyze the idea which I suppose already to exist in the reader’s mind. We all have some notion, most of us a very determined one, of the meaning of the term Gothic, but I know that many persons have this idea in their minds without being able to define it: that is to say, understanding generally that Westminster Abbey is Gothic, and St. Paul’s is not, that Strasburg Cathedral is Gothic, and St. Peter’s is not, they have, nevertheless, no clear notion of what it is that they recognize in the one or miss in the other » (*Stones of Venice II in Works*, Vol. X, p. 182)

⁵⁰⁸ « I am not sure when the word “Gothic” was first generically applied to the architecture of the North ; but I presume that, whatever the date of its original usage, it was intended to imply reproach, and express the barbaric character of the nations among whom that architecture arose ». (*Ibid.*, p. 184-185).

⁵⁰⁹ « Haerlem is a very delicate town and hath one of the fairest churches of the Gothic design I had seen » (John EVELYN, *The Diary*, Walter Dune, 1901, p. 24).

avec la période d'effervescence du style classique – qui renoue avec les modèles antiques – dans toute l'Europe. En Angleterre, c'est le moment où, à la suite du grand incendie qui ravage Londres en 1666, la ville est largement reconstruite dans ce style. Le contexte historique dans lequel la notion de « gothique » commence à être appliquée à l'architecture témoigne de la manière dont le terme revêt, dès l'origine, par opposition avec le style classique, une connotation péjorative. À cet égard, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, l'architecte classique Christopher Wren, l'un des premiers à avoir donné une interprétation historique de l'architecture gothique, formule l'hypothèse d'une origine musulmane – « *saracenic origin* » – du style gothique qui renforce, de fait, sa disqualification⁵¹⁰.

Au milieu du XIXe siècle, Ruskin juge quant à lui le style classique du XVIIe siècle avec une grande sévérité. Il revient, dans *Stones of Venice*, sur les racines de l'architecture classique à la Renaissance. Elle aurait été :

« élevée au départ dans toute la magnificence dont il était capable par Michel Ange, [et] a été ensuite reprise par des hommes d'un véritable esprit et imagination, comme Scamozzi, Sansovino, Inigo Jones et Wren »⁵¹¹.

C'est dans les phases successives de développement de cette architecture, notamment au cours du XVIIe siècle – sous l'égide d'architectes comme Jacopo Sansovino ou Vincenzo Scamozzi au XVIe siècle en Italie puis d'Inigo Jones ou Christopher Wren au XVIIe en Angleterre – que, selon Ruskin :

« nous devons chercher, à la fois les racines et l'expression de certains des démons des temps modernes – la sur-sophistication et le classicisme ignorant ; l'un détruisant la santé générale de la société, l'autre rendant nos écoles et nos universités inutiles pour une large partie des hommes qui les fréquentent »⁵¹².

Ce jeu de miroir entre style gothique et style classique constitue par ailleurs un élément important de la théorisation architecturale britannique du gothique qui, dès le XVIIIe siècle, s'élabore à travers les ouvrages et les réalisations notamment de Batty Langley ou d'Horace Walpole. Dans son traité de 1741-1742, intitulé *Gothic Architecture*, Langley⁵¹³ intègre par exemple les formes gothiques dans le canevas interprétatif des principes de l'architecture

⁵¹⁰ C'est la « *Saracenic origin* » de Wren dont parle Hanno-Walter KRUFT, « La théorie de l'architecture gothique énoncée par le XIXe siècle » in Roland RECHT (dir.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, Les Musée de la ville de Strasbourg, Strasbourg, 1989, p. 309.

⁵¹¹ « Not so the Renaissance architecture. Raised at once into all the magnificence of which it was capable by Michael Angelo, then taken up by men of real intellect and imagination, such as Scamozzi, Sansovino, Inigo Jones, and Wren, it is impossible to estimate the extent of its influence on the European mind; and that the more, because few persons are concerned with painting, and of those few the larger number regard it with slight attention; but all men are concerned with architecture, and have at some time of their lives serious business with it » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 46).

⁵¹² « But we shall find in it partly the root, partly the expression, of certain dominant evils of modern times—over-sophistication and ignorant classicism; the one destroying the healthfulness of general society, the other rendering our schools and universities useless to a large number of the men who pass through them » (*Ibid.*).

⁵¹³ Batty LANGLEY, *Gothic Architecture*, Londres, I. & J. Taylor, at the Architectural Library, 1742.

antique et propose de définir cinq « ordres » gothiques par analogie aux cinq ordres des colonnes classiques. Le gothique est alors plutôt appréhendé comme une forme décorative dont les manifestations les plus caractéristiques sont les ornements de *Strawberry Hill* de Walpole ou de *Fonthill Abbey*, réalisée à la demande de William Beckford par l'architecte James Wyatt.

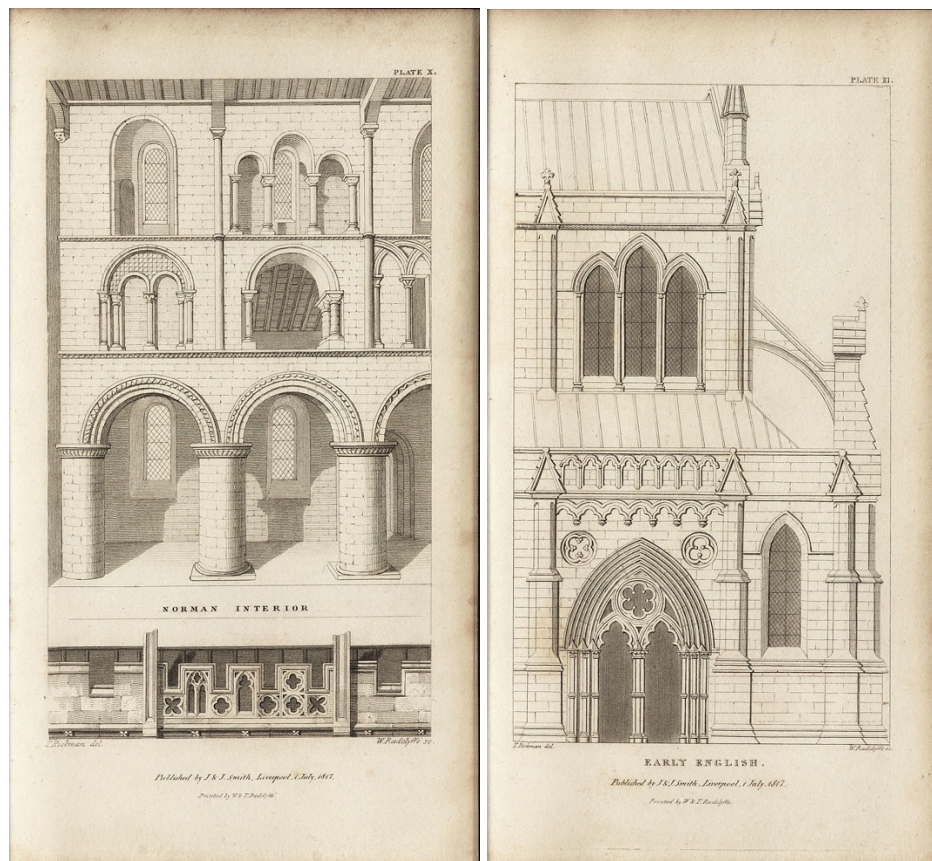


Figure 27 : Un dessin de William Marlow de *Strawberry Hill* (fin XVIIIe siècle)
Source : *Victorian&Albert Museum Images*. Photographe : Paul Robins



Figure 28 : Joseph Mallord William Turner, *Fonthill Abbey from the southwest*, 1799
Source : Bolton Museum

Plus tard, en 1817, l'architecte Thomas Rickman fait paraître son ouvrage théorique intitulé *Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*. Il constitue l'une des premières interprétations structurales du gothique par la fixation d'une typologie, encore utilisée aujourd'hui, qui organise une succession chronologique de quatre styles : le style « *Norman* » au Xe-XIIe, l'« *Early English gothic* » dont il fixe l'origine à la fin du XIIe siècle, le « *Decorated gothic* » un siècle plus tard, et du « *Perpendicular gothic* » à partir de la fin du XIVe⁵¹⁴.



⁵¹⁴ Thomas RICKMAN, *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*, Londres, Longman, 1817.



Figure 29 : Quatre planches de Thomas Rickman (1817)

Planches 10, 11, 12, 14 : styles « Norman » ; « Early English Gothic » ; « Decorated Gothic » ; « Perpendicular Gothic ».
 Source : Thomas RICKMAN, *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*, Londres, Longman, 1817.

Il y présente le gothique comme un style anglais et qualifie indistinctement de « Gothic » ou d' « English » cette architecture dont il entreprend de définir les caractéristiques constructives. Son traité connaît un grand succès éditorial, il est réédité sept fois entre 1817 et 1881⁵¹⁵. Sa circulation se fait en dehors même du contexte britannique : la préface de la septième édition précise que son système de classification a été par exemple appliqué, par Arcisse de Caumont et Viollet-le-Duc, au gothique français⁵¹⁶.

En 1835, dans son *Historical Essay on Architecture*⁵¹⁷, Thomas Hope propose, quant à lui, une histoire de l'architecture médiévale qui distingue le « style lombard » de l'architecture romane du « style pointu » de l'architecture gothique dont il compare l'ossature interne à un corps animal. La même année 1835, c'est à partir de l'opposition entre structures « mécaniques » et « décoratives » que le philosophe Robert Willis, dans ses *Remarks on the Architecture of the*

⁵¹⁵ Hanno-Walter KRUF, « La théorie de l'architecture gothique énoncée par le XIXe siècle », *op.cit.*, p. 310.

⁵¹⁶ Thomas RICKMAN, *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*, 7^e édition, Londres, Parker and Co, 1881, p. IV.

⁵¹⁷ Thomas HOPE, *An Historical Essay on Architecture*, Londres, John Murray, 1835.

*Middle Ages, Especialy of Italy*⁵¹⁸, rend compte du principe de l'architecture gothique dans laquelle la structure apparente ne traduit pas, selon lui, l'organisation de la structure réelle. Ruskin n'est donc pas le premier à s'engager dans cette entreprise – qu'on peut qualifier de moderne – de rationalisation théorique de l'architecture gothique. La situation d'énonciation à partir de laquelle il élabore sa théorie lui confère néanmoins une place particulière dans la généalogie de cette tradition interprétative. D'une manière plus significative encore que les écrits de Thomas Rickman, architecte, Thomas Hope, collectionneur ou Robert Willis, que, à la suite d'Alexandrina Buchanan, nous pouvons présenter comme historien de l'architecture⁵¹⁹, l'œuvre de Ruskin et sa promotion de l'architecture gothique ont constitué, dès les années 1850, de puissants instruments de diffusion du *Gothic Revival*. Le statut qu'il acquiert dans ce mouvement lui confère un rôle social et symbolique sensiblement distinct de ceux joués par ses prédécesseurs. C'est la raison pour laquelle il nous semble important de lire les propositions de Ruskin sans jamais oublier la position singulière qu'il occupe dans l'espace social bourgeois au sein duquel, considéré comme l'un des principaux chantres de ce courant de revitalisation, il n'eut pourtant de cesse d'en condamner les manifestations avec la plus grande sévérité. C'est à ces dernières, dans toute leur diversité, que nous aimerions maintenant nous consacrer.

b- La fortune nationale et publique du *Gothic Revival*

De l'autel au chemin de fer

Dans sa lettre 58 de *Fors Clavigera*, en octobre 1875, Ruskin s'attaque à ce qu'il qualifie de « Gothique de Birmingham » dont il méprise le caractère proprement ornemental en prenant pour cible les maisons bourgeoises et aristocratiques alors construites dans Birmingham et ses environs⁵²⁰. Par cette expression, il juge sévèrement le style néo-gothique alors en vogue chez les architectes comme Thomas Rickman par exemple dont le cabinet se trouve à Birmingham et qui réalise de nombreux bâtiments dans différentes régions britanniques.

Quand Rickman publie, en 1817, son *Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*⁵²¹, il le fait en qualité d'architecte. Il a déjà réalisé les plans de l'église *St George*

⁵¹⁸ Robert WILLIS, *Remarks on the Architecture of the Middle Age, Especialy Italy*, Cambridge, J. & J. J. Deighton, 1835.

⁵¹⁹ Alexandrina BUCHANAN, *Robert Willis (1800-1875) and the Foundation of Architectural History*, Londres, Boydell & Brewer Ltd, 2013, p. 5.

⁵²⁰ « A fit of reactionary vanity and folly is sure to seize the village authorities; that old schoolroom, with its sacred association, will be swept from the hillside, and a grand piece of Birmingham Gothic put up, with a master from Kensington, and enforced weekly competitive examination in Sanscrit, and the Binomial Theorem ». (*Fors Clavigera in Works*, Vol. XXVIII, p. 435).

⁵²¹ T. RICKMAN, *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*, *op. cit.*

d'Everton et de l'église *St Michael* d'Aigburth, toutes deux à proximité de Liverpool et de style néo-gothique. Son livre est à envisager comme un outil de sa pratique professionnelle. Il constitue un recueil des différents types d'architecture gothique dont les architectes peuvent s'inspirer dans la réalisation des bâtiments pour lesquels il est fait appel à eux. À la fin des années 1810, Rickman s'installe à Birmingham et devient l'un des plus importants architectes de son époque. Il est notamment engagé dans le mouvement des *Commissionners' churches* initié par les *Church Building Acts* de 1818 et 1824 par lesquels le Parlement entend allouer un important budget pour la reconstruction ou la construction de nouvelles églises anglicanes. En parallèle de ces édifices ecclésiastiques, Rickman utilise également le style gothique pour la réalisation de bâtiments universitaires tels que le *New Court* du *St John's College* à Cambridge, achevé en 1831 ainsi que différentes maisons et châteaux dans la campagne anglaise.



Figure 30 : Photographie actuelle du *New Court* du *St John's College* de Cambridge
Bâtiment réalisé selon les plans de Thomas Rickman et Henry Hutchinson.
Sources : Université de Cambridge.

Dans un geste similaire à celui de Rickman, Raphael et Joshua Brandon font paraître, en 1847, leur *Analysis of Gothic Architecture*⁵²², dans lequel sont répertoriés plus de sept cent exemples de fenêtres, portes et autres détails architecturaux gothiques, minutieusement décrits et mesurés. C'est également en tant qu'architectes praticiens qu'ils publient cet ouvrage. Dans les années 1840, ils ont réalisé de nombreux bâtiments néo-gothiques dont le plus célèbre est le *Colchester Town Hall*, en 1845 mais également plusieurs gares et salles des machines le long de la ligne de chemin de fer de la *London and Croydon Railway*, inaugurée en 1839. Ils sont notamment à l'origine de la conception de la gare de *Forest Hill* dont les détails architecturaux ont été pensés afin de rassurer, selon l'*Illustrated London News* :

« les amoureux de la douce rusticité des paysages anglais, dont le caractère pittoresque serait détruit par un aspect de cheminée, si singulièrement indicatif des localités manufacturières »⁵²³.

L'allure de petites églises néo-gothiques de ces salles des machines dans lesquelles la cheminée est transformée en flèche ornée de crénelures et surmontée d'un clocheton et le style « manoir anglais médiéval » dans lequel sont conçues les stations de la ligne, sont caractéristiques des modalités de la mise en œuvre du *Gothic Revival*, dans les chantiers publics, au milieu du XIXe siècle. On assiste à une forme de traduction du gothique appliqué aux bâtiments industriels qui indique le souci, de la part des promoteurs immobiliers, de ne pas perturber, par l'utilisation de nouveaux matériaux et d'un nouveau style architectural, l'unité paysagère fantasmée du « pittoresque » anglais. Il est, à ce titre, intéressant, de remarquer, sur les gravures de l'époque, que l'épaisse fumée de la cheminée qui devait pourtant se dégager de la salle des machines n'est pas représentée⁵²⁴.

⁵²² Raphael BRANDON et Joshua Arthur BRANDON, *An Analysis of Gothic Architecture*, Londres, Pelham Richardson, 1847.

⁵²³ *The Illustrated London News*, 1^{er} mars 1845, article illustré d'une gravure d'une des gares en construction sur la ligne de Croydon.

⁵²⁴ C'est ce que fait remarquer Paul SMITH, « Les chemins de fer atmosphériques. Première partie », *In Situ. Revue des patrimoines*, N°10, 2009.



Figure 31 : La gare de *Forest Hill* sur la ligne de Croydon, avec le bâtiment des machines et sa cheminée derrière
Source : *Croydon Public Library*.

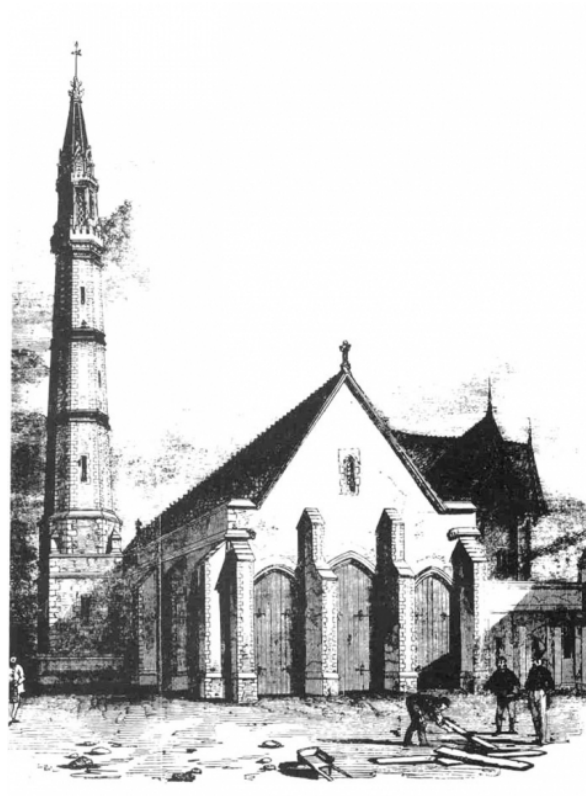


Figure 32 : Le bâtiment des machines à *Forest Hill* sur la ligne de Croydon
Source : *Croydon Public Library*.

Ces exemples de réalisations architecturales sont à inscrire dans le contexte de la promotion nationale, à partir du deuxième tiers du XIXe siècle, du style néo-gothique au Royaume-Uni.

La bataille des styles, à la fin des années 1850, en constitue l'un des exemples les plus caractéristiques.

La « Bataille des styles »

Parmi les réalisations architecturales publiques entreprises en Grande-Bretagne durant le deuxième tiers du XIXe siècle, trois styles principaux – le *Gothic*, le *Greek* et l'*Italian Revival* – dominant. Choisir entre ces différents styles, notamment en ce qui concerne l'architecture des bâtiments nationaux, fait alors l'objet de vifs débats. C'est ce qu'illustre, à la fin des années 1850, l'épisode que la presse et les contemporains qualifient alors de « Bataille des styles »⁵²⁵. En 1856, le gouvernement de Palmerston, par l'intermédiaire du nouvel *Office of Works* à la tête duquel se trouve Benjamin Hall, qui en est le *First Commissioner of Works*, organise une compétition architecturale d'envergure internationale afin de déterminer le meilleur projet pour la réalisation de nouveaux bâtiments destinés à accueillir les bureaux de certaines administrations publiques. Il s'agit notamment de réunir le *Foreign Office* et le *War Office* dans un secteur identifié, à proximité du Parlement, entre la Tamise et *St James's Park* d'est en ouest et de *Trafalgar Square* à *Westminster Abbey* du nord au sud⁵²⁶. Au regard de l'importance que revêt alors cette compétition, une exposition, organisée à *Westminster Hall*, ouvre ses portes le 4 mai 1857 afin de présenter au public les projets des 218 architectes qui ont envoyé des propositions. Ce sont près de deux mille dessins qui y sont exposés⁵²⁷. L'engouement de la société londonienne pour cette exposition et les nombreux commentaires auxquels elle donne lieu dans la presse nationale témoignent de la manière dont les questions d'architecture se chargent alors d'une portée et d'une signification qui dépassent la simple question du style. Dans un article paru dans le *Daily Telegraph*, le 31 Août 1859, le journaliste écrit :

« Si les discussions continuent, nous serons tous devenus Vitruviens ou Winckelmanien⁵²⁸ d'ici Noël, des photographies des eaux vertes de Venise couvriront tous nos murs, on discutera du style corinthien en buvant le thé et des frontons doriques supporteront des buffets Renaissance. [...] Lord Palmerston professe sa théorie dans un style lumineux, aéré et joyeux, les Calvinistes n'ont jamais autant blasphémé et les Puseyites⁵²⁹ travaillent à leurs Madones depuis Portland [...] Il faut se féliciter que le

⁵²⁵ La majeure partie des périodiques britanniques se font l'écho de cette « battle of the styles » qui fait également l'objet de discussions au cours des débats parlementaires comme on peut le voir, par exemple, dans *Hansard's Parliamentary Debates*, Vol. CLXXI, mai-juin 1863, Londres, Cornelius Buck, p.409.

⁵²⁶ David B. BROWNLEE, « That "Regular Mongrel" Affair. G. G. Scott's Design for the Government Offices », *Architectural History*, 28, 1985, p. 162.

⁵²⁷ *Ibid*, p.164.

⁵²⁸ La référence est ici faite à l'auteur et architecte latin Vitruve du Ier siècle avant JC, auteur du *De Architectura* et à l'archéologue Johan Joachim Winckelman, précurseur du néo-classique du XVIIIe siècle.

⁵²⁹ Du nom d'Edward Bouverie Pusey (1800-1882), ecclésiastique rattaché au *Mouvement d'Oxford* dont les membres militent pour un rapprochement de l'Église anglicane avec les pratiques liturgiques catholiques.

Gouvernement, désavouant les sympathies ecclésiastiques⁵³⁰ du dernier Premier Commissaire des Travaux Publics [Lord John Manners], a donné sa bénédiction aux architectes de la mitre et de la crose qui vont convertir un bureau de l'administration publique en un sanctuaire chargé de sculptures et de gravures en cuivre, éclairé par des fenêtres gigantesques, excessivement couteux sans être pour le moins confortable »⁵³¹.

Bien qu'il dépeigne presque exclusivement les prises de positions de la haute-société londonienne, ce propos illustre néanmoins la place que l'architecture occupe, à la fin des années 1850, au sein d'un espace social et politique qui connaît alors, à la faveur de l'émergence d'une nouvelle classe bourgeoise, de profondes mutations.

Le parcours de Lord Palmerston, qui joue l'un des principaux rôles dans ces discussions, illustre, en partie, ces transformations. Premier ministre *whig* de 1855 à 1858, il fonde, en 1859, le parti Libéral dont il devient le premier représentant et avec lequel il remporte, en juin 1859, les élections législatives qui lui permettent d'occuper, une seconde fois, le poste de Premier ministre, sous l'étiquette libérale. Initialement opposé à l'organisation de ce concours architectural, il invoque des nécessités financières militaires, à la suite notamment de la Guerre de Crimée et juge démesuré le coût des travaux nécessaires pour la réalisation des deux projets qui ont remporté le concours, celui d'Henry B. Garling pour le *War Office* et celui d'Henry Coe et d'Henry Hofland pour le *Foreign Office*. Il décide finalement, début février 1858, de suivre la première proposition, celle de l'ancien architecte de l'*Office of Works*, James Pennethorne, et son choix d'un bâtiment de style classique. Or, son gouvernement est renversé le 19 février 1858 et remplacé par une majorité conservatrice menée par le comte de Derby, au pouvoir jusqu'en juin 1859. Un comité, piloté par le député Alexander James Beresford-Hope, est formé le 1^{er} juin afin de réexaminer les propositions du concours. Ses conclusions amènent le nouveau *First Commissioner of works*, Lord John Manners, à confier la réalisation du projet du *Foreign Office* et de l'*India Office* – dont le contrôle est transféré de l'*East India Company* à la Couronne précisément en 1858 – à l'architecte néo-gothique George Gilbert Scott, le *War Office* faisant finalement l'objet d'un projet distinct.

Scott est alors un architecte de renommée internationale, ses projets ont été sélectionnés lors des concours organisés pour la conception de la *Nikolaikirche* de Hambourg en 1844-45 ainsi

⁵³⁰ Il est ici question de l'opposition entre l'aile « ritualiste » de la *high Church* et l'aile « évangélique » de la *low Church* qui anime alors de nombreux débats au sein de l'Église anglicane et qui sera au cœur de la deuxième partie du chapitre.

⁵³¹ « If the discussion lasts we shall all be Vitruvians or Winckelmanns by Christmas; photographs of sea-green Venice will shadow every wall; teatables will chat of Corinth; and Doric pediments will support Renaissance sideboards. [...] Lord Palmerston hits off his theory in a light, airy, and cheerful style; the Calvinists are cursing worse than ever; the Puseyites are at work upon their Madonnas from Portland [...] It is matter of congratulation that the Government, repudiating the ecclesiastical sympathies of the late First Commissioner of Public Works [Lord John Manners], has given a check to the mitre and crozier architects who would convert a public office into a sanctuary loaded with carvings and brasswork, lit by fantastic windows, and expensive without being commodious ». (*Daily Telegraph*, 31 août 1859)..

que pour le *Hambourg Town Hall* en 1854-55. Il est également l'auteur de deux ouvrages théoriques, *Plea for the Faithful Restoration of Our Ancient Churches* en 1850 et *Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future*, publié fin 1857⁵³². Il incarne le courant que l'on qualifie, dans les années 1850-1860, de « *High Victorian Architecture* ».

Dans la « bataille » entre style gothique et style classique, Scott défend le caractère « pratique » et « économique »⁵³³ d'un style gothique que Palmerston compare, quant à lui, au « barbarisme des âges sombres »⁵³⁴. Ce dernier soutient au Parlement, en février 1859, la nécessité d'un style italien « gai et joyeux à l'extérieur et lumineux et aéré à l'intérieur »⁵³⁵ et, lors de son retour au pouvoir, en juin 1859, il critique de nouveau ce style « terrifiant » que l'on devrait réserver aux seuls « monastères » et « Collèges jésuites » et compare le coût du projet de Scott – qui s'élèverait à un million de livres – à celui du nouveau Ministère des Affaires étrangères de Paris, qu'il a visité l'été précédent et qui n'a coûté que 300 000 livres⁵³⁶. Cette comparaison avec la grande entreprise architecturale française de Napoléon III fait écho à l'importance du modèle que constituent par ailleurs, au sein des projets soumis en 1856, les travaux de la nouvelle aile du Louvre qui viennent de se finir l'année même de la compétition⁵³⁷.

Toutefois, c'est moins dans une logique nationaliste de mise en concurrence avec l'exemple français et davantage dans la perspective d'un débat à l'échelle nationale, qu'il faut comprendre le rejet du style gothique par Palmerston. Son attaque s'adresse directement aux partisans de la *High Church* anglicane, incarnés notamment par la *Cambridge Camden Society* – fondée en 1839 et renommée *Ecclesiological Society* en 1846 après le déplacement de son siège à Londres – dont Alexander Beresford-Hope et John Manners, qui jouent un rôle important dans le choix du projet néo-gothique de Scott, sont respectivement président et membre. C'est l'appartenance de Manners à cette Société que l'auteur de l'article du *Daily Telegraph* d'août 1859 sous-entend par la mention de ses « sympathies ecclésiastiques », c'est-à-dire catholiques. Manners appartient aussi au groupe politique *Young England*, qui s'organise à partir des années 1840 et qui est dirigé par le *Tory* Benjamin Disraeli. Ces deux organisations, l'*Ecclesiological Society* et le groupe *Young England*, partagent une croyance commune dans l'efficacité du retour aux formes institutionnelles médiévales – ecclésiastiques pour la première, féodales pour la seconde – afin de guérir les maux sociaux que connaît alors la société britannique. Le choix de

⁵³² George Gilbert SCOTT, *A Plea for the Faithful Restoration of Our Ancient Churches*, Londres, 1850; George Gilbert SCOTT, *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future*, Londres, J. Murray, 1857.

⁵³³ D. B. BROWNLEE, « That "Regular Mongrel Affair" », art. cit, p. 171.

⁵³⁴ *Hansard's Parliamentary Debates*, Vol. CLII, février 1859, Londres, Cornelius Buck, p. 271.

⁵³⁵ *Ibid*, p. 523.

⁵³⁶ *Hansard's Parliamentary Debates*, Vol. CLV, juin 1859, Londres, Cornelius Buck, p. 935.

⁵³⁷ D. B. BROWNLEE, « That "Regular Mongrel Affair" », art. cit.

l'architecture gothique est, selon leurs membres, la condition nécessaire à l'avènement d'un nouvel ordre médiéval revivifié. L'opposition à ces courants conservateurs constitue la toile de fond du rejet par Palmerston d'un style néo-gothique identifié comme un véritable attribut *tory*. En 1861, celui-ci sort vainqueur de la « bataille des styles ». De nouveau Premier ministre en 1859, il impose à Scott de modifier son projet. Initialement néo-gothique, l'architecte est contraint de l'adapter à un style qu'il qualifie de « semi-byzantin » ainsi qu'il l'écrit à son ami l'historien Edward A. Freeman en juillet 1860 :

« J'ai conçu un bâtiment qui est Italien mais pas dans ce que [Palmerston] a en tête. Il est vraiment de style roman italien ou bien semi-Byzantin (mais ne le décrit pas comme ça car on va dire que c'est un concentré de barbarisme) »⁵³⁸

À cette nouvelle proposition, Palmerston demande néanmoins de nouvelles modifications et la proposition finale, bien éloignée de la proposition néo-gothique initiale, est finalement validée et signée par le chancelier de l'Échiquier Gladstone en mars 1861.

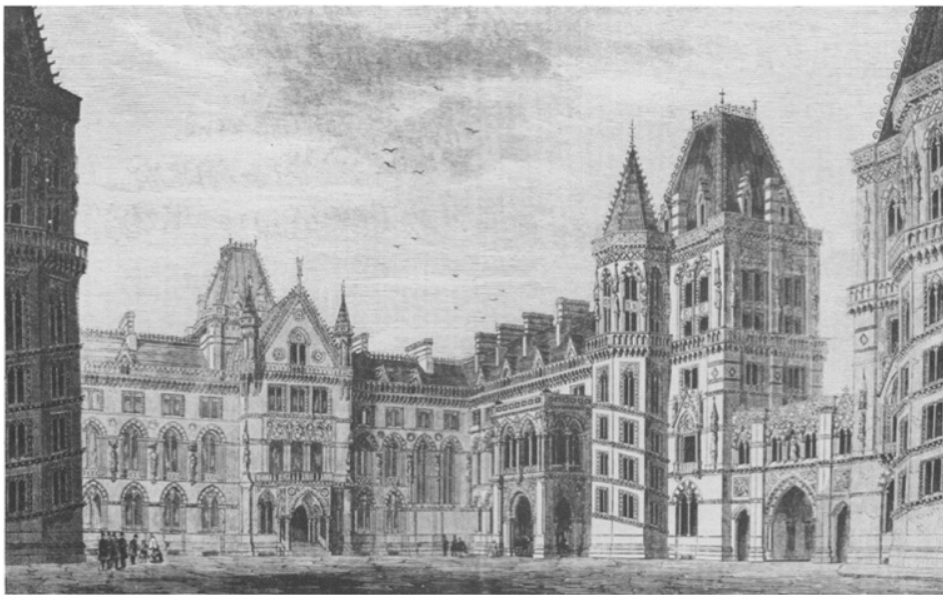


Figure 33 : La proposition initiale de Scott pour le *Foreign Office* soumise lors de la première compétition de 1856-1857
Source : *The Builder*, 29 août 1857.

⁵³⁸ « I have prepared [a design] which is Italian but not what [Palmerston] meant. It is really Italian Romanesque or semi Byzantine (but do not say so or they will say it is the concentration of Barbarism) » (Scott à Freeman, 2 Juillet 1860, Rylands University Library, Manchester, Freeman papers cité dans *Ibid*).

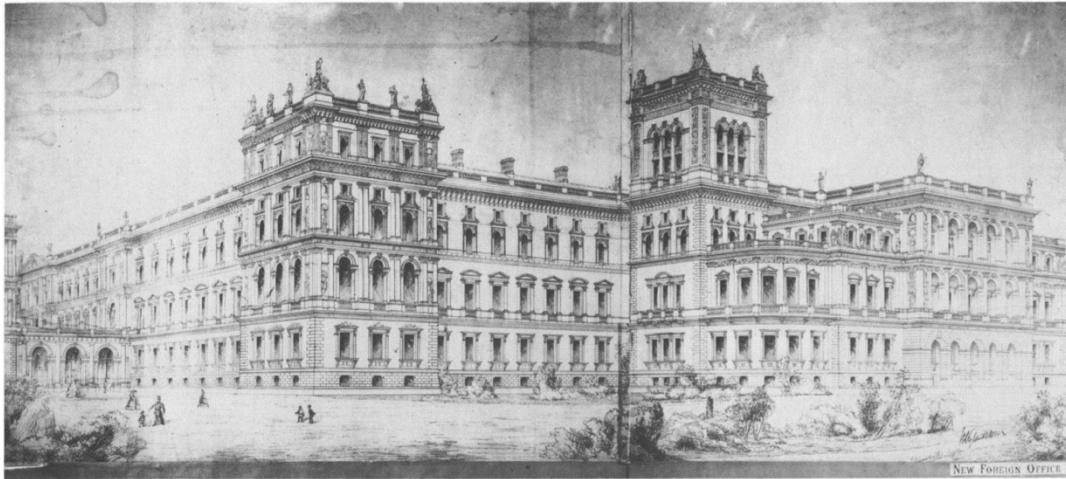


Figure 34 : La proposition finale de Scott, signée par W. E Gladstone au début de l'année 1861
 Source : *British Architectural Library* de la *Royal Institute of British Architects*, Drawings Collection.

Architecture, haute-culture aristocratique et légitimité politique : le cas de Bradford

Trois ans après l'échec de la proposition néo-gothique de Scott pour le *Foreign Office* de Londres, c'est cependant, significativement, ce style architectural qui est choisi, à Bradford, pour l'édification du *Bradford Wool Exchange*. Il constitue, encore aujourd'hui, l'un des principaux bâtiments publics de la ville et un cas d'étude particulièrement instructif dans le choix des formes architecturales publiques liées au *Gothic Revival*.

À partir du deuxième tiers du XIXe siècle, la croissance industrielle fait de Bradford l'une des villes les plus importantes du nord de l'Angleterre. En 1801, la ville compte 13 364 habitants et une seule filature. Cinquante ans plus tard, en 1851, on dénombre 129 filatures et 103 778 habitants⁵³⁹. La mécanisation de la production de la laine – plus tardive que celle du coton dans le pays – est largement généralisée autour de 1860⁵⁴⁰, ce qui permet à Bradford d'acquiescer le statut de « capitale de la production de la laine peignée »⁵⁴¹ et d'être surnommée « *Worstedopolis* »⁵⁴², comme en témoigne le titre d'un ouvrage publié par l'historien local William Cudworth en 1888⁵⁴³. En 1847, la ville accède au statut de municipalité et son premier maire, Titus Salt, est élu. Le développement économique de la ville a des effets sur la composition sociale de sa classe dominante. La bourgeoisie industrielle, dont Titus Salt est

⁵³⁹ J. A. JOWITT, « Textiles and Society in Bradford and Lawrence, USA, 1880-1920 », *The Bradford Antiquary. The journal of the Bradford Historical and Antiquarian Society*, vol. 5, 1991, p. 3-24.

⁵⁴⁰ Igor WEBB, « The Bradford Wool Exchange. Industrial Capitalism and the Popularity of Gothic », *Victorian Studies*, 20-1, 1976, p. 46.

⁵⁴¹ C'est ainsi que la qualifie son premier historien, John HAMES dans *The History and Topography of Bradford*, Longman, 1841.

⁵⁴² « *Worsted wool* » signifiant « laine peignée »

⁵⁴³ William CUDWORTH, *Worstedopolis. A Sketch History of the Town and Trade of Bradford, the Metropolis of the Worsted Industry*, Bradford, W. Byles and Sons, 1888.

l'une des figures, tente de s'imposer dans les institutions locales face à une aristocratie de propriétaires terriens qui conserve cependant encore un important pouvoir politique mais également culturel et social.

Ce sont les industriels de la ville qui militent pour obtenir le statut de municipalité pour Bradford en 1847, après une première tentative infructueuse en 1843. Deux ans plus tard, en 1850, le vote du *Bradford Improvement Bill*, leur permet de consolider leur emprise sur la ville par la mise en place d'un plan pour l'agrandissement des rues, la création d'une chambre de commerce afin de favoriser les investissements dans l'industrie de la laine et la création du *St George's Hall*, qui ouvre ses portes en 1853. Il s'agit d'établir des institutions culturelles et des symboles à la hauteur du pouvoir économique de la ville. La bourgeoisie industrielle qui prend alors le pouvoir à Bradford cherche à affirmer son autorité et sa légitimité à gouverner par un investissement dans les territoires de la culture légitime – l'architecture et l'urbanisme – au sein desquels la classe aristocratique était jusque-là en position hégémonique.

C'est dans ce contexte qu'en 1864, après la construction *St George's Hall*, l'élite économique décide de doter la ville d'une nouvelle Bourse de la laine dont le choix du style est soumis à un concours architectural pour l'inauguration duquel Ruskin est invité à venir s'exprimer. Ce bâtiment est envisagé, dans la perspective du *Bradford Improvement Bill*, comme une manière d'inscrire et de matérialiser, dans l'architecture urbaine, aussi bien la réussite économique que la supériorité des valeurs industrielles de la ville. Dès les premières années de son développement économique, à la fin du XVIIIe siècle, l'architecture était d'ailleurs déjà utilisée pour refléter la réussite commerciale de la ville. C'est ce qu'illustre par exemple la construction du *Piece Hall* en 1773, qui servait alors d'espace de réunion publique.



OLD PIECE HALL, Kirkgate.

Showing the Talbot Hotel adjoining, and original premises of the Bradford Banking Company, opposite.

Figure 35 : Artiste inconnu, *Old Piece Hall and Talbot Hotel*, vers 1850
Source: Bradford Museums and Galleries.

Quelques années plus tard, en 1864, la question du style à adopter pour la Bourse de la laine suscite un véritable débat. L'écho de ces discussions résonne même à l'échelle nationale quand les actionnaires font appel, cette année-là, d'abord à John Ruskin puis au Premier ministre Palmerston pour poser la pierre de fondation du nouveau bâtiment⁵⁴⁴.

Le recours au critique d'art – comme guide dans le choix de l'architecture la plus à même de symboliser l'identité et les valeurs promues par la ville de Bradford – et les hésitations autour du style approprié pour l'édification symbolique de ce nouveau bâtiment commercial, témoignent de la difficulté éprouvée par la bourgeoisie industrielle de la ville à promouvoir de nouvelles valeurs culturelles distinctes de celle de la haute culture aristocratique et capable de fédérer autour d'elles la population urbaine. C'est cet embarras que l'on repère à la lecture des comptes-rendus dans la presse locale de l'intervention de Ruskin à Bradford. Alors qu'il formule une virulente charge contre les prétentions culturelles de ses interlocuteurs en les accusant de ne vénérer que la « déesse de la Réussite »⁵⁴⁵, les journalistes du *Bradford Observer*

⁵⁴⁴ Cette cérémonie a lieu le 9 août 1864 et l'édition du 11 août 1864 du *Bradford Observer* en fait alors le récit détaillé.

⁵⁴⁵ « Goddess of Getting-on » (Mr Ruskin's Lecture », *Bradford Observer*, 28 avril 1864, p. 5)

et du *Bradford Review* rapportent qu'il reçoit, précisément à ce moment de son discours, une salve d'applaudissements⁵⁴⁶. Cela témoigne, chez un certain nombre d'industriels, d'une tension entre des aspirations purement commerciales – considérant tout investissement dans les beaux-arts, et plus largement dans la culture, comme un luxe aristocratique – et la nécessité de s'inscrire comme représentants d'une nouvelle culture industrielle qui puisse recevoir l'approbation la plus large. L'idéalisation esthétique des formes architecturales gothiques est l'un des éléments de l'appropriation bourgeoise de la dimension symbolique de la haute-culture aristocratique. Elle peine pourtant à fédérer autour d'elle une large approbation, comme le fait remarquer le *Bradford Observer* dans son édition du 11 août :

« La discussion pointue que nous avons menée durant des semaines dans nos colonnes a eu tendance, si jamais elle eut un effet, à mettre le public d'accord avec les Directeurs autour de la question du goût. Les amoureux du pur Gothique peuvent, artistiquement, être des hommes de haute culture, ils échouent à convaincre ceux qui ne se soucient pas vraiment d'antiquités architecturales, qu'un bâtiment sévèrement médiéval soit le seul qui soit approprié pour la Bourse d'une ville parfaitement moderne et, à proprement parler, dans la fleur de l'âge »⁵⁴⁷

Si, dans ces lignes, se dévoile l'opposition entre gothique et modernité, le choix du néo-gothique peut également être interprété au prisme de la tentation moderne d'une appropriation, séculière et industrielle, des formes liturgiques traditionnelles.

Néo-gothique et liturgie industrielle

Cette friction entre culture aristocratique et culture bourgeoise se structure, au cours des années 1860, autour du combat politique pour le *Second Reform Act* qui, en 1867, aboutit au doublement du nombre d'électeurs en Grande-Bretagne. La conséquence principale de cette réforme est en effet l'intégration d'une part plus importante de la population urbaine dans le corps électoral et, par là-même, l'apparition d'une nouvelle représentativité politique des valeurs bourgeoises. C'est dans ce contexte, qu'en 1864, au moment où la question du choix du style à adopter pour le nouveau *Bradford Wool Exchange* est posée par la bourgeoisie industrielle de Bradford, la grande majorité des projets reçus sont de style néo-gothique.

⁵⁴⁶ « Mr Ruskin's Lecture », *Bradford Observer*, 28 avril 1864, p. 5 et « Lecture by John Ruskin », *Bradford Review*, 23 avril 1864, p. 4.

⁵⁴⁷ « The sharp discussion carried on for weeks in our columns tended, if anything, to put the public in accord with the Directors on the question of taste. The lovers of pure Gothic may, artistically, be men of high culture, but they failed to convince those who do not much busy themselves with architectural antiquities, that a building severely mediaeval was the only one suitable for the Exchange of a thoroughly modern, and, so to speak, upstart town » (« Lord Palmerston's Visit », *Bradford Observer*, 11 août 1864, p. 5).

En 1825, date à laquelle le style de l'ancienne Bourse, le *Old Exchange*, est en discussion à Bradford, le *Bradford Courier* recommande au comité constitué pour la construction de cette Bourse de :

« s'en tenir aux modèles qui nous ont été légués depuis les temps de l'excellence grecque. Le gothique ne fait évidemment pas partie des choix possibles pour une telle construction et aucun des styles bâtards, ou ne rentrant dans aucune catégorie, que nous ayons pu voir jusqu'à présent n'est comparable à la chasteté sans fioritures du Dorique ou de l'Ionique »⁵⁴⁸.

En 1825, c'est ainsi le style « grec » ou classique qui est très largement plébiscité pour la construction civile et commerciale ; en témoigne le chantier, au même moment, du *British Museum*, de style *Greek Revival*, débuté en 1824 sous la direction de l'architecte Robert Smirke. Le gothique est alors majoritairement réservé à l'édification publique de bâtiments religieux. Cependant, un nombre de plus en plus important de bâtiments publics non-religieux sont érigés dans un style néo-gothique à partir de la fin des années 1850. C'est évidemment le cas du palais de Westminster que l'incendie de 1834 a ravagé et qui est reconstruit, dès 1836, à partir des plans de Charles Barry, dans un style gothique perpendiculaire destiné à conserver une cohérence d'ensemble avec le *Westminster Hall*, épargné par les flammes. À cette reconstruction, fait suite notamment la construction du *Musée d'histoire naturelle* de l'université d'Oxford, dont les travaux débutent, à l'initiative d'Henry Acland, en 1855, à partir du projet des architectes Benjamin Woodward et Thomas Deane. Ce chantier est soutenu avec vigueur par Ruskin qui contribue à son financement. Il constitue, selon lui, un exemple de l'organisation professionnelle – entre les différents corps de métiers mais également entre les commanditaires et les exécutants – nécessaire à la réalisation de toute bonne architecture⁵⁴⁹. Par la suite, les grandes architectures néo-gothiques civiques datent de la fin des années 1860 et des années 1870, lorsque différentes municipalités font le choix de ce style pour l'édification de leurs Hôtels de Ville : c'est le cas notamment à Manchester, où, on l'a vu, le *Town Hall* est achevé en 1877 à partir d'un projet de l'architecte Alfred Waterhouse.

Qu'il se dirige vers le style néo-classique ou le néo-gothique, ce choix monumental témoigne des modalités de captation, par les nouvelles classes économiques du pays, de ces formes architecturales dont l'efficacité symbolique est alors alimentée par la production d'un discours

⁵⁴⁸ « We particularly recommend to the committee to hold fast to the models which have been handed down to us from the days of Greek excellence. Gothic is of course out of the question for an erection of this nature, and no mongrel or nondescript style which we have ever seen is at all comparable with the unadorned chastity of the Doric or the Ionic » cité dans William SCRUTON, *Pen and Pencil Sketches of Old Bradford*, Bradford, Thomas Brear, 1889, p. 121.

⁵⁴⁹ Voir notamment les lettres qu'il adresse à Acland à propos de ce chantier, publiées dans *The Oxford Museum* en 1859 (*Works*, vol. XVI, p. 206-244)

dans le champ, en construction, de l'histoire de l'art⁵⁵⁰. Cette dimension symbolique est également à l'œuvre, quand, alors même qu'il proclamait, quelques années plus tôt, lors de la « bataille des styles », que le « barbarisme » gothique n'était pas adapté pour un « bâtiment qui se devait d'appartenir aux temps dans lequel nous vivons », c'est le Premier ministre Palmerston qui est invité, par Henry Ripley, à venir poser la pierre de fondation du bâtiment gothique du *Bradford Wool Exchange*, le 9 août 1864. À cette occasion, Palmerston prononce un discours dans lequel il félicite la ville de Bradford pour sa « croissance » et son « progrès » économique » et qualifie la future Bourse de « temple de la paix »⁵⁵¹. En écho à l'évocation de la « déesse de la Réussite » par Ruskin, cette allusion culturelle témoigne bien de la manière dont ces nouvelles architectures urbaines, néo-gothiques, sont conçues comme les éléments d'une culture industrielle triomphante qu'il convient, selon le vœu de ses acteurs, d'inscrire dans un espace symbolique capable d'accueillir les formes d'une nouvelle liturgie au service du progrès et de la modernité.

Comme l'écrit George Gilbert Scott dans un texte qu'il fait paraître précisément à l'occasion du concours architectural de 1856-1857, le *Gothic Revival* est « le grand fait, au moins en ce qui concerne l'architecture, du règne de la Reine Victoria »⁵⁵². L'architecture est l'une des formes par laquelle le revivalisme médiéval du XIXe siècle trouve son expression la plus visible et la diversité des bâtiments néo-gothiques édifiés à l'époque font, encore aujourd'hui, partie des éléments les plus caractéristiques du paysage urbain britannique.

S'il est parfois difficile, de nos jours, de distinguer l'original de la copie, le médiéval du moderne, l'opposition entre les deux termes est au centre des débats architecturaux qui animent la société victorienne, en particulier dans les années 1850-1860, alors que le style gothique est mis au service de la célébration liturgique du monde moderne. Les enjeux qui entourent cette dimension paradoxale du rapport entre gothique et modernité peinent à être envisagés par une tradition interprétative qui recouvre l'idée de « médiévalisme » par celle de « *Gothic Revival* ». Or, il faut prendre G.G Scott au sérieux quand il écrit, en 1858, qu'il n'est « pas médiévaliste » et qu'il « ne plaide pas pour les styles du Moyen Âge en tant que tel »⁵⁵³ et mesurer l'écart entre l'imitation formelle et stylistique du Moyen Âge, propre au travail de Scott et ce que John

⁵⁵⁰ Notamment à travers la philosophie romantique de l'art dont Hegel constitue l'un des représentants les plus significatifs et dont les propositions s'inscrivent dans une généalogie de la structuration disciplinaire de l'histoire de l'art au cours du XIXe siècle (c'est ce que montre Christopher S. WOOD, *A History of Art History*, Princeton, Princeton University Press, 2019)

⁵⁵¹ « temple of peace » (« Lord Palmerston's Visit », *Bradford Observer*, art.cit.)

⁵⁵² « the great fact, so far as art concerned, of the reign of Queen Victoria » (George Gilbert SCOTT, *Explanatory Remarks upon the Designs of the New Government Offices and the Approaches*, Londres, George Barclay, 1857, p. 23).

⁵⁵³ « I am no mediaevalist ; I do not advocate the styles of the Middle Ages as such » (George Gilbert SCOTT, *Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future*, 2nd éd, Londres, John Murray, 1858, p. 192)

Ruskin entend par « médiévalisme » en 1853. À distance des composantes structurelles et formelles du *Gothic Revival*, le médiévalisme de Ruskin n'est pas à envisager comme un « revival » mais plutôt comme une méthode dont l'opposition proclamée au « modernisme » n'implique pas sa relégation aux marges de la modernité.

B- Construction et circulation du modèle médiéval

Quelques mois après les discussions architecturales qui animèrent la vie parlementaire au moment de la « bataille des styles », Benjamin Disraeli fait restaurer sa résidence du Buckinghamshire, *Hughenden Manor*, par l'architecte E. B Lamb, dans un style néo-gothique. Il la décrit selon ces termes à son amie Sarah Brydges Willyams dans une lettre datée de septembre 1863 :

« Nous avons réalisé une romance à laquelle nous songions depuis bien des années : nous avons restauré la maison sur le modèle de ce qu'elle était avant les Guerres Civiles et nous avons créé un jardin en terrasse dans lequel les cavaliers pourraient vagabonder et flâner avec leur bien-aimée »⁵⁵⁴.

Avec le décor gothique, parviennent, on l'entend ici, les échos d'un imaginaire des pratiques sociales médiévales. Les cavaliers, mobilisés ici par Disraeli, entrent en résonance avec les personnages des romans de Walter Scott qui, dans *Ivanhoé* par exemple, évoluent au temps de Richard Cœur de Lion, entre joutes et croisades.

La fascination exercée par le monde social du Moyen Âge circule tout au long du XIXe siècle. L'image du monastère médiéval comme forme d'organisation idéale du travail communautaire est promue par William Cobbett qui écrit *A History of the Protestant Reformation in England and Ireland* en 1824⁵⁵⁵, déplaçant ainsi de l'antique au gothique le modèle social de la radicalité politique. On la retrouve chez Carlyle qui érige l'univers monastique du XIIe siècle, avec la figure de l'abbé Samson, en modèle social⁵⁵⁶. Chez Augustus Pugin, ce sont les possibilités liturgiques offertes par l'espace des églises catholiques médiévales qui sont mises en lumière

⁵⁵⁴ « We have realized a romance we have been many years meditating: we have restored the house to what it was before the Civil Wars, and we have made a garden of terraces in which cavaliers might roam and saunter with their ladye loves ! » (Lettre de Disraeli à Sarah Brydges Willyams datée du 28 Septembre 1863, citée dans Robert BLAKE, *Disraeli*, New York, St. Martin's Press, 1967, p. 416).

⁵⁵⁵ William COBBETT, *A History of the Protestant Reformation in England and Ireland. Showing how that Event Has Impoverished the Main Body of the People*, Londres, Charles Clement, 1824.

⁵⁵⁶ Thomas CARLYLE, *Past and Present*, Londres, Chapman and Hall, 1843.

dans *Contrasts or a parallel between the Noble Edifices in the Middle Ages and Contrasting Buildings of the present Days showing the presents decay of Taste* qui paraît en 1836⁵⁵⁷.

Aux formes médiévales sont ainsi associées des structures sociales, telles que l'ordre chevaleresque ou l'ordre monastique, qui constituent le Moyen Âge, dans l'imaginaire de ces auteurs victoriens, comme modèle. Le polymorphisme de l'investissement symbolique dont la période fait l'objet témoigne de l'élasticité du concept de « médiévalisme » qui charrie, au-delà de l'univers formel, l'idéalisation d'un modèle social. Il s'agira, dans cette partie, d'en explorer les différentes composantes, notamment ecclésiologique et politique.

a- Médiévalisme et église

Un gothique domestique : Ruskin contre la high Church victorienne

Quand Ruskin prononce son réquisitoire contre la bourgeoisie bradfordienne, en 1864, il prend pour cible les pratiques architecturales de celle-ci, en critiquant la manière dont ses membres dissocient la religion de leur vie par l'utilisation exclusive du gothique pour « [leurs] églises et [leurs] écoles » et non pour « [leurs] maisons et [leurs] moulins ». Il rappelle que lorsque le « gothique a été inventé, les maisons étaient gothiques aussi bien que les églises »⁵⁵⁸ et que « le gothique a été conçu dans les châteaux des barons et dans les rues des bourgeois » et qu'il a ensuite été « corrompu » par le clergé :

« Dans l'ensemble de mes travaux précédents, mon effort a été dirigé vers le fait de montrer que toute bonne architecture est fondamentalement religieuse – c'est-à-dire le fait d'un peuple vertueux et fidèle et non de mécréants corrompus. Mais, dans ce cheminement, j'ai aussi eu à montrer que toute bonne architecture n'était pas ecclésiastique. La plupart des gens sont généralement si susceptibles de regarder la religion comme étant du ressort du clergé, et non du leur, qu'au moment où ils entendent quoi que ce soit qui à trait à la « religion », ils pensent que cela doit avoir un rapport avec le clergé et j'ai dû occuper l'espace qui existait entre ces deux erreurs et les combattre toutes les deux, souvent dans une contradiction apparente [...]. La bonne architecture a toujours été le travail du peuple et non du clergé. « Quoi ? » me répondez-vous, « ces glorieuses cathédrales – la fierté de l'Europe – est-ce que leurs constructeurs n'ont pas conçu l'architecture gothique ? » Non ; ils ont corrompu l'architecture gothique. Le gothique a été conçu dans les châteaux des barons et les rues des bourgeois. Il a été conçu par les pensées, les mains et les pouvoirs de citoyens travailleurs et de rois combattants »⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Augustus Welby Northmore PUGIN, *Contrasts. Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, Londres, Édition de l'auteur, 1836.

⁵⁵⁸ *Works*, vol. XVIII, p. 440.

⁵⁵⁹ « In all my past work, my endeavour has been to show that good architecture is essentially religious—the production of a faithful and virtuous, not of an infidel and corrupted people. But in the course of doing this, I have had also to show that good

La démonstration du caractère fondamentalement domestique et civil du gothique constitue l'un des points centraux de la théorie architecturale de Ruskin qui affirme ainsi, lors d'une conférence donnée à l'*Architectural Museum* en 1858, que le gothique « n'est pas un art pour les églises ou les sanctuaires mais un art pour les maisons et les foyers »⁵⁶⁰. Cette thèse résonne avec celle qu'il formule déjà à Édimbourg en 1853 lorsque, à l'occasion de sa première conférence publique, il déconstruit l'idée, alors couramment admise, que les flèches gothiques symboliseraient l'aspiration religieuse de leurs bâtisseurs. Selon lui, les élévations gothiques relèvent d'une question de :

« fierté humaine ou de plaisir ou de défense et ne peuvent en aucun cas être associées avec un sentiment religieux »⁵⁶¹

Plus loin, il demande à son auditoire :

« la chose principale que je souhaite que vous observiez est la domesticité complète de l'œuvre ; le traitement évident de la flèche de l'église simplement comme un toit de maison agrandi ; et la preuve ici de la grande vérité dont j'ai essayé de vous persuader, que toute bonne architecture naît d'un bon et simple travail domestique ; et que, par conséquent, avant d'essayer de construire de grandes églises et des palais, vous devez construire de bonnes portes de maison et des fenêtres de mansarde »⁵⁶².

Le soin avec lequel il s'attache à dissiper l'idée que le gothique serait, d'abord, un style ecclésiastique est à inscrire dans le contexte de son souci de se distinguer des promoteurs d'un retour aux formes de la liturgie catholique qui militent précisément en faveur d'un renouveau du style gothique. Il consacre à cette question un pamphlet dans lequel il explicite sa théorie, domestique, de l'architecture gothique. Pensé, au départ, comme l'un des chapitres du premier volume des *Stones of Venice*, il le fait finalement paraître de manière autonome car, selon lui, il :

« pourrait être utile à des personnes qui ne se soucieraient pas d'acquérir l'ouvrage auquel [il] avait envisagé de l'associer.⁵⁶³ »

architecture is not ecclesiastical People are so apt to look upon religion as the business of the clergy, not their own, that the moment they hear of anything depending on —religion, they think it must also have depended on the priesthood; and I have had to take what place was to be occupied between these two errors, and fight both, often with seeming contradiction. Good architecture has always been the work of the commonalty, not of the clergy. « What » you say, « those glorious cathedrals — the pride of Europe — did their builders not form Gothic architecture ? » No ; they corrupted Gothic architecture. Gothic was formed in the baron's castle, and the burgher's street » (*The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 444)

⁵⁶⁰ « It is not an art for churches or sanctuaries ; it is an art for houses and homes » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 284).

⁵⁶¹ « « You see in all these cases how completely the tower is a subject of human pride, or delight, or defence, not in any wise associated with religious sentiment » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 38)

⁵⁶² « the main thing I wish you to observe is, the complete domesticity of the work; the evident treatment of the church spire merely as a magnified house-roof; and the proof herein of the great truth of which I have been endeavouring to persuade you, that all good architecture rises out of good and simple domestic work; and that, therefore, before you attempt to build great churches and palaces, you must build good house doors and garret windows » (*Ibid.*, p. 43).

⁵⁶³ « It seemed to me, when I had put them into order, that they might be useful to persons who would not care to possess the work to which I proposed to attach them » (*Notes on the Construction of Sheepfolds in Works*, vol. XII, p. 523)

Publié en 1851 sous le titre « *Notes on the Construction of Sheepfolds* »⁵⁶⁴, il s'agit en un sens, au regard du sujet traité, de la première publication qu'il consacre spécifiquement à la question sociale. L'Église d'Angleterre est alors l'objet de nombreux débats qui opposent en particulier une aile « ritualiste » (*high Church*), qui tente de renouer avec une tradition d'avant la Réforme, en prônant notamment la restauration du rituel et du cérémonial catholique et une aile « évangélique » (*low Church*) qui milite pour une régulation du rôle et du poids de l'épiscopat et des sacrements⁵⁶⁵. Ruskin se positionne ici contre la première tendance dont il prend les représentants directement pour cible dans ce pamphlet dont le caractère polémique est renforcé par le choix d'une publication séparée. S'appuyant sur la définition scripturaire de l'idée d'« Église »⁵⁶⁶, il y exprime ses plus vives critiques concernant les traditions liturgiques et sacerdotales du modèle romain et plaide pour un contrôle renouvelé du Clergé par l'État⁵⁶⁷.

Le contexte est alors celui d'un renforcement de l'autorité politique sur l'Église anglicane. En 1836, le Parlement a nommé une *Ecclesiastical Commission* chargée de redéfinir le statut et les fonctions de la hiérarchie ecclésiastique et en particulier de l'épiscopat. En 1840 est voté le premier *Ecclesiastical Commissioners Act* qui réoriente notamment le budget public des édifices diocésains vers les édifices paroissiaux. C'est également une période au cours de laquelle une nouvelle place est faite, dans la vie parlementaire britannique, aux non-conformistes (les protestants non-anglicans et, majoritairement, les méthodistes) qui, à partir de l'abrogation du *Test and Corporation Acts* en 1828, sont autorisés à accéder aux offices civils, ce qui leur était jusque-là interdit. Les non-conformistes représentent alors une part de plus en plus large de la population, en particulier au sein des classes populaires : en 1851, on compte autant de pratiquants non-conformistes qu'anglicans⁵⁶⁸. En 1829, ce sont ensuite aux catholiques que sont ouvertes les fonctions publiques. Ces différents éléments constituent la toile de fond conflictuelle de cet « Âge de la Réforme »⁵⁶⁹ sur laquelle le texte de Ruskin vient s'inscrire.

Il faut bien lire le titre de ce pamphlet de 1851, « *Notes on the Construction of Sheepfolds* ». La métaphore architecturale n'est pas choisie au hasard car l'assemblée des fidèles est, par elle-même, selon Ruskin, une construction. Le souhait initial de Ruskin d'intégrer ces « *Notes* » au

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 511-558.

⁵⁶⁵ Voir, à ce sujet, Fabrice BENSIMON, "Société, culture et religion au XIXe siècle" in Stéphane LEBECQ, *Histoire des îles Britanniques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 671-672.

⁵⁶⁶ « Church » à partir de la page 524.

⁵⁶⁷ « It is better the State should have power over the Clergy than the Clergy over the State » ("*Notes on the Construction of Sheepfolds*" in *Works*, vol. XII, p. 555)

⁵⁶⁸ Fabrice BENSIMON, « La culture populaire au Royaume-Uni, 1800-1914 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 48-4 bis, 2001, p. 78.

⁵⁶⁹ Pour reprendre l'expression de Arthur BURNS et Joanna INNES (dir.), *Rethinking the Age of Reform. Britain 1780-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

sein de son ouvrage théorique sur l'architecture vénitienne témoigne bien des enjeux proprement architecturaux de ces questions théologiques. Au cours de la première moitié du XIXe siècle, au contrôle réaffirmé de l'Église par le Parlement, se superpose une problématique concrète, matérielle, majeure. Malgré un recul général de la fréquentation des lieux de cultes au cours de la première moitié du XIXe siècle – le recensement de 1851, qui apporte pour la première fois des renseignements chiffrés sur le nombre de lieux de cultes et sur celui des fidèles de toutes obédiences, nous apprend que seulement 58% des Anglicans assistaient effectivement aux offices⁵⁷⁰ – le développement démographique urbain rend nécessaire la construction de nouvelles églises pour accueillir les ouailles et assurer la pérennité de la christianisation, dans la ville et dans ses banlieues, des classes ouvrières. La population urbaine a fortement augmenté : d'un tiers de la population britannique en 1801, elle dépasse les 50% lors de ce recensement de 1851⁵⁷¹ et les villes ne sont pas suffisamment dotées en lieux de cultes. C'est la raison pour laquelle, en 1818, le premier *Church Building Act* – rapidement suivi d'un deuxième, voté en 1824 – alloue une somme d'un million de livres à la construction de nouvelles églises.

La première moitié du XIXe siècle est ainsi marquée, en Grande Bretagne, par la manifestation renouvelée de tendances antagonistes au sein de l'Église anglicane mais également à l'extérieur, dans ses rapports avec les Églises dissidentes. Les formes de cette conflictualité entrent alors en résonance avec les enjeux propres à cet important programme de construction d'églises. Dans ce contexte, l'architecture est investie d'une mission qui dépasse largement la dimension formelle. Le style gothique est à la fois le révélateur, le témoin et l'instrument de cette opposition idéologique à laquelle Ruskin participe en défendant son caractère domestique et par-là, civil.

Un gothique ecclésiologique : la Cambridge Camden Society

Sur les 214 églises construites à la suite des *Church Building Acts* de 1818 et 1824 – qualifiées alors de *Commissioners' Churches* – 174 sont de style gothique⁵⁷². Des considérations financières et logistiques président à ce choix, notamment par le fait que la majorité des églises bâties dans ce style pouvaient être construites en briques et en plâtre, moins coûteux que la

⁵⁷⁰ Jeremy MORRIS, « L'étrange mort de la Grande-Bretagne chrétienne : une nouvelle approche dans le débat sur la sécularisation », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, 37, 2008, p. 145.

⁵⁷¹ Fabrice BENSIMON, "L' « atelier du monde » (1815-1875)" in Stéphane LEBECQ, *Histoire des îles Britanniques*, op.cit., p. 621.

⁵⁷² K. CLARK, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, op.cit., p. 95.

construction en pierre des portiques néo-classiques et exonérées de taxation à partir de 1850⁵⁷³. Néanmoins, le choix du gothique doit également être inscrit dans le contexte de la structuration d'un courant qui prend alors le nom d'« ecclésiologique » au sein d'une Société qui, en lien avec l'Université de Cambridge, est baptisée la *Cambridge Camden Society (C.C.S.)*.

Cette Société – dont nous avons déjà précisé qu'Alexander Beresford-Hope en a été le président après que cette dernière ait été renommée *Ecclesiological Society* en 1846 – est une ramification du *Tractarian Movement*, établi à partir de 1833 à Oxford autour, notamment, de la figure de John Henry Newman. Il constitue l'une des branches les plus radicales de la tendance ritualiste de la *high Church*. Plusieurs de ses membres, comme c'est le cas de Newman en 1845, se convertissent au catholicisme. Influencés par ce mouvement, un certain nombre de professeurs et d'étudiants de l'Université de Cambridge, sous la houlette de l'historien de l'architecture William Whewell mais également des séminaristes John Mason Neale (1818-1866) et Benjamin Webb (1819-1885), fondent la *C.C.S.* en 1839 et se regroupent sous l'appellation d'« *Ecclesiologists* »⁵⁷⁴.

La première utilisation de ce terme, sous la forme « *ecclesiology* », apparaît dans un compte-rendu d'un livre d'un certain David Robinson intitulé *Remarks on the Ecclesiastical Condition of the United Kingdom*⁵⁷⁵ paru dans le numéro d'octobre 1837 de *The British Critic Quarterly Theological Review and Ecclesiastical Record*. Le contributeur anonyme, rédacteur de ce compte-rendu, propose de nommer « *ecclesiology* » une « science » qui aurait comme objet de traiter du « degré d'autorité à accorder au clergé »⁵⁷⁶. Au sein de la *C.C.S.*, la focale se déplace : il n'est plus directement question du fonctionnement interne de l'Église mais de son architecture. La Société se donne, à cet égard, comme première loi de :

« promouvoir l'étude de l'Architecture ecclésiastique et des Antiquités ainsi que la restauration des restes architecturaux mutilés »⁵⁷⁷.

Le fondement axiologique du néologisme, celui de l'« ecclésiologie » comme « science », constitue cependant toujours le soubassement méthodologique du mouvement. C'est à ce titre que la Société publie, dès sa première année d'existence, des guides pour l'étude et

⁵⁷³ Kristine Ottesen GARRIGAN, *Ruskin on architecture. His thought and influence*, Madison, University of Wisconsin Press, 1973, p.10.

⁵⁷⁴ Judith BRINE. « The Religion Intentions of the Cambridge Camden Society and their Effect on the Gothic Revival », *Fabrications* 2/3 (1990-91), p. 8.

⁵⁷⁵ David ROBINSON, *Remarks on the Ecclesiastical Conditions of the United Kingdom*, Londres, T. & W. Boone., 1837.

⁵⁷⁶ « The degree of authority to be awarded to the priesthood is, indeed, a question, of which the theoretical difficulty, and the practical importance, can hardly be overrated ; and it is one which affects at one both the polity of nations and the thoughts and government of the individual mind. The philosophy of the question, like other parts of the science, which we would term *ecclesiology*, has seldom, if ever, been studied, at once with knowledge, with impartiality, and with temper » (*The British Critic Quarterly Theological Review and Ecclesiastical Record*, vol. 22, 1837, p. 482)

⁵⁷⁷ CAMBRIDGE CAMDEN SOCIETY, « First law » in *Laws adopted at the General Meeting*, Cambridge, 1839.

l'observation de l'architecture ecclésiastique⁵⁷⁸ ainsi que des « *Church Schemes* » sous la forme de questionnaires fournissant un canevas à partir duquel enregistrer les caractéristiques architecturales des églises britanniques⁵⁷⁹. Selon le témoignage de l'un de ses fondateurs, Edward Jacob Boyce, la Société aurait pour vocation de définir une science qui orienterait l'étude de l'architecture ecclésiastique et la formulation de « lois » visant l'étude du culte dans « tous ses développements matériels »⁵⁸⁰. Le présupposé scientifique sur lequel la Société fonde sa méthode d'observation de l'architecture est réaffirmé, en 1879, au moment où Alexander Beresford-Hope tente de donner une nouvelle vie à l'organisation sous la forme de la *St Paul's Ecclesiological Society*⁵⁸¹ et qu'il insiste, dans son discours inaugural, sur la nécessité de promouvoir une véritable « science du culte ».

Car il s'agit bien de cela dans la démarche mise en œuvre par la Société. La réflexion qu'elle engage sur l'architecture est mise au service d'un projet cléricale de grande ampleur. C'est ce que sous-entend, en 1845, le secrétaire de l'*Oxford Architectural and Historical Society*, l'historien de l'architecture Edward Augustus Freeman qui affirme, au sujet de la C.S.S. que l'« architecture n'était qu'un trait accessoire de ses activités »⁵⁸². L'attention portée à l'architecture par la Société est largement instrumentale. Le renouveau architectural de l'Église anglicane est pensé par les membres de la C.C.S. comme le moyen le plus efficace pour renouer avec une pratique authentique de la religion qui donne notamment une importance renouvelée à la liturgie.

L'architecture est ici pensée comme un moyen de renouer avec les pratiques liturgiques originelles, dont les racines seraient à chercher du côté du Moyen Âge. Cette idéalisation de la liturgie médiévale par les cercles anglicans d'érudition traverse d'ailleurs tout le XIXe siècle et on la retrouve, à la fin du siècle, au cœur du projet la *Henry Bradshaw Society*, fondée en 1890 pour promouvoir l'étude des textes médiévaux. La représentation du Moyen Âge comme modèle de la pratique rituelle primitive est ainsi l'une des caractéristiques de ce médiévalisme dont nous essayons, dans ce chapitre, de saisir toutes les composantes.

⁵⁷⁸ CAMBRIDGE CAMDEN SOCIETY, *Illustrations of Monumental Brasses. Part I. Hints on the Practical Study of Ecclesiastical Architecture*, Cambridge, 1839.

⁵⁷⁹ Elliot ROSE, « The Stone Table in the Round Church and the Crisis of the Cambridge Camden Society », *Victorian Studies*, 1966, p. 27.

⁵⁸⁰ Sur la naissance et les premières années de la *Cambridge Camden Society* voir le témoignage de l'un de ses premiers membres, voir Edward Jacob BOYCE, *A Memorial of the Cambridge Camden Society, instituted May, 1839, and the Ecclesiological (late Cambridge Camden) Society*, Londres, 1888.

⁵⁸¹ THE ECCLESIOLOGICAL SOCIETY, *Report of Alexander Beresford-Hope Inaugural Address*, Cambridge, 1879.

⁵⁸² «architecture is only an incidental feature in their pursuits» (Edward Augustus FREEMAN, *A letter addressed to a Rev. Member of the Camden Society on the architectural, artistic and archaeological movement of the Puseyites*, Liverpool, 1844, p. xii cité dans David WATKIN, *The Rise of Architectural History*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 71).

Elle doit aussi se comprendre à la lumière des oppositions qui structurent alors le monde des théologiens à l'échelle européenne autour de la nécessité de faire évoluer, ou non, la doctrine et la pratique. C'est ce qu'on a appelé, en France, la « crise moderniste », qui s'incarne notamment dans les idées défendues par le journal *L'Avenir*, fondé en 1830 par Charles de Montalembert, Henri Lacordaire et Félicité de La Mennais qui militent pour un catholicisme libéral en réclamant notamment la liberté de conscience, de presse et de religion et une plus grande ouverture de l'Église aux questions sociales. Ces discussions, à l'intérieur du Catholicisme, conduisent à la publication par le pape Léon XIII de l'encyclique *Rerum Novarum* de 1891 qui promeut une transformation de l'Église précisément pour répondre aux nouvelles problématiques sociales. Le développement du mouvement d'Oxford témoigne du caractère proprement européen de ces réflexions qui dépassent les frontières de l'Église catholique et connaissent une traduction au sein de l'Église anglicane. C'est en opposition aux tendances qu'on pourrait qualifier de « modernistes » au sein de cette dernière, en particulier au moment de l'*Ecclesiastical Commission* de 1836, que le médiévalisme de la *Cambridge Camden Society* se structure en Grande-Bretagne, dans un écho au mouvement liturgique de l'abbaye de Solesmes et de Dom Guéranger – qui milite pour la restauration d'une forme de christianisme médiéval, incarné notamment par l'ordre des Bénédictins – en France à la même époque. Il est alors intéressant de remarquer comment l'opposition au modernisme s'organise à l'échelle européenne autour de principes médiévalistes et comment le Moyen Âge est érigé en modèle de l'authenticité doctrinaire et liturgique.

Si l'on revient en Grande-Bretagne et à la *Cambridge Camden Society*, en 1841 paraît *A Few Words to Church Builders* dans lequel John Mason Neale rappelle à ses lecteurs, dès le deuxième paragraphe, qu'il n'est pas architecte mais qu'il tient à aborder ce sujet de l'architecture ecclésiale du point de vue de l'homme d'église. Son intention est de « traiter des principes catholiques, plutôt qu'architecturaux, qui doivent guider la construction des églises »⁵⁸³ et d'aborder la manière dont :

« les églises pourraient être mieux bâties conformément à la Catholicité, à l'antiquité et à la voix de l'Église Anglicane »⁵⁸⁴.

La dimension liturgique est ici tout à fait explicite et l'architecture est l'outil privilégié du rituel. Le choix qui est alors fait par la *C.C.S* est alors, « conformément à la Catholicité », celui de

⁵⁸³ « to dwell on the Catholick, than on the architectural, principles which ought to influence the building of a church » "how churches may best be built in accordance with Catholicity and antiquity and the voice of the Anglican Church." (John Mason Neale, *A Few Words To Church Builders*, Cambridge, Cambridge University Press, 1841, p. 3)

⁵⁸⁴ « how churches may best be built in accordance with Catholicity and antiquity and the voice of the Anglican Church » (*Ibid.*, p. 3).

l'architecture gothique. Les premières publications de son journal, *The Ecclesiologist*, témoignent de la prédominance du gothique dans le choix des sujets traités par ses contributeurs : vitraux, toits à pignons ou rosaces font l'objet d'articles spécifiques⁵⁸⁵. C'est aussi l'architecture gothique qui est érigée en modèle par Neale dans son livre de 1841. Tout en annonçant, dès son quatrième paragraphe, que le choix d'un style pour une église repose sur différents critères et qu'il est recommandé d'adopter le style qui prédomine dans la région dans laquelle l'église est construite⁵⁸⁶, il n'envisage, comme déclinaisons possibles, que les trois types gothiques définis par Thomas Rickman :

« Rien, par exemple, ne peut mieux convenir à une petite chapelle que le style Early English ; pour un bâtiment plus grand, l'utilisation de l'un ou l'autre des styles plus tardifs produit un effet plus puissant »⁵⁸⁷.

Le découpage proposé par Rickman – *Early English gothic*, *Decorated gothic* et *Perpendicular gothic* – est ainsi repris par Neale qui identifie précisément ces trois styles quelques pages plus loin lorsqu'il distingue, à l'attention des constructeurs d'églises, leurs qualités respectives pour la réalisation des ouvertures dans les façades⁵⁸⁸. L'utilisation de cette typologie témoigne alors de la circulation de l'interprétation historique de l'architecture gothique, de la théorie à la pratique.

Augustus Pugin et l'interprétation religieuse du gothique

On repère aussi la circulation d'un autre modèle interprétatif dans la manière dont les membres de la C.C.S identifient le gothique comme architecture de la Catholicité : celui d'une lecture symbolique et religieuse du gothique. En Grande-Bretagne, Augustus Pugin est l'un de ses principaux théoriciens. Sa théorie architecturale, qu'il énonce notamment dans *Contrasts* en 1836 puis dans *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* en 1841⁵⁸⁹ et dans *The Present Revival of Christian Architecture* en 1843⁵⁹⁰, propose une interprétation du gothique qui n'est d'ordre ni historique ni structurel. Par l'articulation qu'il propose entre sentiment religieux et principes architecturaux, il fonde la supériorité de l'architecture médiévale et fait du gothique le symbole de l'apogée des « vrais principes catholiques ». Son ouvrage le plus

⁵⁸⁵ CAMBRIDGE CAMDEN SOCIETY, *The Ecclesiologist*, Vol. I, Cambridge Stevenson, 1843, p.71, p. 211, p. 189,

⁵⁸⁶ « The style in which a church ought to be built must depend on several considerations » (John Mason Neale, *A Few Words To Church Builders*, op.cit p. 4).

⁵⁸⁷ « Nothing for example can be better suited to a small chapel than Early English ; for a larger building either of the two later styles may be employed with more effect » (*Ibid.*, p. 4).

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁸⁹ Augustus Welby Northmore PUGIN, *The True Principles of Pointed Or Christian Architecture. Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*, Londres, J. Weale, 1841.

⁵⁹⁰ Augustus Welby Northmore PUGIN, *The Present Revival of Christian Architecture*, Londres, John Weale, 1843.

connu, *Contrasts*, comprend une introduction suivie d'appendices et d'une série de gravures destinées à illustrer la thèse développée dans l'introduction. Il y écrit :

« C'était en effet la foi, le zèle et, au-dessus de tout, l'unité de nos ancêtres, qui leur a permis de concevoir et d'élever ces magnifiques constructions qui continuent à susciter notre émerveillement et notre admiration. Ils ont été érigés pour les rites les plus solennels du culte chrétien, à une période où le terme « Chrétien » n'avait qu'une seule et unique signification à travers le monde »⁵⁹¹.

Il considère les églises et les cathédrales gothiques comme les principaux marqueurs de la foi chrétienne en ce qu'elles constituent les derniers édifices d'un culte supposé unifié, celui qui, par les effets d'une réécriture, aurait caractérisé la période immédiatement antérieure à la Réforme. C'est l'image rêvée d'une foi catholique authentique et originelle que Pugin observe dans l'architecture gothique.

Sa pensée est largement orientée par son engagement catholique. Pugin met le gothique au service des idéaux d'une *high Church* dont il est lui-même l'un des représentants. Il est, dans l'entourage de l'*Oxford Movement*, l'un des premiers à se convertir au catholicisme, dès 1833, avant même la conversion de Newman. Faire reposer les prouesses architecturales caractéristiques des constructions gothiques sur la grandeur de la foi catholique est un argument majeur en faveur de l'idéologie ritualiste de la *high Church*. L'efficacité de cette argumentation tient à un contexte archéologique particulier qui lui permet d'appuyer sa démonstration sur une matérialité encore largement observable. La matière architecturale est ainsi l'un des outils d'une démonstration empirique à prétention scientifique d'une supposée supériorité liturgique du Catholicisme. Ce dispositif méthodologique traverse les écrits de Pugin et ceux de la *C.C.S.* dans lesquels il est régulièrement convoqué. Il explique dans *Contrasts* que :

« Une église catholique n'a pas seulement besoin de piliers, d'arches, de fenêtres, de jubés et de niches, il est également nécessaire de les disposer selon une certaine forme traditionnelle, le chœur doit être isolé et séparé de l'assemblée pour le sacrifice [...] ; elle requiert une chapelle pour la pénitence et la prière, une sacristie pour conserver les vases sacrés, un font baptismal pour le sacrement du baptême, un porche sud pour les pénitents et les catéchumènes, un bénitier pour l'eau bénite et une tour pour les cloches ; et, c'est seulement si l'ensemble de ces conditions sont remplies que le bâtiment peut prétendre être une église, dans le cas contraire, malgré toutes les qualités de ses détails, imités de modèles anciens, cela ne peut être plus qu'un simple conventicule moderne et ne peut, par aucun moyen, compter comme une revivification de l'art chrétien »⁵⁹².

⁵⁹¹ « It was indeed, the faith, the zeal, and above all, the unity of our ancestors, that enabled them to conceive and raise those wonderful fabrics that still remain to excite our wonder and admiration. They were erected for the most solemn rites of Christian worship when the term Christian had but one signification throughout the world » (Augustus PUGIN, *Contrasts or a parallel between the Noble Edifices in the Middle Ages and Contrasting Buildings of the present Days showing the presents decay of Taste*, Londres, 1836, p. 6).

⁵⁹² « A catholic church not only requires pillars, arches, windows, screens, and niches, but it requires them to be disposed according to a certain traditional form ; it demands a chancel set apart for sacrifice, and screened off from the people [...] ; it requires chapel for penance and prayer, a sacristy to contain the sacred vessels, a font for the holy sacrament of baptism, a southern porch for penitents and catechumens, a stoup for hallowed water, and a tower for bells ; - and unless a building

La manière dont il noue le plan, l'organisation fonctionnelle de l'église gothique et les modalités de la liturgie catholique, constitue, avec force, le gothique comme architecture de la Catholicité.

Dans ses *Figures littéraires de la cathédrale*, Joëlle Prunghaud a montré que ce qu'elle qualifie de « médiévisme victorien » a, par la voix de Pugin en particulier, « brouillé le débat en introduisant une confusion entre architecture et théologie »⁵⁹³. Le lien intrinsèque qui est alors tissé entre le gothique et la foi catholique – considérée comme authentique – de l'Église d'avant la Réforme fait du style architectural l'instrument d'un des principaux conflits idéologiques de l'Angleterre victorienne, entre les partisans de la *low* et de la *high Church*. Ce conflit est d'autant plus crucial qu'il recoupe également, nous l'avons vu lors de la Bataille des styles, les clivages politiques.

C'est précisément contre cette subordination du style gothique à la théologie que Ruskin s'érige dans ses « *Notes on the Construction of Sheepfolds* » et à de nombreuses reprises dans ses écrits et ses interventions. En défendant la nature originellement domestique et civile de l'architecture gothique, il la détache de ses supposées liens structurels au religieux. Cet élément constitue l'un des points centraux de la théorie ruskinienne du gothique et sera au cœur de la troisième partie de ce chapitre.

Le gothique comme étendard ecclésiologique

Le gothique a ainsi été étroitement associé au mouvement ecclésiologique qui, influencé par les propositions architecturales de Pugin, a eu une influence considérable sur la construction des églises au XIXe siècle. Dans son histoire du *Gothic Revival* paru en 1928, Kenneth Clark affirme, en parlant de la C.C.S., que :

« il est difficile d'imaginer qu'une Société archéologique pieuse puisse avoir une aussi grande influence sur l'architecture. Mais pourtant, cela a été indubitablement le cas ».⁵⁹⁴

Selon l'historien de l'architecture David Watkin, la Société était :

« la plus influente Société d'*undergraduate*⁵⁹⁵ de tous les temps [...] son insistance rigoureuse sur le gothique comme seul style chrétien a transformé les formes visibles de l'Église d'Angleterre »⁵⁹⁶.

destined for a church possess all these requisites, however correctly its details may be copied from ancient authorities, it is a mere modern conventicle, and cannot by any means be accounted a revival of Catholic art » (*Ibid.*, p. 58-59).

⁵⁹³ Joëlle PRUNGHAUD, *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 199.

⁵⁹⁴ K. CLARK, *The Gothic Revival*, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁹⁵ Nous avons choisi de conserver le terme *undergraduates* qui correspond aux étudiants de premier cycle universitaire

⁵⁹⁶ David WATKIN, *The Rise of Architectural History*, *op. cit.*, p. 70.

C'est notamment par le biais des publications que la C.C.S. diffuse auprès du clergé paroissial – dont les *Church Schemes* dont nous avons déjà parlé – dans lesquels il est question des méthodes de réparation des églises et qui prennent la forme de leçons sur les manières d'observer leur architecture, que la Société fonde une grande partie de son influence sur le territoire britannique. Dès 1839, la Société fait paraître *A Few Hints on the Practical Study of Ecclesiastical Antiquities*⁵⁹⁷ sous la forme d'un manuel archéologique – entendu ici dans le sens qu'il revêt dans le deuxième tiers du XIXe siècle, distinct de la signification disciplinaire de la fin du XIXe siècle, s'agissant essentiellement, ici, de définir une pratique d'observation et d'études des bâtiments et des artefacts du passé – qui présente les principales périodes et styles des églises ainsi que des « conseils » sur la manière d'enregistrer leurs caractéristiques au cours d'une visite⁵⁹⁸. En encourageant le lecteur à imaginer la structuration primitive de l'église, la Société promeut une restauration architecturale qui évacuerait l'ensemble des ajouts postérieurs à la Réforme. En 1841, paraît également *A Few Suggestions on Churches and Church Ornaments*⁵⁹⁹, une série adressée plus directement aux administrateurs en charge de l'entretien des églises – membres de ce qu'on appelle encore, dans un héritage médiéval, le « conseil de la fabrique » – qui leur propose d'engager un programme spécifique de réparations et de rénovations en leur conseillant de suivre les plans d'un architecte professionnalisé dans les bâtiments ecclésiastiques. En 1843, le *Church Enlargement and Church Arrangement*⁶⁰⁰ offre ensuite des conseils précis sur la réparation et la restauration⁶⁰¹. C'est également la force du dispositif mis en place par John Mason Neale, qui s'adresse directement aux constructeurs d'églises dans son ouvrage de 1841, que d'avoir ciblé, en priorité, les architectes et les professionnels de la construction.

Par ailleurs, la Société finance directement la restauration de certains bâtiments qui deviennent des modèles de l'architecture qu'elle entend promouvoir. C'est le cas de la *Round Church* (ou *Holy Sepulchre Church*) de Cambridge pour la restauration de laquelle la C.C.S. fait appel à l'architecte Anthony Salvin entre 1841 et 1843. Ce projet est pensé par ses principaux

⁵⁹⁷ *A Few Hints on the Practical Study of Ecclesiastical Antiquities for the Use of the Cambridge Camden Society*, Cambridge, Cambridge University Press for the Cambridge Camden Society, 1842.

⁵⁹⁸ James Floyd WHITE, *The Cambridge Movement. The Ecclesiologists and the Gothic Revival*, CUP Archive, 1962, p. 56.

⁵⁹⁹ John Mason NEALE, *A Few Suggestions to Churchwardens and Church Ornaments. No. I. Suited to Country parishes.*, Cambridge, 1841.

⁶⁰⁰ John Mason NEALE, *Church Enlargement and Church Arrangement*, Cambridge, Cambridge University Press for the Cambridge Camden Society, 1843.

⁶⁰¹ Chris MIELE, *The restoration of the Round Church, Cambridge. Anthony Salvin's Work for the Cambridge Camden Society, 1841-43*, Historical Analysis & Research Team, English Heritage, 1996, p. 4.

promoteurs comme une démonstration en acte des principes que la Société se propose d'appliquer concernant l'utilisation du style gothique dans l'architecture d'église⁶⁰².

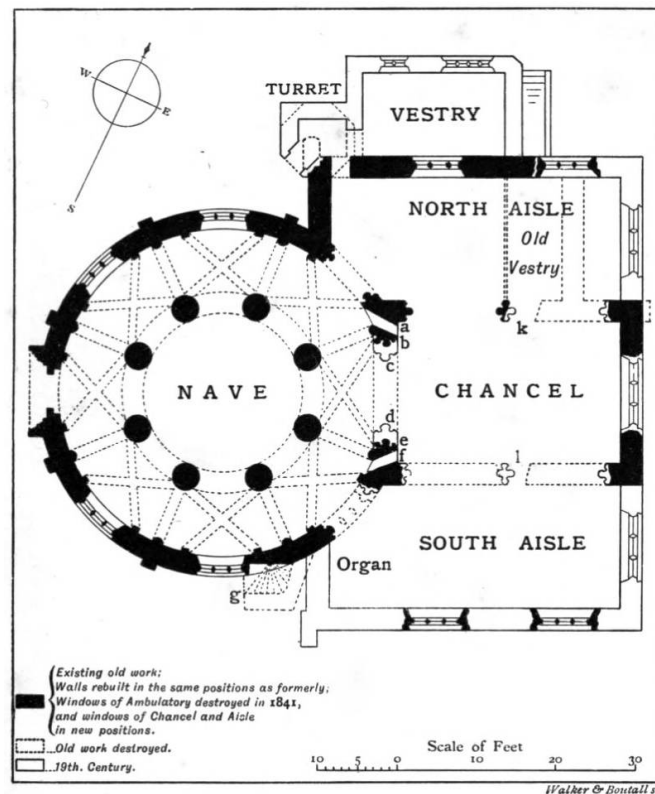


FIG. 20. PLAN OF THE CHURCH OF THE HOLY SEPULCHRE.

Figure 36 : Plan de la *Round Church* de Cambridge après sa restauration

Source: Thomas Dinham Atkinson, *Cambridge Described and Illustrated. Being a Short History of the Town and University*, Londres, Macmillan, 1897, p. 165.

Parmi les travaux entrepris sur ce bâtiment, le critique d'architecture Thomas Dinham Atkinson décrit, dans un ouvrage illustré datant de la fin du XIXe siècle, que :

« L'étage supérieur polygonal de la nef circulaire, où l'on trouvait quatre cloches, fut détruit ; des fenêtres d'imitation normandes, copiées à partir d'une de celles qui restaient dans l'église, sont venues remplacer celles qui avaient été insérées au XVe siècle ; et de nouvelles voûtes en pierre ainsi que des toits pentus ont été construits au-dessus de la nef et de l'ambulatoire »⁶⁰³.

Le modèle architectural suivi est donc celui des églises antérieures au XVe siècle dont les éléments caractéristiques par excellence sont les toits à pignons.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ « The polygonal upper storey of the circular nave, containing four bells, was destroyed ; sham Norman windows, copied from one remaining old one, replaced those which had been inserted in the fifteenth century ; and new stone vaults and high pitched roofs were constructed over the nave and ambulatory » (Thomas Dinham ATKINSON, *Cambridge Described and Illustrated. Being a Short History of the Town and University*, Londres, Macmillan, 1897, p. 167).

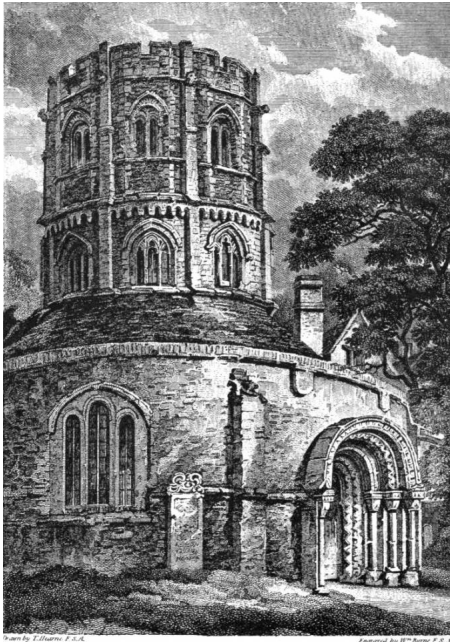


FIG. 21. CHURCH OF THE HOLY SEPULCHRE BEFORE RESTORATION.

Figure 38 : La *Holy Sepulchre Church* avant la restauration

Source: Thomas Dinham Atkinson, Cambridge Described and Illustrated, *op.cit.*, p. 166.



Figure 37 : Lithographie de la proposition d'Anthony Salvin pour la restauration de la *Holy Sepulchre Church*, 1842

Source : Cambridge Central Library, Cambridgeshire Collection (Chris Miele, *The restoration of the Round Church, Cambridge, op. cit.*, p. 25).

La C.C.S. finance également la restauration de la *Temple Church* de Londres entre 1840 et 1843 qui joue le rôle de véritable vitrine de son entreprise ecclésiologique en plein cœur de la capitale. Cette promotion d'une architecture ecclésiastique médiévale retient l'attention du clergé mais également des architectes britanniques. Chez ces derniers, de nombreux témoignages indiquent l'importance des écrits et des réalisations aussi bien de Pugin que de la *Cambridge Camden Society* dans leur pratique. C'est le cas de George Gilbert Scott qui écrit :

« Je lus, quelque part, un article de Mr. Webb, le secrétaire de la Camden Society, qui a suscité de ma part une grande sympathie [...]. Je fus introduit, je crois, par Edward Boyce. Mr. Webb se saisit de l'occasion pour me faire une leçon sur l'architecture ecclésiastique en général, sur la nécessité des chœurs etc... J'ai immédiatement compris qu'il avait raison et je suis devenu un lecteur de l'« Ecclesiologist ». Les articles de Pugin m'ont excessivement exalté et j'ai eu l'impression de me réveiller d'un long rêve fiévreux qui m'avait empêché de prendre conscience de ce qu'il était en train de produire »⁶⁰⁴.

⁶⁰⁴ « I saw somewhere an article by Mr. Webb, the secretary to the Camden Society, which greatly excited my sympathy [...]. Mr. Webb took advantage of the occasion to lecture me on church architecture in general, on the necessity of chancels, &c., &c.. I at once saw that he was right, and became a reader of the "Ecclesiologist." Pugin's articles excited me almost to fury, and I suddenly found myself like a person awakened from a long feverish dream, which had rendered him unconscious of what was going on about him ». (George Gilbert SCOTT, *Personal and Professional Recollections, edited by his son, G. Gilbert Scott*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1879, p. 87-88).

Parmi les architectes britanniques de la fin de la première moitié du XIXe siècle, Richard Cromwell Carpenter – disciple de Pugin à qui l'on doit l'église *St Mary Magdalene* de Munster Square à Londres – collabore régulièrement à *The Ecclesiologist*⁶⁰⁵. Tandis que l'érection de l'église *All Saint's* de Margaret Street à Chelsea, dont la conception revient à William Butterfield, est considérée, dans *The Ecclesiologist* de 1859, comme un « rêve devenu réalité » pour les membres de la C.C.S.⁶⁰⁶. L'idéologie ecclésiologique qui, de Pugin à la C.C.S., propose une lecture religieuse de l'architecture, se diffuse ainsi progressivement au sein de la profession. L'audience de ce modèle interprétatif ne se limite cependant pas aux ecclésiastiques et aux architectes. Au sein de la C.C.S. de nombreux hommes politiques sont également représentés ; on compte ainsi plus de 30 députés parmi ses membres⁶⁰⁷.

L'interprétation ecclésiologique de l'architecture est l'un des éléments du triomphe du néo-gothique dans le mouvement de construction d'églises du deuxième tiers du XIXe siècle. Si ce succès s'explique en partie, on l'a dit, par des impératifs financiers, s'ajoute un élément contextuel significatif lié à l'impératif, pour l'Église anglicane, de marquer, visuellement, la différence entre ses églises et celles qui, de plus en plus, sont érigées par les non-conformistes. Le néo-gothique constitue l'étendard d'une Église anglicane victorienne qui, dans un contexte de concurrence religieuse, cherche à signifier son emprise, symbolique et matérielle, sur le territoire britannique⁶⁰⁸. Dans les débats qui se structurent alors, en Europe, à la faveur de la crise « moderniste » au sein de l'Église catholique, la problématique ecclésiologique britannique démontre l'importance de l'opposition entre modernisme et médiévalisme au sein du champ théologique, en dehors même des frontières du monde catholique, témoignage, s'il en faut, de la profondeur de ce moment de « dérégulation culturelle » du XIXe siècle⁶⁰⁹. Dans ce contexte, le Moyen Âge est également mobilisé dans le combat qui émerge, à l'échelle européenne, pour de meilleures conditions de vie et de travail, comme réponse à la « question sociale ».

⁶⁰⁵ Voir John ELLIOTT, "A Trusted Disciple: Richard Cromwell Carpenter." In Christopher WEBSTER et John ELLIOTT, *A Church as It Should Be. The Cambridge Camden Society and its influence*, Stamford, Shaun Tyas, 2000, p. 149-172.

⁶⁰⁶ « Our readers scarcely need to be told that the erection of some such building as this was a day-dream of ours from the first » (« All Saints' Margaret Street », *The Ecclesiologist*, vol. XX, 1859, p. 185).

⁶⁰⁷ Rosemary HILL, *God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*. Harmondsworth, Penguin, 2008, p. 215.

⁶⁰⁸ Voir notamment, à ce sujet, Simon BRADLEY, « The Roots of Ecclesiology: Late Hanoverian Attitudes to Medieval Churches » In Christopher WEBSTER et John ELLIOTT, *A Church as It Should Be*, op. cit., p. 22-44.

⁶⁰⁹ Christophe CHARLE, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

b- Une lecture politique du Moyen Âge

Paupérisme, criminalité et philanthropie sociale

Durant les mois d'octobre-décembre 1868, Ruskin participe au « *Committee for the Relief of the Unemployed* » au sein duquel il est à la fois membre du comité général mais également d'un sous-comité exécutif, constitué à la suite des débats virulents des premières réunions collectives. Sa correspondance fournit des indications concernant l'organisation de ce comité qui réunit, dans le cadre de discussions parlementaires, différentes personnalités dont les noms nous sont donnés par Ruskin : l'archevêque Manning, Sir William Crofton ou Mr Fuller⁶¹⁰.

Durant les trois mois de son exercice, Ruskin rend compte des travaux de ce comité à Mrs Charles Eliot Norton⁶¹¹ à laquelle il écrit, en octobre, que les débats se raidissent, au sein du comité, entre ceux qui :

« considèrent les pauvres comme une nuisance à réprimer et ceux qui les considèrent comme un matériau à traiter »⁶¹².

Le sujet de la paupérisation de la population est alors au cœur de nombreux débats parlementaires au cours desquels l'amalgame est régulièrement fait entre pauvreté et criminalité. Les « *Notes* » que Ruskin rédige à la suite du comité de 1868 sont ainsi, de manière significative, intitulées *Notes on the General Principles of Employment for the destitute and criminal classes*. Il les introduit par cette phrase :

« Le premier grand fait sur lequel toute législation sage et durable concernant le travail doit se fonder est que le caractère des hommes dépend davantage de leur travail que de tout autre enseignement qu'on pourrait leur donner ou des principes avec lesquels les imprégner »⁶¹³.

Il y fait la démonstration de l'influence morale du travail sur le caractère des individus et la nécessité, pour les pouvoirs publics, de réformer les conditions de travail afin de lutter contre la criminalité. Il écrit également :

« Spécialement dans le fait de voter des lois concernant le traitement ou l'embauche de personnes imprévoyantes ou plus ou moins vicieuses, il faut se rappeler que, de la même manière que les hommes ne deviennent pas des héros par des actes d'héroïsme mais doivent être braves avant de pouvoir les accomplir, ils ne peuvent devenir vilains par le fait de commettre un crime mais étaient vilains avant même de le commettre et que le

⁶¹⁰ *The Letters of John Ruskin in Works*, vol. XXXVI, p. 559.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 557-560.

⁶¹² « Fight confused between the men who consider the poor a nuisance to be repressed, and those who consider them a material to be worked up » (*Ibid.*, p. 558).

⁶¹³ « The first great fact on which all wise and enduring legislation respecting labour must be founded, is, that the character of men depends more on their occupations than on any teaching we can give them, or principles with which we can imbue them » (*Ibid.*, p. 541).

droit d'ingérence de la puissance publique dans leur conduite débute quand ils commencent à se corrompre eux-mêmes et non au moment où ils ont prouvé qu'ils étaient désespérément corrompus [...] il y a un moment où la corruption ou le vagabondage ne peuvent plus être arrêtés ; la philanthropie moderne a choisi de rester passive jusqu'à cette période précise et de laisser les riches périr et les idiots s'égarer alors qu'elle s'épuisait dans un effort frénétique pour ressusciter les morts et réformer la poussière »⁶¹⁴.

En pointant l'inefficacité de la « philanthropie moderne », sa critique vise le nouveau système d'assistance publique mis en place en Grande-Bretagne à la suite de la *New Poor Law* de 1834. Ruskin reproche à cette loi de ne pas avoir pris en charge la question de la paupérisation et de la dégradation des conditions de travail et d'avoir institué l'enfermement de la population pauvre britannique dans des « *workhouses* », qui se multiplient à partir de la seconde moitié des années 1830, et au sein desquelles les conditions de vie sont relativement similaires à celles des établissements carcéraux⁶¹⁵. C'est d'ailleurs dans le contexte des discussions qui entourent le vote de cette *New Poor Law*, que la question et l'utilisation du terme de « paupérisme », pour désigner la misère dans laquelle vit la population urbaine industrielle, commence à se généraliser.

Parmi les nombreux pourfendeurs de ce système – au premier rang desquels Engels, qui en fait la critique dans son enquête intitulée *The Condition of the Working Class in England* publié en 1845⁶¹⁶ – on compte également un certain nombre de réformateurs sociaux tels que William Cobbett ou Thomas Carlyle qui écrivent dans les années 1830-1840. Leurs travaux participent d'un mouvement intellectuel et militant qui fait émerger la « question sociale » comme sujet politique majeur dans les années 1830, aussi bien en Grande-Bretagne qu'en France⁶¹⁷. Ce réquisitoire à l'encontre du système social britannique est remarquable en ce qu'il va puiser dans le contre-modèle que constitue, à leurs yeux, le Moyen Âge.

Avant même le vote de la *New Poor Law*, William Cobbett, dans son *History of the Protestant Reformation*, dénonce la politique du gouvernement britannique qui ne parvient pas à régler le problème de la pauvreté. L'auteur propose, quant à lui, de revenir à un fonctionnement féodal

⁶¹⁴ « But especially in passing laws respecting the treatment or employment of improvident and more or less vicious persons it is to be remembered that as men are not to be made heroes by an act of heroism, but must be brave before they can perform it, so they are not made villains by the commission of a crime, but were villains before they committed it; and that the right of public interference with their conduct begins when they begin to corrupt themselves, not merely at the moment when they have proved themselves hopelessly corrupt [...] but there is a point at which corruption can no more be stayed, nor wandering recalled; it has been the manner of modern philanthropy to remain passive until that precise period, and to leave the rich to perish and the foolish to stray, while it exhausted itself in frantic exertions to raise the dead and reform the dust » (*Notes on the General Principles of Employment for the Destitute and Criminal Classes in Works*, vol. XVII, p. 542).

⁶¹⁵ Derek FRAZER, *The Evolution of the British Welfare State*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 63-64.

⁶¹⁶ Friedrich ENGELS, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Leipzig, Drud und Berlag Otto Wigand, 1845.

⁶¹⁷ Voir à ce sujet, Holly Case, « The « Social Question », 1820-1920 », *Modern Intellectual History*, Vol. 13, No. 3, Novembre 2016, p. 747-775.

qu'il prend comme exemple d'une structure sociale dans laquelle il conçoit que l'aristocratie, jouant un rôle paternaliste, apporte un réel soutien à la population paysanne⁶¹⁸.

De son côté, dans *Past and Present*, publié en 1843, Thomas Carlyle définit l'« inanité » de la « condition de l'Angleterre » des années 1830 en la comparant à celle du XIII^e siècle⁶¹⁹. Tout en reconnaissant les difficultés propres à la période médiévale, il décrit une situation où les classes supérieures, en particulier ecclésiastiques, formaient une « classe gouvernante » qu'il définit comme « admirable »⁶²⁰ contrairement à l'impossible « gouvernement des Pauvres par les Riches » sous les lois de l'« Offre et de la Demande »⁶²¹.

Ce regard nostalgique posé sur l'aristocratie médiévale rencontre la critique que formule Ruskin à l'encontre des classes dirigeantes de son temps dont il dénonce, comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre, les modes de consommation ostentatoires, immoraux et individualistes. Outil argumentatif du réformisme social, le modèle médiéval franchit les clivages politiques traditionnels en en brouillant les frontières.

Le modèle social des monastères médiévaux

Avant William Cobbett et Thomas Carlyle, Edmund Burke, homme politique et député irlandais de la fin du XVIII^e siècle et qui se situe plutôt du côté des réactionnaires, utilise, dans ses travaux, le modèle médiéval comme instrument de la critique sociale qu'il engage. Son opposition à la société révolutionnaire se nourrit de l'idéalisation du modèle monastique médiéval.

Un passage de ses *Reflections on the Revolution in France*, qui datent de 1790, est fréquemment commenté. Il s'agit de celui dans lequel l'auteur constate que :

« L'âge de la chevalerie est fini. Celui des sophistes, des économistes et des calculateurs est advenu et la gloire de l'Europe s'est éteinte à jamais. Jamais, non jamais nous ne reverrons cette généreuse loyauté envers le rang et envers le sexe, cette soumission fière, cette obéissance, cette subordination du cœur, qui, dans la servitude même, conservaient l'esprit d'une liberté exaltée ! »⁶²².

⁶¹⁸ Voir notamment la Lettre XVI de W. COBBETT, *A History of the Protestant Reformation in England and Ireland. Showing how that Event Has Impoverished the Main Body of the People*, op. cit.

⁶¹⁹ C'est dans son ouvrage intitulé *Chartism*, publié en 1839, qu'il forge, pour la première fois, l'expression « Condition of England Question ». Dans *Past and Present*, il écrit : « The condition of England, on which many pamphlets are now in the course of publication, and many thoughts unpublished are going on in every reflective head, is justly regarded as one of the most ominous, and withal one of the strangest, ever seen in this world. England is full of wealth, of multifarious produce, supply for human want in every kind; yet England is dying of inanition » (Thomas CARLYLE, *Past and Present*, op.cit., p. 3).

⁶²⁰ « Truly we cannot enough admire, in those Abbot-Samson and William-Conqueror times, the arrangement they had made of their Governing Classes » (*Ibid*, p. 303).

⁶²¹ « For, as indeed was very natural in such case, all government of the Poor by the Rich has long ago been given over to Supply-and-demand, Laissez-faire and suchlike, and universally declared to be 'impossible' » (*Ibid*, p. 27).

⁶²² « The age of chivalry is gone. That of sophisters, oeconomists, and calculators, has succeeded; and the glory of Europe is extinguished forever. Never, never more, shall we behold that generous loyalty to rank and sex, that proud submission, that

Burke n'utilise jamais le chrononyme « Moyen Âge » ou l'adjectif « médiéval » mais on trouve, dans ses *Reflections*, différentes occurrences de cette référence chevaleresque qui charrie ici un imaginaire féodal érigé comme modèle social. Il convoque également, pour alimenter sa critique de la société révolutionnaire, le modèle de « bienveillance politique » que constituaient, selon lui, les institutions monastiques :

« Les revenus y étaient dirigés vers un usage public ; on y trouvait des hommes qui se mettaient vraiment à l'écart du monde et se dévouaient au bien commun ; sans rien d'autre que des relations et des principes publics, des hommes qui n'avaient pas la possibilité de convertir les propriétés de la communauté en une fortune privée »⁶²³.

William Cobbett mobilise également ce modèle dans son *History of the Protestant Reformation*. Il y présente les structures monastiques, détruites par la Réforme, comme de puissantes institutions sociales en ce qu'elles :

« retenaient le produit du travail à la place appropriée et le distribuaient d'une manière qui tendait naturellement à rendre la vie de la population simple et heureuse »⁶²⁴.

C'est également par le truchement de la comparaison avec la société monastique que Thomas Carlyle cherche des solutions à la « condition de l'Angleterre » de son époque. Dans *Past and Present*, il convoque la figure de l'abbé Samson, personnage de la chronique de Jocelyn de Brakelond de la fin du XIIe siècle, pour faire du Moyen Âge un modèle social où prime le désintéressement personnel :

« L'une des choses les plus surprenantes dans la *Chronique* de Jocelin ainsi que dans le *Anselme* d'Eadmer et dans d'autres Livres monastiques écrits, de toute évidence, par des hommes pieux, est qu'il n'y est presque jamais fait mention de « religion personnelle » et que l'essentiel de leurs pensées et de leurs réflexions se concentre sur les « privilèges de notre ordre », « la stricte réalisation de nos devoirs », « l'honneur de Dieu » (c'est-à-dire l'honneur de leur Saint), et ainsi de suite »⁶²⁵.

La lecture de ces sources médiévales lui permet de mettre en lumière le décalage entre le sens du devoir et de la communauté propre au cadre monastique et l'avilissement de la société

dignified obedience, that subordination of the heart, which kept alive, even in servitude itself, the spirit of an exalted freedom» (Edmond BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, James Dodsley, Londres, 1790, p. 84-85).

⁶²³ « In the monastic institutions, in my opinion, was found a great power for the mechanism of politic benevolence. There were revenues with a public direction; there were men wholly set apart and dedicated to public purposes, without any other than public ties and public principles; men without the possibility of converting the estate of the community into a private fortune » (*Ibid.*, p. 176)

⁶²⁴ « The immediate cause we find to be the poverty and degradation of the main body of the people; and these, through many stages, we trace back to the "Reformation", one of the effects of which was to destroy those Monastic Institutions which, as we shall now see, retained the produce of labour in the proper places, and distributed it in a way naturally tending to make the lives of the people easy and happy ». (William COBBETT, *History of the Protestant Reformation in England and Ireland*, Londres, 1857 [1824], p. 83).

⁶²⁵ « One of the things that strike us most, throughout, in Jocelin's *Chronicle*, and indeed in Eadmer's *Anselm*, and othet old monastic Books, written evidently by pious men, is this, That there is almost no mention whatever of "personal religion" in them; that the whole gist of their thinking and speculation seems to be the "privileges of our order", "strict exactions of our dues", "God's honour" (meaning the honour of our Saint), and so forth » (Thomas CARLYLE, *Past and Present*, *op. cit.*, p. 76)

industrielle qui engendre la situation « la plus étrange jamais vécue dans l’histoire du monde » : la conjonction entre une augmentation exponentielle de la richesse produite et l’aggravation de la pauvreté⁶²⁶.

Chez ces trois auteurs, le fonctionnement de la communauté monastique est utilisé comme contre-modèle à une société industrielle structurée autour d’un système de relations individuelles dépersonnalisées, médiées par la valeur marchande, que Carlyle qualifie de « *Cash-payment for the sole nexus* »⁶²⁷. Envisagé dans le cadre d’une organisation sociale médiévale où les guildes, les corporations et la pratique de la charité sont également largement mises en avant, le modèle monastique est l’un des éléments utilisés pour faire du Moyen Âge un outil dans la lutte contre l’industrialisation et les fondements idéologiques de l’économie politique. La période constitue ainsi, dès la fin du XVIIIe siècle, une source auprès de laquelle aussi bien les réformistes sociaux – radicaux comme Cobbett ou *tory* comme Carlyle – que des figures du conservatisme comme Burke viennent puiser. Érigé en idéal contre-révolutionnaire, le modèle médiéval est également mobilisé pour répondre aux problématiques sociales de la première moitié du XIXe siècle en Grande-Bretagne. Cette utilisation permet au Moyen Âge d’être progressivement associé à un certain nombre de caractéristiques spécifiques par les Victoriens : la philanthropie aristocratique, le monachisme mais aussi le parlementarisme.

Le mythe « saxon » et « gothique » de la tradition parlementaire anglaise

Le Moyen Âge est également l’un des outils privilégiés de légitimation symbolique des parlementaires britanniques au XIXe siècle, d’un côté comme de l’autre de l’échiquier politique.

Chef de file du groupe de la *Young England*, Benjamin Disraeli publie, en 1835, *Vindication of the English Constitution*. Sous la forme d’une longue lettre adressée à un « noble Lord cultivé », il trace les contours d’un nouvel ordre social victorien dont il trouve les fondements dans le passé féodal britannique. Il érige en modèle la noblesse du temps de la *Magna Carta* – charte politique accordée en 1215 par le roi Plantagenêt Jean sans Terre à l’aristocratie anglaise qui obtient, par là-même, la possibilité d’exercer un contrôle sur les affaires de l’État :

« Depuis les jours de la *Magna Carta* jusqu’à ceux de la *Bill of Rights*, la même vigueur prudente est perceptible dans la conduite de nos leaders [...]. C’étaient de grands hommes, mon Seigneur, cet archevêque de Canterbury et ce comte de Pembroke, qui, dans les ténèbres des âges féodaux, ont posé les importantes fondations de nos libertés

⁶²⁶ *Ibid*, p. 3.

⁶²⁷ « Le paiement comptant comme seul lien social » souvent simplifié en “cash nexus” (*Ibid*, p. 41)

nationales ; c'étaient de grands hommes et c'étaient de grands hommes d'état [...]. Ils ont établi les libertés des Anglais comme une propriété inaliénable [...]. La Magna Carta [...] a établi l'égalité des droits civils à l'ensemble des classes des hommes libres anglais. Elle a mis fin à l'emprisonnement arbitraire et à la spoliation arbitraire. Elle a promulgué que la justice ne puisse jamais être vendue, ni refusée, ni retardée. Elle a établi, en pratique, l'Habeas Corpus ».⁶²⁸

La place accordée par Disraeli à la *Magna Carta* et à l'aristocratie médiévale dans la généalogie qu'il dresse du droit britannique – de la charte de 1215 à celle de 1689, la *Bills of Rights*, imposée à la suite de la Glorieuse Révolution – est l'un des traits caractéristiques de la manière dont le Moyen Âge est, durant la période victorienne, l'objet d'une importante relecture politique.

C'est à partir du XVIII^e siècle, à la faveur de la Révolution anglaise qui aboutit notamment à la *Bills of Rights*⁶²⁹, que le Moyen Âge devient, chez les parlementaires anglais, le lieu d'un âge d'or institutionnel. Se constitue alors, sous les traits de la *Magna Carta*, le mythe d'une constitution originelle, saxonne, du royaume d'Angleterre. Dans la lignée des premiers travaux de ceux que l'on appelle, à partir du XVI^e siècle, les « *antiquarians* » – philologues, archéologues ou historiens amateurs⁶³⁰ – un certain nombre d'études juridiques et linguistiques de textes médiévaux et notamment de la *Magna Carta*, ont cherché à montrer le caractère coutumier, préexistant à la conquête normande, de la *common law* anglaise. C'est dans le système de relations personnelles propre à la période antérieure à la conquête, celle des Saxons, que serait à chercher, pour des juristes du XVII^e siècle comme John Selden ou William Petyt, la véritable nature de la féodalité anglo-normande ainsi que l'essence d'une constitution anglaise dite « mixte » qui aurait permis l'établissement d'une monarchie tempérée par la participation d'une assemblée de la nation⁶³¹.

⁶²⁸ « From the days of Magna Charta to those of the Declaration of Right, the same wary boldness is perceptible in the conduct of our leaders [...]. They were great men, my Lord, that Archbishop of Canterbury, and that Earl of Pembroke, who, in the darkness of feudal ages, laid this bold and broad foundation of our national liberties ; they were great men, and they were great statesmen [...]. They established the liberties of Englishmen as a life estate [...]. The Magna Charta [...] established an equality of civil rights to all classes of English freemen. It terminated arbitrary imprisonment, and arbitrary spoliation. It enacted that justice should neither be sold, nor denied, nor delayed. It virtually established Habeas Corpus » (Benjamin DISRAELI, *Vindication of the English Constitution in a Letter to a Noble and Learned Lord*, Londres, Saunders and Otley, 1835, p. 18-19). 1/17/23 8:33:00 AM

⁶²⁹ Comme l'a notamment montré Christopher HILL, *Puritanism and Revolution*, Harmondsworth, Penguin, 1986 [1958], pp. 120-125.

⁶³⁰ À la suite de l'ouvrage classique de John Greville Agard POCKOCK, *The Ancient Constitution and the Feudal Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, de nombreux travaux ont réévalué la place de l'Angleterre dans la formation de la discipline historique à partir du XVI^e siècle, notamment par la pratique du droit anglais et par la mise en place de méthodes de conservation, de classement et de catalogage avec, par exemple, la fondation du *College of Antiquaries* (1586). Voir, à ce sujet, Jean-Philippe GENET, « Droit et histoire : la préhistoire de la « révolution historique » », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 87, 1980, p. 319-351.

⁶³¹ Voir, à ce sujet, Bernard COTTRET, "Le Roi, les Lords et les Communes. Monarchie mixte et états du royaume en Angleterre (XVI^e-XVIII^e siècles)", *AESC*, 1, 1986, p. 142 et Michel BARIDON, "Histoire et imaginaire. Les mythes fondateurs de la constitution mixte en Angleterre", *Studi in onore di Paolo Alatri*, Edizione Scientifiche Italiana, 1991, p. 425-443.

Cette tradition interprétative infuse aussi bien la pensée politique conservatrice, comme on le voit avec Disraeli, que l'idéologie libérale *whig*. Elle constitue d'ailleurs l'un des principaux traits caractéristiques de ce que Herbert Butterfield qualifie, en 1931, d'interprétation « *whig* » de l'histoire⁶³². À partir de l'idée de « *whig history* », Butterfield montre comment un certain nombre d'historiens, proches du parti *whig*, ont, au cours du XIXe siècle, mis l'accent sur le rôle de contre-pouvoir endossé par la fonction parlementaire depuis le Moyen Âge et comment ils ont défini l'histoire de leur courant comme celui d'une lutte glorieuse contre la Couronne, et pour la liberté⁶³³.

Dès les années 1810-1820, cette lecture se retrouve dans les travaux d'historiens comme Henry Hallam, Thomas Babington Macaulay ou Thomas Hinton Burley Oldfield. Ce dernier dédie ainsi, en 1816, sa *Representative History of Great Britain and Ireland*⁶³⁴ à la *Whig Hampden Society* fondé en 1811 pour soutenir la réforme en faveur d'un élargissement du suffrage. Ils constituent les premiers promoteurs de ce que l'historienne britannique Rosemary Jann a qualifié de « médiévalisme *whig* »⁶³⁵ qui prend véritablement forme en 1849, sous la plume de John Mitchell Kemble qui, dans *The Saxons in England*⁶³⁶, montre l'importance de l'héritage saxon et teutonique dans la démocratie anglaise. C'est ensuite avec les travaux de William Stubbs, d'Edward Augustus Freeman et de John Richard Green, dans les années 1870, que cette interprétation *whig* de l'histoire connaît une consécration académique au sein de l'Université d'Oxford⁶³⁷.

L'une des caractéristiques de cette tradition interprétative est de présenter les institutions anglaises antérieures à la conquête normande indistinctement comme « saxonnes » et comme « gothiques » et de parler de la constitution anglaise comme d'une « constitution gothique ». La porosité entre ces trois termes – saxon, anglais et gothique – si elle indique la puissance politique performative de l'immémorial, revêt également une dimension nationaliste. Il s'agit aussi, dans le contexte de la structuration du champ – aux accents éminemment politiques – de l'histoire de l'art à l'échelle européenne, de faire valoir le caractère anglais d'une architecture gothique dont les historiens britanniques disputaient alors l'origine à la France et à

⁶³² Hebert BUTTERFIELD, *The Whig Interpretation of History*, Londres, G. Bell, 1931.

⁶³³ Fabrice BENSIMON, « L'écho de la Révolution française dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle (1815-1870) », *Annales historiques de la Révolution française*, 342-1, 2005, p. 211-241.

⁶³⁴ Thomas Hinton Burley OLDFIELD, *The Representative History of Great Britain and Ireland. Being a History of the House of Commons, and of the Counties, Cities, and Boroughs of the United Kingdom, from the Earliest Period*, Baldwin, Cradock, and Joy, 1816.

⁶³⁵ Rosemary JANN, « Democratic Myths in Victorian Medievalism », *Browning Institute Studies*, 8, 1980, p. 129-149.

⁶³⁶ John Mitchell KEMBLE, *The Saxons in England. A History of the English Commonwealth Till the Period of the Norman Conquest*, Longman, Brown, Green & Longmans, 1849.

⁶³⁷ Au sein de ce que George Peabody Gooch a qualifié d'« Oxford School » dans *History and Historians in the Nineteenth Century*, Boston, Beacon, 1959 [1913], chap. XVII.

l'Allemagne⁶³⁸. À cet égard, la classification des différents styles gothiques élaborée par Thomas Rickman en 1825, par l'indistinction qu'elle sous-entendait entre « *English* » et « *Gothic* », indiquait déjà la portée nationaliste de l'histoire de l'architecture.

C'est chargé de cette signification politique que le gothique est constitué comme objet d'étude chez Ruskin. Lors d'un discours qu'il prononce à l'*Architectural Photographic Association*, le 15 février 1859, pour introduire une conférence de George Edmund Street, il fait référence aux récentes discussions parlementaires à propos du style à adopter pour le *Foreign Office* et déclare que :

« La chose la plus triste dans ce débat est l'absence totale de prise de conscience de la part de l'assemblée de la connexion qui existe entre l'architecture Gothique et notre propre Constitution. Il a été dit que le Gothique était un vestige des âges obscurs, mais il n'est jamais venu à l'esprit des orateurs que la Constitution Anglaise était aussi un vestige de ces âges obscurs »⁶³⁹.

Ce « mythe saxon-gothique »⁶⁴⁰ des origines de la *common law* britannique est ainsi l'une des composantes de la diffusion, au sein de la société victorienne, de l'« idée » de gothique à laquelle Ruskin fait référence au début de « *The Nature of Gothic* » dans le deuxième tome de *Stones of Venice*⁶⁴¹. La circulation de cette notion, entre champ littéraire, pictural, architectural et politique, témoigne de la manière dont le gothique recouvre, chez Ruskin et dans l'Angleterre victorienne, une signification complexe et entretient un rapport particulier avec la question de la modernité.

C- Penser la modernité médiévale, repenser le « Ruskinisme »

L'historien de l'art autrichien Paul Frankl est l'auteur d'une importante étude structurale de l'architecture gothique qui, en 1926, a fait date⁶⁴². En 1960, il entreprend de rédiger une anthologie de l'ensemble des sources littéraires et théoriques produites autour du gothique

⁶³⁸ En 1772, avec son *De l'Architecture allemande*, Goethe a notamment participé à la fixation de l'idée, communément admise en Allemagne, que le gothique s'enracine dans une culture germanique d'essence populaire.

⁶³⁹ « But the saddest thing in all that debate was the total absence of perception by the assembly of the connection existing between the Gothic architecture and our own Constitution. It was said to be a remnant of the dark ages, but it never seemed to occur to the speakers that the English Constitution was a remnant of the dark ages » (*Venetian Architecture in Works*, vol. XVI, p. 466)

⁶⁴⁰ Mark GOLDIE, « The ancient constitution and the languages of political thought », *The Historical Journal*, 62-1, 2019, p. 3-34.

⁶⁴¹ *Works, Stones of Venice II* in Vol. X, p. 182.

⁶⁴² Paul FRANKL, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1926.

depuis la fin du XIIe siècle⁶⁴³. Si Ruskin y trouve naturellement sa place, Frankl ne manque pas de critiquer son « dilettantisme » et de lui reprocher le manque de sérieux de ses analyses constructives, notamment en ce qui concerne son désintérêt pour la croisée d'ogives dans la définition du style⁶⁴⁴.

Si de nombreuses critiques ont été adressées à la lecture mathématique et strictement structurale du travail de Frankl, celle-ci témoigne d'une lecture constructive du gothique qui était déjà celle de Hope et de Rickman dans le premier tiers du XIXe siècle et qui caractérise également la théorie fonctionnaliste de Viollet-le-Duc ou de Gottfried Semper dans la seconde moitié du XIXe siècle. Cette tradition interprétative du gothique, au sein de laquelle Ruskin fait l'objet de différentes critiques, témoigne de l'existence, entre les théoriciens de l'architecture, d'une opposition entre différentes grilles de lectures qui accordent une plus ou moins grande place à la dimension constructive.

Ruskin étudie l'architecture gothique d'une façon bien distincte de celle, structurale et fonctionnaliste, de Viollet-le-Duc ou de Paul Frankl. La lecture qu'il en propose, que l'on peut qualifier de socio-historique, se distingue de celle – symbolico-religieuse – de Pugin en ce qu'elle s'éloigne du paradigme ecclésiologique et qu'elle se déplace de l'architecture religieuse vers l'architecture domestique. Nous montrerons ici qu'elle propose également de redéfinir la notion de style, entendu dans un sens qui dépasse la question formelle. Si revivalisme médiéval il y a chez Ruskin, il recouvre avant tout la signification d'une méthode et d'une pratique socio-historique.

a- Le gothique de Ruskin

Un gothique domestique : Ruskin contre Pugin au sein du Gothic Revival

L'opposition de Ruskin à ce qu'il considère comme une instrumentalisation du gothique à des fins idéologiques religieuses, c'est-à-dire son utilisation exclusive pour la construction ecclésiastique, se déploie, nous y avons déjà fait référence, dans un certain nombre de ses ouvrages et de ses interventions. Ce que met en évidence Ruskin, c'est, on l'a dit, le caractère fondamentalement et originellement domestique et civil du gothique.

⁶⁴³ Paul FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1960.

⁶⁴⁴ *Ibid*, p. 560.

Différents commentaires ont été formulés quant à cette spécificité de la théorie ruskinienne du gothique. Ainsi, dans *Le Renouveau gothique en Angleterre. Idéologie et architecture*, Pierre Fontaney présente *Stones of Venice* comme « une apologie du gothique en général » et relève que sa singularité réside dans l'intention de Ruskin de constituer, comme il l'annonce dans le deuxième volume, un plaidoyer en faveur de « l'introduction de la forme gothique dans notre architecture domestique »⁶⁴⁵. L'historien de l'art français explique cette orientation théorique par la nécessité, pour l'auteur victorien, de trouver :

« des voies par lesquelles le gothique puisse pénétrer la société contemporaine assez profondément et s'y diffuser assez largement pour amorcer le processus – nécessaire, difficile et incertain – de sa régénération par l'art ; dans cette perspective, l'architecture domestique semble à Ruskin une voie privilégiée »⁶⁴⁶.

Si l'ambition de Ruskin de voir son travail théorique le plus largement diffusé parmi la population victorienne est incontestable – en témoigne, par exemple, sa volonté d'intervenir, nous l'avons vu dans le premier chapitre, dans l'ensemble des villes manufacturières du pays⁶⁴⁷ – le caractère essentiellement appliqué de son engagement intellectuel est à considérer dans le contexte de son opposition au courant ecclésiologique du deuxième tiers du XIXe siècle en Grande-Bretagne. Promouvoir un gothique domestique est aussi une manière de se dresser contre ce mouvement au sein duquel Augustus Pugin joue un rôle majeur.

La position de Ruskin par rapport au précédent que constitue la théorie architecturale gothique de Pugin est complexe. Plusieurs commentateurs de l'époque mettent en lumière la manière dont Ruskin aurait emprunté un certain nombre de ses arguments et de ses propositions théoriques à l'auteur de *Contrasts*. Dans *The Ecclesiologist*, la revue de la *Cambridge Camden Society*, le compte-rendu du premier volume des *Stones of Venice* affirme que :

« Mr. Pugin lui-même pourrait apprendre de Mr. Ruskin, tout comme Mr Ruskin a (comme c'est le plus probable) appris de lui, en particulier de détester tout ce qui est faux, ennuyant et clinquant en art »⁶⁴⁸

En réaction à ces accusations de plagiat, Ruskin se défend d'avoir même véritablement lu Pugin. Il écrit, dans l'un des appendices du troisième volume de *Modern Painters* que :

« J'ai jeté une fois un coup d'œil au *Contrasts* de Pugin, dans une salle de lecture de la bibliothèque d'architecture d'Oxford, au cours d'une matinée d'oisiveté. J'ai pris connaissance de ces « *Remarks on Articles in the Rambler* » par quelques comptes-

⁶⁴⁵ « I plead for the introduction of the Gothic form into our domestic architecture » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 312) cité dans FONTANEY PIERRE, *Le Renouveau gothique en Angleterre. Idéologie et architecture*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1989.

⁶⁴⁶ *Ibid*, p. 29-30.

⁶⁴⁷ C'est ce qu'il affirme dans une lettre à son ami Charles Eliot Norton en date du 28 décembre 1858 (par la suite réimprimée dans *The Atlantic Monthly*, vol. 93, Juin 1904, p. 804).

⁶⁴⁸ «Mr. Pugin himself might learn from Mr. Ruskin, had not (as is not improbable) Mr. Ruskin learnt it from him, to loathe all that is false and mean and meretricious in art.» (*The Ecclesiologist*, Août 1851, vol. xi. p. 276).

rendus. Je n'ai jamais lu un mot d'un seul de ses autres ouvrages, ne ressentant pas, au regard du style de son architecture, le moindre intérêt pour ses opinions ».⁶⁴⁹

Les « *Remarks on Articles in the Rambler* » auxquelles il est fait ici référence font l'objet d'une sévère critique de sa part dans l'un des appendices du premier tome de *Stones of Venice*. Intitulé « *Romanist Modern Art* », il commence ainsi :

« Il est de la plus grande importance, dans les temps actuels, que le Romanisme cesse d'avoir la misérable influence que son caractère pompeux et pittoresque lui a permis d'exercer sur le fragile sentimentalisme de la population anglaise »⁶⁵⁰.

Alors qu'il dénonce l'ensemble des « subterfuges » sur lesquels prospère le développement du catholicisme au sein de la société britannique, il identifie comme étant le plus indigne celui qui consiste à :

« se faire leurrer par l'Église Romaine en raison de son caractère chatoyant, à la manière des alouettes qui se font piéger par un miroir cassé, à se faire souffler par le vent de la conversion par le gémissement de l'orgue d'église, à se ficeler à une nouvelle religion par des fils d'or cousus sur les jupons des prêtres, à rompre avec sa conscience pour le carillon d'un beffroi »⁶⁵¹.

Cette opposition, renouvelée, entre catholicisme et anglicanisme, autour des formes matérielles de la liturgie trouve alors, dans l'opposition entre Ruskin et Pugin et au sein du *Gothic Revival*, un écho particulier. Dans *Stones of Venice*, la critique que fait Ruskin du caractère ostentatoire du culte catholique s'inscrit comme un élément de sa théorie architecturale qu'il prend soin d'éloigner de celle d'Augustus Pugin. Il écrit :

« Je croyais difficilement que cela était possible, bien qu'on m'avait déjà raconté de vagues histoires sur les effets sur certains esprits, de ces simples couleurs écarlates et de ces bougies, jusqu'à ce que je tombe sur un passage des « *Remarks on Articles in the Rambler* » de Pugin »⁶⁵².

Nous ne reviendrons pas ici sur les passages de la théorie de Pugin sur lesquels Ruskin s'arrête afin d'en montrer l'inanité, ils ressortent des mêmes fondements argumentatifs que ceux, dont il a déjà été question, mobilisés par les membres de la *Cambridge Camden Society*. Il importe néanmoins de prendre la mesure de l'enjeu que représente, pour Ruskin, le fait de marquer

⁶⁴⁹ « I glanced at Pugin's *Contrasts* once, in the Oxford architectural reading-room, during an idle forenoon. His "Remarks on Articles in the *Rambler*" were brought under my notice by some of the reviews. I never read a word of any other of his works, not feeling, from the style of his architecture, the smallest interest in his opinions ». (*Modern Painters III in Works*, vol V, p. 428-429).

⁶⁵⁰ « It is of the highest importance, in these days, that Romanism should be deprived of the miserable influence which its pomp and picturesqueness have given it over the weak sentimentalism of the English people » (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 436)

⁶⁵¹ « But of all these fatuities, the basest is the being lured into the Romanist Church by the glitter of it, like larks into a trap by broken glass; to be blown into a change of religion by the whine of an organ-pipe; stitched into a new creed by gold threads on priests' petticoats; jangled into a change of conscience by the chimes of a belfry ». (*Ibid.*, p. 437)

⁶⁵² « I had hardly believed that it was possible, though vague stories had been told me of the effect on some minds, of mere scarlet and candles, until I came on this passage in Pugin's *Remarks on Articles in the Rambler* » (*Ibid.*).

l'écart entre ses propositions et celles défendues par Pugin concernant le gothique. L'influence de ce dernier dans la promotion d'un gothique ecclésiologique dans les années 1830-1840 a joué un rôle dans l'association entre ce style architectural et les tendances catholiques de la *high Church*. Dans son histoire du *Gothic Revival*, Eastlake souligne qu'au début des années 1850, les « Médiévalistes » étaient regardés avec suspicion par les partisans d'un strict protestantisme au sein de l'Église anglicane qui « voyaient de l'espièglerie surgir de chaque arc brisé et une hérésie lorgnée de derrière chaque pilier gothique » et identifiaient la cause des médiévalistes à la « hiérarchie romaine, à l'Inquisition et aux martyrs de Smithfield »⁶⁵³. Selon Eastlake, le « Ruskinisme » a constitué une rupture au sein du *Gothic Revival* en ce qu'il a permis au gothique de sortir du giron catholique :

« Quand Monsieur Ruskin a commencé à promouvoir l'architecture gothique, il ne l'a pas fait comme un Ritualiste ou un apologiste de l'Église de Rome. Son introduction des *Seven Lamps of Architecture* a bien, tout comme la plupart de ses écrits, une tonalité largement religieuse mais il écrit plutôt comme un philosophe moral que comme un homme d'église [...]. Son livre, a ainsi trouvé la faveur d'une grande catégorie de lecteurs qui s'étaient détournés des arguments de Pugin avec impatience et pour qui même les « Ecclésiologistes » avaient prêché en vain »⁶⁵⁴.

Historien du *Gothic Revival*, Kenneth Clark reconnaît aussi comme le « succès le plus complet de Ruskin » d'avoir « dissocié l'architecture gothique et Rome » et, pour reprendre l'expression de l'historien de l'art anglais, d'avoir « désinfecté l'architecture gothique ». C'est la raison pour laquelle, selon Clark, on le reconnaît comme l'« initiateur des doctrines du *Gothic Revival* »⁶⁵⁵. La théorie de Ruskin procède à un déplacement dans l'historicisation de l'origine du gothique. D'un style architectural largement présenté comme ecclésiastique – et, plus spécifiquement, catholique – à une architecture dont l'origine domestique est réévaluée, le gothique acquiert de nouvelles caractéristiques qui le rendent disponible à d'autres formes d'investissements symboliques. Le rôle de Ruskin dans ce processus est largement reconnu aussi bien dans l'historiographie plus tardive que par ses contemporains. Dès la parution des *Stones of Venice*, en 1853, les critiques, par voie de presse, commentent cette prise de position théorique. Dans le *Evening Mail* du 5 octobre 1853, on peut lire un compte-rendu du deuxième volume des

⁶⁵³ « They saw mischief lurking in every pointed niche, and heresy peeping from behind every Gothic pillar. They regarded the Mediaevalists with suspicion, and identified their cause with Romish hierarchy, with the Inquisition and Smithfield ». (Charles Lock EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, *op. cit.*, p. 266).

⁶⁵⁴ « When Mr. Ruskin first entered the lists as a champion of Gothic Architecture, it was certainly not as a Ritualist or as an apologist for the Church of Rome. His introduction to the *Seven Lamps of Architecture* partook largely, as indeed much of his writing then did, of a religious tone, but he wrote rather as a moral philosopher than as a churchman, and though his theological views found here and there decided expression they could hardly be identified with any particular sect. His book, therefore, found favour with a large class of readers who had turned from Pugin's arguments with impatience, and to whom even the Ecclesiologists' had preached in vain ». (*Ibid*)

⁶⁵⁵ K. CLARK, *The Gothic Revival*, *op. cit.*, p. 196.

Stones of Venice dans lequel l'auteur reconnaît à Ruskin l'« indépendance d'esprit » et le « bon sens » avec lequel il a « désavoué le fait que le style gothique puisse avoir quelconque caractère ecclésiastique »⁶⁵⁶. Contrairement à cette adhésion, dans un autre compte-rendu intitulé « *Ruskin on Architecture* » dans l'*Illustrated London News* du 3 décembre 1853, il est reproché à Ruskin ses propos concernant :

« la convertibilité du gothique à des usages domestiques : car ni ses dimensions, ni les matériaux que l'on trouve habituellement dans les bâtiments séculiers des classes les plus humbles conviennent aux conditions de ce style ; et que cela constitue une profanation de ses confortables ressources d'essayer de les intégrer au palais et au cottage »⁶⁵⁷.

Si Ruskin est loin de ne rencontrer que des défenseurs, son argumentation en faveur d'une origine domestique, civile – et donc non-ecclésiastique – du gothique constitue l'un des points centraux de sa théorie qui est lue dans le contexte de l'opposition entre la *high* et la *low Church* anglicane.

Le gothique est ainsi à envisager comme un objet, dont les propriétés sont façonnées par les théoriciens qui s'en emparent, pour répondre à de nouvelles problématiques politiques, religieuses mais aussi sociales. Ici, en faisant du gothique un style avant tout domestique, Ruskin construit un instrument de sa lutte contre les formes bourgeoises de consommation de l'architecture dans les villes industrielles britanniques.

Un gothique vénitien

C'est dans *Stones of Venice* – dans lequel il prend, spécifiquement, la ville de Venise comme sujet – que Ruskin construit et formule véritablement, pour la première fois, sa théorie de l'architecture gothique. Il le fait dans un contexte intellectuel où, en Grande Bretagne, les champs, en constitution, de l'histoire et de l'histoire des arts sont alors largement dominés par une production littéraire consacrée quasiment exclusivement à l'Angleterre. Les deux premières parties de ce chapitre témoignent d'ailleurs de cette insularité caractéristique des formes du médiévalisme britannique, de l'« *English Gothic* » de Rickman aux Saxons de la *whig history*. Elle s'accompagne parfois d'une forme de mépris et d'incompréhension pour les

⁶⁵⁶ « Ruskin's *Stones of Venice*, vol. II », *Evening Mail*, 5 octobre 1853, p. 2.

⁶⁵⁷ « But we will conclude our present notice by suggesting to Mr Ruskin that he is in error as to the convertibility of the Gothic to domestic purposes : that neither the dimensions, not the materials usually found in the secular buildings of the humbler class are equal to the requirements of that style ; and that it is a desecration of its lofty resources to attempt to accomodate them to the palace and the cottage » (« *Ruskin on Architecture* », *Illustrated London News*, 3 décembre 1853, p. 7).

autres formes d'architecture continentale. En 1765, l'historien Edward Gibbon écrit ainsi, à l'occasion d'un voyage à Venise :

« De toutes les villes d'Italie, c'est Venise qui me satisfait le moins... Des maisons anciennes et, en général, mal construites, des tableaux en ruine et des fossés puants, rehaussés des dénominations pompeuses de canaux, un beau pont gâché par deux rangées de maisons dessus, et une grande place décorée de la pire architecture que je n'aie jamais vue »⁶⁵⁸.

Dans ce contexte, la théorisation du gothique par Ruskin à partir de l'exemple vénitien constitue un véritable pas de côté. Cette particularité du regard ruskinien sur le gothique européen au sein du *Gothic Revival* est relevée par Eastlake dès 1872. Il l'explicite clairement au début de son chapitre sur le « *Ruskinism* » :

« Jusqu'à ce moment-là, les architectes anglais, soit de l'école gothique ou classique, avaient considéré des bâtiments tels que le Palais des Doges de Venise ou l'Église de San Michele de Lucques comme de curieux exemples de conception dégénérée – seulement intéressants comme étape de l'histoire de l'art européen mais totalement indignes d'être étudiés ou imités »⁶⁵⁹.

À cet égard, il est intéressant de revenir sur la qualification, par George Gilbert Scott, au moment de la « Bataille des styles », du caractère « semi-byzantin » de son nouveau projet de 1860, dans une lettre à son ami l'historien Edward A. Freeman⁶⁶⁰. L'utilisation de cette terminologie byzantine témoigne de l'influence qu'a pris alors le gothique vénitien promu par Ruskin dans *Stones of Venice* où il décrit l'influence byzantine des palais du XIVe siècle qui inspire alors Scott mais également d'autres architectes néo-gothiques comme George Edmund Street.

C'est d'ailleurs presque immédiatement après la parution des *Stones of Venice* que cette spécificité vénitienne du « *Ruskinism* », pour reprendre le terme utilisé par Eastlake, est identifiée, par ses contemporains, comme l'une des originalités de la théorie de Ruskin. Dans le principal périodique britannique spécialisé dans l'architecture, *The Builder*, un contributeur nommé Zêta rend compte de la parution du premier tome des *Stones* le 22 mars 1851 dans un article intitulé « *Venetian gothic* » dans lequel il critique l'« arrogance misérable » de l'architecture vénitienne qu'il qualifie d'« architecture de *club-house* »⁶⁶¹. L'expression

⁶⁵⁸ Cité dans Joseph MORDAUNT CROOK, « Ruskinian Gothic » in John Dixon HUNT et Faith M. HOLLAND, *The Ruskin Polygon. Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 65.

⁶⁵⁹ « Up to this time English architects, whether of the Gothic or Classic school, had regarded such buildings as the Doge's Palace at Venice, or the Church of San Michele at Lucca, as curious examples of degenerate design — interesting indeed as links in the history of European art, but utterly unworthy of study or imitation » (Charles Charles Lock EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, Londres, Longmans, Green, and co., 1872.

⁶⁶⁰ « I have prepared [a design] which is Italian but not what [Palmerston] meant. It is really Italian Romanesque or semi Byzantine (but do not say so or they will say it is the concentration of Barbarism) » (Scott à Freeman, 2 Juillet 1860, Rylands University Library, Manchester, Freeman papers cité dans D. B. BROWNLEE, « That "Regular Mongrel Affair" », *art. cit.*)

⁶⁶¹ Zêta, « Venetian gothic », *The Builder*, 22 mars 1851.

« *Venetian gothic* » utilisée par l’auteur de l’article témoigne de la manière dont les formes architecturales décrites par Ruskin dans son ouvrage constituent, aux yeux des commentateurs de l’époque, une catégorie sensiblement distincte de la typologie traditionnelle du gothique. Quelques années plus tard, le 15 février 1859, Ruskin est invité à venir s’exprimer à l’*Architectural Photographic Association* en qualité de spécialiste de l’ « architecture vénitienne »⁶⁶². Le décentrement du regard de Ruskin, de la Grande-Bretagne vers la cité des Doges, est alors, en quelque sorte, acté au sein de l’histoire du *Gothic Revival*.

Dans un texte qu’il consacre à la question du « *Ruskinian Gothic* », l’historien de l’architecture Joseph Mordaunt Crook rappelle la manière dont l’historiographie a découpé l’histoire du *Gothic Revival* en deux phases distinctes. La première, qualifiée de « géorgienne », est caractérisée par un style – entre Rococo et pittoresque – qui reste, en dehors de quelques rares exceptions, largement indigène à la Grande-Bretagne. La seconde, « victorienne » – sous une forme d’abord ecclésiologique puis éclectique – aurait acquis une envergure pleinement internationale⁶⁶³. C’est autour des années 1840 que cette historiographie du *Gothic Revival* situe souvent le basculement au cours duquel les sources d’inspiration du mouvement ne sont plus exclusivement britanniques. Dans cette histoire, Ruskin est considéré comme le « responsable de cette nouvelle extension de l’esthétique nationale » et de la promotion de « quelque chose qualifié de « *Ruskinian Gothic* » »⁶⁶⁴. Si, dans la pratique architecturale, l’importance de la rupture que constitue le déplacement, vers l’Italie, de la théorie ruskinienne du gothique a eu tendance à être surestimée⁶⁶⁵, il est intéressant d’analyser les enjeux qui entourent cette translation géographique du regard.

Dans la conférence qu’il donne à l’*Architectural Photographic Association* en 1859 consacrée à l’ « Architecture vénitienne », Ruskin donne des indications concernant le choix de Venise comme outil au service de sa théorisation du gothique dans *Stones of Venice*. Le compte-rendu de cette intervention nous indique qu’à la suite de la prise de parole, le même soir, de l’architecte George Edmund Street, Ruskin, qui préside la soirée, aurait signifié qu’il était d’accord avec les critiques de Street concernant l’architecture de la basilique Saint-Marc tout en affirmant que :

« il y a une importante caractéristique qui pourrait permettre aux Anglais de pardonner Saint-Marc. Venise était spécifiquement une ville de marchands et de guerriers : ce

⁶⁶² *Works*, vol. XVI, p. 463.

⁶⁶³ Joseph MORDAUNT CROOK, « *Ruskinian Gothic* » in John Dixon HUNT et Faith M. HOLLAND, *The Ruskin Polygon. Essays on the Imagination of John Ruskin*, op.cit., p. 65.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ Joseph Mordaunt Crook revoit ainsi à la baisse l’influence concrète des propositions de Ruskin sur le type d’architecture réalisé par ses contemporains. L’historien de l’architecture rappelle d’ailleurs l’antériorité de cette réévaluation dès 1953 par H. S. GOODHART-RENDEL, *English Architecture since the Regency*, Londres, Constable, p. 135.

n'était pas une ville qui s'adonnait, à aucun moment, aux sentiments ecclésiastiques – dans le sens où ils seraient distincts des sentiments religieux, car la religion, comprise comme une pratique, a constamment influencé ses habitants dans tout ce qu'ils entreprenaient. Cependant, ils s'opposaient aux sentiments ecclésiastiques et, bien que catholiques romains, ils étaient opposés au Pape et n'avaient développé aucun sentiment abstraits ou transcendants qui influençaient alors les architectes du reste de l'Europe dans la construction de leur plus nobles édifices »⁶⁶⁶.

Dans *Stones of Venice*, il écrit que Venise se caractérise par « la soumission complète de la piété privée à la politique nationale »⁶⁶⁷ et qu'il ne connaît aucune autre ville européenne :

« dans laquelle la cathédrale n'est pas le principal élément architectural. Car la principale église de Venise est la chapelle qui est attachée au palais de son prince et appelée la « Chiesa Ducale » »⁶⁶⁸.

La singularité de la Venise dépeinte par Ruskin réside selon lui dans la composition de sa population – essentiellement des marchands – et dans son opposition au pouvoir de la papauté romaine. Il en observe la trace dans son architecture qui témoigne de la soumission du religieux au politique. Prise comme modèle théorique, Venise permet à Ruskin d'appuyer sa démonstration du caractère radicalement anti-ecclésiologique du gothique, en particulier par l'attention qu'il porte à l'architecture de son palais Ducal.

⁶⁶⁶ « But there was one feature that should make Englishmen ready to forgive St. Mark's. Venice was peculiarly the city of a mercantile and a warlike people: it was not a city that was given to ecclesiastical feeling in any respect,—he meant thereby, ecclesiastical as distinguished from religious, for religion in a practical sense was found to have constantly influenced them in everything that they did. But to ecclesiastical feeling they were opposed, and, even though Roman Catholics, they were opposed to the ecclesiastical system; they were, moreover, always quarrelling with the Pope, and had no feeling of that abstract or transcendental kind which stimulated the architects of the rest of Europe in the formation of their noblest edifices » (*Works*, vol. XVI, p. 463).

⁶⁶⁷ « the entire subjection of private piety to national policy » (*Works*, vol. IX, p. 25)

⁶⁶⁸ « I am aware of no other city of Europe in which its cathedral was not the principal feature. But the principal church in Venice was the chapel attached to the palace of her prince, and called the « Chiesa Ducale » » (*Ibid.*)

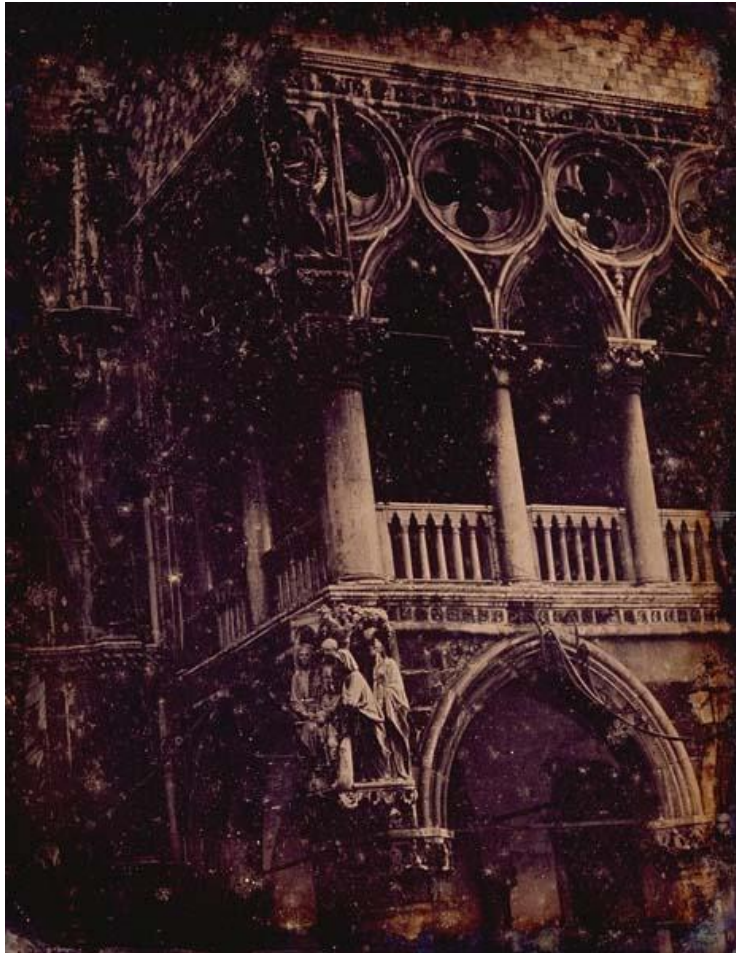


Figure 39 : John Ruskin et son domestique John Hobbes, Daguerrotype. Venise, palais Ducal, angle nord-ouest avec « Le jugement de Salomon » et la Porta della Carta, vers 1849
 Source : *Ruskin Foundation, Collection of Education Trust Ltd*, conservée à la *Ruskin Library* de la *Lancaster University*.

La force théorique de Ruskin est d'avoir intégré, au sein de son ouvrage sur la ville italienne, un chapitre dans lequel il propose de définir, ce qu'il qualifie tout bonnement de « nature du gothique » :

« Je vais m'efforcer, dans ce chapitre, de donner au lecteur une idée, à la fois large et précise, de, à proprement parler, la vraie nature de l'architecture Gothique ; non pas celle de Venise seulement mais d'un Gothique universel : car cela va constituer l'une des plus intéressantes parties de notre enquête à suivre de découvrir comment l'architecture vénitienne a atteint le type parfait du Gothic »⁶⁶⁹.

Affirmer le caractère « universel » et « parfait » du gothique vénitien est ici, dès l'origine, l'expression d'un engagement politique.

⁶⁶⁹ « I shall endeavour therefore to give the reader in this chapter an idea, at once broad and definite, of the true nature of Gothic architecture, properly so called; not of that of Venice only, but of universal Gothic: for it will be one of the most interesting parts of our subsequent inquiry to find out how far Venetian architecture reached the universal or perfect type of Gothic » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 181).

La ville, dont la qualité de modèle esthétique repose, chez Byron ou Chateaubriand par exemple⁶⁷⁰, sur l'idéalisation de son passé aristocratique, acquiert, chez Ruskin, les propriétés d'un modèle dont nous allons maintenant voir qu'il permet d'articuler, par le prisme de l'architecture gothique, à rebours de l'imaginaire nostalgique du romantisme, le Moyen Âge et la modernité.

b- Gothique et architecture

Du « style » gothique

Si le mythe « gothique » de la constitution dite mixte de l'Angleterre rencontre une large audience au sein de la classe politique victorienne, c'est qu'il s'est préalablement et progressivement diffusé dans un espace social – fait notamment de clubs mondains, littéraires aussi bien que politiques, comme le *Kit Cat Club* de Londres, créé en 1700 par le célèbre éditeur Jacob Tonson⁶⁷¹ – au sein duquel les frontières entre la politique, les arts et la littérature sont poreuses et qui investit le gothique comme un objet symbolique majeur.

Nous avons vu la manière dont le médiévalisme victorien se structure notamment autour d'un imaginaire gothique dont les formes dépendent largement de l'existence concrète que lui offre l'architecture. La littérature, la peinture et le discours politique sont traversés par cette référence architecturale qui constitue l'élément matériel à partir duquel les différentes représentations symboliques s'enracinent. La structuration du courant ecclésiologique – entre architecture, liturgie et théologie – illustre, à ce titre, le caractère fondamental de l'ancrage matériel de l'idéologie selon un modèle que Panofsky développera dans son *Architecture gothique et pensée scolastique* de 1951, quand il fera du gothique l'architecture de la philosophie scolastique.

Chez Ruskin, l'architecture gothique est le témoin – la trace indiciaire – d'une organisation socio-économique davantage qu'un modèle décoratif, ornemental ou structurel. C'est ce qu'il formule lors la première conférence qu'il donne à Bradford à l'occasion de l'inauguration de la *Bradford Design School* le 1^{er} mars 1859 :

« Je le répète, je ne vous demande pas et je ne souhaite pas que vous construisiez une nouvelle Pise pour [vos ouvriers]. Nous ne souhaitons pas non plus un retour à la vie ou aux décorations du XIII^e siècle, et les conditions que vous devez leur offrir sont simplement celles d'une heureuse vie anglaise, car les réalisations que vous avez

⁶⁷⁰ Xavier TABET et Christian DEL VENTO (dir.), *Le Mythe de Venise au XIX^e siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.

⁶⁷¹ Voir, à ce sujet, Valérie CAPDEVILLE, *L'âge d'or des clubs londoniens (1730-1784)*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 67.

maintenant à demander à vos travailleurs sont celles qui permettront de rendre belle la vie moderne anglaise »⁶⁷².

Le Moyen Âge dont parle Ruskin est relativement éloigné de l'idéalisation du modèle social féodal et aristocratique promu par Cobbett ou Carlyle :

« Le caractère splendide que l'on fait de la beauté du Moyen Âge dans les descriptions qu'on peut en avoir, aussi grande qu'elle fut à bien des égards dans la réalité, avait, toutefois, comme fondement et comme aboutissement, rien d'autre qu'un orgueil de la vie, l'orgueil de ceux qui constituent les soi-disant classes supérieures, un orgueil qui ne tenait que par la violence et le vol et qui a mené, au final, à la destruction à la fois des arts eux-mêmes mais également des États qui les ont vu naître »⁶⁷³.

Ruskin n'idéalise finalement en rien la société médiévale au sein de laquelle, tel qu'il l'exprime ici, les « classes supérieures » exerçaient une violence mortifère et il ne s'agit pas, pour lui, de promouvoir le retour aux formes de l'architecture gothique du XIII^e siècle. Ce qu'il identifie dans les indices lisibles sur la surface architecturale, c'est une possibilité, pour les travailleurs, de renouer avec la condition – précaire car dépendante d'un délicat équilibre social – d'une « heureuse vie anglaise ». Le « style » gothique est ainsi davantage, chez Ruskin, un style de vie.

Il est d'ailleurs intéressant, à cet égard, de mettre en parallèle la manière dont Ruskin promeut, au même titre que l'architecture gothique, la peinture des Préraphaélites. C'est aussi bien comme le défenseur de cette « congrégation » que comme représentant du *Gothic Revival* que Ruskin est identifié par ses contemporains. Le pamphlet « *Pre-Raphaelitism* » qu'il leur consacre en 1851 paraît sous la forme d'une lettre adressée au *Times* en réaction à la mauvaise critique qui leur avait été faite, dans le même journal, au moment de l'exposition annuelle de la *Royal Academy* cette année-là⁶⁷⁴. Cette déclaration publique de soutien de la part du critique d'art a contribué à l'identification entre Ruskin et les Préraphaélites. Or, l'évidence de cette affinité se doit d'être précisée. Ce que Ruskin cherche à promouvoir dans le travail de cette congrégation d'artistes relève moins de ce qui est, encore aujourd'hui, largement associé à leur pratique : leur rejet de la perspective classique et leur choix de la représentation de sujets médiévaux, que d'une admiration pour leur démarche. Dans la quatrième conférence qu'il donne en novembre 1853 à la *Philosophical Institution* d'Édimbourg, consacrée justement au

⁶⁷² « I repeat, that I do not ask you nor wish you to build a new Pisa for them. We don't want either the life or the decorations of the thirteenth century back again; and the circumstances with which you must surround your workmen are those simply of happy modern English life, because the designs you have now to ask for from your workmen are such as will make modern English life beautiful » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 341).

⁶⁷³ « All that gorgeousness of the Middle Ages, beautiful as it sounds in description, noble as in many respects it was in reality, had, nevertheless, for foundation and for end, nothing but the pride of life—the pride of the so-called superior classes; a pride which supported itself by violence and robbery, and led in the end to the destruction both of the arts themselves and the States in which they flourished » (*Ibid*).

⁶⁷⁴ *Pre-Raphaelitism in Works*, vol. XII, p. 341-393.

Préraphaélisme, il reconnaît en eux une manière de peindre qui renoue avec les principes fondamentaux qui distinguent radicalement l'art médiéval de l'art, qu'il qualifie de « moderne », post-raphaélite :

« Dans l'art médiéval, la pensée est première et l'exécution est seconde ; dans l'art moderne l'exécution vient en premier et la pensée en second. Et encore, dans l'art médiéval, la vérité est première, la beauté seconde ; dans l'art moderne, la beauté est première, la vérité est seconde. Les principes médiévaux ont mené à Raphael, et les principes modernes n'ont fait que se départir de lui »⁶⁷⁵.

Sa défense des Préraphaélites est une occasion de formuler une critique contre l'académisme de son époque qui n'encourage les peintres qu'à copier et recopier l'antique. C'est cette critique qu'on entend en creux quand il affirme que :

« Le Préraphaélisme a un seul et unique principe, celui d'une vérité absolue et intransigeante dans tout ce qu'il réalise, obtenue par le travail de chaque chose dans le plus menu détail, à partir de la nature et de la nature seulement. Chaque touche de peinture du paysage d'arrière-plan préraphaélite est peinte, en plein air, à partir du sujet lui-même. Tous les visages préraphaélites, bien que travaillés dans leur expression, sont de véritables portraits de personnes vivantes. Le moindre accessoire est peint de la même manière. Et l'une des principales raisons qui explique l'opposition violente que leur école a reçu de la part des autres artistes, est l'énorme coût, en attention et en travail, qu'un tel système requiert de la part de ceux qui l'adoptent, en contradiction avec la négligence et l'imperfection du style actuel »⁶⁷⁶.

C'est finalement en suivant un modèle assez similaire que Ruskin plaide, en architecture, en faveur de principes, notamment économiques et sociaux, qui régissent l'organisation de la construction gothique et qu'il invoque, en peinture, la nécessité de renouer avec les principes, quasiment logistiques, de l'art médiéval. Il ne s'agit pas, dans l'un ou l'autre cas, de promouvoir le retour à une forme, à un style ou à une facture particulière mais plutôt de mettre l'accent sur une démarche et sur une organisation technico-sociale singulière. Le modèle médiéval auquel Ruskin fait appel dans ses écrits et dans ses interventions publiques n'est donc pas un modèle formel, contrairement à la logique générale du *Gothic Revival*. S'il convoque la grammaire artistique et architecturale du Moyen Âge, c'est avant tout pour témoigner de la qualité des réalisations d'un modèle productif qu'il cherche à revitaliser. Il n'appelle pas les artistes à imiter

⁶⁷⁵ « In mediæval art, thought is the first thing, execution the second; in modern art execution is the first thing, and thought the second. And again, in mediæval art, truth is first, beauty second; in modern art, beauty is first, truth second. The mediæval principles led up to Raphael, and the modern principles lead down from him ». (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 150)

⁶⁷⁶ « Pre-Raphaelitism has but one principle, that of absolute, uncompromising truth in all that it does, obtained by working everything, down to the most minute detail, from nature, and from nature only. Every Pre-Raphaelite landscape background is painted to the last touch, in the open air, from the thing itself. Every Pre-Raphaelite figure, however studied in expression, is a true portrait of some living person. Every minute accessory is painted in the same manner. And one of the chief reasons for the violent opposition with which the school has been attacked by other artists, is the enormous cost of care and labour which such a system demands from those who adopt it, in contradistinction to the present slovenly and imperfect style ». (*Ibid.*, p. 157-158)

d'un point de vue stylistique la plastique médiévale et s'oppose ainsi à toute forme de « *Revival* » formel.

De la modernité gothique

Dans l'ouvrage qu'il fait paraître en 1936, intitulé *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*⁶⁷⁷, l'historien de l'architecture Nikolaus Pevsner entreprend de remonter aux origines du Mouvement moderne en architecture. Selon lui, c'est William Morris qui, en se détachant des théories de Ruskin et de l'historicisme du XIXe siècle, en constituerait le principal précurseur. Quelques années plus tard, en 1960, Reyner Banham, élève de Pevsner, publie sa thèse sous le titre *Theory and Design in the First Machine Age*⁶⁷⁸. Il y développe l'argument selon lequel le modernisme architectural aurait été, dès son origine, marqué par la pensée futuriste qu'il oppose à toute tentation du « *revival* ». Il fonde son interprétation sur l'idée que, malgré leur divergences, l'ensemble des théoriciens modernes se retrouvent dans leur rejet commun de Ruskin. Il écrit :

« Mêmes s'ils défendaient des objectifs artistiques et des théories de la conception très différentes, tous s'accordaient néanmoins autour de leur mépris commun pour ce déplorable Ruskin »⁶⁷⁹.

Ruskin est ainsi évacué de cette généalogie intellectuelle du Mouvement moderne dès ces premières entreprises historiographiques. Cette éviction est reprise dans l'histoire de l'architecture postérieure dans les travaux, par exemple, de Bruno Zevi⁶⁸⁰ ou de Leonardo Benevolo⁶⁸¹ qui présentent Ruskin essentiellement comme le théoricien d'une critique de la « Restauration » et comme l'adversaire proclamé de Viollet-le-Duc.

Certains travaux ont, plus récemment, porté un nouveau regard sur le rôle joué par Ruskin dans la pensée architecturale du XXe siècle. En 2001, dans l'ouvrage collectif intitulé *Ruskin and Modernism*, l'historien de l'architecture Giovanni Leoni propose de réévaluer la contribution de Ruskin au modernisme architectural⁶⁸². Il montre en particulier comment l'indexation de l'auteur dans la catégorie des anti-modernes – en raison, notamment, de son identification avec le médiévalisme victorien – s'est faite au détriment d'une analyse minutieuse du rapport entre

⁶⁷⁷ Nikolaus PEVSNER, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936.

⁶⁷⁸ Reyner BANHAM, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, 1960.

⁶⁷⁹ « Men whose view of the aims of art and the function of design were as diverse as could be, nevertheless united in their hatred of ce déplorable Ruskin » (Reyner BANHAM, *Theory and Design in the First Machine Age*, 1960, p. 11-12).

⁶⁸⁰ Bruno ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Turin, Einaudi, 1950.

⁶⁸¹ Leonardo BENEVOLO, *History of Modern Architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1977.

⁶⁸² Giovanni LEONI, « Architecture as Commentary. Ruskin's Pre-modern Architectural Thought and its Influence on Modern Architecture », in Giovanni CIANCI et Peter NICHOLLS (dir.), *Ruskin and Modernism*, London, Palgrave Macmillan UK, 2001, p. 194-210.

ses propositions et les théories architecturales du Mouvement moderne. C'est notamment sur la défense, par Ruskin, de l'idée d'une crise du langage formel architectural que Leoni fonde son argumentation. Il explique comment, au moment de son énonciation, cette position a pu être considérée comme résolument anti-moderne par l'importance que revêtait encore, au milieu du XIXe siècle, la culture figurative. Ce n'est qu'avec l'émergence des avant-gardes à la fin du XIXe siècle, que la remise en question de la centralité de la forme et de la représentation, élément majeur de la théorie de Ruskin, n'a véritablement commencée à être exprimée⁶⁸³.

La présentation de Ruskin, par les historiennes et les historiens de l'architecture, comme le contre-modèle du modernisme architectural, repose largement sur la lecture et les interprétations qui ont été faites de son médiévalisme. L'assimilation historiographique entre Ruskin et les formes du médiévalisme propre au courant du *Gothic Revival*, a constitué, on le voit explicitement chez Pevsner et Banham, l'argument de sa relégation, de fait, du côté des « revivalistes » passésistes, nostalgiques, souvent accusés de misonéisme. Pourtant, la réception de Ruskin chez les principales figures du Mouvement moderne ne laisse aucun doute sur le fait que sa théorie en constitue l'une des pierres de fondation. Parmi les représentants les plus emblématiques du mouvement, Le Corbusier étudie l'architecture à l'école d'art de La Chaux-de-Fonds dont la bibliothèque est largement fournie des traductions françaises des ouvrages de Ruskin⁶⁸⁴. Il partage, en outre, avec son enseignant Charles L'Eplattenier un enthousiasme commun pour l'auteur anglais dont il écrit, en 1941, qu'il fut celui qui :

« prêcha la première croisade esthétique ; à la suite de l'avènement de l'âge des machines la voix de Ruskin fut entendue. Les peintres, les artisans, les architectes ont ramené l'esthétique de Ruskin à la vie. Les nouvelles banlieues-jardins dotèrent alors les environs de Londres d'importants renouveaux architecturaux. Mais la pensée de Ruskin seule fut une base insuffisante »⁶⁸⁵.

Cet éloge de Ruskin témoigne de l'influence de la pensée de celui-ci dans la formation intellectuelle de Le Corbusier, qui invite à s'y inscrire et à la prolonger. C'est aussi le cas de Walter Gropius dont la pensée est, à la suite de la Première Guerre mondiale, profondément marquée par ce que Barbara Miller Lane qualifie de « romantisme ruskinien »⁶⁸⁶. Dans le manifeste que Gropius rédige lors de la fondation du Bauhaus en 1919, il conçoit l'école comme une « nouvelle guilde d'artisans » qui repose sur des statuts et des titres de maîtres, compagnons

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Mark SWENARTON, *Artisans and Architects. The Ruskinian Tradition in Architectural Thought*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 1989, p. 193.

⁶⁸⁵ Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Paris, Gallimard, 1941, p. 128.

⁶⁸⁶ Barbara Miller LANE, *Architecture and Politics in Germany (1918-1945)*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

et apprentis, propres au monde des guildes⁶⁸⁷. Le modèle corporatif médiéval, auquel Ruskin est sensible et qu'il mobilise à de nombreuses reprises – jusqu'à la fondation de sa *Guild of Saint George* en 1871 – constitue ainsi un élément central de l'imaginaire moderne du Bauhaus qui puise également dans le répertoire des formes gothiques, comme l'illustre la gravure de la *Cathédrale* de Lyonel Feininger qui orne la page titre du Manifeste fondateur du Bauhaus publié à Weimar en 1919.

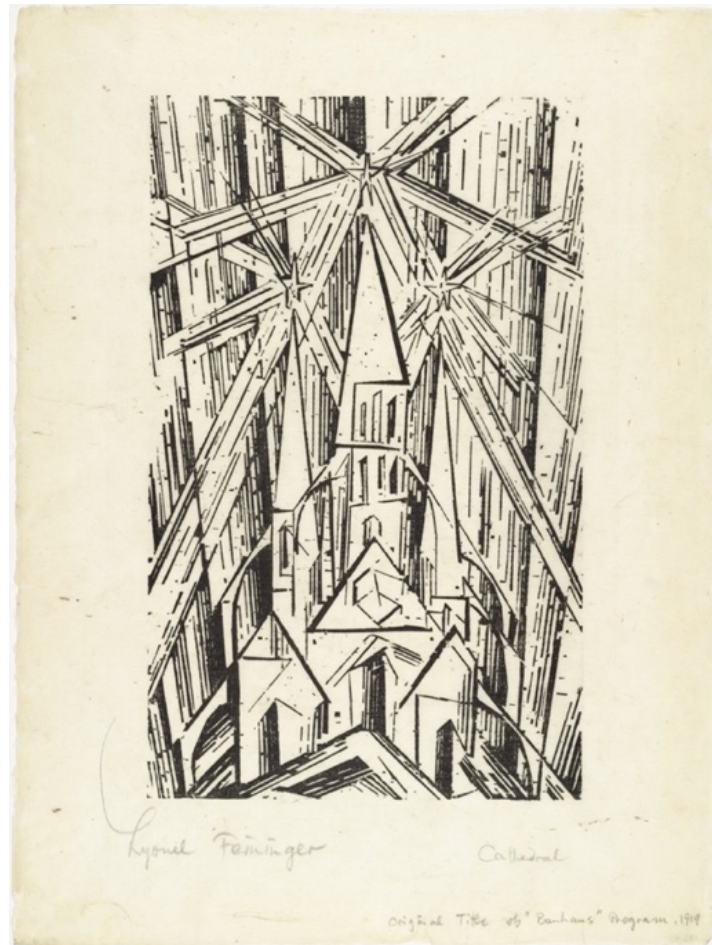


Figure 40 : Lyonel Feininger, *Cathedral (Kathedrale) for Program of the State Bauhaus in Weimar (Programm des Staatlichen Bauhauses)*, 1919
Source : MoMA (New York).

Le gothique, comme référence majeure aussi bien au sein du Bauhaus que chez Le Corbusier⁶⁸⁸, nous permet aussi de penser une modernité architecturale spécifiquement médiévale.

⁶⁸⁷ Walter GROPIUS, « Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (1919) » in H. M. WINGLER, *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Massachusetts, J. Stein, 1969, p. 31.

⁶⁸⁸ Voir, notamment Pierre Vaisse, « Le Corbusier et le gothique », *Revue de l'Art*, 118-1, 1997, p. 17-27.

c- Ruskin, de l'anti-moderne à l'anti-romantique

Stones of Venice, la trajectoire polie d'une œuvre

Au sein de l'ouvrage collectif *Ruskin and Modernism*, Giovanni Leoni part du constat que le succès officiel des idées de Ruskin dans le champ de l'architecture repose sur une incompréhension de départ qui avait déjà été relevée par Ruskin en 1874, dans sa préface à la troisième édition des *Stones of Venice* où il affirme que :

« Aucun de mes livres n'a eu autant d'influence sur l'art contemporain que *Stones of Venice* ; mais cette influence ne rend compte que d'un tiers du livre tandis que les deux autres ont été résolument ignorés par le public britannique »⁶⁸⁹.

Dans cette préface, Ruskin condamne en particulier, avec sévérité, les nombreuses réalisations architecturales néo-gothiques, qui se réclament pourtant de son influence. Il les avait qualifiées, dans un article publié en 1872 dans le *Pall Mall Gazette* de « monstres Frankenstein »⁶⁹⁰, sans insister alors sur le rôle joué par le succès éditorial de *Stones of Venice*. En 1874, il précise ce désaveu en pointant les interprétations sélectives et les lectures tronquées du livre, paru vingt-quatre ans plus tôt.

C'est dans *Stones of Venice* que Ruskin développe les fondements de sa théorie architecturale esquissée en 1849 dans ses *Seven Lamps of Architecture*. C'est là qu'il formule, pour la première fois, une véritable apologie du style gothique. L'histoire de la réception des trois tomes des *Stones* constitue un objet d'étude à part entière. Lors de la parution des deux derniers volumes, en 1853, le *Times* proclame qu'ils viennent compléter un « livre dont l'influence sera bénéfique non seulement à l'art mais à des choses encore plus grandes que l'art »⁶⁹¹. De nombreux travaux ont, par la suite, mis en lumière l'influence de la parution de cet ouvrage dans les réalisations néo-gothiques de la seconde moitié du XIXe siècle⁶⁹². Si les architectes victoriens le lise et se l'approprie, ce livre fait également rapidement l'objet d'une circulation en dehors du réseau des spécialistes.

Nous avons déjà commencé, dans ce travail, à retracer la destinée éditoriale de ces trois tomes

⁶⁸⁹ « No book of mine has had so much influence on contemporary art as the *Stones of Venice*; but this influence has been possessed only by the third part of it, the remaining two-thirds having been resolutely ignored by the British public » (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 11).

⁶⁹⁰ John Ruskin, « Mr Ruskin's influence. A defence. To the Editor of « The Pall Mall Gazette » », *art.cit.*

⁶⁹¹ Cité dans J. L. BRADLEY (éd.), *Ruskin. The Critical Heritage*, Londres, Routledge, 1984, p. 162.

⁶⁹² Voir, notamment, Joseph MORDAUNT CROOK, « Ruskinian Gothic » in *op.cit.* ou M. W. BROOKS, *John Ruskin and Victorian Architecture*, New Brunswick, 1987; W. V. Harris, « Ruskin's Theoretic Practicability and the Royal Academy's Aesthetic Idealism », *Nineteenth-Century Literature*, N° 52, 1997, p. 80-102. Une étude de la mise en pratique des principes ruskiniens développés dans *Stones of Venice* dans le cadre du chantier de l'*Oxford Museum* a été menée dans Eve Blau, *Ruskinian Gothic. The Architecture of Deane and Woodward, 1845-1861*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

des *Stones of Venice* en montrant en particulier comment le sixième chapitre du deuxième volume, intitulé « *The Nature of Gothic* » a fait l'objet de tirés à part dès 1854, un an à peine après sa parution. En 1879, c'est sous la forme d'une « *Travellers' Edition* » que l'ouvrage est commercialisé par les éditions George Allen, d'abord imprimée à 1000 exemplaires puis rééditée neuf fois jusqu'en 1902 au prix de 5 shillings⁶⁹³ tandis que l'édition complète de 1873 était commercialisée au prix de 5£ et 15 shillings⁶⁹⁴. L'intention est alors explicitement exprimée : il s'agit de faire de l'ouvrage une sorte de guide touristique à l'usage des voyageurs se rendant dans la cité des Doges. La vocation touristique est d'ailleurs présente dès l'édition originale. En effet, Ruskin y met en scène un « voyageur » fictif auquel il s'adresse et qu'il met en situation de découvrir la ville en suivant sa topographie et pour lequel il imagine le parcours de sa déambulation. Dans un avertissement qu'il rédige lors de la parution du deuxième volume en 1853, il signale, en outre, la présence d'un Index qui donne, par ordre alphabétique, une brève description de tous les bâtiments de Venise et qui « pourra constituer un guide pratique pour le voyageur »⁶⁹⁵. L'ouvrage de Ruskin s'inscrit ainsi dans la tradition des guides de voyage en compagnie desquels il a, lui-même, beaucoup voyagé. Il cite par exemple, dans sa correspondance, son usage régulier du *Murray Handbook's for Travellers* dont les premières éditions datent de 1836⁶⁹⁶. Dans la préface de la « *Travellers' Edition* » des *Stones of Venice* de 1879, il est précisé qu'elle a été conçue par l'auteur lui-même dans l'intention de :

« placer dans les mains du public, dans une forme plus adaptée, des extraits de ses travaux plus récents dont il pense qu'ils méritent une place permanente dans le système de son enseignement général »⁶⁹⁷.

Il est ainsi question de faciliter le transport des trois volumes que constitue l'ouvrage en regroupant les passages les plus essentiels en une seule publication. Or, à la lecture du sommaire de cette « *Travellers' Edition* », on peut constater que les chapitres retenus ont comme caractéristique de contenir les éléments les plus descriptifs de l'édition originale. Le sixième chapitre du deuxième volume, « *The Nature of Gothic* », qui en constitue la partie la plus critique, n'en fait pas partie⁶⁹⁸.

Cette pratique de « morceaux choisis » au sein des ouvrages est relativement courante durant

⁶⁹³ *Works*, vol. IX, p. lvi.

⁶⁹⁴ *Works*, vol. IX, p. liv.

⁶⁹⁵ « an Index, which, as it gives, in alphabetical order, a brief account of all the buildings in Venice, or references to the places where they are mentioned in the text, will be found a convenient guide for the traveller » (*Works*, vol. X, p. ix)

⁶⁹⁶ Dans une lettre à son père, datée du 28 mai 1858, il mentionne par exemple sa lecture de ce guide qui le renseigne sur l'origine étymologique du nom de la ville de « Habsburg » en Suisse (*Works*, vol. XVI, p. lxxii).

⁶⁹⁷ « This volume is the first of a series designed by the Author with the purpose of placing in the hands of the public, in more serviceable form, those portions of his earlier works which he thinks deserving of a permanent place in the system of his general teaching » (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 16).

⁶⁹⁸ *Works*, vol. IX, p. lvi-lvii.

la période victorienne. Ruskin est beaucoup lu, dès la seconde moitié du XIXe siècle, sous la forme d'anthologies de ses différents textes ou volumes. Or, ces florilèges orientent bien souvent la lecture selon le choix réalisé par les éditeurs qui font d'importantes coupes au sein des volumes qu'ils décident de rassembler. Ces anthologies donnent souvent à lire une version sensiblement abrégée des passages les plus controversés, dont le style est même parfois retravaillé pour satisfaire aux conventions du moment. Le public qui reçoit ainsi les travaux de Ruskin les envisage donc dans un contexte éditorial qui n'est plus celui imaginé par l'auteur. L'exemple de la publication, par une éditrice qui se présente comme « *The Younger Lady of the Thwaite* » d'une version abrégée de *Modern Painters* intitulée *Fronda Agrestes : Readings in Modern Painters*, dont il pointe l'extraordinaire banalité, est l'occasion, pour Toni Cerutti, d'affirmer, dans son introduction à l'ouvrage collectif *Ruskin and the Twentieth century*, que, souvent, « les plus grands admirateurs [de Ruskin] étaient ses pires ennemis »⁶⁹⁹. Cette circulation de textes choisis à la mode victorienne s'est longtemps perpétuée et est d'ailleurs toujours d'actualité. Spécialiste américain de Ruskin, John D. Rosenberg, écrit, dans les années 1960, que :

« durant notre siècle, Ruskin a été lu par fragments désuets et tronqués dans lesquels la grandeur du geste, l'excentricité et la singulière voix personnelle de son génie sont complètement dissimulées »⁷⁰⁰.

Des années 1850 jusqu'à sa mort en 1900, Ruskin acquiert ainsi, par une forme de lissage de son propos dont participent les publications de ce type, le statut de moraliste patenté, profondément associé au milieu conservateur et au décadentisme des intellectuels fin-de-siècle.

La méthodologie historique de Ruskin

La figure du voyageur, à laquelle Ruskin s'adresse tout au long de son ouvrage, acquiert une résonance particulière si on la met en parallèle de l'ambition affichée par l'auteur, dès la préface, de faire des *Stones of Venice* une « histoire du Gothique du sud »⁷⁰¹. Elizabeth Helsinger a montré, dans un ouvrage intitulé *Ruskin and the Art of the Beholder*, que la notion d'« histoire » dont il est ici question, revêt, pour les lecteurs victoriens auxquels le livre s'adresse, une signification particulière. Elle s'inscrit dans une tradition d'« histoires de voyage » qui implique :

⁶⁹⁹ Toni CERUTTI (dir.), *Ruskin and the Twentieth Century. The Modernity of Ruskinism*, op.cit., p. 15.

⁷⁰⁰ John. D. ROSENBERG, *The Genius of John Ruskin. Selections from His Writings*, op.cit., p.9.

⁷⁰¹ « the history of Southern Gothic » (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 3)

« l'identification de l'activité du lecteur explorant l'histoire et celle du touriste explorant les paysages : les faits des livres d'histoires ayant comme équivalent les artefacts rencontrés par le voyageur »⁷⁰².

« *Travel-as-history* », ainsi que le qualifie Elizabeth Helsinger, est un ancien procédé avec lequel les écrivains romantiques ont largement renoué comme c'est le cas avec le *Childe Harold* de Byron ou l'*Italy* du poète Samuel Roger, en compagnie desquels Ruskin se rend à Venise. Dans les travaux qui s'intéressent aux formes prises par la pratique de l'histoire au XIXe siècle, Ruskin a longtemps été associé à ce genre « romantique » de l'écriture historique et, de ce fait, relativement relégué aux confins de l'historicisme académique. C'est la raison pour laquelle il n'est, dans cette historiographie, pratiquement jamais fait mention de l'ambition historique ruskinienne⁷⁰³. Ce dernier est, au mieux, présenté comme « critique d'art » aux côtés, par exemple, d'Alexis-François Rio et en marge de ceux que l'on range parmi les « historiens de l'art » comme Carl Friedrich von Rumohr ou Jacob Burckhardt⁷⁰⁴.

C'est pourtant dans une véritable perspective historique que Ruskin envisage la rédaction des *Stones of Venice* dont l'argumentation repose sur un « matériel collecté à l'occasion de différents séjours à Venise au cours des dix-sept dernières années »⁷⁰⁵ mais également sur les éléments qu'il a pu rassembler lors de son dernier voyage, en 1849 qu'il justifie en ces termes au début de sa préface au premier volume en 1851 :

« Ayant la nécessité, cependant, de vérifier certains points de la chronologie, je me rendis à Venise, une dernière fois, à l'automne 1849, en ayant aucun doute sur le fait que la construction des principaux édifices de la ville ancienne était datée avec précision ou bien vérifiable sans besoin de recourir à d'importantes recherches. À mon plus grand étonnement, je me rendis compte que les antiquaires vénitiens divergeaient d'un siècle en ce qui concerne la construction de la façade du Palais Ducal »⁷⁰⁶

Cette entrée en matière témoigne de l'ambition de l'auteur d'inscrire son ouvrage dans une démarche méthodologique argumentative et au sein de laquelle il prend soin de mettre en évidence son souci d'objectiver les éléments et le matériel sur lequel il fonde ce qu'il nomme son « enquête »⁷⁰⁷. À cet égard, dans le chapitre consacré au palais Ducal au sein du deuxième

⁷⁰² Elizabeth K. HELSINGER, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982, p. 140.

⁷⁰³ Il n'apparaît ni dans G. P. GOOCH, *History and Historians in the Nineteenth Century*, Londres, Longmans, 1952 ni dans Peter DALE, *The Victorian Critic and the Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1977.

⁷⁰⁴ C'est le cas, par exemple, dans Wallace K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Boston, Houghton Mifflin, 1848, p. 145.

⁷⁰⁵ « it is necessary for the reader to know, that, when I planned the work, I had materials by me, collected at different times of sojourn in Venice during the last seventeen years » (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 3).

⁷⁰⁶ « Requiring, however, some clearer assurance respecting certain points of chronology, I went to Venice finally in the autumn of 1849, not doubting but that the dates of the principal edifices of the ancient city were either ascertained, or ascertainable without extraordinary research. To my consternation, I found that the Venetian antiquaries were not agreed within a century as to the date of the building of the façade of the Ducal Palace » (*Ibid.*).

⁷⁰⁷ « inquiry » (*Ibid.*, p. 27)

volume, Ruskin dresse la liste des ouvrages édités qu'il a utilisés et précise que pour chaque citation, il donnera les numéros des manuscrits qu'il a consultés à la *Marcian Library* de Venise⁷⁰⁸. Voici la liste donnée :

« Sansovino. *Venetia Descritta*. 4to, Venice, 1663
Sansovino. *Lettera intorno al Palazzo Ducale*. 8vo, Venice, 1829.
Temanza. *Antica Pianta di Venezia*, with text. Venice, 1780.
Cadorin. *Pareri di XV. Architetti*. 8vo, Venice, 1838
Filiassi. *Memorie storiche*. 8vo, Padua, 1811.
Bettio. *Lettera discorsiva del. Palazzo Ducale*. 8vo, Venice, 1837.
Selvatico. *Architettura di Venezia*. 8vo, Venice, 1847. »⁷⁰⁹

Sa fréquentation des archives de la ville est également attestée par le commentaire qu'il fait dans un appendice du premier volume des *Stones*, dans lequel il remercie son ami Rawdon Brown – qui, installé à Venise depuis 1833⁷¹⁰, s'est particulièrement intéressé à la documentation historique de la ville et a traduit les journaux du sénateur Marin Sanuto (1496-1533) sur lesquels Ruskin s'appuie⁷¹¹ – pour l'avoir guidé dans les manuscrits de la *St. Mark's Library*⁷¹².

Son approche est ici sensiblement distincte de celle, esthétique, du critique d'art, telle qu'il la met en œuvre dans *Modern Painters*, dont le dernier volume, le cinquième, paraît en 1860. Dans *Stones of Venice*, il abandonne la posture du critique et signifie son ambition méthodologique par le soin qu'il porte au référencement et à la vérification de ses sources. Dans le premier chapitre « *The Quarry* » du premier tome des *Stones*, spécifiquement consacré à l'histoire de Venise, il donne des indications relatives à ses sources d'informations. Une large place est faite à *l'Histoire de la République de Venise* de Pierre Daru⁷¹³, dont des passages entiers sont cités en appendice de ce premier tome⁷¹⁴. Il se réfère également à *l'Histoire des Républiques italiennes* de Sismondi⁷¹⁵, qu'il a longuement lu et travaillé, ce dont témoigne la consultation de son exemplaire, largement annoté, à la *Ruskin Library* de Lancaster.

⁷⁰⁸ *Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 336.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 420.

⁷¹¹ *Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 284.

⁷¹² *Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 459.

⁷¹³ Pierre DARU, *Histoire de la république de Venise*, Firmin Didot, père et fils, 1821 (*Works*, vol. IX, p. 21, p. 22, p. 24 ; vol. XI, p. 99-100).

⁷¹⁴ *Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 422.

⁷¹⁵ Simonde de Sismondi, *Histoire des Républiques Italiennes*, Société Typographique Belge, 1838 (*Works*, vol. IX, p. 19).

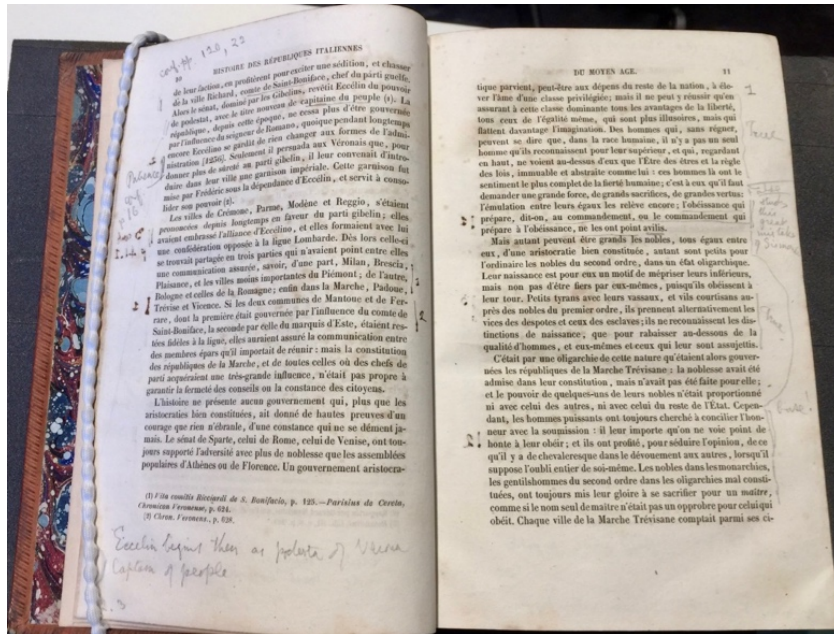


Figure 41 : Exemplaire annoté de Ruskin de l'*Histoire des Républiques Italiennes* de Jean de Sismondi, Bruxelles, Société Typographique Belge, 1838
 Source : *Ruskin Library*, Lancaster (1996B2740).
 Cliché: Pauline Guillemet (décembre 2019)

Il s'appuie également sur des ouvrages plus spécifiquement architecturaux comme les *Remarks on the Architecture of the Middle Ages* de Robert Willis qui date de 1835 et qu'il cite abondamment⁷¹⁶.

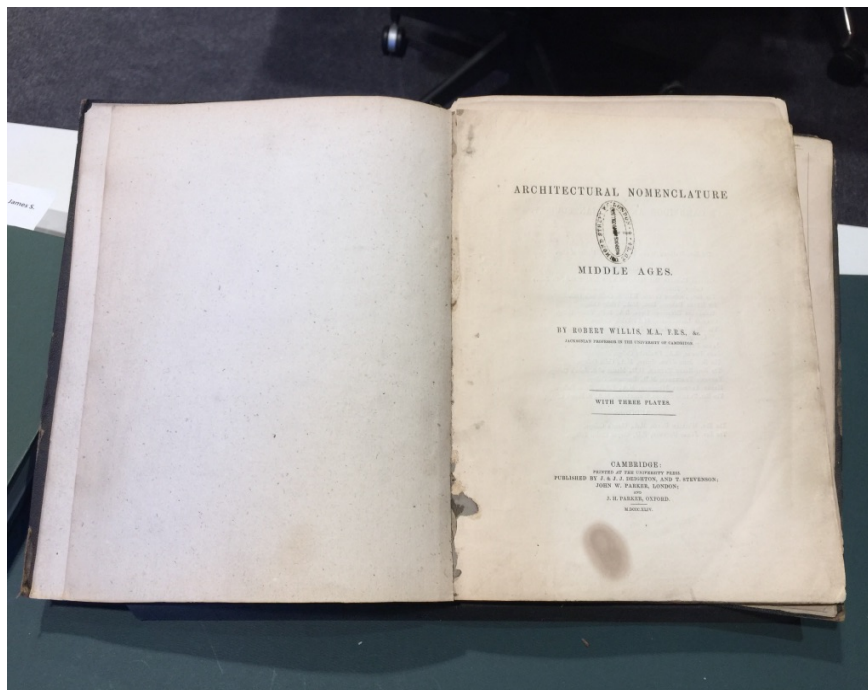


Figure 42 : Exemplaire de Ruskin de l'*Architectural Nomenclature of the Middle Ages* de Robert Willis, Cambridge, J. J. Deighton, 1844
 Source : *Ruskin Library*, Lancaster (1998B0017).
 Cliché: Pauline Guillemet (décembre 2019).

⁷¹⁶ *Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 14, p. 133, p. 152, p. 249, p. 323, p. 348, p. 366.

Il fait aussi référence au livre de Marchese Selvatico, président de la *Venetian Academy*, rédigé en 1847, *Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri giorni : Studi di P. Selvatico per servire du Guida estetica con settanta vignette in legnoed una tavole in rame*⁷¹⁷. Il en fait le commentaire dans sa préface en précisant qu'il devrait :

« être considéré avec respect ; son organisation est particulièrement claire et on y trouve un grand nombre d'informations utiles bien que parfois imprécises : ses déclarations concernant la succession chronologique des arts de Venise sont, dans leur ensemble, dignes de confiance »⁷¹⁸.

Dans cette préface, il est également question de l'ouvrage de Leopaldo Cicognara, *Le Fabbriche e i Monumenti cospicui di Venezia* (2 volumes, 1838-1850) ainsi que de celui composé des lithographies de M. Moro, accompagné d'un texte de G. J. Fontana, *Venezia Monumentale Pittoresca* (1847-1850)⁷¹⁹.

S'il fait fréquemment référence aux travaux d'historiens, d'antiquaires et d'érudits, il questionne parfois leur autorité en recoupant et confrontant ses sources. Dans le troisième tome des *Stones*, il s'oppose ainsi à l'interprétation que donne Daru de la succession du Doge Andrea Contarini à la tête de la République de Venise à la fin du XIV^e siècle et compare les déclarations de Daru avec celles de Francesco Sansovino, de Ludovico Antonio Muratori et d'une histoire vénitienne anonyme publiée aux éditions Murray en 1831 – que les éditeurs attribuent au révérend Edward Smedley – à laquelle il semble accorder davantage de crédit. Afin de rendre plus claire la manière dont Michael Morosini aurait été élu Doge à la mort de Contarini, contredisant la position de Daru qui expliquait cette élection par une pure logique oligarchique, Ruskin écrit au descendant de Morosini, le conte Carlo Morosini, « l'un des derniers représentants de l'ancienne noblesse de Venise » et en conclut que :

« Sa réponse me semble tout à fait convaincante en comparaison aux erreurs des rapports de Daru et de l'histoire anglaise. J'ai placé sa lettre à la fin de ce volume (Appendice 6), dans le but que le lecteur juge lui-même de ce point ; et je n'aurais pas dû faire mention des informations données par Daru, sauf dans l'intention de les contredire, mais il me semble toujours aussi impossible qu'un historien moderne puisse avoir, gratuitement, inventé toute cette histoire, et il y a, ainsi, sûrement dû avoir une trace, dans les documents que Daru possède lui-même, d'un scandale de ce type instrumentalisé par les ennemis de Morosini, peut-être déjà au moment de l'élection controversée face à Carlo Zeno »⁷²⁰.

⁷¹⁷ *Works*, vol. IX, p. 4, p. 49, p.50, p. 52, p. 375, p. 386, p. 425, vol. X, p. 164, p. 336, p. 398, p. 410, p. 411, p. 420, 421, 422, 426, p. 445, vol. XI, p. 249, p. 293, p. 297, p. 298, p. 304, p. 305, p. 364, p. 387.

⁷¹⁸ « The work of the Marchese Selvatico is, however, to be distinguished with respect; it is clear in arrangement, and full of useful, though vague, information: and I have found its statements of the chronological succession of the arts of Venice generally trustworthy ». (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 4).

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁷²⁰ « I wrote to the Count Carlo Morosini, his descendant, and one of the few remaining representatives of the ancient noblesse of Venice; one, also, by whom his great ancestral name is revered, and in whom it is exalted. His answer appears to me altogether conclusive as to the utter fallacy of the reports of Daru and the English history. I have placed his letter in the close

Il revient sur cette question dans l'appendice de ce dernier volume où il réaffirme sa critique de Daru qui « ne rencontre pas la considération des hommes bien informés » et précise avoir consulté un manuscrit conservé par la famille Venieri qu'il juge être davantage « digne de confiance que l'Histoire de Daru » tout comme la Chronique de Girolamo Savina et celle de Zorzi Dolfin qu'il indique avoir parcourues⁷²¹.

Il n'est pas ici question d'entrer dans le détail des controverses historiques concernant Venise mais de remarquer la manière dont Ruskin souscrit, dans *Stones of Venice*, à un dispositif, revendiqué, d'administration de la preuve qui lui permettrait de s'inscrire dans la généalogie de la structuration de la discipline historique au cours du XIXe siècle. Les formes que prend sa méthodologie témoignent de son positionnement à la frontière d'un dispositif caractéristique de la modernité scientifique qui tranche, singulièrement, avec l'écriture romantique de l'histoire.

Longtemps attribué à Ruskin, le concept de « médiévalisme » a eu comme effet de recouvrir la singularité des différentes formes de réalités projetées du Moyen Âge depuis la fin du XVIIIe siècle en Grande-Bretagne. Or, la nature proprement idéologique de ces projections nécessite d'en distinguer, avec soin, les différentes modalités et de contrer l'illusoire unité conceptuelle engendrée par le succès et la puissance du terme. L'antagonisme entre médiéval et moderne se fabrique, au cours du XIXe siècle, dans l'enchevêtrement des imaginaires littéraires, politiques, religieux et sociaux, dont ce chapitre a dressé un panorama, et qui est le produit de la popularité acquise par le concept de médiévalisme. C'est pourtant dans la singularité de chacune de ses composantes qu'il s'agit d'envisager le médiévalisme victorien, celui de Walter Scott n'est pas celui de Thomas Carlyle ou d'Augustus Pugin et la diversité des enjeux portés par la revitalisation formelle prônée par les acteurs du *Gothic Revival* ne parvient pas à recouvrir la radicalité politique de la théorie de John Ruskin qui observe, dans la matière architecturale gothique, les formes, idéalisées, du travail artisanal pré-renaissant.

of this volume (Appendix 6), in order that the reader may himself be the judge upon this point; and I should not have alluded to Daru's report, except for the purpose of contradicting it, but that it still appears to me impossible that any modern historian should have gratuitously invented the whole story, and that, therefore, there must have been a trace, in the documents which Daru himself possessed, of some scandal of this kind raised by Morosini's enemies, perhaps at the very time of the disputed election with Carlo Zeno ». (*Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 100).

⁷²¹ « I must tell you that the history of Daru is not looked upon with esteem by well-informed men; and it is said that he seems to have no other object in view than to obscure the glory of all actions. I know not on what authority the English writer depends; but he has, perhaps, merely copied the statement of Daru. . . . I have consulted an ancient and authentic MS. belonging to the Venieri family, a MS. well known, and certainly better worthy of confidence than Daru's History, and it says nothing of M. Morosini but that he was elected Doge to the delight and joy of all men. Neither do the Savina or Dolfin Chronicles say a word of the shameful speculation ». (*Ibid.*, p. 257)

C'est sur la construction d'une réminiscence, celle d'un Moyen Âge rendu disponible au présent par les traces, conservées, de son architecture, que le corpus ruskinien permet de faire retour. Chez Ruskin, l'architecture garde la mémoire d'une expérience passée dont il s'agit, par l'observation, de lire et d'interpréter l'empreinte au prisme d'une analyse dont la dimension socio-historique témoigne de son inscription dans la modernité scientifique.

Observée par Ruskin, cette architecture gothique fait également l'objet, au cours de la période victorienne, d'une réévaluation esthétique de la part de ses contemporains. C'est la raison pour laquelle l'analyse du corpus ruskinien que nous proposons ici ne pouvait se passer d'une réflexion sur le contexte social spécifique du *Gothic Revival* britannique qui permet de prendre toute la mesure de la radicalité des prises de position de Ruskin contre la mode victorienne du gothique.

Chapitre III : Voir le Moyen Âge au XIXe siècle. Ruskin et l'observation fragmentaire

Envisagé comme une réminiscence, le Moyen Âge victorien, celui qui est regardé depuis le XIXe siècle, est peuplé des images que nous avons tenté, dans le chapitre précédent, d'explorer une à une. Le rapport dialectique qui se noue, par ces images, entre le Moyen Âge et le XIXe siècle peut être lu à travers le prisme du concept d'« image synchrone » par lequel Walter Benjamin envisage la nature proprement figurative de la relation entre un passé pensé comme un « Autrefois » et un présent considéré comme un « Maintenant » :

« La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. [...] Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui [...]. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques »⁷²².

Inlassablement saisi dans sa dimension figurative, le Moyen Âge victorien est précisément l'« Autrefois » du « Maintenant » de la société industrielle britannique du milieu du XIXe siècle. S'il est nécessaire de considérer les images médiévales dans le rapport synchronique qu'elles entretiennent avec le présent victorien, il nous revient également d'envisager, dans toutes leurs diversités, les formes et les modalités par lesquelles elles sont alors rendues visibles. La « culture visuelle » du XIXe siècle a fait, depuis Benjamin, l'objet d'une abondante attention historiographique dont témoigne notamment l'ouvrage de Jonathan Crary de 1990, *Techniques of the Observer*⁷²³, qui a alimenté notre réflexion sur les dispositifs par lesquels la vision du gothique proposée par Ruskin se construit. Nous souhaitons en interroger la visibilité, depuis les « images » vers un « imaginaire ».

Ruskin est dépendant de technologies nouvelles d'observation qui participent à la construction de sa théorie du gothique. Parmi ces technologies, on compte notamment celle du daguerréotype dont l'usage se diffuse, en Europe, à partir de la fin des années 1830. L'auteur achète un certain nombre de ces images, avant de se mettre à en produire lui-même à partir de la fin des années 1840. Sa collection de plaques daguerriennes – dont 325 ont aujourd'hui été identifiées avec certitude – témoigne de l'importance de cette pratique dans la construction de son regard sur

⁷²²Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Editions du Cerf, 1989 [1939], p. 479-480.

⁷²³Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, op.cit.

l'architecture. Il en fait l'acquisition dès ses voyages italiens de 1840-1850, qui le mènent de Venise à Vérone mais également vers Lucques, Pise ou Florence. Sa pratique du daguerréotype le conduit à abandonner progressivement les codes qui étaient ceux de la lecture romantique de ces espaces dans lesquels se donne à voir, de manière très visible encore au XIXe siècle, l'architecture gothique. Il prend ses distances avec les paysages esthétiques et mélancoliques des tableaux de William Turner, des dessins de Samuel Prout ou des poèmes de Samuel Roger ou de William Wordsworth. Ruskin, lui, considère le bâti comme un document historique et analyse attentivement les fragments d'architectures sur lesquels il s'arrête pour retracer l'histoire – politique et sociale – des cités italiennes qu'il traverse. Cette matière, qu'il enregistre de manière systématique par les daguerréotypes qu'il collectionne puis qu'il réalise, lui permet d'appuyer sa démonstration sur des « faits » architecturaux et de construire une interprétation qu'on pourrait presque qualifier de « positiviste » de l'architecture gothique italienne. La pratique de l'enregistrement par le daguerréotype lui permet en effet de s'inscrire dans une démarche scientifique et dans un registre particulier d'administration de la preuve qui est à rapprocher de la démarche historiciste qui se constitue à la même période et dont Siegfried Kracauer a pu écrire qu'elle prétendait à une certaine « photographie du temps »⁷²⁴. Comme le montrent les historiens Ilsen About et Clément Chéroux dans leur article de 2001 « L'histoire par la photographie »⁷²⁵, les liens entre histoire et photographie sont particulièrement étroits au XIXe siècle et la photographie est un modèle théorique pour penser l'histoire dont rend compte Kracauer dès 1927 dans un essai intitulé *Die Photographie*⁷²⁶. Il y met notamment en parallèle les liens qui existent entre l'historicisme allemand et la pratique photographique – Louis Daguerre (1787-1851) étant le contemporain du chef de file de l'historicisme allemand, Leopold von Ranke (1795-1886) – dans leur volonté de retranscrire, fidèlement, la réalité⁷²⁷. C'est dans une démarche similaire que Ruskin envisage l'acte photographique à partir duquel il construit, méthodologiquement, sa théorie du gothique.

Avant d'ouvrir, avec la partie suivante, l'analyse des potentialités épistémologiques offertes par la théorie ruskinienne du gothique, ce chapitre entre dans le détail du rapport que Ruskin entretient avec l'observation en l'inscrivant dans le contexte systémique de la production visuelle victorienne. Il s'agit de préciser, en étant attentif à sa nature proprement visuelle, la singulière relation que Ruskin entretient avec l'architecture gothique, observée sous l'angle et

⁷²⁴ Siegfried KRACAUER, " Die Photographie ", *Frankfurter Zeitung*, vol. 72, n°802-803, 28 octobre 1927 repris in Olivier LUGON, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1997, p. 359.

⁷²⁵ Ilsen ABOUT et Clément CHEROUX, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, 10, 2001.

⁷²⁶ S. KRACAUER, " Die Photographie ", *Frankfurter Zeitung*, *op. cit.* C'est également l'objet de Siegfried KRACAUER, *History. Last Things before the Last*, Oxford, Oxford University Press, 1969, publié à titre posthume.

⁷²⁷ I. ABOUT et C. CHEROUX, « L'histoire par la photographie », art. cit, p. 2.

avec la précision du daguerréotype. L'observation fragmentée de l'architecture que cette nouvelle technologie – entendue ici dans un sens foucauldien⁷²⁸ – rend possible est une proposition méthodologique à part entière, qui résonne fortement avec la critique de l'économie politique que Ruskin construit progressivement dans son œuvre.

A- L'architecture par l'image

Dans *La matérialité de l'architecture*, Antoine Picon étudie les transformations que connaît la discipline architecturale au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles et le rapport étroit qui se tisse alors avec l'évolution des connaissances autour des lois qui régissent le fonctionnement de l'esprit humain. Il écrit qu'en architecture :

« de Boullée à Durand, l'émergence de la notion de composition se veut en particulier une réponse aux enjeux tout à la fois calculatoires et circulatoires qui se font jour des sciences de la nature à l'économie en passant par l'étude du fonctionnement de l'esprit »⁷²⁹.

La manière dont Ruskin construit sa théorie architecturale ne peut se comprendre qu'en prenant en compte l'inscription de l'architecture comme discipline au sein d'une géographie des savoirs frappée par d'importantes transformations épistémologiques. L'étude du fonctionnement de l'esprit humain fait en particulier l'objet, dès le premier tiers du XIX^e siècle, de nouvelles connaissances autour des perceptions sensorielles. Leur diffusion tend à reconfigurer la manière dont l'observateur pose désormais son regard sur son environnement, par exemple sur les formes architecturales et urbaines des villes contemporaines. À cet égard, Ruskin observe, dans l'architecture, un Moyen Âge qu'il perçoit par un regard qui, dans le second tiers du XIX^e siècle, est travaillé par une nouvelle « culture visuelle »⁷³⁰ au sein de laquelle la question de la subjectivité de l'observateur tient une place centrale.

⁷²⁸ « Technologie » qu'il est possible d'entendre ici, dans la perspective de Jonathan Crary relisant Michel Foucault, comme un dispositif qui, par la mise en œuvre technique, constitue le sujet en observateur (J. CRARY, *Techniques of the Observer*, op. cit., p. 33).

⁷²⁹ PICON, Antoine, *La matérialité de l'architecture*, Parenthèses, Marseille, 2018, p. 83-84.

⁷³⁰ Dans le sens que lui donne Jonathan Crary et qui porte en lui l'idée que cette dernière est à penser dans le cadre d'une reconfiguration complète du champ social en prenant en compte la place de la sensorialité et de la sensibilité humaine en son sein (Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, op.cit.).

a- Lire l'architecture

Lire et observer les pierres

En 1857, Ruskin est invité à témoigner dans le cadre d'une commission parlementaire réunie pour « déterminer le site d'implantation de la *New National Gallery* et statuer sur le caractère approprié de la combinaison, en son sein, des Beaux-Arts et des collections archéologiques du *British Museum* »⁷³¹. La quatre-vingt-cinquième question qui lui est formulée est la suivante :

« Vous considérez que l'art parle un langage et raconte une histoire d'une façon qu'aucun autre document écrit ne peut atteindre ? ».

Voici sa réponse :

« Oui, et bien plus précieux encore ; toute l'âme d'une nation passe en général par son art. Un roi ambitieux peut être responsable d'une nation guerrière. Un seul chef peut faire qu'elle devienne une grande nation guerrière et son caractère, à ce moment-là, peut matériellement dépendre de cet homme seul, mais dans son art l'ensemble de l'esprit de la nation est plus ou moins exprimé : on peut dire que c'était ces images que le paysan cherchait quand il se rendait le matin en ville jusqu'à la cathédrale – car c'était le genre de livre dans lequel une personne pauvre lisait et apprenait – mais également celles devant lesquelles elle priait. Toutes celles-ci nécessitent bien davantage de considérations que l'histoire ordinaire »⁷³².

Chez Ruskin, comme chez Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, la cathédrale est considérée au prisme de la métaphore livresque. Si, dans le roman hugolien – en particulier dans son chapitre « Ceci tuera Cela »⁷³³ – la cathédrale, au même titre que les architectures monumentales égyptiennes, grecques ou hindouistes, est investie d'un statut bien particulier, pour Ruskin, c'est chaque bâtiment qu'il s'agit, précisément, de lire et de parcourir. C'est ce qu'il conseille à son lecteur – afin de déterminer si un bâtiment est d'une bonne ou d'une mauvaise architecture – dans le dernier paragraphe de « *The Nature of Gothic* » :

« Pour finir, *Lisez* les sculptures [...] la critique d'un bâtiment doit être menée précisément sur les mêmes principes que celle d'un livre »⁷³⁴.

⁷³¹ Les réponses que Ruskin apporte aux 114 questions qui lui sont formulées par les cinq membres de la commission (Lord Broughton, Dean Milman, Professor Faraday, Mr. Cockerell, R.A et Mr. George Richmond) ont été publiées dans *The Literary Gazette* du 22 Août 1857 puis dans le volume qu'il publie sous le titre *On the Old Road* en 1885.

⁷³² « You consider that art speaks a language and tells a tale which no written document can effect? Yes, and far more precious; the whole soul of a nation generally goes with its art. It may be urged by an ambitious king to become a warrior nation. It may be trained by a single leader to become a great warrior nation, and its character at that time may materially depend upon that one man, but in its art all the mind of the nation is more or less expressed: it can be said, that was what the peasant sought to when he went into the city to the cathedral in the morning – that was the sort of book the poor person read or learned in – the sort of picture he prayed to. All which involves infinitely more important considerations than common history. » (*The National Gallery Site Commission in Works*, vol. XIII, p. 539-550)

⁷³³ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Paris, J. Hetzel & cie, 1873, p. 93-101.

⁷³⁴ « Lastly, Read the sculpture [...] the criticism of the building is to be conducted precisely on the same principles as that of a book » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 269).

C'est donc que Ruskin ne réserve pas le privilège de pouvoir être lue à la cathédrale et chaque entité architecturale est, pour lui, un livre de pierres qu'il s'agit de parcourir avec précision.

Dans le chapitre qu'il consacre à Ruskin et au gothique victorien au sein du troisième volume du *Companions to the History of Architecture*, l'historien de l'architecture Stephen Kite qualifie de « *watching architecture* » la méthode mise en pratique par Ruskin dans sa théorie architecturale⁷³⁵. L'intérêt que celui-ci porte aux pierres, s'il relève d'une opération de lecture, trouve en effet aussi ses racines dans la primauté qu'il donne à l'observation qui constitue un élément structurant de sa pensée, depuis ses tous premiers travaux. Dans le troisième volume de *Modern Painters*, qui paraît en 1846, il écrit :

« La plus grande chose qu'un esprit humain pourra jamais faire dans ce monde est de voir quelque chose et de raconter ce qu'il voit de manière simple. Des centaines de personnes peuvent parler pour une qui peut penser mais des milliers peuvent penser pour une qui peut voir. Voir clairement est de l'ordre de la poésie, de la prophétie et de la religion – tout en un »⁷³⁶.

Ce passage, abondamment commenté, témoigne de l'importance accordée par Ruskin au regard et à la pratique, rigoureuse, de l'observation. Cette méthodologie spécifique, appliquée à l'architecture, était au cœur du thème choisi pour le pavillon anglais de la Biennale d'architecture de Venise de 2010, dans Giardini. Baptisé « Villa Frankenstein », il faisait explicitement référence à la formule employée par Ruskin, en 1872, pour qualifier la laideur des maisons néo-gothiques londoniennes, auxquelles le public victorien associait alors son nom. Ce pavillon, conçu par l'agence *Muf Architecture*, interrogeait la place de l'observation, de l'enregistrement visuel et du souci du détail dans la réflexion architecturale⁷³⁷. Il est significatif que ce soit autour de John Ruskin que les concepteurs du pavillon aient pensé l'articulation de cet espace. Dans l'une des salles, les visiteurs pouvaient observer les sept carnets de dessins que Ruskin a réalisés lors de son séjour à Venise en 1849-1850. Les pages de ces *Venetian Notebooks* sont composées de croquis des architectures vénitiennes – byzantines, gothiques et renaissantes – que Ruskin a observées lors de son séjour dans le cadre de son entreprise d'enregistrement, pierre par pierre, de la ville.

⁷³⁵ Stephen KITE, « Ruskin and Victorian Gothic » in Martin BRESSANI et Christina CONTANDRIOPOULOS, *Nineteenth-Century Architecture*, Hoboken, New Jersey, Wiley, 2017, p. 99.

⁷³⁶ « The greatest thing a human soul ever does in this world is to see something, and tell what it saw in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, prophecy, and religion, - all in one » (*Modern Painters III in Works*, vol. V, p. 333).

⁷³⁷ Voir, à ce sujet : Stephen KITE, « Examining the knots... counting the bricks. John Ruskin's innocent eye » in Gerald ADLER, Timothy BRITAIN-CATLIN et Gordana FONTANA-GIUSTI, *Scale: Imagination, Perception and Practice in Architecture*, Londres, Routledge, 2013.



Bze Book begun in January 1850 Door Book begun in December 1849 Gothic Book begun in January 1850
 House Book 2 begun in December 1849 Palace Book begun in December 1849 St M. Book begun in February 1850

Figure 43 : Les Venetian Notebooks de Ruskin

Source : Wolfgang SCHEPPE, *Done.Book. Picturing the city of society : an inquiry into the depth of visual archives*, Hatje Cantz, 2010, p. 45.

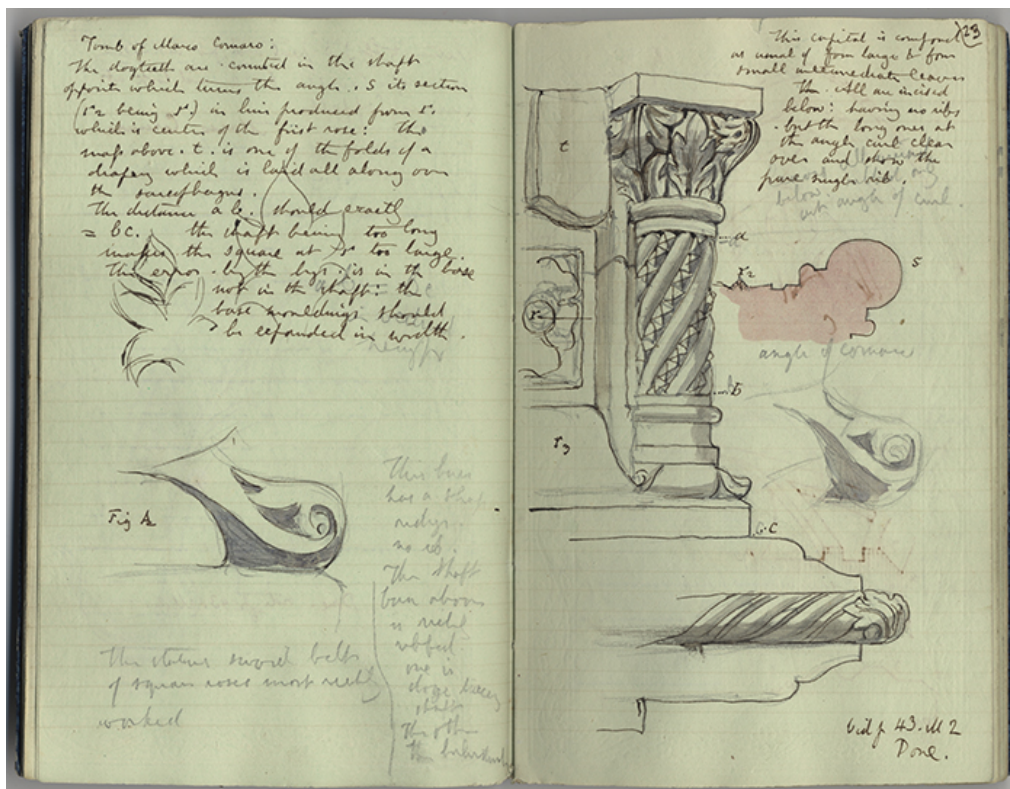


Figure 44 : Page 23 du Gothic Book de John Ruskin
 Crédits : Ruskin Library, Lancaster.

Ces carnets sont au cœur d'un projet mené, en parallèle de la Biennale, par le théoricien des images Wolfgang Scheppe. En 2010, ce dernier fait paraître un ouvrage intitulé *Done. Book : Picturing the City of Society*⁷³⁸ dans lequel l'auteur met en miroir deux tentatives d'archivage de la ville de Venise : celle de Ruskin, avec ses carnets datant du milieu du XIXe siècle et celle entreprise par deux Vénitiens, Alvio et Gabriella Gavagnin, par la mise en série de photographies historiques de Venise qu'ils réalisent à la fin du XXe siècle. Selon l'auteur, l'un des traits communs aux travaux sur Venise des Gavagnin et de Ruskin est la manière dont ils font reposer l'objectivité de leur mode de connaissance sur la neutralité que leur technique d'observation rend possible dans l'enregistrement des faits.

Les rapports de Ruskin à la question du regard et de l'observation ont par ailleurs fait l'objet de nombreux travaux. Dès 1900, Jacques Bardoux, l'un de ses premiers commentateurs français, avant même la traduction d'une partie de ses œuvres par Proust, écrit que « chaque idée générale se présente à sa pensée sous la forme d'une image »⁷³⁹. En 1979, dans l'étude monographique qu'il consacre à Ruskin, *John Ruskin : The Argument of the Eye*⁷⁴⁰, l'historien de l'art Robert Hewison montre que la dimension visuelle du travail de Ruskin constitue l'élément qui rassemble et unifie l'ensemble des branches au sein desquelles l'auteur déploie son activité, de la géologie à l'économie. Si cette primauté donnée au regard est si prégnante dans l'œuvre de Ruskin c'est qu'au-delà de la simple illustration, il conçoit l'image comme un moyen privilégié de connaissance.

La croyance dans les vertus cognitives de l'image n'est pas nouvelle et s'inscrit notamment dans l'héritage de la philosophie idéaliste allemande. Ce qu'il y a de singulier chez Ruskin, c'est qu'il en théorise la pratique et en fait une méthode : l'observation constitue et légitime son travail. Sa théorie repose sur l'accumulation et le rapprochement de faits observables et c'est l'observation qui fonde un savoir dont l'objectivité est précisément garantie par la dimension visuelle⁷⁴¹.

Des pierres porteuses de vérité

Les pierres architecturales, lues et observées par Ruskin, forment la matière principale de son œuvre. Quand le premier volume des *Stones of Venice* paraît, en 1851, Carlyle le décrit comme

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ Jacques BARDOUX, *Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle: John Ruskin, op.cit.*, 1900.

⁷⁴⁰ Robert HEWISON, *John Ruskin. The Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

⁷⁴¹ Willie HENDERSON, *John Ruskin's Political Economy*, Londres, Routledge, 2000, p. 46.

un « étrange, inattendu et [...] très juste et excellent sermon de pierre »⁷⁴². Du livre de pierres au « Sermon de Pierre » des *Stones of Venise*, la métaphore livresque se décline ainsi selon différents médiums. Elle entre en résonance avec l'image de la « Bible des pauvres » ou « Bible des illettrés » mobilisée, à la fin du XIXe siècle, par l'historien de l'art français Émile Mâle pour qualifier les décors historiés des tympans des façades des cathédrales gothiques médiévales, reprenant, en en réinterprétant le sens, une déclaration du pape Grégoire le Grand au VIe siècle :

« Le Moyen Age a conçu l'art comme un enseignement. Tout ce qu'il était utile de connaître : l'histoire du monde depuis sa création, les dogmes de la religion, les exemples des saints, la hiérarchie des vertus, la variété des sciences, des arts et des métiers, lui était enseigné par les vitraux de l'église ou par les statues du porche. La cathédrale eût mérité d'être appelée de ce nom touchant, qui fut donné par les imprimeurs du XVe siècle à un de leurs premiers livres : "la Bible des pauvres". Les simples, les ignorants, tous ceux qu'on appelait "la sainte plèbe de Dieu", apprenaient par les yeux presque tout ce qu'ils savaient de leur foi »⁷⁴³.

Ruskin ne se situe cependant pas sur le même plan métaphorique et herméneutique. Il ne s'agit pas, pour ce dernier, de lire les images sculptées mais, véritablement, de lire les pierres, porteuses d'un discours de vérité. Dans la deuxième conférence qu'il donne à Édimbourg en novembre 1853, il s'adresse ainsi à son public :

« Je vous demande de vous comporter en architecture de la même manière que vous vous comporteriez en religion, comme des Béréens⁷⁴⁴ »⁷⁴⁵.

Ruskin engage ses auditeurs à accorder aux bâtiments et à l'architecture qui les entourent une attention de nature proprement religieuse. Il en appelle, en architecture, à des ressorts intimes similaires à ceux qui guident et animent la foi :

« Je suis venu devant vous avec un désavantage ; car je ne peux consciemment vous dire quoi que ce soit à propos d'architecture qui ne soit pas en désaccord avec toutes les choses qui sont couramment dites sur ce sujet. Je suis venu devant vous, prétendument pour vous parler de choses oubliées ou contestées ; et ce que j'expose devant vous ce ne sont finalement pas des principes acceptés mais des questions qui posent problème. De ces questions vous devez en être les seuls juges et c'est à vous que j'en appelle. Vous ne devez pas, quand vous sortirez de cette salle, si vous doutez de la vérité de ce que je viens de dire, vous référer à quelque architecte à la réputation établie et lui demander si

⁷⁴² « I was already deep in the Stones ; and clearly purpose to hold on there. A strange, unexpected, and I believe, most true and excellent Sermon in Stone » (« Lettre de Carlyle à Ruskin datée du 9 mars 1851 » in William Gershom COLLINGWOOD, *The Life of John Ruskin, op.cit.*).

⁷⁴³ Emile MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1925 [1898].

⁷⁴⁴ Dans les *Actes des apôtres* (xviii, 11), les Béréens « reçurent la parole avec beaucoup d'empressement et ils examinaient chaque jour les Écritures, pour voir si ce qu'on leur disait était exact ».

⁷⁴⁵ « I call upon you to be Bereans in architecture, as you are in religion, and to search into these things for yourselves » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 77)

j'ai raison ou bien tort [...] je vous engage [...] à chercher ces choses par vous-même »⁷⁴⁶.

L'idée de « vérité » à laquelle Ruskin recourt ici – dans une perspective assez caractéristique du protestantisme au sein duquel la relation à la foi se fait sans médiation – est centrale dans ses travaux. Il la décline aussi bien dans ses conférences que dans les *Seven Lamps of Architecture* ou dans les *Stones of Venice* dans lesquelles il écrit :

« Et, ainsi, nous pouvons espérer que les deux premiers éléments d'une bonne architecture doivent exprimer quelques grandes vérités qui appartiennent de manière commune à la race toute entière, et qui doivent être comprises ou senties par elle à chaque instant. Et, observez de quoi il s'agit : la confession de l'Imperfection et la confession du Désir de Changement »⁷⁴⁷.

L'architecture est ainsi empreinte d'une vérité qui, alors qu'elle était d'ordre transcendantal chez Pugin, témoigne, pour Ruskin, de l'immanence de l'activité humaine. Elle a la particularité de pouvoir être saisie, d'une manière que l'auteur décrit comme instinctive, en tout lieu et par l'humanité toute entière.

Si Ruskin dote les pierres architecturales d'une telle aura, c'est qu'elles portent en elles la mémoire – disponible à tous – de l'histoire humaine. La familiarité de chacun avec l'architecture est un thème que Ruskin aborde à différentes reprises. Dans sa conférence d'Édimbourg de 1853, il s'adresse ainsi à son auditoire :

« Un grand nombre d'entre nous connaissent la forme ordinaire du clocher italien ou du campanile. Du VIII^e au XIII^e siècles, il y a eu peu de changements dans cette forme : carré, s'élevant haut et sans se rétrécir dans les airs, histoire après histoire, ils sont restés comme des géants dans les champs tranquilles à côté des piliers de la basilique ou des églises lombardes »⁷⁴⁸.

Il fait ici appel à la mémoire collective de son public pour lequel il présuppose une connaissance partagée et établie de ce type particulier d'architecture italienne qu'est le campanile. L'image de cette architecture constitue une part du bagage commun de la société bourgeoise victorienne qui associe au loisir du voyage celui de l'acquisition marchande de représentations

⁷⁴⁶ « I come before you at a disadvantage; for I cannot conscientiously tell you anything about architecture but what is at variance with all commonly received views upon the subject. I come before you, professedly to speak of things forgotten or things disputed; and I lay before you, not accepted principles, but questions at issue. Of those questions you are to be the judges, and to you I appeal. You must not, when you leave this room, if you feel doubtful of the truth of what I have said, refer yourselves to some architect of established reputation, and ask him whether I am right or not. [...] I call upon you [...] to search into these things for yourselves » (*Ibid.*)

⁷⁴⁷ « And therefore we may expect that the first two elements of good architecture should be expressive of some great truths commonly belonging to the whole race, and necessary to be understood or felt by them in all their work that they do under the sun. And observe what they are: the confession of Imperfection, and the confession of Desire of Change » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 214)

⁷⁴⁸ « Many of us are familiar with the ordinary form of the Italian bell-tower or campanile. From the eighth century to the thirteenth there was little change in that form : four-square, rising high and without tapering into the air, story above story, they stood like giants in the quiet fields beside the piles of the basilica or the Lombardic church » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 39)

iconographiques pittoresques qui enregistrent et diffusent les paysages architecturaux, notamment italiens. Parmi ces représentations, les « *vedute* » – petits tableaux de paysages représentant des « vues » de villes et de sites remarquables – accompagnent le périple méditerranéen des jeunes aristocrates européens qui les ramènent de leur « Grand Tour » et qui deviennent un important genre pictural au cours du XVIIIe siècle⁷⁴⁹. Il existe ainsi une peinture de voyage comme il existe une littérature de voyage qui familiarise la bonne société victorienne à ces architectures européennes. Ruskin convoque de nouveau cet imaginaire touristique dans sa conférence, au moment où il traite d'un autre type de paysage :

« Probablement peu d'entre vous ne sont pas déjà allés dans quelques endroits de la partie sud de la Suisse et ne se souviennent pas du bel effet de ces églises grises de montagne dont la plupart n'ont pratiquement pas changé depuis le Xe ou le XIe siècle et dont les tours pointues se dressent à travers la ligne d'horizon verte que constituent les vignes ou se noient au milieu des roches en saillies qui entourent la vallée »⁷⁵⁰.



Figure 45 : Dessin de Ruskin représentant la tour de l'église de Courmayeur
Source : *Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 41.

Ruskin prête ainsi à son public et à son lectorat une véritable familiarité avec les images architecturales. Si elles relèvent, ici, des voyages réalisés par l'aristocratie et la bourgeoisie

⁷⁴⁹ Bernard MILLET, « Le "grand tour", un paysage photographique », *La pensée de midi*, n° 3-3, 2000, p. 64.

⁷⁵⁰ « There are probably few in the room who have not been in some parts of south switzerland, and who do not remember the beautiful effect of the grey mountain churches, many of them hardly changed since the tenth and eleventh centuries, whose pointed towers stand up through the green level of the vines, or wrown the jutting rocks that border the valley » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 41)

victoriennes, cette familiarité tient également à l'importance que ces dernières confèrent à l'architecture dans leur environnement urbain. Au milieu du XIXe siècle, l'architecture est – il en a été question dans le chapitre précédent – l'un des principaux marqueurs des transformations sociales et économiques de la société britannique. Gares, usines, maisons et infrastructures publiques nouvellement construites sont les indicateurs de cette modernité industrielle et urbaine avec laquelle les anciennes pierres architecturales – médiévales chez Ruskin – entrent en résonance. Ce sont ces pierres qui rendent le Moyen Âge visible aux contemporains. Elles permettent, selon Ruskin, à « la race entière » d'avoir accès à une « vérité » dont elles garantissent, matériellement, la présence. Le cas exemplaire des campaniles qui ont connu « peu de changements » du « VIIIe au XIIIe siècles » et se « dressent » toujours avec autant d'aplomb dans les villes italiennes est un exemple d'architecture pérenne qui se charge, pour Ruskin, d'une valeur indiciaire historique inestimable.

Les pierres architecturales constituent ainsi la principale source sur laquelle repose l'élaboration théorique de Ruskin qui envisage la vérité contenue dans l'architecture comme une vérité historique, disponible à tous.

b- Illustrer et visualiser l'architecture

Recadrer le regard

Fondement de sa théorie architecturale, la méthode d'observation de Ruskin transparaît dans les formats choisis pour l'illustration de ses ouvrages. Quand il fait paraître le premier volume des *Stones of Venice*, en 1851, il le fait en l'accompagnant d'un recueil d'illustrations intitulé *Examples of the architecture of Venice*, qui contient seize larges planches illustrées – dans un format folio⁷⁵¹ – représentant des éléments spécifiques de l'architecture vénitienne, chacune accompagnée d'un court texte. Dans le prospectus commercial qui en accompagne la publication, l'éditeur revient sur le choix du format adopté :

« Monsieur Ruskin a jugé impossible de réduire au format octavo tous les dessins qu'il a faits pour illustrer son *Essai sur l'Architecture Vénitienne* ; tout du moins, sans une importante perte de précision dans le détail : il a préféré séparer certaines des planches du texte plutôt que de les réduire au format de l'ouvrage et ainsi de diminuer la fidélité

⁷⁵¹ Le format « folio » correspond à une hauteur de 48 cm et à une largeur de 30 cm, ce qui correspond au double des dimensions du format « octavo », dans lequel étaient normalement publiés les ouvrages de Ruskin.

des dessins. Uniquement les sujets qui sont absolument nécessaires à la compréhension de l'Essai seront ainsi réduits et publiés avec le texte, le reste sera gravé en conservant la taille originale des dessins et formera un travail séparé, qui, bien qu'il en soit fait mention dans le texte, ne seront pas essentiel à sa lecture. L'Essai sera ainsi accessible dans une forme nécessitant le moins possible de dépense au lecteur régulier et ceux qui pourrait être plus intéressés au sujet pourront posséder le livre d'illustrations exécuté à une échelle plus grande pour l'expression de tous les détails »⁷⁵².

On voit ici à l'œuvre l'insistance de Ruskin pour traiter avec rigueur la présence des images qui accompagnent son propos théorique, la réduction de taille de celles-ci ne permettrait pas de saisir chaque détail dans sa précision et porterait préjudice à la compréhension de son travail. C'est la raison pour laquelle il s'oppose à ce que certains de ses dessins architecturaux ne soient visibles qu'en tant que simples illustrations au sein des différents volumes des *Stones of Venice* et choisit de les rassembler dans un tiré-à-part de très grand format. Parmi ces éléments, on trouve des planches gravées représentant, par exemple, le vingtième chapiteau du palais Ducal, une moulure de la corniche d'une tombe dans l'église de *San Giovanni e Paolo* ou bien un fragment d'une ruine byzantine du *Rio di Ca'Foscari*.



Figure 46 : Le vingtième chapiteau du palais Ducal dans *Examples of the architecture of Venice*
Source : *Stones of Venice I in Works*, Vol. XI, p. 319

⁷⁵² « MR. RUSKIN has found it impossible to reduce to the size of an octavo volume all the sketches made to illustrate his intended Essay on Venetian Architecture ; at least, without loss of accuracy in detail: he has thought it better to separate some of the plates from the text, than either to throw the latter into a folio form, or diminish the fidelity of the drawings. The subjects which are absolutely necessary to the understanding of the Essay will alone therefore be reduced, and published with the text; the rest will be engraved in the size of the drawings, and will form a separate work, which, though referred to in the text, will not be essential to the reading of it. The Essay will thus be made accessible in a form involving the least possible expense to the general reader, and those who may be more deeply interested in the subject may possess the book of illustrations executed on a scale large enough for the expression of all details » (*Stones of Venice I in Works*, Vol. XI, p. 313).

Ruskin soigne également la présentation d'images lors de ses conférences au cours desquelles il accroche, sur le mur derrière lui, des dessins qu'il a réalisés sur de très larges supports. Ces diagrammes constituent aujourd'hui une importante collection, conservée, sous la forme de grands rouleaux, à la *Ruskin Library* de Lancaster.



Figure 47 : Les diagrammes des conférences de Ruskin conservés à *The Ruskin*
Source : *Fusion Design* pour *The Ruskin* à Lancaster

Ces larges diagrammes sont ensuite reproduits, sous une forme nécessairement réduite, dans les versions publiées de ses conférences comme l'explique Ruskin dans la préface qu'il donne à la publication de ses quatre conférences d'Édimbourg en 1854 :

« Les dessins qui illustraient ces Conférences sur l'Architecture ont été très soigneusement réduits sous la forme de gravures sur bois par Mr Thurston Thompson »⁷⁵³.

⁷⁵³ « The drawings by which the Lectures on Architecture were illustrated have been carefully reduced, and well transferred to wood by Mr Thurston Thompson » (*Lectures on Architecture and Paintings in Works*, vol. XII, p. 7). Thurston Thompson (1816-1868) est un graveur et photographe qui a été au service du *Science and Art Department* et qui a contribué à la disposition de l'Exposition de 1851.

Dans certains cas, comme lors d'une conférence qu'il donne à Tunbridge Wells, le 16 février 1858, il utilise, comme il le précise dans sa préface à sa publication ultérieure dans *The Two Paths* en 1859 :

« des croquis dessinés trop grossièrement pour être gravés et qui concernaient des sujets trop complexes pour [lui] permettre de les dessiner complètement »⁷⁵⁴.

Il substitue donc à ses dessins, dans la version éditée, des illustrations qui ne sont pas de sa main. Cette précision est intéressante car elle semble indiquer que la nécessité d'appuyer son propos sur un support visuel est parfois, pour Ruskin, plus impérieuse que la qualité intrinsèque des images utilisées lors de ses interventions : certains des dessins qu'il présente à son public sont parfois de simples croquis, très rapidement exécutés, parfois même directement devant son public.

La présence de ces illustrations esquissées lors de ses conférences est soulignée dans les comptes-rendus qu'en font les journaux de l'époque. Le *Edinburgh Guardian*, dans un article qui fait suite aux conférences de novembre 1853 à la *Philosophical Institution*, écrit :

« Quand il parle des dessins qu'il accroche au mur ou quand il prend des exemples locaux – comme les bâtiments de la ville, – il s'exprime d'une manière simple, naturelle et souvent humoristique »⁷⁵⁵.

Il s'agit, le plus souvent, de simples esquisses tracées de sa main, comme c'est le cas des deux planches suivantes.

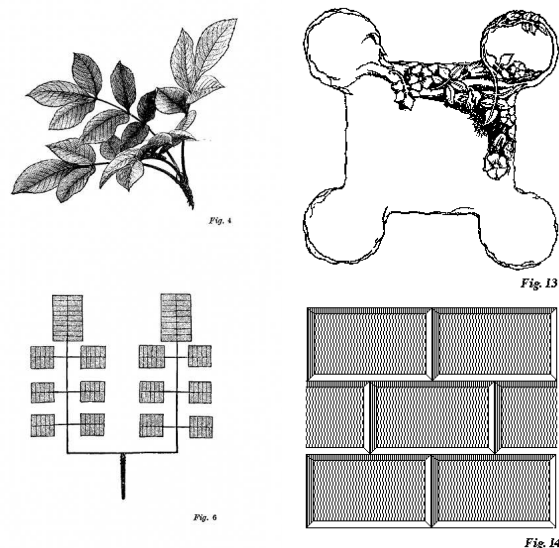


Figure 48 : Reproductions de deux diagrammes illustratifs utilisés par Ruskin respectivement lors de sa première et de sa deuxième conférence à Édimbourg en 1853

Source : *Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 26 et p. 61.

⁷⁵⁴ « The illustrations of the lecture on iron were sketches made too roughly to be engraved, and yet of too elaborate subjects to allow of my drawing them completely » (« *A Joy for Ever* » in *Works*, vol. XVI, p. 25)

⁷⁵⁵ « When speaking of the sketches on the wall, or employing local illustrations such as the buildings of the city, he talked in an apt, easy, and often humorous manner » (*Works*, vol. XII, p. xxxii)

Comportant chacune deux figures, ces planches témoignent d'un dispositif particulier mis en place par Ruskin : le dessin en position inférieure est destiné à rester dissimulé par un rabat amovible jusqu'à ce que le conférencier décide de le dévoiler. Par ce dispositif, Ruskin se sert de ses diagrammes comme d'un moyen de mettre en scène et appuyer sa démonstration. Il en use dès sa première conférence, à Édimbourg en 1853, lorsqu'il prend comme exemple les tiges des branches d'un frêne comme incarnation d'une beauté naturelle qui abhorre l'égalité, si chère, selon lui, aussi bien aux « architectes modernes qu'aux ridicules politiciens modernes »⁷⁵⁶. Il projette le premier des deux diagrammes ci-dessus sur lequel n'est alors visible que la figure du haut, la figure 4, qui représente, selon lui :

« la manière dont vous êtes le plus susceptible de les voir [les feuilles] : et observez, elles naissent des tiges précisément comme apparaît une voûte gothique, chaque branche représentant une nervure de la voûte, et les feuilles ses pierres encorbellées ; et la beauté de chacune de ces feuilles est entièrement due à la manière dont elles se finissent en une forme Gothique, l'arc brisé »⁷⁵⁷.

C'est ensuite sur ces mots qu'il dévoile la seconde partie du diagramme :

« Maintenant, pensez-vous que vous auriez aimé vos frênes autant, si la Nature leur avait appris à être Grecs et leur avait montré comment croître en accord aux règles admises de l'architecture égalitaire attique ? Je vous mets à l'essai. Voici une grappe de feuilles de frêne que j'ai fait croître expressément selon les principes grecs (fig. 6). Qu'en pensez-vous ? »⁷⁵⁸.

Dans sa deuxième conférence, quelques jours plus tard, il écrit, à propos du pilier de la figure 13 ci-dessus, qui représente l'un des piliers de la cathédrale de Lyon :

« J'ai seulement eu le temps, en me promenant dans la ville [de Lyon], de faire un dessin de l'un des angles de ces piliers ; j'ai agrandi le dessin pour que vous puissiez avoir une idée du caractère de la sculpture. Voici cet agrandissement (fig. 15 [ci-dessous]). Maintenant observez, c'est l'un des angles du bas de ce pilier, qui ne fait pas deux pieds de large, à l'extérieur d'un bâtiment Gothique [...] Pourtant, il suffit d'observer pour percevoir la qualité du dessin et de la formidable composition de ce simple fragment [...] Vous voyez qu'il est composé d'une branche d'une rose sauvage qui tourne autour de l'angle, enlaçant la figure ronde de l'évêque et se terminant en une branche qui atteint presque la tête de la plus grande figure. Vous observerez la magnificence avec laquelle cette figure est ainsi soulignée par la branche de la rose et comment toutes les feuilles autour, de la même manière, sont au service de la beauté de ce mouvement. Regardez,

⁷⁵⁶ « You know how fond modern architects, like foolish modern politicians, are of their equalities, and similitudes ; how necessary they think it that each part of a building should be like every other part. Now Nature abhors equality, and similitude, just as much as foolish men love them » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 25)

⁷⁵⁷ « fig. 4 is the way in which you are most likely to see them: and observe, they spring from the stalk precisely as a Gothic vaulted roof springs, each stalk representing a rib of the roof, and the leaves its crossing stones; and the beauty of each of those leaves is altogether owing to its terminating in the Gothic form, the pointed arch » (*Ibid.*, p. 26)

⁷⁵⁸ « Now do you think you would have liked your ash trees as well, if Nature had taught them Greek, and shown them how to grow according to the received Attic architectural rules of right ? I will try you. Here is a cluster of ash leaves, which I have grown expressly for you on Greek principles (fig. 6). How do you like it ? » (*Ibid.*)

si je cache l'une des lignes ou l'un des boutons de rose, combien l'ensemble est détérioré [...] Regardez cette petite couronne de diamant, avec une mèche de cheveux qui s'échappe du dessous ; et regardez la belle façon dont la petite feuille à côté de laquelle j'ai inscrit un a, est placée à l'angle pour adoucir sa dureté ; et, après avoir bien examiné tout cela, réfléchissez au trésor de réflexion qu'il y a dans une façade de cathédrale haute de cent pieds de large dont chaque centimètre est façonné avec des sculptures de la sorte ! [...] Et pourtant vous n'avez pas de mal à vous faire entendre dire que les hommes qui les ont façonnées sont des barbares, et que vos architectes sont plus sages et doués en recouvrant vos murs de sculptures de ce type (fig. 14) »⁷⁵⁹.



Fig. 15

Figure 49 : Diagramme projeté par Ruskin lors de sa deuxième conférence sur l'architecture à Édimbourg en 1853
Source : *Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 61.

Il prend ainsi le temps de décrire dans le détail et très précisément les éléments iconographiques qu'il expose à son auditoire sur des planches suffisamment larges pour être vues jusqu'au fond de la salle. Et, dans ce passage comme dans le précédent, il formule à son public une demande,

⁷⁵⁹ « I had only time, in passing through the town, to make a drawing of one of the angles of these pedestals; that sketch I have enlarged, in order that you may have some idea of the character of the sculpture. Here is the enlargement of it (fig. 15.) Now observe, this is one of the angles of the bottom of a pedestal, not two feet broad, on the outside of a Gothic building [...] Yet just observe how much design, how much wonderful composition, there is in this mere fragment of a building of the great times [...]. You see it is composed of a branch of wild rose, which switches round at the angle, embracing the minute figure of the bishop, and terminates in a spray reaching nearly to the head of the large figure. You will observe how beautifully that figure is thus pointed to by the spray of rose, and how all the leaves around it in the same manner are subservient to the grace of its action. Look, if I hide one line, or one rosebud, how the whole is injured, and how much there is to study in the detail of it. Look at this little diamond crown, with a lock of the hair escaping from beneath it; and at the beautiful way in which the tiny leaf at a, is set in the angle to prevent its harshness; and having examined this well, consider what a treasure of thought there is in a cathedral front, a hundred feet wide, every inch of which is wrought with sculpture like this! [...] And yet you quietly allow yourselves to be told that the men who thus wrought were barbarians, and that your architects are wiser and better in covering your walls with sculpture of this kind (fig. 14) » (*Ibid.*, p. 60-62).

celle, très précise, de « regarder » et d' « observer », injonction qu'il répète onze fois dans cette première conférence et qu'il ne cesse de mobiliser dans ses conférences suivantes.

Selon Paul Tucker et Donata Levi, les diagrammes des conférences de Ruskin ne faisaient pas simplement office de documentation mais constituaient un véritable « outil rhétorique » destiné à ce que son public en vienne, par une « observation imaginative », à partager ses positions⁷⁶⁰. La capacité d'observation que Ruskin sollicite de la part de son auditoire revêt finalement la même signification que celle qu'il applique dans sa lecture des pierres architecturales : elle est un véritable mode de connaissance.

Les images de l'espace social

Cette utilisation par Ruskin d'illustrations dans le cadre de ses conférences et dans ses ouvrages publiés témoigne aussi des progrès réalisés, notamment au cours du premier tiers du XIXe siècle, dans les méthodes de reproduction technique des images. L'invention de la lithographie par Senefelder en 1796 initie un mouvement de perfectionnement de la culture typographique qui donne naissance, autour de 1840, l'année du jubilé de l'imprimerie, à un véritable système de l'édition d'images⁷⁶¹. Ce système permet d'intégrer de nombreuses images gravées en grandes quantités et à faible coût directement au sein des ouvrages illustrés.

Si la lithographie et le perfectionnement des techniques de transfert de la gravure sur papier permettent d'illustrer les ouvrages érudits de Ruskin et de satisfaire un public d'amateurs d'art, elle est également utilisée pour reproduire, dans les journaux grand public, des images populaires. D'importants titres peuvent être rangés dans la catégorie de la presse illustrée comme l'*Illustrated London News*, fondé en 1842 et qui, dès 1843, montre des images représentant la famine irlandaise puis, en 1848, celles de la Révolution en France.

⁷⁶⁰ Donata LEVI et Paul TUCKER, *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*, Venise, Marsilio, 1997, p. 94.

⁷⁶¹ Voir notamment, à ce sujet, pour le contexte français : Ségolène Le MEN, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet: regard romantique et modernité*, Paris, Hazan, 2014.



Figure 50 : « The French Revolution »
 Source : *The Illustrated London News*, samedi 4 mars 1848, p. 1.

Du côté de la presse satirique, le magazine *Punch*, fondé en 1841, publie, chaque semaine, de nombreuses caricatures. On trouve également, à partir des années 1830, des magazines illustrés spécifiquement destinés à la classe ouvrière comme le *Penny Magazine*, fondé en 1832 et tiré, dès 1833, à 200 000 exemplaires⁷⁶².



Figure 51 : « The Jungle Cock »
 Source : *The Penny Magazine*, 16 mai 1835, p. 1.

⁷⁶² Fabrice BENSIMON, « La culture populaire au Royaume-Uni, 1800-1914 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 48-4 bis, 2001, p. 75-91, p. 81.

Dans la seconde moitié des années 1850, ce sont même des impressions de photos qui commencent à apparaître dans la presse grâce à la technique du collotype mise au point en 1856 par Alphonse Poitevin, qui rend possible l'impression mécanique à grande échelle.

Dans le même registre, les illustrations sont un élément central des almanachs ou des *chapbook*⁷⁶³ qui constituent les principaux supports de la lecture populaire jusqu'au milieu du XIXe siècle.

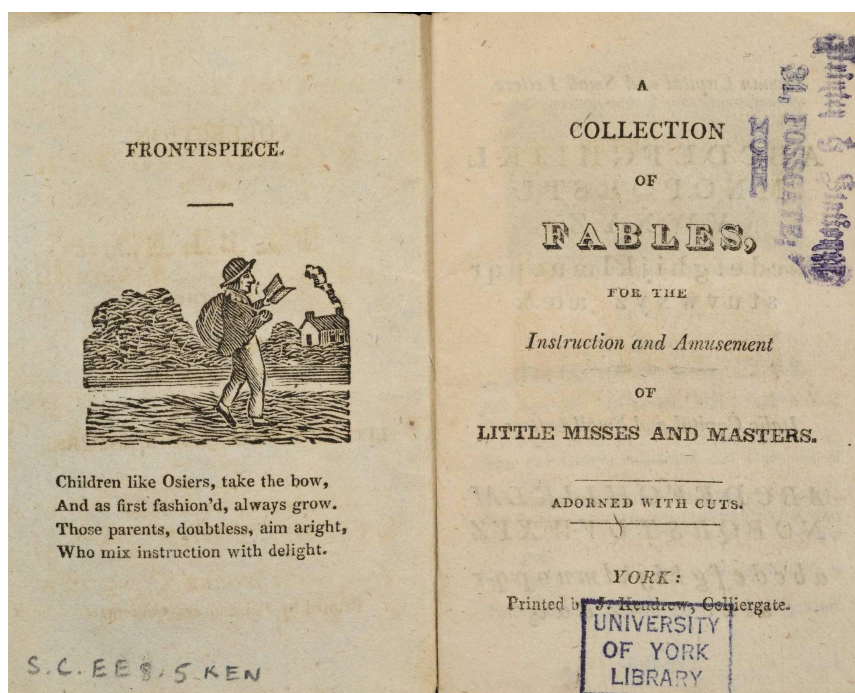


Figure 52 : Premières pages du *chapbook A Collection of Fables*
Source : *A Collection of Fables for the Instruction and Amusement of Little Misses and Masters*, J Kendrew Colliergate, York, 1811. Conservé à l'*University of York Library*.

Dans ces années 1840, les murs des villes victoriennes sont, par ailleurs, largement tapissés d'affiches qui participent de cette expansion sans précédent de l'imprimé dans l'espace urbain⁷⁶⁴. L'illustration est ainsi spécifiquement associée à l'essor des villes et de l'industrie qui concentrent la population, bourgeoise et ouvrière, dans un espace spécifique où les publications illustrées rencontrent un large public.

Dans ces villes victoriennes qui accueillent les conférences de Ruskin, le dispositif de dévoilement progressif des illustrations – par le système de rabat amovible qu'il met en place – inscrit les interventions de Ruskin dans le registre du « spectaculaire ». Elles souscrivent à

⁷⁶³ Publication bon marché qui constitue, jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, un important mode de diffusion de la littérature populaire et qui peut être comparée au type éditorial de la « Bibliothèque bleue » en France

⁷⁶⁴ Voir, à ce sujet : Fabrice BENSIMON, « La culture populaire au Royaume-Uni, 1800-1914 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 48-4 bis, 2001, p. 75-91.

une forme particulière de la mise en spectacle des découvertes techniques ou scientifiques, dont on trouve des exemples aussi bien dans les démonstrations de la cage de Faraday que dans celles, populaires, des dioramas. Toutes témoignent de la manière dont advient, en ville, au cours du XIXe siècle, un nouveau rapport à l'image et un changement dans le regard porté sur les objets iconographiques.

Les interventions de Ruskin attestent des transformations induites par la disponibilité nouvelle de ces images. Dans le discours qu'il fait à Manchester le 22 février 1859, à l'occasion de la réunion annuelle de la *Master of the School of Art*, intitulé « *The Unity of Art* », il écrit :

« Je souhaite ainsi, qu'autant que possible, quand vous vous rendez dans des musées, vous regardiez en priorité l'école Vénitienne et en particulier les œuvres du Titien. Vous ne pouvez pas avoir de Titien près de vous, ici, dans votre école et, par conséquent, vous devez vous contenter de photographies et de gravures ; mais trouvez toutes les photographies et les gravures de cette école Vénitienne. Il existe, chaque mois, de plus en plus de photographies de bonne qualité fournies par ceux qui photographient les peintures et les dessins en Italie, beaucoup de ces photographies sont aussi bonnes que les dessins eux-mêmes, pas aussi bonnes que les peintures, mais presque »⁷⁶⁵.

Les techniques de reproduction et de diffusion des images rendent possible une attention nouvelle aux œuvres, par la photographie notamment, dont les méthodes se perfectionnent progressivement dans les années 1850. L'observation, à laquelle Ruskin exhorte régulièrement son public, en est ainsi largement facilitée. La question de l'achat et de la fréquentation de ces reproductions est centrale dans le discours de Ruskin qui oppose ce type de procédés typographiques à la copie « artistique » des œuvres peintes dont il dit avoir « horreur » dans les réponses qu'il donne devant la Commission parlementaire nommée pour discuter de l'organisation de la *New National Gallery* en 1857⁷⁶⁶. La reproduction, au contraire, permet au plus grand nombre d'avoir accès aux images et aux spécialistes de pratiquer une observation qu'il est possible de prolonger ou de différer dans le temps, démultipliant ainsi les opportunités d'accès à la connaissance de ces images.

Dans les villes victoriennes, la présence d'images affichées sur les murs ou reproduites dans les journaux mais également la circulation nouvelle de photographies constituent de nouvelles technologies de visualisation de l'information par l'image qui font de l'espace urbain une véritable « ville visuelle », pour reprendre l'expression du sociologue Yoshimi Shunya⁷⁶⁷. Ce

⁷⁶⁵ *The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 314.

⁷⁶⁶ « I have a great horror of copies of any kind, except only of sculpture. I have great fear of copies of painting ; I think people generally catch the worst parts of the painting and leave the best » (*The National Gallery Site Commission in Works*, vol. XIII, p. 549).

⁷⁶⁷ Yoshimi SHUNYA, *Geopolitics of the Visual City*, Tokyo, Iwanami Shoten, 2015.

contexte joue un rôle dans l'élaboration conceptuelle de Ruskin qui fait du daguerréotype l'un des outils privilégiés de sa théorisation du gothique. L'analyse de sa pratique de l'instrument nous permet d'approcher le cœur du dispositif scientifique qu'il tente de mettre en place, au milieu du XIXe siècle, dans le contexte de la structuration disciplinaire des sciences humaines et sociales⁷⁶⁸.

B- Ruskin et le daguerréotype

Dans le récit autobiographique qu'il publie en 1885 sous le titre de *Praeterita*, Ruskin fait le récit de l'« adversité » que constitua pour lui sa première rencontre, en 1840, avec les daguerréotypes :

« Cela devait être durant mes derniers jours passés à Oxford que Mr. Liddell, l'actuel Doyen de *Christ Church*, me parla des premières expérimentations de Daguerre. Mes amis parisiens m'en fournirent quelques-uns des plus beaux exemples ; et les plaques qui me furent envoyées à Oxford étaient certainement les premiers exemples de ces dessins du soleil qu'on ait vus à Oxford, et, je crois, les premiers envoyés en Angleterre »⁷⁶⁹.

Si les premiers daguerréotypes envoyés à Ruskin sont d'origine parisienne c'est que c'est en France que les premiers exemples du type ont été produits. Le 7 janvier 1839, l'astronome et physicien Louis-François Arago présente devant l'Académie des sciences de Paris l'appareil mis au point par Daguerre en 1837. Ce daguerréotype fonctionne selon un procédé qui consiste à fixer l'image positive obtenue dans la *camera obscura* sur une plaque de cuivre enduite d'une émulsion d'argent et développée aux vapeurs d'iode. Ruskin fait allusion à l'énergie lumineuse du soleil, de laquelle l'ensemble du dispositif procède, quand il nomme ces daguerréotypes des « dessins du soleil ». Cette formule illustre avec d'autant plus d'acuité ce procédé que la surface de la plaque de cuivre sur laquelle vient se révéler l'image produit un reflet qui donne à ces daguerréotypes l'effet d'un miroir réfléchissant.

La circulation des premiers daguerréotypes français se fait en particulier par l'intermédiaire de Noël Paymal Lerebours, fabricant d'instruments optiques qui commercialise les plaques depuis

⁷⁶⁸ Et ainsi d'approcher, si cela est possible, sa méthodologie scientifique *en train de se faire*, pour reprendre une terminologie latourienne (Bruno LATOUR, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1987).

⁷⁶⁹ « Strangely, at the same moment, another adversity first made itself felt to me,—of which the fatality has been great to many and many besides myself. It must have been during my last days at Oxford that Mr. Liddell, the present Dean of Christ Church, told me of the original experiments of Daguerre. My Parisian friends obtained for me the best examples of his results; and the plates sent to me in Oxford were certainly the first examples of the sun's drawing that were ever seen in Oxford, and, I believe, the first sent to England » (*Praeterita in Works*, vol. XXXV, p. 372)

son magasin de la place du Pont Neuf dès la fin des années 1830. Il est possible que les exemplaires reçus par Ruskin proviennent de sa boutique parisienne⁷⁷⁰.

a- Histoire d'une rencontre

Généalogie de la collection de daguerréotypes de Ruskin

C'est quelques années plus tard, en 1845, lors de son premier voyage sans ses parents à Venise, que Ruskin découvre des daguerréotypes de la ville. Il en fait la description dans la suite du précédent passage de son autobiographie :

« Totalement insouciant, à ce moment-là, de la précision des détails, je ne voyais rien, dans les Daguerreotypes qui puisse m'aider ou m'inquiéter ; et je n'ai pas enquêté davantage à leur sujet, jusqu'à ce qu'à Venise je trouve un artiste français qui produisait de petites plaques délicieusement brillantes, (de forme carrée d'environ quatre pouces) qui contenaient, sous une lentille, le Grand Canal ou la place St. Marc comme si un magicien avait réduit la réalité pour la transporter dans un territoire enchanté »⁷⁷¹.

S'il qualifie, en 1885, d'« artiste français », celui qui lui a fourni ces premiers daguerreotypes vénitiens, il n'en était pas de même en 1845, au moment de sa rencontre. Il en parle dans des termes moins élogieux dans une lettre qu'il adresse à son père depuis Venise le 7 octobre :

« J'ai été suffisamment chanceux d'obtenir de la part d'un pauvre français ici, qui disait être en détresse, quelques très beaux, bien que très petits, Daguerreotypes des palais que j'essayais de dessiner ; et, sans aucun doute, ces Daguerreotypes réalisés sous ce soleil éclatant sont des choses glorieuses »⁷⁷².

L'acquisition de ces premiers daguerreotypes constitue un tournant dans la culture visuelle de Ruskin qui, à partir de 1845 et durant quatorze années, ne cesse d'acquérir de nouvelles plaques. C'est ce dont témoigne l'ampleur de sa collection dont un grand nombre d'éléments n'ont été retrouvés que très récemment.

À sa mort, dans sa maison de Brantwood, dans le Lake district au nord-ouest de l'Angleterre, « des caisses pleines de daguerreotypes et de photographies »⁷⁷³ sont retrouvées par ses

⁷⁷⁰ C'est notamment l'hypothèse émise dans Ken JACOBSON et Jenny JACOBSON, *Carrying Off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*, Londres, Bernard Quaritch Limited, 2015, p. 2.

⁷⁷¹ « Wholly careless at that time of finished detail, I saw nothing in the Daguerreotype to help, or alarm me; and inquired no more concerning it, until now at Venice I found a French artist producing exquisitely bright small plates, (about four inches square,) which contained, under a lens, the Grand Canal or St. Mark's Place as if a magician had reduced the reality to be carried away into an enchanted land » (*Praeterita in Works*, vol. XXXV, p. 372-373).

⁷⁷² « I have been lucky enough to get from a poor Frenchman here, said to be in distress, some most beautiful, though very small, Daguerreotypes of the palaces I have been trying to draw; and certainly Daguerreotypes taken by this vivid sunlight are glorious things » (*Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 210).

⁷⁷³ « À la dernière vente de Brantwood, beaucoup de caisses pleines de daguerreotypes et de photographies de bâtiments français et italiens ont été vendus » In Reginald Howard WILENSKI, *John Ruskin An Introduction to Further Study of his Life and Work*, Londres, Faber, 1933, p. 150.

héritiers, sa cousine Joan et son mari Arthur Severn. À la suite d'une vente aux enchères, en 1931, ces différentes caisses sont vendues et disséminées mais un catalogue, numéroté, est alors dressé qui répertorie l'ensemble des daguerréotypes.

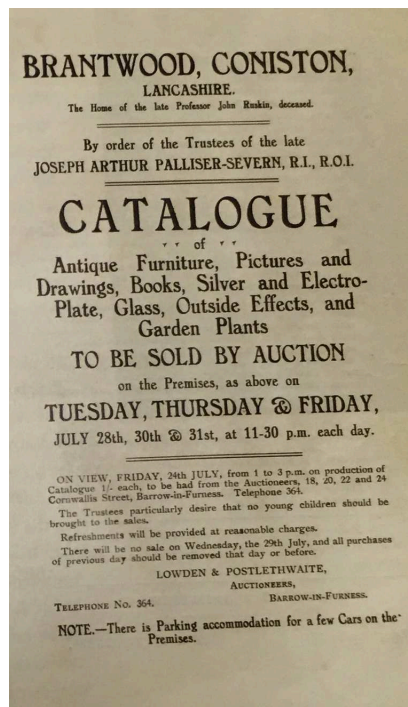


Figure 53 : Prospectus annonçant la vente aux enchères de Brantwood en 1931
Source : K. JACOBSON et J. JACOBSON, *Carrying Off the Palaces*, op. cit, p. xvii.

104	Ken. Do. de. Pelican Capital	E	26
105	Ken. Do. Giant's Stairs	C	9
106	Ken. Do. Bridge by Signs looking out	E	27
107	Ken. Do. Bridge by Signs looking in	C	10
108	Ken. St. Marks. Full View 1845	E	28
109	Ken. Do. Full View 1862	C	11
110	Ken. Do. From the South	C	12
111	Ken. Do. From the South. Midnight	C	13
112	Ken. Do. Southern upper arcade	C	14

Figure 54 : Extrait du catalogue des daguerréotypes de Ruskin dressé au moment de la vente aux enchères de 1931
Source : K. JACOBSON et J. JACOBSON, *Carrying Off the Palaces*, op. cit, p. xiii.

Ce catalogue dresse une liste de 389 entrées qui correspondent, chacune, à un daguerréotype. Jusqu'en 2006, sur ces 389 plaques, seules 133 avaient été retrouvées et conservées, pour la plupart, à la *Ruskin Library* de l'Université de Lancaster. En 2006, deux collectionneurs d'art, Ken et Jenny Jacobson font l'acquisition, lors d'une vente aux enchères organisée dans la ville de Penrith, de 188 nouveaux daguerréotypes qui sont, par la suite, attribués à Ruskin. Ces 325 plaques constituent, à l'heure actuelle, le catalogue raisonné que l'on trouve dans l'ouvrage

publié par les Jacobson en 2015 et intitulé, selon l'expression de Ruskin, *Carrying of the Palaces*⁷⁷⁴.

Pour prendre la mesure du caractère exceptionnel de cette collection, notons que, parmi ces daguerréotypes, 137 plaques ont Venise comme sujet, ce qui représente le corpus de daguerréotypes le plus important au monde ayant appartenu à la même personne et représentant la même ville.

Ruskin, daguerréotypiste ?

La datation de ces daguerréotypes de Venise – dont il est possible d'avoir une idée en recoupant les données du catalogue de 1931, les informations disponibles par le biais de la correspondance de Ruskin et les éléments visuels – s'étend de 1845 à 1852 : de l'achat des premiers daguerréotypes à son départ, le 12 juillet 1852, quittant la ville pour n'y retourner qu'en 1869. Des questions se posent, parmi les spécialistes, concernant l'identité de l'auteur de ces daguerréotypes. Nous manquons d'informations précises concernant le degré et la nature de la contribution de Ruskin à l'élaboration de ces plaques, qui nécessitait une maîtrise rigoureuse du procédé technique et l'acquisition d'un important matériel, de l'instrument aux composés chimiques. Pour certaines d'entre-elles, la présence d'un poinçon indique une provenance commerciale, probablement celles que Ruskin a acquises auprès du « pauvre français » dont il fait mention à son père en octobre 1845.

Les Jacobson, acquéreurs de la collection de Penrith, ont mené une enquête pour connaître l'identité de ce Français qu'ils sont parvenus à identifier sous les traits d'un daguerréotypiste français présent en Italie au cours des années 1840 qui répond au nom de « Cavalier Iller ». Ils ont retrouvé une annonce commerciale le désignant comme « professeur de daguerréotypes » à Venise en 1847 et ont identifié sa signature sur des daguerréotypes qu'il a réalisés à Florence⁷⁷⁵.

⁷⁷⁴ K. JACOBSON et J. JACOBSON, *Carrying Off the Palaces*, *op. cit.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

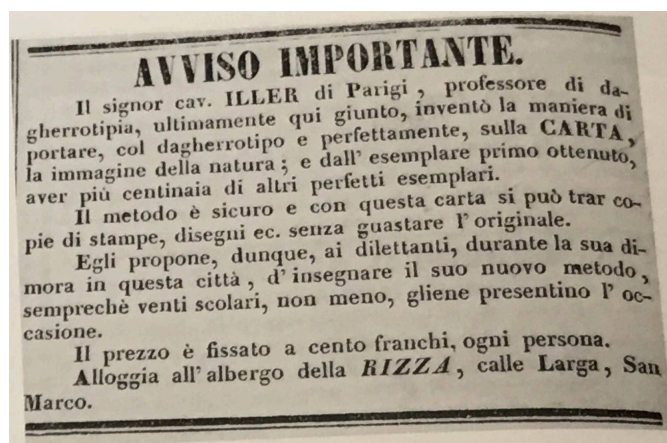


Figure 55 : Annonce commerciale imprimée dans la *Gazzetta Privilegiata di Venezia* du 20 septembre 1847 présentant les services offerts par le Cavalier Iller, « professeur de daguerréotypes »
 Source : K. JACOBSON et J. JACOBSON, *Carrying Off the Palaces*, op. cit., p. 38.

Dans son autobiographie, Ruskin donne quelques indications sur le prix et le nombre de pièces qu'il achète en 1845 à ce marchand :

« Ces petits bijoux d'images coûtaient chacun un napoléon ; mais, avec deux-cent francs j'achetais le Grand Canal depuis le Salute jusqu'au Rialto ; et je les emportais dans un triomphe insensé »⁷⁷⁶.

On note ici le prix, conséquent, de ces premiers clichés. À côté des plaques qu'il achète, la correspondance et les carnets de Ruskin témoignent du fait que certains daguerréotypes sont réalisés sous sa supervision directe. Dans plusieurs de ses carnets de dessins on croise, par exemple, des indications concernant la nécessité de daguerréotyper certains éléments architecturaux de la ville. Ainsi, dans son « *Notebook M* » qui date de 1849, il écrit d'un détail architectural qu'il serait nécessaire de le dessiner et « si possible de le daguerréotyper »⁷⁷⁷ et d'une porte d'une maison qu'elle « doit être daguerréotypée »⁷⁷⁸.

Les Jacobson se sont attelés à un travail d'identification systématique des auteurs des daguerréotypes de la collection de Ruskin. Ils en attribuent certains, datant de la période 1849-1852, à Ruskin lui-même et à son valet John Hobbs⁷⁷⁹. Il semble qu'à partir de 1849, Ruskin ait acquis le matériel nécessaire à la production de daguerréotypes. Il écrit, en 1849, dans sa préface au *Seven Lamps of Architecture* que les planches illustratives de son ouvrage sont soit des copies issues de dessins réalisés sur place » soit qu'elles sont « élargies et adaptées d'après

⁷⁷⁶ « The little gems of picture cost a napoleon each; but with two hundred francs I bought the Grand Canal from the Salute to the Rialto; and packed it away in thoughtless triumph » (*Praeterita in Works*, vol. XXXV, p. 373).

⁷⁷⁷ « Things to be drawn at Venice, if possible or daguerred » (Ruskin, *Notebook M*, 1849. M. 5. Ruskin Library, Lancaster)

⁷⁷⁸ « Then, a precious door. Between the abbazia & Mad. dell Orto... This door must be daguerreotyped and has the sun on it at 12. » (Ruskin, *Notebook M*, 1849. M. 121L. Ruskin Library, Lancaster).

⁷⁷⁹ K. JACOBSON et J. JACOBSON, *Carrying Off the Palaces*, op. cit., p. 20.

des Daguerrotypes pris sous [sa] propre supervision »⁷⁸⁰. De Venise, le 10 mai 1852 il raconte à son père avoir eu « une journée très productive en dessins et en daguerrotypes »⁷⁸¹. Dans une autre lettre, Ruskin indique également que son valet Hobbs – qu’il surnomme George –, se sert d’un daguerrotypage, le 2 avril 1852 il écrit ainsi : « George était dans une grande confusion et en déconvenue avec son daguerrotypage »⁷⁸², et le 25 du même mois : « George est en train de daguerrotypage très activement »⁷⁸³. La lecture du journal de Hobbs semble aller dans ce sens. Au printemps 1849, alors qu’il est en Suisse et à Chamonix avec Ruskin, il témoigne de ses tentatives, souvent infructueuses, de faire fonctionner l’appareil⁷⁸⁴. Le 7 juillet 1849, il écrit :

« J’avais préparé quelques plaques et je me préparais à commencer tôt mais j’ai été retardé par Payot⁷⁸⁵ qui avait préparé des diapositives trop larges »⁷⁸⁶.

Quelques jours plus tard, le 13 juillet, il indique :

« J’ai nettoyé et préparé des planches ce matin et je suis allé au village au pied de l’Aiguille de Varens, où il y avait un grand nombre de maisons très pittoresques, j’ai fait 2 ou 3 tentatives, mais malheureusement je n’ai pas très bien réussi »⁷⁸⁷.

Le témoignage de Hobbs rend compte des difficultés techniques du procédé qui explique le faible nombre de daguerrotypistes amateurs au XIXe siècle. À ces difficultés techniques, vient s’ajouter l’exigence avec laquelle Ruskin entend capturer les détails architecturaux qu’il souhaite enregistrer.

Observer le projet de Ruskin

Certaines planches témoignent en effet de l’énergie déployée par Ruskin pour parvenir à photographier ou cadrer, précisément, certains éléments architecturaux. C’est le cas notamment à Venise où l’étroitesse des rues et la présence des canaux rendent parfois difficiles de photographier, avec justesse, certaines façades ou certains détails. Dans son livre *Ruskin’s Venice : The Stones Revisited*, la photographe Sarah Quill retourne, sous la forme d’un guide de voyage photographique, sur les traces de Ruskin à Venise en identifiant les différents

⁷⁸⁰ « So far, however, as their coarseness and rudeness admit, the plates are valuable; being either copies of memoranda made upon the spot, or (Plates IX. and XI.) enlarged and adapted from Daguerreotypes, taken under my own superintendence » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 4).

⁷⁸¹ « We drank your health after dinner, and I had a most successful day of daguerreotyping and drawing, and a lovely row after dinner, and fine sunset » (*The Letters of John Ruskin in Works*, vol. XXXVI, p. 139).

⁷⁸² John BRADLEY, *John Ruskin. The Critical Heritage*, op.cit., p. 237.

⁷⁸³ *Ibid*, p. 260.

⁷⁸⁴ John HOBBS, *Diary of John Hobbs. 1846-1849*, New York, Morgan Library, vol. MA 2539.

⁷⁸⁵ Paul Payot, fournisseur d’équipements optiques dans son magasin de Chamonix : *Au Dôme de Cristal*.

⁷⁸⁶ « Prepared some plates and intended to start early but was delayed by Payot, having made his slides out of measure » In J. HOBBS, *Diary of John Hobbs. 1846-1849*, op. cit.

⁷⁸⁷ « This morning cleaned and prepared plates and went to a village at the foot of the Aiguille de Varens, where there was a number of very picturesque houses, made 2 or 3 attempts, but unfortunately did not succeed very well » in *Ibid*.

bâtiments sur lesquels il a travaillé⁷⁸⁸. Prolongeant son travail à la suite de la parution de son ouvrage, elle a notamment identifié, en 2013, dans le Campiello delle Strope, la façade d'une maison sur laquelle se découpent trois fenêtres ogivales que Ruskin a daguerréotypées en 1849-1850 et utilisées, comme illustration, dans le deuxième volume des *Stones of Venice* en 1853.



Figure 56 : Daguerreotype de John Ruskin et John Hobbs. Trois fenêtres à lancette du *Campiello delle Strope*. Vers 1849-1859
Source : The Penrith Collection, K & J. Jacobson, UK, P31.

⁷⁸⁸ Sarah QUILL, *Ruskin's Venice. The Stones Revisited*, Farnham, Ashgate, 2000.



Figure 57 : Les trois fenêtres à lancette du *Campiello delle Strope*, aujourd’hui
 Source : Sarah Quill, *Ruskin’s Venice. The Stones Revisited*, op.cit., 2000.

Le point de vue adopté par Sarah Quill pour photographier cette façade permet de prendre la mesure de la complexité du dispositif mis en place par Ruskin pour la daguerréotyper dans une perspective axiale. L’étroitesse de la rue et la hauteur des fenêtres a nécessité de Ruskin qu’il installe son appareil dans le bâtiment d’en face afin de réaliser le daguerréotype depuis la fenêtre de l’étage supérieur ou bien directement depuis le toit. Il lui était impossible, en raison de son exigüité, d’installer un échafaudage dans la rue adjacente. Dans d’autres circonstances – notamment quand la rue est plus large – Ruskin recommande aux photographes amateurs d’utiliser ce type d’échafaudages. Il écrit, dans la préface de la seconde édition des *Seven Lamps of Architecture*, en 1855 :

« Je voudrais particulièrement diriger l’attention des photographes amateurs sur cette tâche en leur demandant très sérieusement de garder en mémoire que, si une photographie d’un paysage est simplement un jouet amusant, une photographie d’une architecture ancienne est un précieux document historique ; et que cette architecture doit être prise, non pas simplement quand elle se présente sous un aspect pittoresque mais pierre par pierre, sculpture par sculpture, en saisissant chaque opportunité offerte par les échafaudages pour s’en approcher le plus près possible et en positionnant la caméra dans toutes les positions que nécessitera la sculpture, en ne se souciant vraiment pas des conséquences concernant les distorsions des lignes verticales ; de telles distorsions peuvent toujours être acceptées si les détails sont totalement capturés »⁷⁸⁹.

⁷⁸⁹ « I would particularly desire to direct the attention of amateur photographers to this task; earnestly requesting them to bear in mind that while a photograph of landscape is merely an amusing toy, one of early architecture is a precious historical

En 1855, parmi les procédés utilisés par ces « photographes amateurs », on compte, à côté du daguerréotype, ceux qui fonctionnent par développement d'un négatif, comme le calotype – procédé photographique, par négatif, mis au point par William Henry Fox Talbot en 1841 et qui fonctionne par l'application d'une solution de nitrate d'argent sur du papier à lettres – ou bien l'albumine – procédé inventé en 1847 par Louis Désiré Blanquart-Évrard qui utilise l'albumine du blanc d'œuf afin de fixer les éléments chimiques photographiques sur le papier. C'est un appel en direction de l'ensemble de ces nouvelles pratiques photographiques que Ruskin formule à ce moment-là.

Il faut le prendre au sérieux quand il encourage les praticiens à réaliser ce type d'enregistrement photographique sans se soucier des « distorsions des lignes verticales ». Certains daguerréotypes de sa collection en donnent d'étonnants exemples. C'est le cas notamment de celui qu'il prend des fenêtres quadrilobées de l'angle sud-est du palais Ducal.

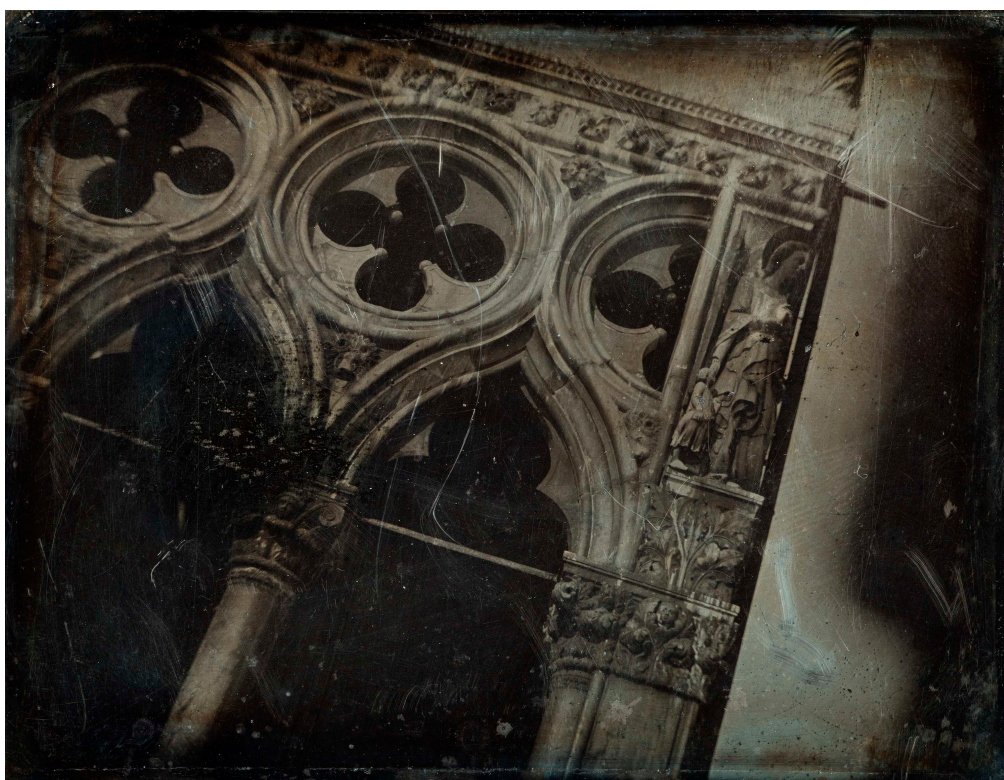


Figure 58 : Daguerréotype pris par John Ruskin et John Hobbs de l'angle sud-est du palais Ducal. Vers 1859-1862
Source : The Penrith Collection, K & J. Jacobson, UK, P47.

document; and that this architecture should be taken, not merely when it presents itself under picturesque general forms, but stone by stone, and sculpture by sculpture; seizing every opportunity afforded by scaffolding to approach it closely, and putting the camera in any position that will command the sculpture, wholly without regard to the resultant distortions of the vertical lines; such distortion can always be allowed for, if once the details are completely obtained » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 13).

On peut également prendre comme exemple celui qu'il réalise – probablement en 1854⁷⁹⁰ – d'un détail de la façade principale de la cathédrale de Chartres, assisté de son nouveau valet Frederick Crawley qui remplace John Hobbs auprès de Ruskin à partir de la fin de l'année 1852.



Figure 59 : Daguerreotype de John Ruskin et Frederick Crawley, Façade principale de la cathédrale de Chartres. Porche sud. Vers 1854

Source : The Penrith Collection, K & J. Jacobson, UK, P112.

Le cadrage, qui laisse apparaître les planches de bois d'une palissade probablement destinée à soutenir le bâtiment durant des travaux de restaurations, ainsi que l'angle adopté pour la prise de vue, corroborent le propos de Ruskin quand il avance qu'il est nécessaire de positionner la caméra « dans toutes les positions que nécessitera la sculpture ». On peut comparer ce daguerreotype avec le calotype que le photographe Henri Le Secq⁷⁹¹ prend, en 1852, de la même partie de la façade de la cathédrale⁷⁹².

⁷⁹⁰ K. JACOBSON et J. JACOBSON, *Carrying Off the Palaces*, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁹¹ Membre de la *Mission Héliographique* (mission menée dans le cadre d'une commande publique française de la Commission des monuments historiques, en 1851, pour documenter, par la photographie, les monuments anciens)

⁷⁹² Cette mise en miroir des deux œuvres est notamment proposée, dans une autre perspective argumentative, dans *Ibid*, p. 85.

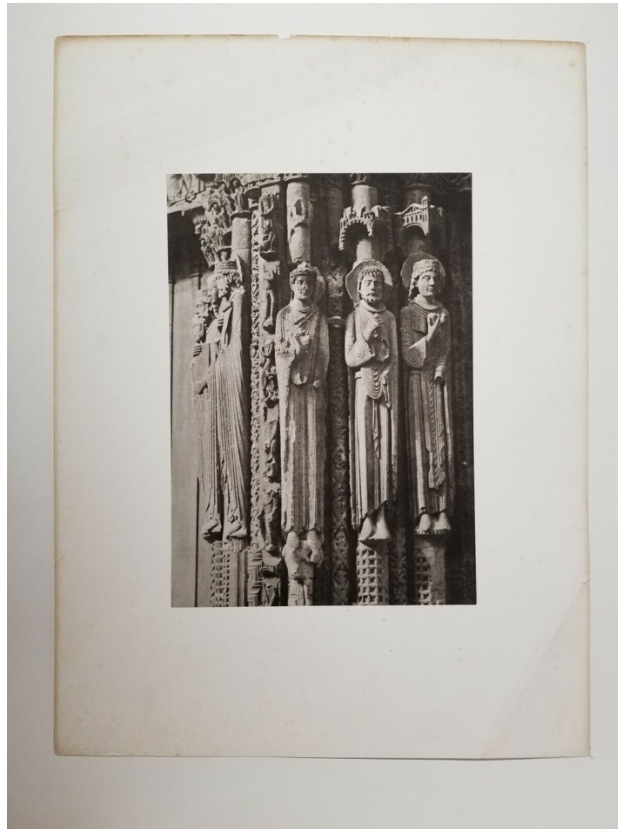


Figure 60 : Henri Le Secq, Calotype de la façade principale de la cathédrale de Chartres. Porche sud. 1852
Source : Bibliothèque nationale de France

La comparaison entre ces deux photographies illustre relativement bien la manière dont Ruskin ne cherche pas à faire de ses daguerréotypes des œuvres d'art et s'émancipe des règles conventionnelles de la composition qui, dans ces années 1850, sont transférées de la peinture vers la photographie. Il semble signifier, notamment par la distorsion des lignes verticales, la fonction proprement documentaire de cette technique d'enregistrement photographique.

La priorité de cette fonction sur toutes les autres s'observe également dans différentes séries de daguerréotypes vénitiens, quasiment identiques, conservés aujourd'hui à la *Ruskin Library*, déclinant le même motif mais sous différentes expositions. C'est le cas, par exemple, de ces prises de vue du 9^e et du 7^e chapiteaux du palais Ducal de Venise. Soucieux de la qualité de l'enregistrement des détails architecturaux qu'il daguerréotype, Ruskin l'entreprend de manière systématique en adoptant un point de vue resserré et précis. Il observe, dans les détails des ornements, l'étonnante diversité des formes architecturales gothiques.



Figure 61 : Daguerreotypes pris par John Ruskin et John Hobbs représentant le 7^e et le 9^e chapiteaux du palais Ducal, sur la Piazzetta. Vers 1849-1850

Source : The Penrith Collection, K & J. Jacobson, UK, P63 et P64

L'étude de ses daguerréotypes nous permet de saisir certains des aspects de l'ambition méthodologique de Ruskin. Ce dernier trouve, dans cet outil technique, la possibilité d'enregistrer et de capturer, visuellement, les faits architecturaux qui fondent sa réflexion théorique.

b- Enregistrer des faits

Un outil au statut controversé

C'est précisément cette fonction d'enregistrement factuel qui prévaut dans l'utilisation, par Ruskin, du daguerréotype. Il l'aborde comme un outil permettant de capturer une véracité architecturale que le dessin ne peut pas assumer. Cela transparaît dans la suite de la première lettre qu'il adresse à son père depuis Venise après l'acquisition de ses premiers daguerréotypes auprès du Cavalier Iller le 7 octobre 1845 :

C'est quasiment la même chose que de transporter le palais lui-même ; chaque morceau de pierre, chaque tâche est là, et, bien sûr, il n'y a aucune erreur dans les proportions. J'en suis particulièrement enchanté et je vais en réaliser de nouveaux, morceau par morceau. C'est une noble invention – on en dira ce qu'on voudra – et quiconque a travaillé, raté et balbutié comme je l'ai fait pendant quatre jours et ensuite a vu la chose qu'il était en train d'essayer de faire depuis si longtemps en vain, réalisée parfaitement et sans aucune erreur en trente seconde, ne la critiquera plus par la suite »⁷⁹³.

Quelques années plus tard, dans la conclusion du dernier tome des *Stones of Venice*, publié en 1853, il proclame ce « pouvoir » avec encore plus d'ardeur quand il écrit que le daguerréotype a permis que :

« le pouvoir d'obtenir une véracité irréprochable – sous certaines limites et conditions – dans la représentation de choses matérielles et tangibles [soit] maintenant entre les mains de tous les hommes, presque sans effort »⁷⁹⁴.

Si Ruskin défend alors cet outil contre ceux qui l'envisagent d'un point de vue critique, c'est que le daguerréotype fait alors l'objet de débats, notamment parmi les artistes peintres qui, pour certains, le considèrent avec appréhension. Ils accusent cette nouvelle technique de porter un coup fatal à l'art du dessin et de la peinture de tendance naturaliste. On trouve par exemple cette

⁷⁹³ « It is very nearly the same thing as carrying off the palace itself; every chip of stone and stain is there, and of course there is no mistake about proportions. I am very much delighted with these, and am going to have some more made of pet bits. It is a noble invention – say what they will of it – and any one who has worked and blundered and stammered as I have done for four days, and then sees the thing he has been trying to do so long in vain, done perfectly and faultlessly in half a minute, won't abuse it afterwards » (*Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 210).

⁷⁹⁴ « a power of obtaining veracity in the representation of material and tangible things, which, within certain limits and conditions, is unimpeachable, has now been placed in the hands of all men, almost without labour » (*Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 199).

idée chez le critique d'art Étienne-Jean Delécluze qui écrit, dans le *Journal des Débats*, en mars 1842 :

« Je n'ai jamais fait métier de prophète, mais je serais bien étonné si le perfectionnement de cette invention [le daguerréotype] n'amenait pas assez prochainement la ruine complète de plusieurs modes de l'art ; tels que le portrait, les vues de monuments et de pays, en particulier, toutes les représentations où l'on cherche particulièrement la reproduction identique de l'apparence des objets »⁷⁹⁵.

C'est à l'Académie des Sciences que le daguerréotype, présenté initialement par François Arago, fait son entrée sur la scène publique. Le contexte de sa réception en fait un instrument catégorisé, à l'origine, dans le champ scientifique. L'année de sa présentation, en 1839, Arago et la presse, aussi bien scientifique que généraliste – on en parle dans *Le Constitutionnel*, *Le National* ou *Le Moniteur universel* – mettent en avant son origine naturelle. L'image, non-reproductible, produite par le daguerréotype, serait directement issue de la nature, ce qui en garantirait la vérité et l'exactitude. Dès janvier 1839, le chroniqueur scientifique du *Constitutionnel* l'expose en ces termes : « Ce sera toujours la vérité, puisque c'est la nature »⁷⁹⁶. Confiné dans un premier temps au champ scientifique, la technique ne suscite pas, d'emblée, l'intérêt du monde de l'art. C'est avec la démocratisation du procédé, dont témoigne son apparition dans les vitrines des opticiens fin 1839 puis l'ouverture, au cours de l'année 1841, des premiers studios commerciaux de portraits au daguerréotype – celui de Lerebours par exemple au Pont Neuf mais également ceux des frères Susse, passage des Panoramas – que l'instrument commence à intéresser la critique d'art. L'adhésion du public à cette nouvelle manière de se représenter, dans les studios commerciaux, ne permet plus à cette première technique photographique d'être ignorée du champ esthétique⁷⁹⁷.

Les débats se focalisent alors sur le statut artistique ou non de l'image daguerrienne. Dans le fameux chapitre « Le public moderne et la photographie » du *Salon de 1859* de Baudelaire, le poète rejette le statut d'art de la photographie⁷⁹⁸. Baudelaire se fait ici le porte-parole de ceux qui, parmi les artistes et, plus largement, au sein du monde de l'art, critiquent l'utilisation, par les peintres, du daguerréotype. Un exemple nous est donné à l'occasion du Salon parisien de 1842 au cours duquel les petits panneaux de bois représentant des scènes de genre du peintre Ernest Meissonier sont rapprochés des plaques daguerriennes. Le critique Théophile Thoré le

⁷⁹⁵ Étienne-Jean DELECLUZE, « Salon de 1842 », *Journal des Débats*, 25 mars 1842, p. 1.

⁷⁹⁶ Isid. B., « Invention de M. Daguerre ou Daguerrotype [sic] », *Le Constitutionnel*, 29 janvier 1839, p. 3.

⁷⁹⁷ C'est ce que montre Paul-Louis ROUBERT, « La critique de la photographie ou la genèse du discours photographique dans la critique d'art, 1839-1859 », *Sociétés Représentations*, N° 40-2, 2015, p. 211.

⁷⁹⁸ Charles BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », in *Salon de 1859. Œuvres complètes de Charles Baudelaire. II. Curiosités esthétiques.*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

« soupçonne » de « se servir des images produites par le daguerréotype »⁷⁹⁹. Cette suspicion à l'égard du modèle photographique ancre profondément, parmi les artistes, le rejet de cette nouvelle technique.

Ruskin se fait l'écho de ce rejet, qui franchit les frontières de la Manche, et évoque ce débat lorsqu'il prend, quant à lui, position en faveur de l'utilisation du daguerréotype comme outil pour le peintre dès le premier tome de *Modern Painters* :

« Je crois que la réconciliation de la vraie perspective aérienne et du clair-obscur avec la splendeur et la dignité que permettent d'obtenir les vraies dorures et les détails élaborés, est un problème qui reste encore à régler. Avec l'aide du daguerréotype, et les leçons de couleur données par les derniers Vénitiens, nous pourrions maintenant être capable de l'accomplir »⁸⁰⁰.

Il reconnaît toutefois une différence fondamentale entre le travail de l'esprit humain et celui produit par les daguerréotypes :

« Le fait est qu'il y a quelque chose qui manque dans le travail de ces hommes-là, il s'agit de la vraie vertu par laquelle le travail d'un esprit humain dépasse, principalement, celui du daguerréotype et du calotype ou de tout autre outil mécanique qui a pu être ou qui sera inventé, l'amour »⁸⁰¹.

Ruskin envisage ainsi le daguerréotype comme un nouvel outil, technique, au service de la représentation picturale. Son statut n'est cependant pas d'ordre esthétique, il entretient, selon lui, une relation de servilité à l'égard de la peinture qu'il accompagne vers une plus grande véracité.

Daguerréotype et administration de la preuve

L'utilisation que Ruskin fait du daguerréotype dans ses ouvrages témoigne en effet de la relation particulière qu'il entretient avec cette question de la véracité de la représentation. Dans le volume IV de *Modern Painters*, il consacre un chapitre à l'iconographie des formations géologiques et notamment à la manière dont Turner a traité ce motif dans un dessin dont il fournit, au sein de ce volume, une copie gravée.

⁷⁹⁹ Georges Dupré [Théophile Thoré], « Salon de 1842 », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, t. VII, 4^e série, 1842, p. 230.

⁸⁰⁰ « I believe the reconciliation of true aerial perspective and chiaroscuro with the splendour and dignity obtained by the real gilding and elaborate detail, is a problem yet to be accomplished. With the help of the daguerreotype, and the lessons of colour given by the later Venetians, we ought now to be able to accomplish it » (*Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 210).

⁸⁰¹ « The fact is, there is one thing wanting in all the doing of these men, and that is the very virtue by which the work of human mind chiefly rises above that of the daguerreotype or calotype, or any other mechanical means that ever have been or may be invented, Love » (*Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 169).



37. Crests of the Slaty Crystallines.

Figure 62: Copie gravée, par Ruskin, d'une partie du tableau de Turner *The Pass at Faido, St. Gotthard*
 Source : *Modern Painters IV in Works*, vol. VI, p. 269.

Pour offrir à son lecteur des éléments de comparaison susceptibles de le guider vers une meilleure appréhension des caractéristiques de ce type de formations, il lui donne l'exemple d'une structure similaire localisée à un autre endroit qu'il documente grâce à une gravure issue d'un daguerréotype qu'il a réalisé :

« et, ainsi, j'ai réalisé un daguerréotype de la schistosité d'une pente de gneiss juste au-dessus de la Cascade des Pèlerins, Chamounix, correspondant à la position de la berge de Turner »⁸⁰².

La copie gravée de ce daguerréotype – par James Charles Armytage – est placée sur la page suivante⁸⁰³.

⁸⁰² « I thought it would be well, lest the reader should think I dwelt too much on this particular scene, to give an instance of similar structure from another spot ; and therefore I daguerreotyped the cleavages of a slope of gneiss just above the Cascade des Pèlerins, Chamouni, corresponding in position to this bank of Turner's » (*Modern Painters V in Works*, vol. VII, p. 355)

⁸⁰³ « Plate 48 (facing p. 369), copied by Mr. Armytage from the daguerreotype, represents, necessarily in a quite unprejudiced and impartial way, the structure at present in question » (*Ibid.*, p. 356)



48. Bank of Slaty Crystallines .

Figure 63 : Copie gravée, par James Charles Armytage, d'un daguerréotype pris par Ruskin près de Chamonix
Source : *Modern Painters V in Works*, vol. VII, p. 369.

Le fait qu'il mentionne, dans le cours de son propos, l'origine daguerrienne de la gravure, indique le statut qu'il confère aux images produites par cet outil. Elles sont considérées par lui, dans la perspective ouverte par Arago et les commentateurs scientifiques de l'année 1839, comme de véritables reflets de la nature. C'est en ce sens qu'au sein du premier tome de *Modern Painters* il appuie sa critique des œuvres de Canaletto sur la comparaison qu'il dresse entre son art et les daguerréotypes :

« Le maniérisme de Canaletto est le plus dégradé que je connaisse dans toutes les sphères de l'art. Professant l'imitation la plus servile et irréfléchie, il n'imité rien que l'obscurité des ombres ; il ne donne aucun des ornements architecturaux, qu'importe qu'ils soient au premier ou au second plan, aucun tracé ne nous permet de deviner la forme réelle, et je ne dis pas cela sans y avoir réfléchi, car je peux le démontrer en plaçant côte à côte des parties de détails fidèlement copiée depuis Canaletto avec des gravures à partir de daguerréotypes »⁸⁰⁴.

Le daguerréotype constitue pour Ruskin une référence pour juger de la fidélité des *vedute* de Canaletto dont il critique tout à la fois, dans un paradoxe apparent, l'imitation servile et

⁸⁰⁴ « The mannerism of Canaletto is the most degraded that I know in the whole range of art. Professing the most servile and mindless imitation, it imitates nothing but the blackness of the shadows; it gives no single architectural ornament, however near, so much form as might enable us even to guess at its actual one; and this I say not rashly, for I shall prove it by placing portions of detail accurately copied from Canaletto side by side with engravings from the daguerreotype » (*Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 215)

l'absence de rigueur dans la représentation des détails architecturaux. En écho à ses commentaires concernant les cathédrales de Turner, c'est, ici encore, autour de l'architecture, que le jugement esthétique de Ruskin se cristallise.

La rencontre avec le daguerréotype accompagne l'exigence de Ruskin d'être le plus fidèle possible dans la représentation architecturale. Il en est aussi un catalyseur. L'instrument lui sert de référent comparatif et lui offre la possibilité de vérifier, a posteriori et à distance, les détails des architectures qu'il observe. Ainsi, dans le quatrième volume de *Modern Painters*, Ruskin insère une planche illustrative qu'il intitule « *Things in General* » sur laquelle on trouve sept dessins dont les trois premiers représentent les Tours de Fribourg, de trois manières différentes, l'une est « comme Dürer les aurait peintes », la deuxième « d'après un daguerréotype », la troisième « comme un dessinateur moderne plutôt intrépide les auraient dessinées »⁸⁰⁵.

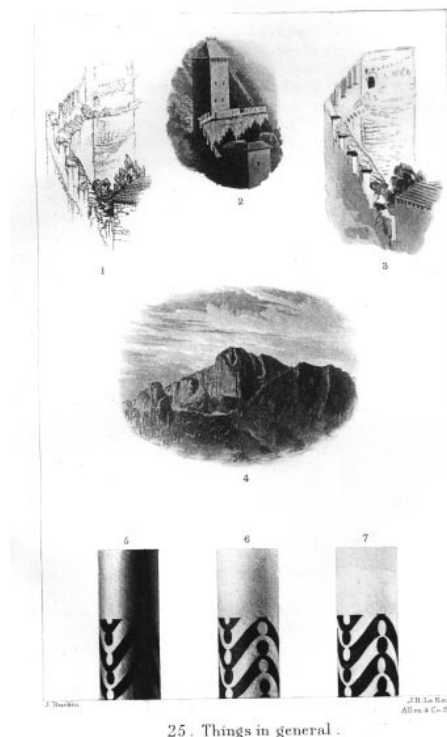


Figure 64 : Dessins réalisés par Ruskin, ayant servis de modèles pour des gravures par J. H. Le Keux dans le quatrième tome de *Modern Painters*
 Source : *Modern Painters IV in Works*, vol. VI, p. 55.

On comprend que, pour Ruskin, l'image daguerrienne ne se situe pas sur le même plan que l'image picturale. Elles ne sont pas de même nature. Selon lui, l'image daguerrienne fait foi, elle donne à voir la vérité de l'objet représenté alors que dans l'esthétique picturale, l'artiste, quant à lui, peut choisir, ou non, de s'inscrire dans cette recherche d'exactitude.

⁸⁰⁵ *Modern Painters IV in Works*, vol. VI, p. xi.

L'histoire de la réception du daguerréotype et sa généalogie scientifique charge l'instrument de propriétés méthodologiques précieuses pour Ruskin. Reflet véritable et exact de la nature, il constitue un outil, technique, d'un désir d'administration de la preuve qui vient appuyer sa théorisation, architecturale et historique.

c- Photographie et architecture

Le réalisme du détail

À Padoue, le 5 octobre 1845, alors qu'il a quitté Venise quelques jours auparavant, Ruskin écrit une lettre qu'il adresse à son père alors qu'il regarde les daguerréotypes vénitiens qu'il a en sa possession :

« « J'ai parcouru la place Saint-Marc aujourd'hui et j'ai trouvé beaucoup de choses dans les daguerréotypes que je n'avais jamais remarquées sur la place auparavant. C'est une chose tellement heureuse de pouvoir s'y fier [aux daguerréotypes] pour tout – d'être sûr non seulement que le peintre est parfaitement honnête mais qu'en plus il ne peut faire d'erreurs »⁸⁰⁶.

Si Ruskin compare le travail du peintre et celui du daguerréotypiste, il soutient, en creux, que ces deux pratiques offrent des représentations de nature sensiblement différentes. Contrairement à la peinture, le daguerréotype ne peut, selon lui, qu'entretenir un rapport de fidélité avec la réalité, il ne fait pas d'« erreurs ». Il lui permet d'observer le monument *a posteriori* et à distance et ainsi d'y poser un regard différé et attentif. Sont alors observables des éléments invisibles à l'œil nu ou négligés dans la vie de tous les jours⁸⁰⁷ et dont l'identification procède de ce recul.

La singularité méthodologique de cette observation différée – mais aussi décontextualisée – est identifiée de manière quasi contemporaine, notamment dans le champ de la critique esthétique, comme l'une des caractéristiques majeures du daguerréotype et, plus largement, de la photographie. C'est ainsi que l'archiviste et critique Francis Wey écrit, dans un article publié dans *La Lumière* – journal « d'art, sciences et photographie » de la *Mission héliographique* qui constitue la première revue de photographie française – en février 1851 :

⁸⁰⁶ « I have been walking all over St. Mark's place today and found a lot of things in the daguerreotypes that I never had noticed in the place itself It is such a happy thing to be able to depend on everything – to be sure not only that the painter is perfectly honest, but that he can't make a mistake » (Harold I SHAPIRO, *Ruskin in Italy. Letters to his Parents, 1845*, Oxford, Clarendon Press, p. 223)

⁸⁰⁷ Voir, à ce sujet, Naomi SCHOR, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York, Methuen, 2013, p. 47.

« Telle est même la puissance presque fantastique du procédé, qu'il permet à l'examineur d'un dessin d'architecture de l'explorer comme la nature même, et d'y faire des découvertes inaperçues sur le terrain »⁸⁰⁸.

Pour Francis Wey, la saisie du réel opérée par la technique photographique ouvre et développe le champ de regard. Comme il le laisse entendre quelques lignes plus loin dans cet article, le « procédé » est amené à produire des effets considérables dans le domaine de l'art :

« Évidemment l'héliographie⁸⁰⁹ procède de la chimie et de la physique ; mais de toute évidence aussi, cette découverte, perfectionnée de jour en jour, est appelée à exercer dans le domaine de l'art une influence immédiate et profonde [...]. L'héliographie ne peut aller au-delà de son modèle : c'est un fidèle agent, ce n'est pas une intelligence. Mais, on le pressent, ce procédé matériel, invincible dans les limites de son domaine, abolit virtuellement toute autre imitation réduite à n'être rien de plus »⁸¹⁰.

Au cœur du débat sur la nature, scientifique ou esthétique, de la photographie, la position de Francis Wey, en 1851, témoigne du déplacement discursif dont la technique a fait l'objet entre le début et la fin des années 1840. Pour le critique, la photographie, dont il reconnaît la généalogie scientifique, entre en concurrence avec la pratique artistique. Elle inaugure une fonctionnalité nouvelle, celle d'une imitation « fidèle », qui, au contraire de la manière dont Ruskin la conçoit, n'est pas ici envisagée comme un possible support méthodologique mais comme un outil qui pourrait conduire l'art du portrait et la peinture de paysage dans une impasse.

L'enthousiasme de Francis Wey se cristallise tout particulièrement autour de la précision obtenue dans l'enregistrement des plus infimes détails gravés, et cela de manière pérenne, dans l'image. La place nouvelle accordée à ces détails par la photographie entre en résonance avec celle qui leur est également réservée dans la littérature de ces mêmes années 1850, notamment en France et en Angleterre, et qui amène les acteurs de la critique esthétique à dresser un parallèle entre réalisme littéraire et réalisme photographique⁸¹¹. Chez un certain nombre de contemporains, comme Sainte-Beuve par exemple, la réception critique du réalisme se structure autour de cette attention nouvelle accordée aux détails. Ils déplorent l'indistinction littéraire entre éléments signifiants et insignifiants que cette nouvelle focale occasionne ainsi que la manière dont elle manque l'ambition de saisir une totalité. Les premières réactions suscitées,

⁸⁰⁸ Francis WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, 9 février 1851.

⁸⁰⁹ Terme utilisé, dans les années 1840-1850, pour désigner la pratique photographique.

⁸¹⁰ F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », art. cit.

⁸¹¹ C'est le cas de Francis Wey qui loue cette attention aux détails commune, par exemple, à la littérature de Balzac, à la peinture de Courbet et à la photographie de Le Secq et qui théorise ce passage du naturalisme au réalisme dans : Francis WEY, « Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences (à propos d'un article de M. Delécluze) », *La Lumière*, 30 mars 1851. Une vive critique de ce qui sera qualifié d'« excès » de détails est, par la suite, énoncé, par exemple chez Paul Bourget, pour définir le « style décadent » en littérature (Paul BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine*. « Baudelaire », Paris, Alphonse Lemerre, 1883).

par exemple, par la publication de *Madame Bovary* témoignent de la teneur de cette opposition, comme l'illustre ce passage que consacre le critique Monpont au traitement de ses personnages par Flaubert en 1859 :

« L'observation de M. Gustave Flaubert semble être toute physique, toute matérielle ; elle ne paraît s'en tenir qu'à l'enveloppe des êtres et des choses ; rarement elle entame l'écorce pour nous faire connaître d'abord ce qu'il y a dedans. Ainsi, lorsqu'il veut peindre le caractère d'un homme, il commencerait volontiers par indiquer comment sont noués ses cordons de souliers, il passerait au pantalon, à l'habit, dont il parlerait de la coupe, de la couleur du drap, de sa qualité, en indiquant même le nom et l'adresse du fabricant d'où il sort ; puis il passerait aux mains et au visage et s'arrêterait là »⁸¹².

Ce rejet littéraire d'un trop-plein d'attentions vis-à-vis de détails dont l'insignifiance est explicitement proclamée entre en résonance avec la critique que reçoit le portrait au daguerréotype. Dans la série d'articles qu'il consacre à la question au cours de l'année 1851 dans *La Lumière*, Francis Wey apporte une nuance à son admiration pour la représentation daguerrienne en ce qu'elle « efface » bien souvent le « sujet principal » par l'excès impudique de détails que l'utilisation du daguerréotype pour les portraits rend visibles :

« Les détails risqués, plus ils sont scintillants et minutieux, plus il [le daguerréotype] les accuse, il les reproduit avec vivacité. Si bien que la tête, sujet principal, s'efface, se ternit, perd son intérêt, son unité, et tout miroite, sans que l'attention soit concentrée nulle part »⁸¹³.

L'« effet de réel »⁸¹⁴ que produit l'exacte saisie chirurgicale du visage humain par le daguerréotype est ici – comme chez de nombreux critiques et artistes⁸¹⁵ – accusé de porter atteinte à l'« unité » du sujet représenté. Ce qui est en question c'est alors la possibilité, pour le réalisme, qu'il soit littéraire ou photographique, de pouvoir saisir, par les détails et leur multiplicité, une totalité – qu'elle soit individuelle ou sociologique – à laquelle la production artistique pré-réaliste prétendait pouvoir accéder.

Dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Daniel Arasse déplie la signification paradoxale du détail : il est à la fois *particolare*, lieu du tableau qui « fait retour » au tout et le présuppose⁸¹⁶ mais également *dettaglio*, qui « disloque » le tableau, « en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout »⁸¹⁷. L'historien de l'art montre que dans la photographie, le détail invite l'œil à se rapprocher et tend à perturber le dispositif spatial de la « distance

⁸¹² MONPONT, « Gustave Flaubert. Madame Bovary », in *Les Chantres de l'adultère*, Paris, Ledoyen, 1859.

⁸¹³ Francis WEY, « Théorie du portrait II », *La Lumière*, 4 mai 1851.

⁸¹⁴ Pour reprendre l'expression que Roland Barthes utilise pour qualifier une pratique du champ littéraire.

⁸¹⁵ Notamment chez Delacroix qui critique l'aspect trop poli de l'image daguerrienne qui « fausse la vue à force de justesse » et découpe la réalité « en morceaux » sans organiser la composition des images autour d'un centre (Eugène DELACROIX, *Journal*, 1 sept. 1859, cité in Hubert DAMISCH, *La Peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 88-89).

⁸¹⁶ Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 223.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 225.

convenable » qui organisait, pour la peinture, la relation physique du spectateur au tableau⁸¹⁸. Chez les contemporains de Ruskin, il y a l'idée que l'observateur du daguerréotype – qui regarde de près, la plaque entre les mains, muni parfois d'une loupe qui lui permet de se focaliser sur la précision de chaque élément⁸¹⁹ – réduit son champ de vision, découpe les images en morceaux et s'écarte de la vision d'ensemble que présupposait la représentation picturale. Si on reproche à la technique la dissolution de l'unité subjective dans la décomposition, détaillée, fragmentaire, de l'objet représenté, la manipulation singulière de l'objet daguerréotype par ses utilisateurs témoigne du statut particulier du dispositif. L'observation à la loupe constitue en quelque sorte le paradigme de la vision daguerréotype au XIXe siècle. Elle est quasi systématiquement proposée par Daguerre à ses visiteurs qui peuvent ainsi observer des détails dont la présence involontaire ou superflue place la technique en « opposition symétrique avec l'intentionnalité qui structure jusqu'alors l'opération figurative »⁸²⁰. Le daguerréotype permet donc une observation d'éléments non « intentionnellement » réunis, absence d'intention qui offrirait la garantie d'une objectivité qui viendrait consolider sa fonction documentaire, renforcée en outre par l'absence d'effets de cadrage et de composition.

Enregistrer pour réparer l'architecture

La réaction inquiète et critique vis-à-vis de la dislocation du sujet qu'engendrerait l'enregistrement photographique reste cependant relativement cloisonnée au genre du portrait. L'architecture jouit, en contrepoint, d'un statut à part comme objet de la pratique photographique.

C'est ainsi que lorsque, dans la seconde édition, de 1855, des *Seven Lamps of Architecture*, Ruskin encourage les photographes amateurs à procéder à un enregistrement systématique de l'architecture, il le fait en établissant, de manière significative, une nette opposition entre la photographie de paysage qu'il qualifie de « jouet amusant » et la photographie d'architecture ancienne dont il proclame le statut de « précieux document historique »⁸²¹. La photographie joue alors un rôle de premier plan dans le recensement du patrimoine architectural européen.

⁸¹⁸ *Ibid.*

⁸¹⁹ Ce dispositif de l'observation à loupe du daguerréotype est discuté dans Roland RECHT, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, C. Bourgois, 1989.

⁸²⁰ André GUNTHER, « La boîte noire de Daguerre », in *Le Daguerréotype français, un objet photographique*, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 39.

⁸²¹ « while a photograph of landscape is merely an amusing toy, one of early architecture is a precious historical document » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 13).

En France, la *Commission des monuments historiques* passe commande, dès 1851, à cinq photographes – Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Hippolyte Bayard, Édouard Baldus et Henri Le Secq – pour documenter, par la photographie, les anciens monuments nationaux.

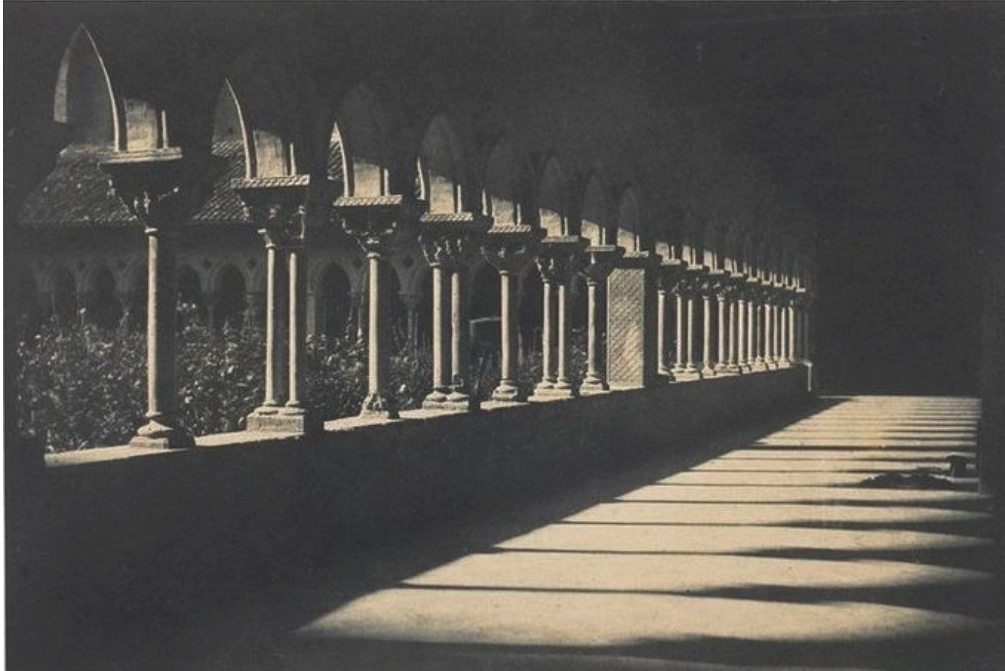


Figure 65 : Le cloître du Moissac, en 1851, par Gustave Le Gray et Auguste Mestral dans le cadre de la *Mission héliographique*
Source : Musée d'Orsay.

Cette commande, connue aujourd'hui sous le nom de *Mission héliographique* suscite l'admiration et l'enthousiasme. Pour citer encore Francis Wey, dont les différentes contributions à la revue *La Lumière* au cours de l'année 1851 témoignent de la portée des débats qui entourent les premières années de la pratique photographique, il écrit, alors qu'il découvre les premières épreuves de Le Gray et Mestral :

« La photographie s'élève à une magie d'impression à laquelle ni le dessin ni la peinture n'avaient pu parvenir, surtout en ce qui concerne les édifices gothiques. Elle rend l'idée de grandeur, l'audace des proportions dont on est frappé en présence de ces merveilles »⁸²².

Les photographies de cette *Mission héliographique* témoignent du caractère impérieux que revêt alors la conservation, si ce n'est physique tout du moins documentaire, de l'architecture ancienne. Elle s'inscrit, en France, dans un mouvement politique de préservation du patrimoine architectural qui fait directement suite à la création, en 1837, de la *Commission des monuments historiques*. L'importance historique des édifices anciens, notamment médiévaux, et la

⁸²² Francis WEY, « Des progrès et de l'avenir de la photographie », *La Lumière*, 5 octobre 1851.

nécessité de les placer sous la protection d'une institution nationale s'inscrit alors dans le prolongement de la parution, en 1832, d'un article de Victor Hugo intitulé « Guerre aux démolisseurs », dans la *Revue des deux mondes*, dans lequel l'écrivain interpelle le pouvoir en place afin qu'il agisse pour lutter contre le vandalisme architectural et en faveur de la valorisation du patrimoine⁸²³.

Ce mouvement national de préservation et de conservation des édifices anciens ne trouve pas véritablement d'écho en Grande-Bretagne avant la parution, en 1849, de la première édition des *Seven Lamps of Architecture* de Ruskin. Le livre est aujourd'hui considéré comme l'une des premières contributions britanniques à la formulation théorique de l'opposition aux pratiques de restaurations architecturales telles qu'elles étaient alors organisées sous l'égide, par exemple, de la *Cambridge Camden Society*. Dans le chapitre qu'il consacre à la « *Lamp of memory* », il dénonce, en ces termes, la restauration :

« Elle signifie la destruction la plus complète dont un bâtiment puisse faire l'objet : une destruction de laquelle aucun débris ne peut être rassemblé : une destruction accompagnée par la fausse description de la chose détruite. Ne nous trompons pas à propos de cette importante question ; il est *impossible*, aussi impossible que de ressusciter les morts, de restaurer quoi que ce soit qui a déjà été grand ou beau en architecture »⁸²⁴

Ruskin s'érige ici contre les différentes campagnes de restaurations contemporaines qui, selon ses termes, sont responsables de la « destruction » des bâtiments anciens. La responsabilité de ces opérations dans les saccages architecturaux dont il est témoin lui est apparue avec une acuité particulière alors qu'il est à Venise en 1845. Il écrit alors à son père :

« chaque heure qui passe est un pas de plus dans la destruction de ce que je valorise le plus et je dois faire ce que je peux pour en sauver un petit peu. Sur le Ca' d'Oro, le plus majestueux des palais du Grand Canal, les maçons travaillent dur et de toutes les anciennes belles corniches, il n'en reste plus qu'un fragment. Une fois disparues, comme cela sera le cas dans un ou deux jours, toute la connaissance des contours de ce majestueux bâtiment sera perdue à jamais, car je ne peux trouver aucun dessin architectural de quoi que ce soit ici »⁸²⁵.

Il précise qu'il ne suffirait pas de réaliser de « simples croquis imprécis dans un endroit aussi rebattu que Venise » car la ville n'a, encore, selon lui, « jamais été peinte comme elle le

⁸²³ Victor HUGO, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des Deux Mondes*, 1832.

⁸²⁴ « It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered: a destruction accompanied with false description with the things destroyed. Do not let us deceive ourselves in this important matter; it is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 242)

⁸²⁵ « every hour is destructive of what I most value, and I must do what I can to save a little. On the Ca d'Oro, the noblest Palace of the grand Canal, the stonemasons are hard at work, and of all its once noble cornice there remains one fragment only. Had that gone, as in a day or two more it will, all knowledge of the contour of this noble building would have been lost for ever, for I can find no architectural drawings of anything here » (H. I. SHAPIRO, *Ruskin in Italy. Letters to his Parents, 1845, op. cit.*, p. 208).

devrait »⁸²⁶. On retrouve ici sa critique du manque de précision des représentations architecturales dans les tableaux de Turner et dans ceux de la tradition védutiste. Ruskin souhaite, quant à lui, enregistrer les moindres détails de cette architecture vénitienne, des corniches aux moulures, mais son entreprise est rendue difficile par l'intensité des programmes de restaurations alors en cours :

« Vous ne pouvez imaginer quelle journée malheureuse j'ai passé hier devant la Casa d'Oro, en essayant en vain de la dessiner alors que les ouvriers étaient en train de la marteler juste devant moi... les maudits plâtriers hissant les poutres et se précipitant dans les vieux murs pour briser les moulures »⁸²⁷

On pourrait lire cette lettre, qu'il adresse à son père le 23 septembre 1845, comme l'évocation romantique du déclin de la ville, à la manière d'un Byron qui la chante dans son *Ode à Venise* écrite en juillet 1818 :

« Ô Venise ! Venise ! Lorsque tes murs de marbre
Seront de niveau avec les ondes,
Alors les nations pousseront un cri
Sur tes palais submergés,
Et une lamentation bruyante
Se prolongera sur les flots qui t'engloutiront ! »⁸²⁸.

Cependant, contrairement à Byron et à la tradition romantique, ce n'est pas la disparition de l'idéal aristocratique et du modèle politique de la Sérénissime – après sa chute en 1797 face aux armées napoléoniennes – qui soulève Ruskin⁸²⁹. Ce que le critique anglais déplore c'est la destruction, sous ses yeux, par les artisans mandatés par les autorités autrichiennes, des « pierres de Venise », remplacées par des maçonneries modernes.

C'est dans ce contexte qu'il découvre les daguerréotypes de la ville qui, comme il l'écrit de nouveau à son père quelques jours plus tard, le 7 octobre, capturent « glorieusement » les palais qu'il était précisément en train de dessiner⁸³⁰. Ruskin s'intéresse alors à cet instrument dans la perspective d'un enregistrement précis et systématique des détails des architectures anciennes, en particulier gothiques, qu'il observe. Les daguerréotypes permettent de documenter, à la manière du projet de la *Mission héliographique* française, un état donné de l'architecture.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁸²⁷ « You cannot imagine what an unhappy day I spent yesterday before the Casa d'Oro, vainly attempting to draw it while the workmen were hammering it down before my face... the cursed plasterers hauling up beams and dashing in the old walls and shattering the mouldings » (*Ibid.*, p. 209).

⁸²⁸ Oh Venice! Venice! when thy marble walls / Are level with the waters, there shall be / A cry of nations o'er thy sunken halls / A loud lament along the sweeping sea! (George Gordon BYRON, *The Works of Lord Byron*, Londres, J. Murray, 1905).

⁸²⁹ Dans le sens utilisé dans Georges DIDI-HUBERMAN, *Désirer, désobéir. Ce qui nous soulève, I.*, Les éditions de Minuit, 2019.

⁸³⁰ « I have been lucky enough to get from a poor Frenchman here, said to be in distress, some most beautiful, though very small, Daguerreotypes of the palaces I have been trying to draw; and certainly Daguerreotypes taken by this vivid sunlight are glorious things » (*Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 210).

Cependant, au contraire du projet hexagonal, l'enregistrement photographique de l'architecture entrepris par Ruskin n'a pas spécifiquement de fonction patrimoniale. Sa démarche est avant tout documentaire et constitue l'un des instruments de sa pratique d'observation qu'il établit, progressivement, comme méthodologie de travail.

Le soin et la minutie avec lesquels il réalise ses daguerréotypes architecturaux lui permettent de capturer des détails matériels, comme les traces du temps passé et des altérations physiques de l'édifice, qui informent sur le modèle de conservation des bâtiments anciens qu'il promeut, en particulier dans les *Seven Lamps of Architecture*. Ce livre constitue un plaidoyer pour la préservation de l'intégrité des bâtiments anciens, sans modification de leur structure et de leurs matériaux. L'historien anglais de l'architecture Peter Burman⁸³¹ attribue à cet égard à Ruskin la paternité de la notion, architecturale, de « curatelle »⁸³² en citant en particulier ce passage des *Seven Lamps of Architecture* :

« Il n'est question ni d'opportunité ni de sentiment concernant la préservation ou non des bâtiments des temps passés. Nous n'avons aucun droit d'y toucher. Ils ne sont pas à nous. Ils appartiennent à la fois à ceux qui les ont construits mais également à toutes les générations qui nous suivront »⁸³³.

L'entreprise de curatelle architecturale que promeut Ruskin serait fondée sur des pratiques de « réparation » et de « soin » des monuments :

« Prenez soin de manière appropriée de vos monuments et vous n'aurez pas besoin de les restaurer. Quelques feuilles de plomb posées de temps en temps sur le toit, quelques feuilles mortes et quelques brindilles balayées de temps en temps des gouttières, sauveront à la fois les toits et les murs de la ruine. Observez un vieux bâtiment avec un soin minutieux, gardez-le autant que vous le pourrez, quoi qu'il en coûte, des effets de la vétusté »⁸³⁴.

Ce modèle, qui oppose la réparation à la restauration constitue, par la suite, l'un des fondements de la première Société britannique créée, en 1877, pour la protection des anciens bâtiments, la « *Society for the Protection of Ancient Buildings* » (SPAB). Ses fondateurs, Williams Morris et Philip Webb s'inscrivent, de manière directe et explicite, dans l'héritage théorique et pratique de Ruskin.

⁸³¹ Qui a également dirigé, de 1990 à 2002, le *Centre for Conservation Studies* de l'Université de York

⁸³² Traduction du terme de « trusteeship » employé par Peter Burman dans l'article qu'il consacre à Ruskin : Peter BURMAN, « Prophet of Preservation », *SPAB Magazine*, 2018.

⁸³³ « it is again no question of expediency or feeling whether we shall preserve the buildings of past times or not. We have no right whatever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 245)

⁸³⁴ « Take proper care of your monuments, and you will not need to restore them. A few sheets of lead put in time upon a roof, a few dead leaves and sticks swept in time out of a water-course, will save both roof and walls from ruin. Watch an old building with an anxious care; guard it as best you may, and at any cost, from every influence of dilapidation » (*Ibid.*, p. 244).

La rencontre entre celui-ci et le daguerréotype révèle – dans un sens quasi photographique – l’ambition méthodologique du théoricien. L’observation, qu’il établit, dès ses premiers écrits, comme le fondement de son élaboration conceptuelle, accède, avec le daguerréotype, à de nouvelles possibilités. L’objectivité à laquelle la technique est supposée ne pouvoir déroger – qui renforce la précision infime des détails – lui permet d’envisager les objets qu’il enregistre comme de véritables « faits ». Pierre par pierre, l’architecture, représentée de manière fragmentaire, peut alors devenir l’objet et l’instrument empirique du travail scientifique que Ruskin revendique.

C- Empirisme et abstraction

Dans le premier volume de *Modern Painters*, qui paraît en 1843, Ruskin écrit :

« Plus l'esprit est élevé, et c'est une règle universelle, moins il dédaigne ce qui semble petit ou sans importance [...]. La grandeur d'esprit n'est pas illustrée par le fait d'admirer de petites choses mais en transformant les petites choses en de grandes choses sous son influence. Celui qui ne s'intéresse pas à ce qui est petit, ne trouvera aucun intérêt dans ce qui est grand »⁸³⁵.

Ruskin s’attache ainsi, dès le départ, à ces objets particuliers que sont les « petites choses », « sans importance » et hisse cette méthodologie du travail de l’observation au rang de règle universelle. Par la suite, le statut de ces « petites choses » se décline, se précise, elles deviennent « fragments » et « détails » dans les *Stones of Venice*. Dans les premières pages de la préface qu’il donne, en 1851, au premier volume, il rend compte de la consternation que lui a procuré, lors de son voyage de 1849, la relative indifférence des antiquaires quant à la datation des édifices vénitiens. C’est la raison pour laquelle il lui est apparu nécessaire :

« d’examiner non seulement chacun des vieux palais, pierre par pierre, mais aussi chacun des fragments à travers la ville qui apportent des indices quant à la formation de leurs styles. Cela, je l’ai fait aussi bien que j’ai pu et je crois que l’on pourra trouver, dans les pages qui suivent, le seul compte-rendu existant des détails de l’architecture primitive vénitienne auquel on puisse se fier »⁸³⁶.

L’accent mis par Ruskin sur l’observation et l’enregistrement visuel des faits, même les plus infimes, inscrit sa méthode de travail dans le cadre d’une démarche empirique qui s’oppose

⁸³⁵ « The higher the mind ; it may be taken as a universal rule, the less it will scorn that which appears to be small or unimportant {...} Greatness of mind is not shown by admiring small things, but by making small things great under its influence. He who can take no interest in what is small, will take no interest in what is great » (*Ibid.*, p. 491)

⁸³⁶ « to examine not only every one of the older palaces, stone by stone, but every fragment throughout the city which afforded any clue to the formation of its styles. This I did as well as I could, and I believe there will be found, in the following pages, the only existing account of the details of early Venetian architecture on which dependence can be placed, as far as it goes ». (*Stones of Venice I in Works*, Vol IX, p. 4)

frontalement à la tentation scientifique d'appliquer des lois mathématiques dont il ne cesse de montrer, dans les différents champs qu'il explore successivement – de la peinture à l'économie – le caractère inopérant. Nous verrons, dans la dernière partie de ce chapitre, comment le regard et l'observation ruskinienne fondent, empiriquement, sa théorie architecturale dans un mouvement de déconstruction d'une méthodologie qui privilégierait la formulation de préalables abstraits, comme c'est notamment le cas de l'économie politique, plutôt que le patient recueil des faits.

a- Observer une matière fragmentaire

Du pittoresque au documentaire

L'étude des daguerréotypes vénitiens de Ruskin permet de mettre en évidence la manière dont le regard de ce dernier a évolué depuis la sensibilité pittoresque védutiste qui imprégnait ses premières aquarelles.



Casa Contarini Fasan, Venice.
(1841)

Figure 66 : *Casa Contarini Fasan*, Venise, 1841, Photogravure à partir d'un dessin au crayon de Ruskin. Illustration du premier volume de *Modern Painters*
Source : *Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 212.



Figure 67 : Daguerreotype pris par John Ruskin et John Hobbs, Venise. *Palazzo Contarini*. Escalier avec trois têtes, vers 1852-1854

Source : The Penrith Collection, K & J. Jacobson, UK, P80.

Ces deux représentations du palais *Contarini Fasan* – au crayon puis au daguerreotype – témoignent d'un changement dans le statut des images produites par Ruskin entre le début des années 1840 et celui des années 1850. Contrairement à la manière et à la perspective adoptées pour son dessin, l'épreuve photographique ne souscrit plus à aucune esthétique pittoresque. Le plan est resserré et ne permet pas à l'observateur de situer l'objet représenté dans le contexte urbain environnant. Ce type de cadrage n'est pas courant dans les premiers daguerreotypes de villes produits dans les années 1840-1850. Un rapide sondage parmi les albums produits au début de l'ère photographique témoigne de la perpétuation, dans les prises de vue, de l'influence védutiste. C'est le cas notamment de celui de l'opticien français Lerebours qui publie, en 1842, *Excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe* ou du projet *Italy Daguerreotyped* du mathématicien Alexander John Ellis (1814-1890) – qui aurait dû prendre la forme d'une série de gravures, réalisées à partir des daguerreotypes des vues les plus célèbres d'Italie, assemblées dans un livre qui n'a finalement pas vu le jour – dont les épreuves sont actuellement conservées précieusement au *National Science and Media Museum* de Londres.

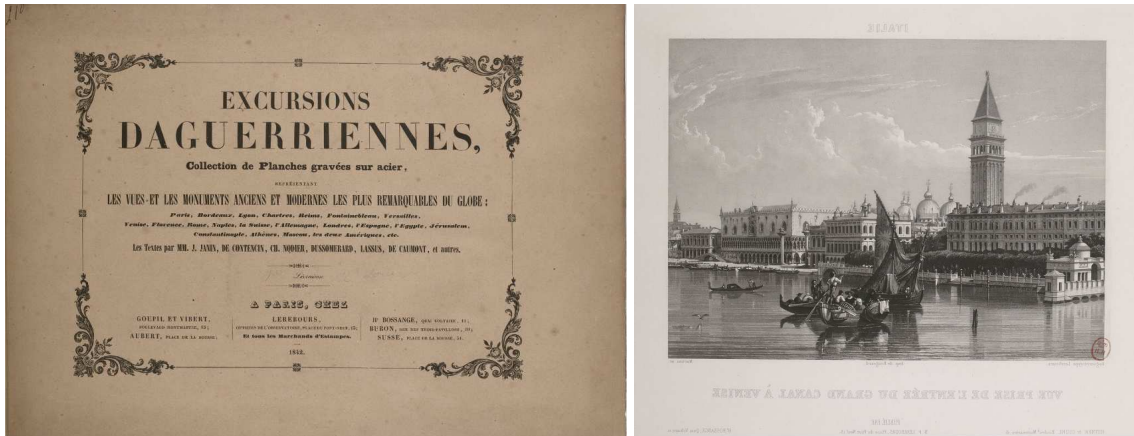


Figure 68 : Noël-Marie Paymal Lerebours, *Excursions daguerriennes*, Paris, 1842. Page de garde et page 218 du premier volume
Source : Gallica.bnf.fr.



Figure 69 : Alexander John Ellis, *Dogana del mare et l'église de Santa Maria Della Salute*, 1841
Source : National Science and Media Museum.

Dans ces deux exemples, le daguerréotype ne constitue finalement qu'une nouvelle technique au service d'une représentation pittoresque de la ville qui, par la mise en série, s'inscrit dans la continuité directe des *vedute* du XVIIIe siècle.

Au contraire, chez Ruskin, le cadrage des daguerréotypes permet rarement de fournir des informations concernant l'échelle, le contexte, la situation dans la ville et même la place dans le bâtiment de l'élément représenté qui n'en constitue souvent qu'une partie, parfois prise sous plusieurs angles ou selon des éclairages différents. L'exemple de celui qu'il fait du palais *Contarini* est, à ce titre, éclairant : l'identification des détails du marbre incrusté, des voûtes et des sculptures de l'escalier n'est possible qu'en raison d'une focale rapprochée qui invisibilise le reste du bâtiment. On est ici à l'opposé de la fonction traditionnellement associée aux représentations picturales védutistes qui, par le grand angle qu'elles adoptent, étaient souvent destinées à constituer des souvenirs visuels des lieux parcourus par les voyageurs. Chez Ruskin,

les bâtiments ne sont jamais donnés à voir dans leur intégralité. Il prend ses distances vis-à-vis de ces représentations pittoresques, notamment vénitiennes, qui, chez un Guardi ou un Canaletto par exemple, tendaient à figer un paysage urbain idéalisé.



Figure 70 : Canaletto, *Vue du Grand Canal*, 1726-1728, Huile sur toile
Source : Galerie des Offices, Florence.



Figure 71 : Francesco Guardi, *Venise, Le Grand Canal*, vers 1750, Huile sur toile
Source : Musée d'art de Baltimore.

L'architecture que Ruskin saisit n'est plus sublimée comme elle avait pu l'être dans la tradition védutiste ou même chez Turner et la focalisation du regard qu'il pratique confère à ses

daguerréotypes une fonction expressément documentaire. Dans la lecture qu'il fait, non pas des images mais du texte des *Stones of Venice*, Marcel Proust interprète les fragments des monuments vénitiens sur lesquels s'arrête Ruskin comme des concrétions d'histoire. Il écrit, à cet égard, dans le compte-rendu qu'il donne du livre en 1906 :

« La Venise agonisante de Barrès, la Venise carnavalesque et posthume de Régnier, la Venise insatiable d'amour de Mme de Noailles, la Venise de Léon Daudet, de Jacques Vontade, exercent sur toute imagination bien née une fascination unique. Et, maintenant, de cette contemplation un peu passive, Ruskin nous fait sortir »⁸³⁷.

Pour reprendre l'expression proustienne, Ruskin ne recherche précisément pas à susciter, par ses images, une quelconque « fascination ». Au contraire, en nous faisant sortir d'une « contemplation un peu passive », elles accèdent au statut de véritables documents de travail.

Le travail des images

Ruskin utilise ses daguerréotypes comme support et aide-mémoire pour la réalisation des dessins des gravures qui fournissent ensuite les illustrations de ses ouvrages. Dans la préface qu'il donne au portfolio intitulé *Examples of the architecture of Venice*, associé au premier volume des *Stones of Venice*, en 1851, il écrit :

« Je ne dessine jamais simplement les contours d'une architecture et je m'abstiens de le faire à moins de pouvoir rendre parfaitement la tonalité de ses ombres et de ses lumières. Dans la réalisation de certaines études de ce type, il m'a toujours semblé que les effets les plus expressifs et les plus véridiques devaient être obtenus (tout du moins quand le sujet présente peu de variation de distance) par un audacieux Rembrandtisme, c'est-à-dire, par le sacrifice des détails dans les parties sombres, dans le but de produire une plus grande profondeur de ton grâce aux lumières. Les études réalisées à partir de ce système, si elles sont réussies, ressemblent à des daguerréotypes et celles que j'ai jusqu'à présent publiées, à la fois dans les *Seven Lamps* et dans le texte du présent travail, ont pu être confondues, par certaines personnes, comme des copies d'après daguerréotypes. Si cela avait été le cas, je n'aurais certainement pas déclaré que c'était des copies de mes propres dessins ; cependant j'ai utilisé sans scrupules l'aide des daguerréotypes pour réaliser beaucoup des sujets gravés de la présente série et je regrette souvent que les artistes en général ne pensent pas utile de perpétuer quelques-uns des plus beaux effets que seul le daguerréotype peut capturer »⁸³⁸.

⁸³⁷ Cité dans Xavier TABET et Christian DEL VENTO (dir.), *Le Mythe de Venise au XIXe siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 250.

⁸³⁸ « I never draw architecture in outline, nor unless I can make perfect notes of the forms of its shadows, and foci of its lights. In completing studies of this kind, it has always seemed to me, that the most expressive and truthful effects were to be obtained (at least when the subject presented little variation of distances) by bold Rembrandtism; that is to say, by the sacrifice of details in the shadowed parts, in order that greater depth of tone might be afforded on the lights. Studies made on such a system, if successful, resemble daguerreotypes; and those which I have hitherto published, both in the *Seven Lamps*, and in the text of the present work, have been mistaken by several persons for copies of them. Had they been so, I should certainly not have stated them to be copies of my own drawings; but I have used the help of the daguerreotype without scruple in completing many of the mezzotinted subjects for the present series; and I much regret that artists in general do not think it worth their while

Les daguerréotypes offrent, aux yeux de Ruskin, la possibilité de capturer, de manière expressive et véridique, un certain « effet » architectural. La planche intitulée « *Arabian Windows in Campo Santa Maria Mater-Domini* » est un des exemples d'une gravure effectuée d'après daguerréotype.

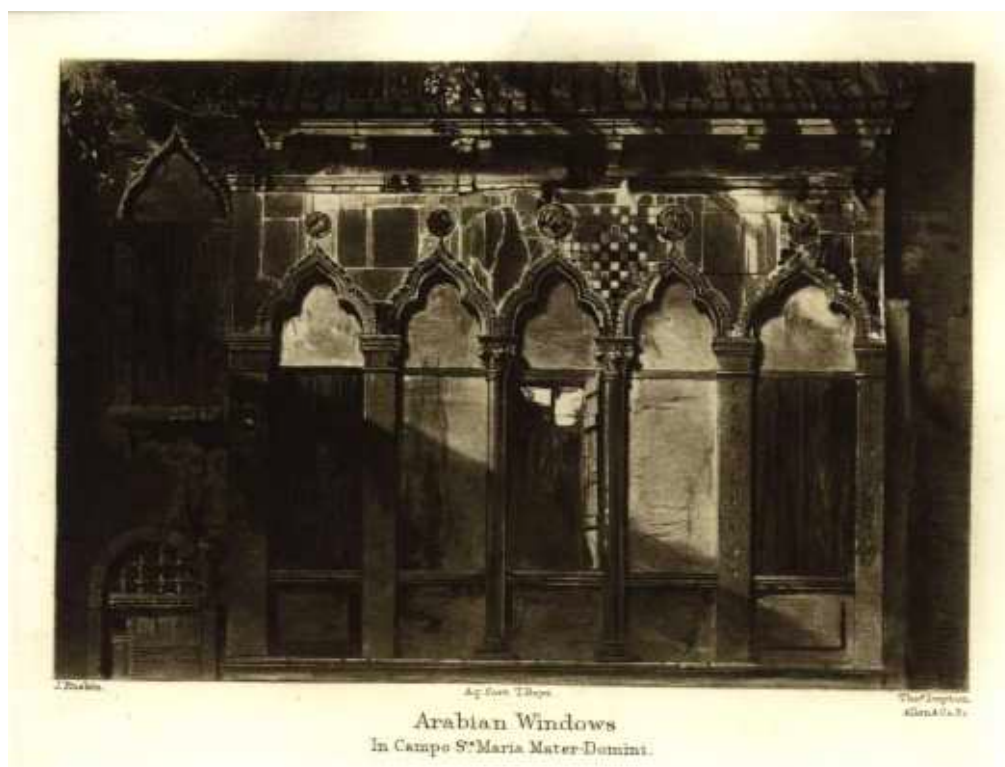


Figure 72 : « *Arabian Windows* », gravure réalisée à partir d'un dessin de Ruskin au sein des *Examples of the architecture of Venice*
 Source : *Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 320.

Sur cette gravure, l'effet de véracité architecturale tient aussi bien aux ombres portées par les toitures environnantes qu'aux planches de bois et aux remplissages en plâtre des fenêtres. L'architecture que Ruskin donne à voir n'est passée au crible d'aucun « arrangement pictural particulier » comme le spécifie le prospectus commercial qui accompagne la publication du portfolio :

« Pour éviter toute déception possible, M. Ruskin souhaite faire observer que très peu de dessins porteront sur des bâtiments entiers. Presque tous les objets représentés sont des parties d'immeubles, dessinées dans le seul but de donner des exemples parfaits de leur architecture et non dans le but de donner à voir un arrangement pictural particulier. (...) La valeur principale de ces planches réside dans leur véracité presque servile - un

to perpetuate some of the beautiful effects which the daguerreotype alone can seize » (*Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 311)

mérite qui sera apprécié lorsque les bâtiments eux-mêmes n'existeront plus ; ils périssent tous les jours »⁸³⁹.

Ses daguerréotypes permettent à Ruskin d'accéder à la « véracité presque servile » qu'il recherche dans la représentation de l'architecture. Il la donne à voir, par l'échelle à laquelle elle est saisie, dans sa matérialité la plus brute. Ruskin s'intéresse à ces « parties d'immeubles » qui, fragments par fragments, illustrent – comme des « exemples parfaits » – la réalité architecturale.

Quand il proclame la nature documentaire de la photographie d'architecture ancienne, Ruskin encourage aussi les « photographes amateurs » à s'éloigner des règles perspectives conventionnelles⁸⁴⁰. L'éloignement auquel il invite a d'ailleurs précisément à voir avec une affaire de distance. Le daguerréotype offre à Ruskin la possibilité d'interagir avec l'architecture de manière bien plus rapprochée que ce que semblent lui permettre la peinture ou l'observation *in situ*. C'est ce qu'il écrit à son père, dans une lettre que nous avons déjà citée, le 5 octobre 1845 alors qu'il est à Padoue et qu'en regardant ses daguerréotypes vénitiens, il trouve « beaucoup de choses dans les daguerréotypes » qu'il n'avait pas remarquées jusqu'alors⁸⁴¹. Cette déclaration résonne avec ce que dit Francis Wey dans son premier article pour *La Lumière* quand, pour mettre en avant la précision et les détails offerts par le daguerréotype, il cite une anecdote du diplomate Jean-Baptiste Louis Gros qui aurait, en ré-examinant, à la loupe, un de ses daguerréotypes de l'Acropole d'Athènes, découvert un bas-relief ignoré sur place⁸⁴². La possibilité de rapprocher l'œil de la plaque, voire, comme nous l'avons vu, d'utiliser une loupe pour parcourir de nouveau – mais à distance – les éléments photographiés, modifie profondément le rapport de l'observateur à la chose représentée. Observée, scrutée, décomposée, la plaque daguerrienne permet d'envisager un travail sur les images de nature quasi scientifique.

La loupe et l'observation rapprochée fragmentent encore davantage les daguerréotypes de Ruskin, elles amplifient le recentrement et le recadrage du regard auquel il les soumet déjà par

⁸³⁹ « In order to prevent future disappointment, Mr Ruskin wishes it especially to be observed that very few of the drawings will be of entire buildings. Nearly all the subjects are portions of buildings, drawn with the single purpose of giving perfect examples of their architecture, but not pictorial arrangements. Many of the subjects will, however, be found to possess much picturesque value, especially those mezzotinted ; but others will be separate details – capitals, cornices, or other ornaments – which can possess interest only for those who desire to enter earnestly into the subject of Venetian Architecture. The chief value of the plates will be their almost servile veracity – a merit which will be appreciated when the buildings themselves are no more ; and they perish daily » (*Ibid.*, p. 313-314).

⁸⁴⁰ *Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 13.

⁸⁴¹ « I have been walking all over St. Mark's place today and found a lot of things in the daguerreotypes that I never had noticed in the place itself » (Harold I SHAPIRO, *Ruskin in Italy. Letters to his Parents, 1845*, Oxford, Clarendon Press, p. 223)

⁸⁴² F. WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », art. cit.

ses prises de vues. Ruskin est un observateur du fragment qui décompose l'architecture comme il décompose la ville. Dans ses *Venetian Notebooks*, la ville est déjà appréhendée de cette manière, partie par partie, et l'un de ses carnets est, significativement, intitulé « *Bit Book* » ou « Livre des parties ». La fragmentation de l'architecture telle qu'elle est observée par Ruskin résonne ainsi avec la fragmentation de l'espace urbain dans un mouvement de partition et de typologisation qui renforcent le caractère scientifique de sa méthodologie.

b- Observer le temps, écrire l'histoire

Voir les marques du temps

Critiquant les peintures de Canaletto dans le premier volume de *Modern Painters*, Ruskin reproche au peintre de ne pas rendre aux bâtiments leur « ancestrale dignité » :

« Les bâtiments ne retrouvent ni leur beauté architecturale ni leur ancestrale dignité, car la touche de Canaletto ne rend ni la texture des pierres ni le caractère des âges »⁸⁴³.

On retrouve par la suite, à de nombreuses reprises dans son travail, ce motif de la texture des pierres et plus largement de la « surface » architecturale, en particulier dans les *Seven Lamps of Architecture*. Pour l'historien de l'architecture Joseph Mordaunt Crook, il existe, chez des architectes victoriens comme Augustus Pugin, William Butterfield ou George Edmund Street l'idée d'une « théologie architecturale de la vérité : la forme exprime la matière, l'agencement exprime l'intention, la silhouette exprime le plan, l'ornement exprime la structure »⁸⁴⁴. C'est dans une approche similaire que, chez Ruskin, la « surface » est la véritable substance du bâtiment. Loin d'être le simple support de ses ornements symboliques – et le moyen de rendre visible la vérité religieuse – elle constitue, en elle-même, l'essence de son architecture.

Des travaux ont d'ailleurs récemment étudié la notion de « voile » employée par Ruskin pour désigner la surface architecturale et le rapport analogique qu'il dresse entre textile et architecture. Dans *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Anurhada Chatterjee a par exemple montré comment Ruskin pense l'acte créateur en architecture comme une forme d'habillement⁸⁴⁵. La matérialité et la texture même des pierres sont ainsi centrales dans la théorie de Ruskin qui travaille à un moment où, aussi bien la redécouverte de la polychromie des

⁸⁴³ « it gives the buildings neither their architectural beauty nor their ancestral dignity, for there is no texture of stone nor character of age in Canaletto's touch » (*Modern Painters I in Works*, vol. III, p. 215)

⁸⁴⁴ Joseph Mordaunt CROOK, *The Architect's Secret. Victorian Critics and the Image of Gravity*, Londres, John Murray, 2003, p. 37.

⁸⁴⁵ Anuradha CHATTERJEE, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Londres, Routledge, 2017.

bâtiments classiques qu'un nouvel enthousiasme, moderne, pour l'ornementation, interrogent sur la fonction et le sens de la décoration.

C'est dans ce contexte qu'il s'attache à saisir la vérité architecturale dans sa matérialité la plus brute. L'exemple choisi plus haut – la gravure de la fenêtre du *Campo Santa Maria Mater-Domini* – pour illustrer sa volonté d'utiliser des daguerréotypes pour tendre, le plus fidèlement possible, vers cette vérité, semble indiquer que celle-ci tient aussi aux marques laissées par le temps. Sur cette gravure, comme sur un grand nombre de ses daguerréotypes, sont identifiables, que ce soit à l'œil nu ou à la loupe, les fissures, les mousses ou les traces d'érosion. Francis Wey qualifie même ces éléments de « qualités essentielles » du daguerréotype :

« Quand un dessin reproduit l'âge, la nuance, le grain des pierres, quand il révèle des oppositions vives et harmonieuses entre les teintes locales des arbres, des pelouses, des eaux, ou des terrains, il dénote le coloriste ; nos héliographes [...] réussissent, à force d'essais, à introduire ces qualités essentielles dans leurs épreuves positives »⁸⁴⁶.

Ces traces ont trait à ce qu'on pourrait appeler, avec Henry Fox Talbot, les « blessures du temps » que portent les bâtiments et les monuments⁸⁴⁷. Ce sont elles qui, chez Ruskin, fournissent aux bâtiments leur épaisseur et leur réalisme historique⁸⁴⁸ et qui éveillent, dans le regard qu'il propose de porter sur les pierres abimées, une conscience du temps et du passé.

Le caractère de cette conscience historique, médiée par les marques que portent les pierres architecturales, témoigne du rapport particulier que Ruskin entretient à la dimension matérielle, physique et même géologique de l'histoire. L'auteur des *Stones of Venice* écrit à un moment où les formations géologiques et, parmi elles, notamment, les pierres, font l'objet d'une attention scientifique renouvelée au sein de laquelle elles ne sont plus seulement envisagées comme la manifestation, éternelle et permanente, de la création et du déluge mais comme la production, vivante et active, d'une histoire naturelle. Ce processus graduel de sécularisation dans la représentation de la formation du monde physique bouleverse profondément la conscience historique des contemporains⁸⁴⁹. Ruskin fait par exemple référence à Charles Lyell et à son *Principles of Geology* dans une lettre de 1843 qu'il adresse à son ami Edward Clayton, avec lequel il a étudié à Oxford. Il y commente les découvertes géologiques de Lyell qui prouvent

⁸⁴⁶ Francis WEY, « Des progrès et de l'avenir de la photographie », *La Lumière*, 5 octobre 1851.

⁸⁴⁷ En décrivant ses photographies des Queens Collage à Oxford, Henry Fox Talbot remarque « The building presents on its surface the most evident marks of the injuries of time and weather, in the abraded state of the stone » (cité dans Susan SONTAG, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977).

⁸⁴⁸ Karen BURNS, « Topographies of Tourism. "Documentary" Photography and "The Stones of Venice" », *Assemblage*, 32, 1997, p. 36.

⁸⁴⁹ C'est ce que montre, notamment, Clarence J. GLACKEN, *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Los Angeles, University of California Press, 1976.

l'existence d'une vie sur terre bien antérieure à la Création⁸⁵⁰. En 1851, dans une lettre à son ami le physicien Henry Acland, il témoigne des effets de ces découvertes sur sa foi :

« Vous parlez de la fragilité de votre propre foi. La mienne, qui n'a jamais été forte, est en train d'être réduite à peau de chagrin [...] Si seulement les Géologues pouvaient me laisser seul, je m'en sortiraient très bien, mais ces affreux Marteaux ! Je les entends tinter à la fin de chaque cadence des versets bibliques »⁸⁵¹

Cette « irruption » du temps géologique dans les formes d'appréhension de la nature transforme le regard que Ruskin porte sur les pierres. C'est dans ce contexte qu'il les envisage, en observant leur surface, plus ou moins abimée par le temps, comme des morceaux d'histoire. En étant attentif à la matière du temps, dans une acception qui, en français, est à la fois temporelle et météorologique – puisqu'il s'agit aussi du témoignage d'un temps sec ou pluvieux – Ruskin pense l'architecture comme la matière de l'histoire.

L'architecture comme archive

La métaphore de la lecture à laquelle Ruskin recourt à la fin du dernier paragraphe de « *The Nature of Gothic* », quand il encourage son lecteur à « lire les sculptures »⁸⁵² d'un bâtiment, indique qu'il conçoit l'architecture comme une écriture qui, loin d'être exclusivement iconographique, est aussi, chez Ruskin, proprement historique. L'auteur reproche d'ailleurs aux historiens de ne pas suffisamment y prêter attention :

« Tandis que les historiens ne peuvent se passer de consacrer un peu d'attention aux changements dans les jointures des armures et les fermetures des casques, ils ne considèrent pas avec sérieux de savoir si les rois ont été couronnés sous des voûtes rondes ou pointues et si les prêtres chantaient sous des murs sculptés ou des vitraux colorés »⁸⁵³.

Il les invite à considérer l'architecture, au même titre que n'importe quel artefact matériel, comme une archive. La discipline historique est alors à un stade précoce d'institutionnalisation, par le biais notamment de séminaires, organisés dans le cadre de sociétés historiques. La

⁸⁵⁰ « All this evidence coming from the visible, present creation, and Scripture, we have, in addition, geo-logical evidence of death extending for an infinite series of ages before man. Lyell has discovered the bones of the mastodon, the most recent of all fossils, in a bed *cut through* by the ancient course of the Niagara, three hundred feet above its present bed, and three miles and a half below the falls; in cutting back from this point, the river by the very lowest calculation must have been occupied 15,000 years » (*Letters to a College friend in Works*, vol. I, p. 478).

⁸⁵¹ « You speak of the Flimsiness of your own faith. Mine, which was never strong, is being beaten into mere gold leaf, and flutters in weak rags from the letter of its old forms; but the only letters it can hold by at all are the old Evangelical formulae. If only the Geologists would let me alone, I could do very well, but those dreadful Hammers! I hear the clink of them at the end of every cadence of the Bible verses ». (*The Letters of John Ruskin in Works*, vol. XXXVI, p. 115)

⁸⁵² « Lastly, Read the sculpture » (*Works*, vol. X, p. 269).

⁸⁵³ « while historians cannot fail to see that it is necessary for them to follow with some attention the changes in links of armour and locks of helmets, they think it matter of no serious moment whether kings are enthroned under round arches or pointed, and whether priests chant beneath carved walls or coloured windows » (*Works*, vol. XXXIII, p. 223)

première d'entre-elles, créée à Leipzig en 1809, en fournit le modèle⁸⁵⁴. Dans les années 1830, est fondée, avant d'être dissoute en 1849, la *English Historical Society*, dédiée presque exclusivement à la publication d'anciennes chroniques anglaises. La *Royal Historical Society*, au sein de laquelle sont discutées les méthodes de recherches, n'est fondée qu'en 1868. Se structurent parallèlement différentes entreprises éditoriales : on compte, en 1875, avant la fondation de la *English Historical Review* en 1886, 42 journaux historiques en Grande-Bretagne⁸⁵⁵. Quand Ruskin écrit ses *Stones of Venice*, qu'il classe dans la catégorie des écrits historiques, il n'existe pas encore de chaire d'histoire au sein des universités britanniques. Si l'institutionnalisation de la discipline est plus avancée en France – où une chaire d'histoire et de morale est créée dès 1770 au Collège de France et occupée par Jules Michelet à partir de 1838 – et en Allemagne, la recherche historique en Grande-Bretagne est majoritairement le fait de ceux qu'on appelle les « antiquaires » ou des personnels rattachés aux musées ou chargés de la classification d'archives au sein, par exemple, du nouveau *Public Record Office*, fondé en 1838⁸⁵⁶. Néanmoins, ont déjà été traduits et circulent – par le biais, notamment, d'auteurs anglais comme John Kemble, John Robert Seeley, George W. Prothero, Charles Firth, Francis Haverfield ou Samuel Gardiner qui ont étudié en Allemagne et y ont trouvé des outils institutionnels pour la recherche⁸⁵⁷ – les écrits germaniques de Leopold von Ranke autour de la critique des sources et de la nécessité de tendre vers une plus grande scientificité dans l'écriture historique.

Quand Ruskin attribue à la photographie d'architecture le statut de document historique, il le fait ainsi dans le contexte de cette structuration institutionnelle et méthodologique de la discipline historique à l'échelle européenne. Son projet, comme il l'explique dans l'épilogue des *Stones of Venice*, est de lire l'histoire dans l'architecture : « l'histoire de Venise telle qu'elle a été écrite dans ses ruines »⁸⁵⁸. Ce qu'il lit, à travers les pierres architecturales, c'est à la fois l'histoire du bâtiment mais également celle de la ville et de ses habitants. Dans cette opération – une synecdoque – la chronique des événements est enregistrée dans la pierre et l'histoire de l'humanité se concentre dans l'architecture⁸⁵⁹.

⁸⁵⁴ Daniel R. WOOLF, Stuart MACINTYRE, Andrew FELDHER, Grant HARDY, Juan MAIGUASHCA, Ian HESKETH et Attila PÓK, *The Oxford History of Historical Writing (1800-1945)*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 79.

⁸⁵⁵ *Ibid*, p. 85.

⁸⁵⁶ Philippa LEVINE, *The amateur and the professional Antiquarians, historians and archaeologists in Victorian England (1838-1886)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 177-178.

⁸⁵⁷ William C. Lubenow, « *Only Connect* ». *Learned Societies in Nineteenth-century Britain*, Woodbridge, Boydell & Brewer, p. 110

⁸⁵⁸ « With the words which closed the last chapter virtually ended the book which I called *The Stones of Venice* – meaning, the history of Venice so far as it was written in her ruins » (*Works*, vol. XI, 231).

⁸⁵⁹ Pour reprendre l'idée de J.B Bullen dans J.B BULLEN, « Ruskin and the tradition of Renaissance historiography », in *The Lamp of memory. Ruskin, tradition, and architecture*, Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 56.

Cette méthodologie de la lecture des pierres architecturales a fait l'objet de différents travaux qui ont notamment étudié la manière dont l'herméneutique biblique était, chez Ruskin, transférée aux bâtiments. À la fin des années 1970, l'historien Denis Cosgrove a ainsi montré l'importance de la formation religieuse, évangélique, de Ruskin dans sa pratique d'une lecture interprétative⁸⁶⁰. Plus récemment, Stephen Kite a montré que la lecture de la Bible – *lectio divina* – à laquelle l'auteur, enfant, s'adonnait quotidiennement avec sa mère, était l'une des influences principales de son interprétation, ultérieure, de l'architecture comme un écrit à lire, partie par partie⁸⁶¹. L'écriture architecturale est ainsi en quelque sorte, à envisager, chez Ruskin, comme une Écriture.

À côté de ces travaux, qui indiquent le caractère proprement théologique de la formation de Ruskin, nous souhaiterions mettre en évidence les enjeux proprement épistémologiques de cette lecture ruskinienne des pierres et en particulier son inscription dans le contexte de l'émergence et de la structuration de la discipline historique en Grande-Bretagne. Chez Ruskin, la lecture de l'architecture rendue possible par son enregistrement visuel, fragments par fragments, est liée avec son souci de la méthodologie historique⁸⁶². Pour reprendre l'analogie faite par Siegfried Kracauer entre histoire savante et technique photographique, l'utilisation des daguerréotypes entretient un rapport à la réalité qui vient nourrir et soutenir son discours historique. Les fragments discontinus que le daguerréotype dévoile donnent à voir des traces qui, comme les sources de l'historien, attestent matériellement que quelque chose s'est passé dans le cours de l'histoire⁸⁶³. La pratique par Ruskin du daguerréotype relève alors d'une « opération mentale »⁸⁶⁴ analogue à celle de l'historien. La possibilité de revenir sur le fragment daguerrien, de le parcourir de nouveau, avec l'aide éventuelle d'une loupe est finalement assez proche de la « lecture lente » de l'historien qui lui offre la possibilité d'être réceptif à ces « détails infimes » qui, comme de nouveaux indices, n'étaient pas anticipables⁸⁶⁵.

Le daguerréotype devient le socle d'une scientificité qui, par le découpage de l'architecture, partie par partie, légitime son discours historique. Il s'agit, dans le rapport particulier qu'il

⁸⁶⁰ Alors que Cosgrove cherche à définir et à qualifier les sources de « l'imagination » de Ruskin, il les identifie dans la rencontre de trois pratiques : « Une pensée romantique qui s'est renforcée par ses premiers voyages dans les paysages de montagne, une maîtrise précise de l'observation encouragée par ses professeurs d'art et une expérience religieuse qui l'a encouragé dans l'interprétation symbolique des choses » (Denis E. COSGROVE, « John Ruskin and the Geographical Imagination », *Geographical Review*, 69-1, 1979, p. 46).

⁸⁶¹ Stephen KITE, « Ruskin and Victorian Gothic », in *Companion to the History of Architecture*, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2017, p. 99.

⁸⁶² On pourrait même dire, pour reprendre l'idée de Geoffrey Batchen, que cela a à voir avec son « désir » (Geoffrey BACHEN, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999).

⁸⁶³ C'est ce que Kracauer entend quand il parle de « *camera-reality* » pour définir ce que l'appareil photo montre du monde (Siegfried KRACAUER, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 23).

⁸⁶⁴ Pour reprendre un concept de Kracauer (*Ibid.*, p. 26).

⁸⁶⁵ Cette analogie est celle proposée par Jacques Revel qui, dans la préface qu'il donne à *L'histoire. Des avant-dernières choses*, fait référence à cette méthodologie de la « lecture lente » dont parle, notamment, Carlo Ginzburg (*Ibid.*, p. 27).

entretient à ces fragments – que l'on peut ici rapprocher de celui entretenu, par exemple, par Michelet avec les détails des sources⁸⁶⁶ – de construire les preuves, matérielles, sur lesquelles fonder la véracité de son propos. Par cette opération, l'architecture accède, chez Ruskin, au statut d'archive.

Le parallèle avec Michelet, et les premières mises en récit de l'histoire revendiquant par la suite un caractère scientifique en France et en Allemagne notamment, peut d'ailleurs être tiré jusque dans ses limites. De la même manière que l'authenticité proclamée des sources sur lesquelles travaillent les premiers historiens qualifiés par la suite de « positivistes », comme Fustel de Coulanges par exemple, se révèle parfois factice en raison de l'absence d'une méthode tangible de recoupement des sources, le caractère gothique que Ruskin identifie dans l'architecture qu'il observe repose finalement sur une méthodologie de datation qui relève davantage de l'intuition et du sentiment que d'un procédé, éprouvé, de vérification. Cela ne vient en rien altérer la sincérité de son discours. Le regard que l'on peut aujourd'hui poser sur cette approche relève de l'anachronisme et la scientificité revendiquée de Ruskin doit être étudiée comme l'une des manifestations du nouveau paradigme discursif de la science historique en construction.

Les pierres architecturales constituent tout autant la matière que le matériau du travail historique de Ruskin, elles en sont également la matrice. C'est par elles que le passé – révolu et non renouvelable – occupe progressivement la place centrale qui est la sienne dans son entreprise théorique. L'observation à laquelle il les soumet a valeur de méthode et ses propriétés heuristiques lui permettent d'être appliquée à d'autres champs, en particulier au sujet de l'économie. Elle fonctionne comme un véritable instrument de combat prônant l'empirisme et la confrontation avec les faits contre l'abstraction méthodologique, celle qu'il associe notamment à l'économie politique.

c- Observer l'architecture, voir les Hommes

Observer pour contrer l'économie politique

La méthodologie ruskinienne s'oppose à d'autres formes de scientificité. Dans un certain nombre de travaux qu'il rédige quelques années après la parution de *Stones of Venice*, c'est contre les abstractions formulées, spécifiquement, par les acteurs de l'économie politique que

⁸⁶⁶Stephen BANN, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 138.

Ruskin s'érige en réaffirmant l'importance de l'observation et de l'enregistrement visuel des faits pour mener une réflexion qu'il souhaite ancrer dans une démarche empirique. Il l'explique très clairement dans le premier essai d'*Unto This Last* qui paraît dans le numéro d'août 1860 du *Cornhill Magazine* dans lequel il déconstruit l'abstraction que constitue le concept d'*homo economicus*, auquel les économistes politiques, depuis Adam Smith, dénie tout affect social. Il s'attaque à ce postulat dès les premières lignes de son essai :

« Parmi les illusions qui, à différentes périodes, ont habité les esprits d'une large partie de la race humaine, peut-être que la plus curieuse – certainement la moins crédible – est la soi-disant science moderne d'économie politique, basée sur l'idée qu'un avantageux code d'action sociale puisse être déterminé sans prendre en compte l'influence des affections sociales »⁸⁶⁷.

Ruskin critique la manière dont l'économie politique décrète la possibilité de rationaliser les comportements individuels à l'intérieur d'un « code d'action sociale » – une loi – qui n'intègre pas la question des trajectoires et des émotions sociales. Afin de montrer les limites de ce postulat axiomatique et l'incapacité de cette « soi-disant science » à traiter des faits concrets, Ruskin propose, à la suite de cette entrée en matière, de considérer ce qu'il se passe – réellement – dans la vie économique. Il prend comme exemple le cas de l'une des dernières mobilisations des travailleurs anglais pour de meilleures conditions de travail : celle des ouvriers dans le bâtiment lors de la *London Builders' Strike* de l'automne 1859, dont l'organisation encouragea la structuration de nouveaux syndicats à l'échelle nationale. Cet épisode vient remettre en question les fondements mêmes de l'économie politique et sa prétention scientifique :

« Ici apparaît l'un des exemples les plus simples, dans une forme pertinente et positive, du premier problème vital auquel l'économie politique est confrontée (la relation entre l'employeur et l'employé) ; et, lors d'une crise sévère, quand des multitudes de vies et d'importantes richesses sont en jeu, les économistes politiques ne sont d'aucun secours, pratiquement muets : ils ne peuvent donner aucune solution valable de la difficulté rencontrée, une qui pourrait convaincre ou calmer les parties adverses. Obstinement, les maîtres adoptent un point de vue de la question, obstinement, les employés en adoptent un autre et aucune science politique ne peut les réunir »⁸⁶⁸.

⁸⁶⁷ « Among the delusions which at different periods have possessed themselves of the minds of large masses of the human race, perhaps the most curious—certainly the least creditable—is the modern science of political economy, based on the idea that an advantageous code of social action may be determined irrespectively of the influence of social affection ». (*Unto This Last in Works*, Vol XVII, p. 25)

⁸⁶⁸ « Here occurs one of the simplest cases, in a pertinent and positive form, of the first vital problem which political economy has to deal with (the relation between employer and employed); and, at a severe crisis, when lives in multitudes and wealth in masses are at stake, the political economists are helpless—practically mute: no demonstrable solution of the difficulty can be given by them, such as may convince or calm the opposing parties. Obstinate the masters take one view of the matter; obstinately the operatives another; and no political science can set them at one ». (*Ibid.*, p. 27)

Ce qu'il cherche ici à démontrer est le caractère inopérant de toute tentative scientifique qui chercherait à substituer au nécessaire travail d'observation des faits, de supposées lois mathématiques.

Il fait ainsi du recueil des faits le fondement préalable nécessaire à toute réflexion théorique dans une approche que l'économiste Willie Henderson qualifie de « baconienne »⁸⁶⁹. Chez Ruskin, Francis Bacon occupe, en philosophie, le même rôle que celui joué par Turner dans les arts plastiques, comme il l'écrit dans *Modern Painters* :

« Turner, le premier grand paysagiste, doit occuper dans l'histoire des nations une place correspondant exactement, en art, à celle de Bacon en philosophie ; Bacon ayant le premier ouvert l'étude des lois de la nature matérielle, alors qu'auparavant les hommes ne pensaient qu'aux lois de l'esprit humain ; et Turner ayant le premier ouvert l'étude de l'aspect de la nature matérielle, alors qu'auparavant les hommes ne pensaient qu'à l'aspect de la forme humaine »⁸⁷⁰.

Cette filiation entre Bacon et Turner se manifeste, chez Ruskin, dans la mise en pratique d'une démarche empirique qui pose comme une impossibilité le fait qu'un acte d'imagination départi d'un travail d'observation soit légitime pour fonder un savoir scientifique⁸⁷¹. L'opposition qu'il soutient entre une réflexion qui serait issue de l'application de lois mathématiques et une démarche qui s'articulerait autour d'un travail d'observation a la particularité de circuler entre les différents champs qu'il explore successivement dans son œuvre. Cette circulation est aussi une forme de fertilisation croisée entre champ de l'économie et champ de l'architecture. Son rejet de la mathématisation de l'économie imprègne ainsi sa théorie architecturale. C'est précisément dans les termes de cette opposition qu'il exprime la critique qu'il adresse aux architectes de *l'Architectural Museum* le 13 janvier 1858 lors de l'inauguration de cette nouvelle institution à South Kensington. Il se dresse contre les efforts de certains architectes :

« [Ils] substituent des proportions mathématiques à leur absence de connaissance de la vie et à la représentation de la vie à laquelle ils ne sont pas capables d'accéder. Désormais, la première caractéristique d'un infatigable travail doit être la substitution de la vénération envers les lois mathématiques pour une sympathie dans l'observation de la vie »⁸⁷².

⁸⁶⁹ W. HENDERSON, *John Ruskin's Political Economy*, op. cit, p. 46.

⁸⁷⁰ « If the former, society will for ever hereafter be affected by its results; and Turner, the first great landscape-painter, must take a place in the history of nations corresponding in art accurately to that of Bacon in philosophy;—Bacon having first opened the study of the laws of material nature, when, formerly, men had thought only of the laws of human mind; and Turner having first opened the study of the aspect of material nature, when, before, men had thought only of the aspect of the human form » (*Modern Painters III in Works*, Vol. V, p. 353).

⁸⁷¹ Jonathan SMITH, *Fact and Feeling. Baconian Science and the Nineteenth-century Literary Imagination*, Madison, University of Wisconsin Press, 1994, p. 152.

⁸⁷² « to substitute mathematical proportions for the knowledge of life they do not possess, and the representation of life of which they are incapable. 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 Two Paths in Works*, Vol. XVI, p. 274)

Dans ce passage, s'il s'agit pour Ruskin de combattre la géométrisation des formes architecturales de son époque et de rappeler l'importance de l'observation des formes naturelles dans la réalisation des ornements architecturaux, il est aussi question d'une critique, plus globale, du calcul mathématique dans l'appréhension des êtres vivants. Il pointe du doigt la responsabilité de cette logique mathématique dans la transformation des sujets humains en objets, typologisés, de connaissances qui leur dénie tout affect et vitalité.

De l'empirisme comme méthode

Ces recommandations aux architectes, qui ont trait au style et à la démarche artistique, sont accompagnées, on l'a vu dans ce chapitre, d'un appel en direction d'un effort collectif d'observation des réalisations architecturales du passé. Il ne s'agit pas, pour Ruskin, de suggérer une démarche qui permette simplement aux artistes d'aller vers l'imitation ou la réalisation artistique ou architecturale. L'auteur croit aux vertus d'un regard, qui, par les pierres, mènerait à une nouvelle intelligibilité de l'architecture : derrière l'ouvrage, l'observateur pourrait discerner, dans un même élan, la main d'œuvre, le travail réalisé et l'homme-travailleur. C'est l'idée qu'il avance dans *The Seven Lamps of Architecture* :

« Tout ce envers quoi les constructeurs se sont sacrifiés a disparu – tous leurs intérêts vitaux, leurs objectifs et leurs réalisations. Nous ne savons pas pourquoi ils ont travaillé, et nous ne voyons aucune preuve de leur récompense, la Victoire, la richesse, l'autorité, la joie – tout cela a disparu, bien qu'acheté par beaucoup par un amer sacrifice. Mais, d'eux, de leur bien et de leur travail sur la terre, une récompense, une preuve, nous est donnée dans cet amas gris de pierres profondément forgées »⁸⁷³.

Chez Ruskin les pierres témoignent d'une action humaine, d'un travail et de la qualité d'un homme. Elles permettent de saisir les dispositions mentales des hommes du passé. Il ne s'agit pas seulement de dégager la trace d'une technique et d'un savoir-faire mais davantage d'un caractère et de conditions de travail spécifiques, comme il le formule dans les *Seven Lamps of Architecture* :

« Je crois que la bonne question à poser, concernant tous ces ornements, est simplement celle-ci : est-ce que cela a été fait avec plaisir – est-ce que le sculpteur était heureux à propos de cela ? C'est peut-être le travail le plus difficile qui soit et le plus dur car beaucoup de plaisir y a été pris : mais ça a aussi dû être un travail heureux ou cela ne vaudrait pas le coup »⁸⁷⁴.

⁸⁷³ « All else for which the builders sacrificed, has passed away—all their living interests, and aims, and achievements. We know not for what they laboured, and we see no evidence of their reward. Victory, wealth, authority, happiness—all have departed, though bought by many a bitter sacrifice. But of them, and their life and their toil upon the earth, one reward, one evidence, is left to us in those gray heaps of deep-wrought stone ». (*Seven Lamps of Architecture in Works*, Vol VIII, p. 53)

⁸⁷⁴ « 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, and the harder because so much pleasure was taken in it; but

Son observation méticuleuse des pierres architecturales permet ainsi à Ruskin de fonder, empiriquement, une véritable réflexion sur le travail et sur les conditions sociales propres aux périodes historiques auxquelles furent réalisés les édifices considérés.

Dans « *The Nature of Gothic* » – qu’il intègre, rappelons-le, au sein d’un ouvrage consacré spécifiquement à Venise – quand il précise qu’il ne se contentera pas de donner une définition de la nature du gothique vénitien mais qu’il cherche à saisir la nature d’un gothique qu’il qualifie d’ « universel »⁸⁷⁵, il reconnaît d’emblée comme difficile la tâche qui est la sienne : « rendre intelligible l’abstraction du caractère gothique »⁸⁷⁶. On mesure ici la problématique qui est la sienne dans son rapport à une méthodologie de travail qui, dans la seconde moitié des années 1850, a infusé, depuis l’économie politique vers de nombreux autres domaines du savoir, et dont les principaux termes, façonnés par ses premiers théoriciens à la fin du XVIIIe siècle sont progressivement passés dans le lexique courant. Dans son opposition à l’économie politique, il insiste en particulier sur la manière dont cette « science » auto-proclamée aurait façonné, à partir de termes déjà existants, des concepts abstraits comme ceux de « profit »⁸⁷⁷, d’ « utilité »⁸⁷⁸ ou de « valeur »⁸⁷⁹. En 1872, il débute le deuxième ouvrage qu’il consacre spécifiquement à sa critique de l’économie politique, *Munera Pulveris*, en ces termes :

« Le lecteur ne doit ainsi pas être surpris du soin et de l’insistance avec lesquels je suis revenu sur le sens premier et littéral de tous les termes importants utilisés dans ces travaux [ceux des économistes politiques (John Stuart Mill, David Ricardo)] : car un mot est souvent bien construit au moment où il est, pour la première fois, utilisé ; son plus ancien sens porte en lui la pleine puissance de sa jeunesse ; les significations suivantes sont souvent perverties ou affaiblies ; et, pour s’assurer d’utiliser le terme avec précision et même se prévaloir de pouvoir l’utiliser, la première condition, pour tout consciencieux penseur, est de bien le définir »⁸⁸⁰.

it must have been happy too, or it will not be living. How much of the stone mason’s toil this condition would exclude I hardly venture to consider, but the condition is absolute ». (*Ibid.*, p. 218)

⁸⁷⁵ *Stones of Venice II in Works*, Vol X, p. 181.

⁸⁷⁶ « to make the abstraction of the Gothic character intelligible » (*Ibid.*, p. 182).

⁸⁷⁷ « Note first, of exchange, there can be no profit in it. It is only in labour there can be profit—that is to say, a « making in advance, » or « making in favour of » (from proficio). In exchange, there is only advantage, i.e., a bringing of vantage or power to the exchanging persons » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. XVII, p. 90).

⁸⁷⁸ « Mr. Mill has not defined the real meaning of usefulness. The definition which he has given— « capacity to satisfy a desire, or serve a purpose » (III. i. 2) — applies equally to the iron and silver; while the true definition—which he has not given, but which nevertheless underlies the false verbal definition in his mind, and comes out once or twice by accident (as in the words « any support to life or strength » in I. iii. 5) — applies to some articles of iron, but not to others, and to some articles of silver, but not to others. It applies to ploughs, but not to bayonets; and to forks, but not to filigree » (*Unto This Last in Works*, vol. XVII, p. 80).

⁸⁷⁹ « Much store has been set for centuries upon the use of our English classical education. It were to be wished that our well-educated merchants recalled to mind always this much of their Latin schooling,—that the nominative of valorem (a word already sufficiently familiar to them) is valor; a word which, therefore, ought to be familiar to them. Valor, from valere, to be well or strong (ugaiñw); strong, in life (if a man), or valiant; strong, for life (if a thing), or valuable. To be « valuable », therefore, is to « avail towards life. » (*Ibid.*, p.83-84).

⁸⁸⁰ « The reader must not, therefore, be surprised at the care and insistence with which I have retained the literal and earliest sense of all important terms used in these papers; for a word is usually well made at the time it is first wanted; its youngest meaning has in it the full strength of its youth; subsequent senses are commonly warped or weakened; and as all careful thinkers

Dans le système qu'il élabore, qui oppose une démarche scientifique qui partirait d'une hypothèse de départ – associée au détournement d'une terminologie existante à des fins de légitimation scientifique – à la description des faits concrets par l'observation comme préalable à leur théorisation, l'auteur se trouve, dans le cas de l'utilisation du terme « gothique », face à une complexité. Par la multiplicité des formes et des significations qu'il a revêtues depuis le XVI^e siècle, des gargouilles « barbares » des cathédrales au roman noir d'Horace Walpole, le terme « gothique » fait partie de ces « abstractions » qui, selon Ruskin, n'ont pas fait l'objet d'un effort d'observation préalable. Face à cet état de fait, Ruskin précise qu'il souhaite analyser le caractère gothique à la manière d'un chimiste observant un minerai :

« Maintenant, observez : le chimiste définit son minerai par deux types différents de caractères ; l'un, externe, sa forme cristalline, sa dureté, son lustre, etc... L'autre, interne, ses proportions et la nature des atomes qui le constituent. Exactement de la même manière, nous pourrions trouver que l'architecture gothique a des formes externes et des éléments internes. Ses éléments sont certaines tendances mentales des constructeurs, qui y sont lisiblement exprimées : la fantaisie, l'amour de la variété, l'amour de l'abondance et d'autres encore. Ses formes extérieures sont les arcs brisés, les plafonds voûtés, etc... Et, à moins que ces éléments et ces formes ne soient présents, nous n'avons aucun droit d'appeler ce style Gothique »⁸⁸¹.

C'est à l'élaboration d'une définition du gothique dont il affirme le caractère scientifique que Ruskin se consacre dans « *The Nature of Gothic* ». Il sait d'ailleurs, et il le pose d'entrée, que ses lecteurs ont « quelques notions, pour la plupart très résolues, de la signification du terme de Gothique » et que son utilisation du terme « interfèrera » nécessairement avec ces conceptions préalables⁸⁸². Sa définition repose sur la lecture des indices que les constructeurs gothiques ont laissés – involontairement – sur les pierres et qui témoignent de leur « caractère » et de leur méthode de travail. Ruskin s'attèle alors à un travail d'interprétation de ces sources architecturales. Dans cette perspective, le regard qu'il porte sur les ouvriers gothiques s'inscrit dans une tradition qui se constitue à ce moment-là qui manifeste un nouvel intérêt pour le corps social, et en particulier pour les travailleurs, dans la littérature notamment⁸⁸³. Il s'agit pour Ruskin, par son travail de recensement scientifique, pierre par pierre, du caractère gothique, de

are sure to have used their words accurately, the first condition, in order to be able to avail ourselves of their sayings at all, is firm definition of terms » (*Munera Pulveris in Works*, vol. XVII, p. 148).

⁸⁸¹ « Now observe: the chemist defines his mineral by two separate kinds of character; one external, its crystalline form, hardness, lustre, etc.; the other internal, the proportions and nature of its constituent atoms. Exactly in the same manner, we shall find that Gothic architecture has external forms and internal elements. Its elements are certain mental tendencies of the builders, legibly expressed in it; as fancifulness, love of variety, love of richness, and such others. Its external forms are pointed arches, vaulted roofs, etc. And unless both the elements and the forms are there, we have no right to call the style Gothic ». (*Stones of Venice II in Works*, Vol X, p. 183).

⁸⁸² « some notion, most of us a very determined one, of the meaning of the term of Gothic » (*Ibid.*, p. 182).

⁸⁸³ Chez Dickens par exemple qui observe les conditions du travail industriel dans *Hard Times* en 1854.

mener une réflexion qui, si elle s'inscrit dans une pratique historique d'administration de la preuve – notamment par la minutieuse lecture, fragmentaire, de ses sources – est également de nature proprement sociologique.

Le regard que Ruskin porte sur les pierres s'articule autour d'une véritable méthode. Il observe l'architecture à la manière du chimiste utilisant son microscope, il la fragmente et la décompose afin de pouvoir la « traiter » à la manière d'une donnée. Constituée empiriquement, cette méthode navigue entre l'architecture et l'économie et témoigne de la nécessité, pour les contemporains, de trouver les fondements, scientifiques, de leur réflexion théorique.

Le Moyen Âge que saisit Ruskin est, tout entier, enregistré dans son architecture. Pour y avoir accès, il met en œuvre une technologie d'observation et de visualisation qu'il associe à la production d'un discours scientifique ayant fonction de légitimation. Dans le contexte de la constitution disciplinaire d'une histoire de l'art dont les principaux acteurs se divisent, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, entre une approche externaliste – dans la lignée d'Hyppolyte Taine et de la *Kulturgeschichte* germanique qui font de la production artistique l'observatoire privilégiée pour l'étude des civilisations – et internaliste – dans la tradition du *connoisseurship* incarnée par la figure de l'italien Giovanni Morelli qui prône une histoire de l'art écrite dans les œuvres et non dans les archives⁸⁸⁴ – l'histoire de l'architecture que produit Ruskin se situe à un endroit particulier, à mi-chemin entre ces deux tendances. S'il cherche à lire, par et dans l'architecture, l'histoire des sociétés passées, sa documentation est avant tout visuelle et repose, essentiellement, sur une analyse, interne, des pierres architecturales. La tradition documentaire de la *Kulturgeschichte* rejoint ici le souci d'une attention, précise et rapprochée, des œuvres.

Contrairement aux objectifs identifiés par les praticiens du *connoisseurship*, Ruskin n'est pas en quête d'un savoir relatif à la détermination de l'attribution, individuelle, des œuvres qu'il étudie. Il ne s'agit pas d'identifier l'artiste mais d'en reconnaître les conditions, sociales, de production. Dans cette perspective, son utilisation du daguerréotype pour observer la production artistique, fragment par fragment, est une méthode qui lui permet de situer, scientifiquement, sa pratique. Le daguerréotype – et, ensuite, la photographie – ouvrent des possibilités nouvelles d'étude, au plus près des œuvres, et s'imposent comme un outil clé dans

⁸⁸⁴ Pour des précisions sur cette histoire de l'histoire de l'art, voir l'ouvrage déjà cité de Michela PASSINI, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, op.cit, 2017.

le processus de structuration disciplinaire de l'histoire de l'art⁸⁸⁵. Au-delà des frontières de celle-ci, la tradition empirique dans laquelle Ruskin inscrit son travail est une démonstration, en acte, des limites méthodologiques d'un autre champ disciplinaire, celui de l'économie politique. La fluidité entre architecture et économie, au sein du travail de Ruskin, aussi bien dans son contenu – d'une histoire sociale de l'architecture à la revendication de la prise en compte des affects sociaux dans l'économie – que par sa méthode, le situe dans le cadre de la constitution d'un troisième champ, celui de la tradition sociologique.

⁸⁸⁵ Cette question des possibilités nouvelles d'études ouvertes par la photographie pour les historiens de l'art est abordée par *Ibid*, p. 43.

Seconde partie : Le gothique comme modèle

Chapitre IV : Le gothique comme modèle pour penser l'architecture

Dès l'introduction de sa préface à la première édition des *Seven Lamps of Architecture*, en 1849, Ruskin s'emploie à justifier la tonalité « dogmatique » et « impertinente » de son propos sur l'architecture⁸⁸⁶. Sans avoir exercé la pratique de cet « art », il affirme la nécessité contextuelle de formuler néanmoins une « opinion catégorique, bien qu'incorrecte en de nombreux points » face à la teneur « des oppositions et de l'incertitude qui entourent [le] système architectural [britannique] »⁸⁸⁷.

Les précautions et la posture avec lesquelles l'auteur introduit son premier ouvrage théorique consacré à l'architecture informe sur la position délicate qu'il occupe au sein du champ professionnel de l'architecture en ce milieu du XIXe siècle victorien. Reconnu – et sollicité – comme l'un des principaux théoriciens de l'architecture de son époque, son propos fait régulièrement l'objet de critiques de la part du corps des architectes qui est alors en constitution⁸⁸⁸. Longtemps publiées de manière anonyme, ces critiques sont contemporaines de la publication de ses principaux ouvrages sur le sujet. En 1851, au moment de la parution du premier tome des *Stones of Venice*, un architecte écrivant sous pseudonyme dans le *Builder*, qualifie son ouvrage de « résolument idiot » et accuse celui qu'il surnomme le « Pape Ruskin » de s'attaquer de manière systématique à « tout ce qui est à présent en vogue » et notamment « l'utilisation du fer » et la « professionnalisation du métier »⁸⁸⁹. La même année, il est identifié comme un « ennemi de la profession » dans un pamphlet paru anonymement et signé par « *An Architect* »⁸⁹⁰. En 1853, au moment de la parution du deuxième puis du troisième volume des *Stones of Venice*, dans un autre article du *Builder*, l'auteur demande combien de temps encore :

« Monsieur Ruskin pourra continuer à jeter ses boules de feu et à balancer ses venimeux missiles [...] sans rencontrer d'opposition ni de contradiction »⁸⁹¹.

⁸⁸⁶ « Obtained in every case by personal observation, there may be among them some details valuable even to the experienced architect; but with respect to the opinions founded upon them I must be prepared to bear the charge of impertinence which can hardly but attach to the writer who assumes a dogmatical tone in speaking of an art he has never practised » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 3).

⁸⁸⁷ « And I have been the less careful to modify the confidence of my statements of principles, because, in the midst of the opposition and uncertainty of our architectural systems, it seems to me that there is something grateful in any *positive* opinion, though in many points wrong, as even weeds are useful that grow on a bank of sand » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 4).

⁸⁸⁸ Durant la bataille des styles, certains critiques l'affublent, avec mépris, du titre d' « architectural imperator » : « Above and beyond all, it is a godsend, a windfall, an apocalypse for Mr. Ruskin. That architectural Imperator, who claims the championship of English art, is in raptures with the generation that listens to him when he discourses on gables and mullions, on leaden casements and high-pitched roofs (*Daily Telegraph*, 31 août 1859)

⁸⁸⁹ Zeta, 'The New Philosophy of Architecture', *Builder*, 17 Mai 1851, p. 312.

⁸⁹⁰ An Architect, *Something on Ruskinism. With a 'Vestibule' in Rhyme*, Londres, Hastings, 1851, p. 14.

⁸⁹¹ Mr Ruskin is to be allowed to fling his fire-brands, and hurl his venomous missiles [. . .] without opposition or contradiction ?' (Z., 'Ruskin, the Reformer of Taste and Architecture', *Builder*, 13 August 1853, p. 518).

La majorité des critiques qui lui sont adressées pointe en particulier l'inapplicabilité de ses idées dans la réalité de la pratique architecturale. C'est notamment ce que lui reproche Robert Kerr, fondateur et premier président de l'*Architectural Association* de Londres en 1847. À la suite d'une conférence que Ruskin donne au *Royal Institute of British Architects* en 1865, Robert Kerr réagit en exprimant sa fatigue vis-à-vis d'un tel « art poétique » auquel il préfère une « prosaïque économie politique » qui permet, elle, aux « architectes de Whitehall⁸⁹² » de travailler⁸⁹³.

On l'entend, Ruskin s'engage, à partir de la fin des années 1840, sur un chemin au gré duquel sa contribution théorique rencontre l'opposition d'un certain nombre de praticiens de l'architecture. La mobilisation de ces derniers contre ses propositions, jugées irréalistes, doit être replacée dans le contexte de la reconfiguration du « système architectural » victorien. L'historien de l'architecture Joseph Mordaunt Crook décrit bien les transformations qui sont alors à l'œuvre à l'intérieur des secteurs professionnels engagés dans les différentes entreprises de la construction urbaine sur le territoire britannique. La période serait caractérisée, selon lui, par la « fragmentation » de l'architecte en « enquêteur, concepteur, constructeur et ingénieur »⁸⁹⁴. Cette diversification des responsabilités dans le processus de construction suscite, chez ceux qui se revendiquent comme architectes, la volonté et la nécessité de bien définir leur statut. L'existence même d'un *Royal Institute of British Architects* – dont la formation initiale remonte à 1834 – et d'une *Architectural Association* – fondée en 1847 – sont les indicateurs d'une institutionnalisation de la profession. Le système d'apprentissage qui organisait le cursus des architectes au début du siècle est progressivement remplacé par de nouveaux dispositifs de formations au sein de ces différentes institutions. Cependant, comme en France, où l'enseignement en architecture dispensé au sein de l'École des Beaux-Arts ainsi qu'au Conservatoire des Arts et Métiers ne donne accès à un diplôme d'architecture qu'en 1914, avec l'apparition du titre d'architecte DPLG, il n'existe pas en Grande-Bretagne, avant 1931, de législation qui régleme la profession et conditionne le titre d'architecte à une certification propre⁸⁹⁵.

C'est avec l'*Architects Registration Act*, qu'en 1931, un ordre des architectes se constitue. Il vient acter ce mouvement de professionnalisation de l'architecture qui est en cours depuis le milieu du XIXe siècle et qui se caractérise notamment par de nombreuses discussions autour

⁸⁹² La rue de Whitehall dans la Cité de Westminster étant le siège des principaux ministères britanniques.

⁸⁹³ *Works*, vol. XIX, p. 39-40.

⁸⁹⁴ J. Mordaunt CROOK, « The Pre-Victorian Architect. Professionalism & Patronage », *Architectural History*, 12, 1969, p. 62.

⁸⁹⁵ Voir notamment, sur ces questions : Antoine PICON (dir.), *L'Art de l'ingénieur, constructeur, entrepreneur, inventeur*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

du statut et des compétences associés au métier. L'un des espaces au sein desquels elles se tiennent est l'*Architectural Museum*. Fondé à Londres en 1851 par les architectes George Gilbert Scott, Charles Barry et George Godwin, il est tout d'abord installé à *Canon Row* avant d'être déplacé dans les galeries du *South Kensington Museum* puis de déménager à *Tufton Street* dans la cité de Westminster. Son ambition principale est de fournir aux artisans des outils pour se former aux différentes techniques architecturales. En 2007, Edward Bottoms, actuel directeur des archives de l'*Architectural Association*, a consacré à l'histoire de cet *Architectural Museum* un article important sur lequel nous nous appuyons dans ce chapitre. Il a pu retracer cette histoire grâce au travail qu'il a effectué sur la série complète des *Minute Books* du musée, identifiée dans les archives de l'*Architectural Association*⁸⁹⁶. Couvrant les années 1851-1906, ces documents permettent de reconstituer le contexte de fondation du musée.

Si l'histoire de celui-ci nous intéresse particulièrement, c'est en raison de la place qui y est faite à l'architecture gothique. Ses collections, majoritairement constituées de pièces médiévales, témoignent de l'importance de la référence gothique dans l'établissement d'une culture architecturale nationale en Grande Bretagne au début de la seconde moitié du XIXe siècle. Le musée, qui offre également une structure de formation en architecture, rassemble en outre différents acteurs du champ architectural britannique dont l'une des caractéristiques est d'être des partisans du *Gothic Revival*. Ils défendent à cet égard une pratique de l'architecture qui, reposant sur l'étude des ornements gothiques, promeut une conception artistique et esthétique du métier, en opposition à une vision davantage technique défendue notamment par le milieu des ingénieurs civils britanniques⁸⁹⁷. L'architecture se constitue ainsi comme profession dans le contexte d'une opposition entre perspective artistique et perspective constructive⁸⁹⁸.

Alors qu'en France notamment, par l'importance accordée à la question de la structure constructive, par des architectes comme Viollet-le-Duc par exemple, l'architecture a pu trouver, dans le rapport entretenu avec les ingénieurs, l'un des terrains propices de son développement – dans un détachement d'avec les Beaux-Arts au sein desquels l'architecte français exerce

⁸⁹⁶ Edward BOTTOMS, « The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence », *Journal of The History of Collections*, 19, 2007, p. 115-139. Nous tenons à remercier Edward Bottoms pour le temps que ce dernier a accordé aux recherches entreprises pour ce travail. L'ensemble des références qui y sont faites au Minute Books de l'Architectural Association sont issues de son article.

⁸⁹⁷ Voir, au sujet de l'opposition entre cursus artistique et cursus de l'ingénieur dans la formation des architectes ce que François Caron en dit, de manière très synthétique et dans une perspective comparée à l'échelle européenne : François CARON, *La dynamique de l'innovation. Changement technique et changement social, XVIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2010.

⁸⁹⁸ Cette tension entre approche technique et approche artistique est également présente, mais dans une autre mesure, en France. L'historienne de l'art Valérie Nègre a notamment étudié la manière dont la technique artisanale architecturale connaît une forme d'esthétisation au tournant des XVIIIe-XIXe siècles en France dans : Valérie NEGRE, *L'Art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

comme professeur seulement quelques mois, avant de démissionner de son poste en 1864⁸⁹⁹ – la situation est différente en Grande-Bretagne. La place occupée par les architectes du *Gothic Revival* aussi bien dans le cadre de la commande publique que dans celui de la commande privée indique, derrière le choix d'un style et d'une forme, la préférence pour une certaine conception de l'architecture dans laquelle les questions d'ordre structural cèdent la place à celles relatives aux aspects ornementaux. La revivification de l'intérêt pour le gothique s'accompagne en effet, chez les praticiens de l'architecture, d'un renouveau du regard posé sur la sculpture, les ornements et les éléments décoratifs dont l'organisation et la structuration de l'*Architectural Museum* témoignent à maints égards. C'est également le cas du *Royal Institute of British Architects* ainsi que de l'*Architectural Association*, au sein desquels l'architecture est envisagée – et enseignée – comme un art.

La place de Ruskin au sein de ces différentes institutions, où il est invité à prendre la parole à différentes reprises, nous servira de guide pour comprendre les enjeux qui entourent le processus de professionnalisation de la pratique architecturale. Ruskin s'oppose à ce processus, qui est alors associé à des formes d'évaluation reposant sur des critères à la fois scientifiques et esthétiques qui éloignent la pratique architecturale de l'idéal d'autonomie et de liberté du bâtisseur auquel l'auteur associe l'architecture gothique. Il constitue alors la référence gothique en modèle alternatif d'organisation du travail architectural. L'imaginaire social et économique de l'architecture gothique qu'il contribue à façonner et à alimenter par ses propositions théoriques au cours des années 1850-1860, vient nourrir les aspirations d'un certain nombre d'architectes qui, notamment au travers du mouvement des *Arts&Crafts*, à la fin du siècle, vont promouvoir une pratique architecturale liant l'esthétique à l'artisanat, à rebours de la technicisation moderne du métier.

Dans cette rivalité duelle entre art et technique à l'intérieur du champ architectural britannique, la critique ruskinienne se distingue au sein du *Gothic Revival*. Si, comme les précédents chapitres de cette thèse ont tenté de le montrer, Ruskin en est, à ses dépens, considéré comme l'un des acteurs, le regard qu'il porte sur l'architecture gothique prend la forme d'un réquisitoire contre l'obsession stylistique qui anime alors les principaux promoteurs du mouvement et que nous tenterons ici d'analyser.

En parallèle, la rapidité avec laquelle l'entreprise d'historicisation du courant se met en place – ce dont témoigne la parution, dès 1872, de la fameuse *History of the Gothic Revival* de Charles

⁸⁹⁹ Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *Intervention de l'État dans l'enseignement des Beaux-Arts*, Paris, A. Morel et cie, 1864, p. 5.

Lock Eastlake⁹⁰⁰ – illustre une autre obsession de la part des acteurs de la profession architecturale : la tentative, par la mise en récit de son histoire, d'identifier et de définir une essence de l'architecture. C'est l'un des symptômes d'un mode de pensée historiciste et évolutionniste qui donne naissance, dans la seconde moitié du XIXe siècle, à une histoire de l'art envisagée comme discipline d'ordonnement et de classification des formes artistiques pensées et envisagées depuis et à partir de l'époque moderne. Dans ce contexte, les débats autour de l'origine historique du style gothique alimentent deux traditions interprétatives principales : l'une constructive, rationaliste et évolutionniste ; l'autre, symbolique et socio-politique, dans laquelle s'inscrit Ruskin.

A- La professionnalisation de l'architecture

Le 15 mai 1865, Ruskin, bien que non-architecte, est invité à la réunion annuelle du *Royal Institute of British Architects (RIBA)*. Il y donne une conférence intitulée « *The conditions at present affecting "the study of architecture" in our school* » dans laquelle il affirme :

« Mon souhait serait de voir une profession d'architecte unie, non pas avec celle des ingénieurs mais avec celle du sculpteur. Je pense qu'il devrait y avoir une école et des cours universitaires séparés pour les ingénieurs, dans lesquels la majeure partie des études – connectées avec celles de la construction pratique, devrait être les sciences exactes et physiques et les honneurs devraient être reçus en mathématiques ; mais je pense qu'il devrait y avoir une autre école et d'autres cours universitaires pour les sculpteurs et les architectes dans lesquels les études de littérature et de philosophie devraient être associées et les honneurs devraient être reçus en *litteris humanioribus*, et je pense que l'examen final d'un jeune architecte, devrait être bien plus strict que celui de jeunes ayant l'intention d'intégrer d'autres professions »⁹⁰¹.

La question du cursus universitaire de l'architecte, au cœur du discours de Ruskin ce soir-là, fait alors l'objet de vives discussions parmi les acteurs de cette profession en pleine structuration. À des études, littéraires et philosophiques, destinées aux sculpteurs et aux architectes, Ruskin oppose un enseignement porté davantage sur les mathématiques pour les ingénieurs. Cette distinction, affirmée, entre les études techniques de l'ingénieur et la formation

⁹⁰⁰ Charles Lock EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, Londres, Longmans, Green, and co., 1872.

⁹⁰¹ « My wish would be to see the profession of the architect united, not with that of the engineer, but of the sculptor. I think there should be a separate school and university course for engineers, in which the principal branches of study- connected with that of practical building should be the physical and exact sciences, and honours should be taken in mathematics ; but I think there should be another school and university course for the sculptor and architect in which literature and philosophy should be the associated branches of study, and honours should be taken in *litteris humanioribus*, and I think a young architect's examination for his degree (for mere pass), should be much stricter than that of youths intending to enter other professions » (John RUSKIN, *An Inquiry into some of the conditions at present affecting "the study of architecture" in our schools*, New York, John Wiley & Sons, 1866, p. 24-25).

artistique de l'architecte, est un élément central dans le processus qui conduit à la professionnalisation du champ de l'architecture au cours du XIXe siècle.

a- Du métier d'architecte

Entre formation technique et artistique

Dans la conférence qu'il donne en 1865 au *RIBA*, Ruskin présuppose que la distinction qu'il envisage entre formation architecturale et formation en ingénierie n'existe pas encore. C'est à ce titre qu'il en dessine le projet pour lequel il invite les architectes, auxquels il s'adresse ce soir-là, à se mobiliser.

Bien que Ruskin semble les ignorer, il existe néanmoins différentes institutions qui fournissent alors une formation dans les domaines de l'ingénierie et de la construction en Grande-Bretagne. C'est le cas notamment de l'*Institution of Civil Engineers* qui est créée à Londres en 1818 et de la *Royal School of Mines* fondée, également à Londres, en 1851 qui comprend des départements de sciences de la terre, sciences des matériaux et d'ingénierie. On y suit un cursus diplômant et qualifiant destiné à un public plutôt fortuné.

La formation proprement architecturale connaît aussi un développement institutionnel au cours des deux premiers tiers du XIXe siècle. Au milieu du siècle, les cadres déterminés par l'ancien système d'apprentissage – généralement pour une période de cinq ans⁹⁰² – se perpétuent au sein des différents cabinets d'architectures qui s'établissent alors dans les villes britanniques. Cependant, ils sont concurrencés par le développement de sociétés ou d'associations spécialisées qui organisent progressivement la formation des architectes.

Dès 1831, c'est notamment au sein d'une société savante, l'*Architectural Society*, que se manifeste l'ambition d'établir une « École Anglaise d'Architecture qui disposerait d'une Bibliothèque, d'un Musée, de Chaires professorales et d'Expositions temporaires »⁹⁰³. Cette première tentative est un échec. Par la suite, la fondation du *Royal Institute of Architecture*, au sein duquel Ruskin défend l'ancrage littéraire et philosophique de l'architecte en 1865, constitue une étape importante. Fondé en 1834 comme *Institute of British Architects*, il obtient une charte royale en 1837 et acquiert, en 1866, le titre de *Royal Institute of British Architects*⁹⁰⁴.

⁹⁰² Katherine WHEELER, « 'They cannot choose but look'. Ruskin and Emotional Architecture », *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2016, 2016, p. 2.

⁹⁰³ Cité dans Frank JENKINS, « The Victorian Architectural Profession », in *Victorian Architecture*, Londres, Jonathan Cape, 1963, p 46.

⁹⁰⁴ Cependant, pour des raisons de commodité de lecture, nous conserverons la forme « Royal Institute of British Architects » que nous abrègerons, à partir de maintenant, en *RIBA*.

Ses membres se distinguent par le paiement d'une souscription et l'adhésion à un code strict d'éthique professionnelle, en particulier en ce qui concerne les rapports entretenus avec les autres architectes mais également avec les clients et les constructeurs. Il est, à ce titre, fondé pour :

« faciliter l'acquisition de connaissances architecturales, pour la promotion des différentes branches scientifiques en lien avec l'architecture et pour l'établissement d'une pratique uniforme et respectable au sein de la profession »⁹⁰⁵.

Son importance, limitée au départ – il ne compte que 82 membres en 1835 – s'étend progressivement à l'échelle nationale : à la fin du siècle ils sont plus de 1500⁹⁰⁶. Si, parmi ses présidents, on compte quelques-uns des plus importants architectes victoriens tels Charles Robert Cockerell, George Gilbert Scott, George Edmund Street ou Alfred Waterhouse, il est néanmoins notable que la plupart des praticiens de l'architecture britannique exercent, dans la seconde moitié du XIXe siècle, en dehors des cadres fixés par l'institut⁹⁰⁷.

La fondation de l'*Architectural Association* constitue par la suite, en 1847, une étape supplémentaire vers un enseignement spécifiquement architectural. Elle est créée à l'initiative d'un groupe de jeunes architectes, encore apprentis, mené par Robert Kerr et Charles Gray. Leur ambition est alors de proposer une structure d'accueil – située dans un premier temps au *Lyons Inn Hall* de Londres – pour la formation des jeunes architectes mais également un système d'entraide résultant de « l'association, à une large échelle, de l'ensemble de nos jeunes professionnels afin de mettre un terme à l'auto-éducation »⁹⁰⁸. La formation s'articule autour de réunions organisées le vendredi soir – horaire auquel les artisans employés sur les chantiers de construction pouvaient se rendre disponibles – au cours desquelles les interventions des conférenciers invités alternent avec des sessions consacrées à l'examen, collectif, des travaux des étudiants, afin de trouver des solutions à certains problèmes de conception.

C'est à l'occasion de l'une de ces réunions que Ruskin prononce sa conférence intitulée « *Influence of Imagination in Architecture* » devant les membres de l'Association le vendredi 23 janvier 1857. Il y développe une réflexion sur la fonction et le rôle des architectes et déplore la manière dont l'architecture peut parfois être pensée comme la simple mise en œuvre de proportions mathématiques précises. Il attaque cette pratique de manière incisive :

⁹⁰⁵ « The Institute of British Architects has been founded for facilitating the acquirement of architectural knowledge, for the promotion of the different branches of science connected with it, and for establishing a uniformity and respectability of practice in the profession » (« Regulations of the Institute of British Architects », *Transactions of the Institute of British Architects of London*, Sessions 1835-36, vol. I, Part. I, Londres, 1836, p. x)

⁹⁰⁶ F. JENKINS, « The Victorian Architectural Profession », art. cit, p. 41.

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ ARCHITECTURAL ASSOCIATION, *Records of the Architectural Association Inc, 1851-ongoing*, Architectural Association Archives. GB 1968 AA.

« Enfin, je vous demande, pouvez-vous être d'une quelconque utilité à qui que ce soit ? « Oui », vous me répondez ; « certainement nous avons quelque utilité – nous, architectes – dans un climat comme celui-ci, où il pleut sans cesse ». Vous êtes utiles en effet ; mais, pardonnez-moi, seulement en tant que constructeurs, non comme proportionnalistes. Nous ne sommes pas en train de parler de bâtiment comme protection mais seulement de ce travail spécial que votre génie doit accomplir ; non pas de construire de solides et confortables maisons comme celles de Mr Cubitt, mais de la construction de belles façades comme celles d'Inigo Jones. Et donc, de nouveau, je le demande – Êtes-vous utiles à qui que ce soit ? Est-ce que vos proportions de façade vont guérir les malades ou vêtir les dénudés ? [...] Si vous étiez, au final, rien d'autre que des concepteurs architecturaux, vous auriez pu être d'une quelconque utilité. Satisfait d'être de simples commerçants, vous auriez permis à l'humanité de gagner du temps ; – de rustres journaliers, vous auriez permis d'alimenter son stock de nourritures et de vêtements. Mais, en étant des hommes de génie et en consacrant vos vies à l'exposition exquise de ce génie, sur quelle réalisation pensez-vous que votre mémoire, une fois vieux, se fixera ? Vraiment, je crains que les fantômes des lignes proportionnées soient de minces spectres à votre chevet »⁹⁰⁹.

En le comparant à un commerçant ou à un journalier, Ruskin pose ici la question de l'utilité sociale de l'architecte lorsque ce dernier se représente comme un « génie » composant de belles façades « proportionnelles ». À cet égard, il engage également la comparaison avec celui qu'il qualifie de « constructeur » et qui, selon lui, ne pratique pas le même métier et n'assume pas le même rôle dans l'édification d'un bâtiment. Si Ruskin oppose architecte et constructeur, c'est que le secteur du bâtiment qui se structure alors, comme le montre Harold James Dyos dans son étude sur Londres⁹¹⁰, à la faveur du développement des villes victorienne, met en relation différents types d'acteurs. À côté de l'architecte, ce sont aussi des entrepreneurs, des promoteurs et des spéculateurs immobiliers qui sont alors mobilisés et qui tirent profit des mutations à l'œuvre.

Dans ce contexte de diversification du type d'acteurs impliqués dans les chantiers de la construction urbaine, la constitution de l'architecture comme une profession implique la définition de critères discriminants. Au sein de l'*Architectural Association* et du *RIBA*, la pratique est d'abord pensée dans une perspective artistique, dans une opposition avec la figure de l'ingénieur. À l'inverse, les premiers établissements universitaires qui intègrent

⁹⁰⁹ « I ask, Can you be of Use to any one? —Yes, you reply; —certainly we are of some use—we architects—in a climate like this, where it always rains. You are of use, certainly; but, pardon me, only as builders—not as proportionalists. We are not talking of building as a protection, but only of that special work which your genius is to do; not of building substantial and comfortable houses like Mr. Cubitt, but of putting beautiful façades on them like Inigo Jones. And, again, I ask—Are you of use to any one? Will your proportions of façade heal the sick, or clothe the naked? [...] Had you been, in fine, anything else in the world but architectural designers, you might have been of some use or good to people. Content to be petty tradesmen, you would have saved the time of mankind;—rough-handed daily labourers, you would have added to their stock of food or of clothing. But, being men of genius, and devoting your lives to the exquisite exposition of this genius, on what achievements do you think the memories of your old age are to fasten? [...] Truly, I fear that the ghosts of proportionate lines will be thin phantoms at your bedsides » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 352-353).

⁹¹⁰ Harold James DYOS, « The Speculative Builders and Developers of Victorian London », *Victorian Studies*, 1968, vol. 11, p. 641-690.

l'architecture à leur cursus le font en lien avec l'enseignement en ingénierie et en construction. Ainsi, un premier enseignement d' « Arts de la Construction, Travaux Publics et Architecture » est dispensé, à partir de 1840, au sein du *King's College* de Londres par l'architecte William Hosking. Deux cours, l' « Architecture comme un art » et l' « Architecture comme une science », sont donnés à l'*University College* de Londres à partir de l'année suivante par Thomas Leverton Donaldson⁹¹¹. Ce dernier envisage son enseignement comme une adresse aux ouvriers qui travaillent sur ses chantiers. Le caractère appliqué de cette formation ressort de la lecture d'un article de 1846 de *The Civil Engineer and Architect's Journal* qui la décrit ainsi :

« L'étudiant, l'apprenti, l'ouvrier, le contremaître, le greffier des travaux, peuvent, grâce à de tels cours, apprendre à considérer leur activité au sein d'un système méthodique d'instruction et de raisonnement [...]. Le choix des matériaux, leur applicabilité et leur adaptabilité à des usages économiques leur sont présentés [...]. Ils acquièrent ainsi une masse de connaissances que l'urgence de la vie pratique ne leur permet pas d'acquérir et qu'ils ne peuvent obtenir dans le bureau des professionnels »⁹¹².

L'intégration de l'architecture au sein des parcours académiques se fait ainsi, dans un premier temps, dans une perspective pratique qui tend à axer davantage la formation sur les techniques de construction plutôt que sur la pratique traditionnelle du dessin d'architecture. Ce n'est qu'ensuite, en 1892, qu'un parcours de trois ans spécifiquement en architecture est établi au *King's College* de Londres et qu'en 1895, une chaire d'architecture est fondée à l'*University College* de Liverpool⁹¹³. Il faut attendre plus longtemps encore, jusqu'en 1929, pour qu'à l'université d'Oxford, au sein de laquelle les parcours s'organisent de façon plus classique, l'architecture intègre le cursus de la *School of Art*.

Si la reconnaissance académique spécifique de l'architecture se fait de manière tardive, c'est que sa pratique, entre exécution quasi commerciale et œuvre artistique, ne trouve pas facilement d'espace d'inscription disciplinaire. En parallèle des institutions académiques, qui ont tendance à inclure l'architecture dans un cursus commun avec l'ingénierie et la construction, les associations architecturales telles que l'*Architectural Association* ou le *RIBA* tendent plutôt à l'en éloigner. Ce n'est à cet égard, qu'en 1891, que l'*Architectural Association*, sous la présidence de Leonard Stokes, inaugure un cours plus directement en lien avec les questions de construction et les besoins professionnels de l'architecte. Au sein de ces institutions, la circulation de discours comme ceux de Ruskin – qui promeuvent, à partir de la référence gothique, les qualités artistiques et imaginatives de l'architecte contre le caractère technico-

⁹¹¹ F. JENKINS, « The Victorian Architectural Profession », art. cit, p. 46.

⁹¹² « On the professional education of the engineer and architect, the builder and machinist », *The Civil Engineer and Architect's Journal*, 9, sept 1846, p. 283.

⁹¹³ Kristine Ottesen GARRIGAN, *Ruskin on architecture. His thought and influence, op.cit.*, 1973, p. 17.

mathématique de la construction – inscrivent la professionnalisation de l’architecture dans le cadre d’une opposition entre art et technique.

Pratiquer l’architecture victorienne

Parallèlement au développement de ces institutions, la pratique de l’architecture connaît des transformations importantes entre la fin du XVIIIe et la fin du XIXe siècle. Si elle était, encore au XVIIIe siècle, largement encadrée par l’exercice du dessin, ses évolutions concrètes, au cours du siècle, témoignent d’une reconfiguration profonde du métier. Les architectes victoriens ont, en particulier, à travailler avec de nouveaux matériaux comme le fer, la brique ou le verre et sont progressivement engagés dans de nouveaux systèmes de construction qui impliquent une maîtrise de la plomberie, du gaz et éventuellement de l’électricité. En outre, l’émergence d’entrepreneurs généraux et la mise en place de la pratique de l’appel d’offre transforme singulièrement le travail attendu et réalisé par les architectes⁹¹⁴.

Le contexte est alors celui du développement d’un nouveau type de relation entre architecte, entrepreneur et celui qu’on pourrait qualifier de « maître d’ouvrage », souvent promoteur, au sein de la production architecturale⁹¹⁵. La commande aristocratique qui prévalait encore largement au XVIIIe siècle et se faisait dans le cadre d’un patronage, est progressivement remplacée par la demande qui vient de la nouvelle clientèle que constitue la classe moyenne bourgeoise, prospérant au XIXe siècle et aimant montrer sa réussite, comme on l’a vu, dans la pierre. Cette nouvelle demande s’incarne notamment dans la structuration de comités commerciaux et industriels qui se créent pour statuer sur l’édification de nouveaux bâtiments – définissant à la fois le style et le budget à allouer⁹¹⁶ – à l’image de celui qui se réunit, en 1864, dans le cadre du concours pour la nouvelle Bourse de la laine à Bradford. L’organisation de concours architecturaux est un élément important dans la reconfiguration du modèle commercial architectural au cours du XIXe siècle. Il s’agit désormais, pour les cabinets d’architecture, à l’instar du cabinet *Lockwood & Mawson* – fondé en 1849 à Bradford après avoir remporté le concours pour la réalisation du *St George’s Hall* et qui va remporter également le concours de 1864 – de répondre à un appel d’offre impliquant un cahier des charges et des impératifs en termes de coût de la réalisation.

⁹¹⁴ Voir, à ce sujet, Brian HANSON, *Architects and the « Building World » from Chambers to Ruskin. Constructing Authority*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁹¹⁵ Voir, à ce sujet, pour le cas de Londres : H. J. DYOS, « The Speculative Builders and Developers of Victorian London », art. cit.

⁹¹⁶ Frank JENKINS, « The Victorian Architectural Profession », art.cit, p. 40-41.

Les exemples, déjà mentionnés dans ce travail, de ce type de concours auxquels, à ceux de Bradford, il faut ajouter celui organisé, à Londres, en 1856-1861, pour le *Foreign Office*, témoignent de l'importance de l'enjeu budgétaire dans la réalisation des nouvelles architectures publiques. La manière dont Ruskin soulève la question du montant alloué pour la construction de la nouvelle Bourse de la laine de Bradford – 30 000£⁹¹⁷ – montre que des critiques émergent au sujet du caractère démesuré des budgets de ces concours architecturaux. Dans le cas de cette nouvelle Bourse, un budget maximum avait néanmoins été prévu initialement par les directeurs de la compagnie boursière, qui l'avaient fixé à 27 000£. Cela n'empêche pas que ce soit le projet de *Lockwood&Mawson*, estimé à 38 000£, qui remporte le concours, illustrant ainsi les limites des règles instaurées et les effets de collusion qui existent entre les commanditaires et certains architectes⁹¹⁸. L'un des objectifs que se donnent d'ailleurs les membres du *RIBA*, dès 1838, est de réglementer la pratique de ces concours⁹¹⁹. Dans des documents écrits mais non publiés parmi les manuscrits de Ruskin, une lettre concernant le concours architectural pour le nouveau *Foreign Office*, en 1856-1857, a été retrouvée par les éditeurs de la *Library Edition*, E. T Cook et A. Wedderburn. Dans cette dernière, Ruskin écrit que :

« J'ai entendu dire, de source fiable, que pas plus de vingt projets sur tous ceux qui ont été présentés dans le cadre du concours, sont conformes aux conditions initiales. Maintenant, il est bien sûr probable que des suggestions en termes de disposition ou de besoin, peuvent être faites par des architectes expérimentés, qui n'étaient pas, au départ, envisagées par les auteurs des conditions initiales ; et le Gouvernement peut, très certainement, recevoir avec une patience sage et condescendante toutes les suggestions de ce type. Mais, de toute évidence, il est injuste envers ceux qui se sont conformés aux exigences exprimées, si tous ces projets inventifs et charmeurs sont reçus dans la compétition. Un autre concours pourrait être imaginé dans lequel on pourrait demander aux architectes de déterminer ce que le Gouvernement veut vraiment, mais les projets qui ne remplissent pas, aujourd'hui, l'expression de ses propres souhaits, devraient, immédiatement, être mis de côté »⁹²⁰.

Ruskin pointe ici l'iniquité de ce système où la familiarité de certains cabinets d'architecture avec le dispositif de sélection leur permet d'outrepasser le cadre réglementaire fixé au départ. Une telle dénonciation immédiate permet de prendre la mesure des dynamiques de pouvoir et

⁹¹⁷ *The Crown of Wild Olive in Works*, vol. XVIII, p. 434.

⁹¹⁸ M. HARDMAN, *Ruskin and Bradford. An Experiment in Victorian Cultural History*, *op.cit.*, p. 150.

⁹¹⁹ F. JENKINS, « The Victorian Architectural Profession », art. cit, p. 41.

⁹²⁰ « I hear, and on good authority, that not above twenty of all these designs comply with the conditions given. Now it is of course probable suggestions of arrangement, or of need, may be made by experienced architects, which were not originally contemplated by the proposers of the conditions; and Government may be [right] to review with a wise and condescending patience any suggestions of the kind. But clearly it is unfair to those who have complied with expressed requirements if any of these imaginative and suggestive designs are received into the field of stated competition. Another competition may be set on foot in which architects may be asked to determine what the Government really wants, but the designs which do not at present meet its own statement of its wants should be at once set aside » (*Works*, vol. XVI, p. xxxii).

des mécanismes de négociation qui se mettent alors en place et qui tendent à renforcer la dynamique de corps des architectes.

Plusieurs figures publiques d'architectes émergent alors, à l'image de Charles Barry, George Gilbert Scott, Cuthbert Brodrick mais également Joseph Paxton, concepteur du *Crystal Palace* édifié pour l'exposition universelle de Londres de 1851. Ce dernier exemple illustre, par ailleurs, de manière éclairante, les critiques suscitées par l'organisation de telles compétitions architecturales : Paxton ayant été choisi, alors même qu'il n'avait pas participé au concours initialement prévu pour l'édification du pavillon, suite au plébiscite que reçoit la publication, dans la presse, de son projet⁹²¹. Quelques années auparavant, de vives réactions s'étaient également faites entendre au moment du concours organisé pour la reconstruction du Parlement de Westminster, remporté par Charles Barry et Augustus Pugin. Ces exemples nous permettent de comprendre les critiques que suscitent ces événements qui mobilisent souvent à leur rencontre – et par là-même contre le métier d'architecte – l'opinion publique⁹²². Cette défiance envers la figure de l'architecte est illustrée par le personnage de Seth Pecksniff dans le roman *Martin Chuzzlewit* de Charles Dickens⁹²³. Ce Pecksniff, qui s'approprie les dessins de ses étudiants et ne réalise aucun bâtiment, s'enrichissant sur le dos des entrepreneurs auxquels il réclame une commission pour tous les travaux réalisés « sous sa direction », devient d'ailleurs, par la suite, dans la langue anglaise, une figure paradigmatique de l'hypocrite, le « Pecksniff ». La critique vient aussi des architectes eux-mêmes : en 1849 par exemple, l'architecte John Burley Waring déclare dans le *Builder* qu'il n'y a « aucun autre métier au sein duquel il y a autant de charlatans qu'en architecture »⁹²⁴.

La pratique de l'architecture se reconfigure aussi par les nouvelles demandes en termes de besoins architecturaux, industriels et urbains en particulier et les réponses qu'elle y apporte. On assiste alors à un élargissement de l'horizon professionnel des architectes. Jusqu'au XVIIIe siècle, ils étaient engagés dans la construction d'un nombre relativement limité de type de bâtiments tels que des églises, des palais, de riches maisons de villes ou de campagne et, plus rarement, dans celle d'hôtels de ville, d'hôpitaux, de théâtres ou de bâtiments universitaires (comme le *Sheldonian* à Oxford ou le *Senate House* à Cambridge) ou ceux destinés à accueillir les bureaux du gouvernement (le *Kent's Treasury* de Whitehall ou *Somerset House*). Dès le premier tiers du XIXe siècle, des chantiers d'un nouveau type se mettent en place, pour l'édification, notamment, de prisons, de halles commerciales, de gares de chemin de fer, de

⁹²¹ Françoise HAMON, « Le Crystal Palace. Une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, 24-83, 1994, p. 62.

⁹²² K. O. GARRIGAN, *Ruskin on architecture*, op. cit, p. 17.

⁹²³ Charles DICKENS, *Martin Chuzzlewit*, Londres, Chapman & Hall, 1844.

⁹²⁴ J. B. WARING, « The Diploma Question », *Builder*, 24 novembre 1849, p. 560.

bourses, de banques, de grands magasins ou encore d'usines⁹²⁵. À cet égard, l'historien de l'architecture Nikolaus Pevsner indique qu'une enquête sur l'architecture victorienne devrait davantage reposer sur des critères typologiques plutôt que biographiques ou chronologiques⁹²⁶. Ces nouvelles sollicitations engendrent le développement de nouvelles structures institutionnelles et d'une production législative spécifique. À la problématique de l'insalubrité et de la densité urbaine répondent en particulier une série de *Public Health Acts* qui établissent, à partir de 1848, un appareil légal destiné à contrôler et à réglementer la production de la ville, en réaction notamment aux pandémies successives de choléra qui touchent les villes britanniques à partir des années 1830. En 1858, une loi est votée qui oblige le dépôt préalable des plans auprès des « *Boards of health* » municipaux pour la construction de n'importe quel nouveau bâtiment ou pour toute transformation dans le bâti existant⁹²⁷. L'architecture se confronte ainsi progressivement, au cours du XIXe siècle, à un cadre légal qui vise à organiser et à réglementer sa pratique. Ce n'est pas le cas du statut de l'architecte de lui-même, qui n'est réellement constitué comme tel qu'à partir de 1931.

Un statut pour l'architecte victorien

Avant cette date, la situation réglementaire de l'architecte professionnel est relativement incertaine, faute de statut officiel clair. À titre d'exemple, lors du recensement de 1851, les architectes sont rangés dans la catégorie « artistes », aux côtés des « peintres », « compositeurs de musique », « sculpteurs », « étudiants en beaux-arts », « photographes, daguerréotypistes » et « modèles »⁹²⁸. Dans celui de 1861, ils sont intégrés aux professions directement liées à la construction : « propriétaires de maison », « agents immobiliers », « collecteurs de loyers », « arpenteurs », « constructeurs », « charpentiers », « menuisiers », « maçons », « parquetiers », « plombiers », « peintres », ou encore « vitriers »⁹²⁹. Vingt ans plus tard, en 1881, ils reviennent dans la branche des beaux-arts, avec les « sculpteurs », les « musiciens et maîtres de

⁹²⁵ Cet élargissement de l'horizon constructif des architectes est d'ailleurs quelque chose qui se retrouve dans différents pays européens à la même époque. Voir, par exemple, sur ce point, le travail d'Adrián Almoquera sur l'Espagne de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle : Adrián ALMOQUERA, « Pensée architecturale et système académique dans l'Espagne de la fin des Lumières : évolution et transformations de l'art de bâtir entre Paris, Rome et Madrid », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2021.

⁹²⁶ Nikolaus PEVSNER, « Victorian prorolegoma », in Peter FERRIDAY, *Victorian Architecture*, op.cit., 1963, p. 23.

⁹²⁷ S. Martin GASKELL, *Building Control. National Legislation and the Introduction of Local Bye-laws in Victorian England*, British Association for Local History, 1983, p. 23.

⁹²⁸ GREAT BRITAIN GENERAL REGISTER OFFICE, *Census 1851. The census of Great Britain 1851; comprising an account of the numbers and distribution of the people, their ages, conjugal condition, occupations, and birthplace with returns of the blind, the deaf-and-dumb, and the inmates of public institutions, etc.*, Londres, Longmans, Brown & Green, 1854, p. 147.

⁹²⁹ GREAT BRITAIN CENSUS OFFICE, *Census of England and Wales for the Year 1861. General report*, H.M. Stationery Office, 1863, p. 216.

musique », les « étudiants en art », les « photographes », et les « acteurs »⁹³⁰. Cette évolution sinueuse témoigne de la difficulté à définir le statut de l'architecture, entre réalité de la pratique et idéal artistique.

Dès le dernier tiers du XVIIIe siècle pourtant, un certain nombre de praticiens considèrent l'architecture dans ses modalités d'exercice pratique. C'est le cas d'architectes comme John Soane, William Chambers ou James Paine qui prennent progressivement conscience de leurs responsabilités sociales⁹³¹. Soane, en particulier, préfigure en quelque sorte le prototype de l'architecte professionnel de la fin de la période victorienne. Dès 1788, il écrit :

« Le travail de l'architecte est de faire les dessins et les estimations, de diriger les travaux, d'en mesurer et d'en évaluer les différentes parties ; il est l'agent intermédiaire entre le patron, dont il doit étudier l'honneur et l'intérêt, et l'ouvrier dont il défend les droits. Sa situation implique une grande confiance ; il est responsable des fautes, négligences et ignorances de ceux qu'il emploie ; et surtout il doit veiller à ce que les factures des ouvriers ne dépassent pas ses propres estimations. Si ce sont là les devoirs d'un architecte, dans quelles mesures cette situation et celle du constructeur ou de l'entrepreneur peuvent-elles être réunies ? »⁹³².

Sont ici contenus les éléments – l'impartialité revendiquée de l'architecte et sa responsabilité envers les deux parties impliquées dans un contrat de construction – qui, en 1931, seront établis comme fondements du statut professionnel. Cette question, de la définition et de la certification d'un statut réglementaire pour l'architecte, est au cœur des débats au sein du champ de l'architecture au cours du XIXe siècle.

Dès le milieu du siècle, et notamment au sein de l'*Architectural Association*, un certain nombre de praticiens se mobilisent pour que soit mis en place un dispositif d'évaluation destiné à réglementer leur statut professionnel. En 1855, une proposition est faite par les membres de l'association afin qu'un tel examen soit organisé par le *RIBA*. Sur le modèle du diplôme français d'architecture des Beaux-Arts, cet examen est pensé dans la perspective de remettre une certification aux candidats reçus. En 1863, un tel examen est mis en place dans le cadre du *RIBA* mais celui-ci fonctionne sur un système de volontariat et n'est donc pas obligatoire. En outre, il est limité à la stricte évaluation de sujets « pratiques » et non à la qualité, stylistique, du projet – pour éviter notamment que les étudiants « gothiques » ne reçoivent les remarques

⁹³⁰ Kevin SCHÜRER, « National Sample from the 1881 Census of Great Britain 5% Random Sample », 1881, p. 46.

⁹³¹ Frank JENKINS, « The Victorian Architectural Profession », art.cit, p. 39.

⁹³² « The business of the architect is to make the designs and estimates, to direct the works and to measure and value the different parts; he is the intermediate agent between the employer, whose honour and interest he is to study, and the mechanic, whose rights he is to defend. His situation implies great trust; he is responsible for the mistakes, negligences, and ignorances of those he employs; and above all, he is to take care that the workmen's bills do not exceed his own estimates. If these are the duties of an architect, with what propriety can this situation and that of the builder, or the contractor be united? » (John SOANE, *Plans, Elevations, and Sections of Buildings Excavated in the Counties of Norfolk, Suffolk, Yorkshire, Staffordshire, Warwickshire, Hertfordshire...*, Londres, I. & J. Taylor, 1788, p. 7).

des examinateurs « classiques »⁹³³. On voit bien, à travers cet exemple, en quoi le processus de professionnalisation du métier d'architecte bute sur des réticences du côté des partisans tout à la fois du néo-gothique et du néo-classique qui tendent chacun à défendre une pratique de l'architecture absoute de la contrainte de l'évaluation par l'affirmation du caractère nécessaire et de la supériorité absolue de l'un ou l'autre style.

Près de vingt ans plus tard, en 1882, si la qualité d'« Associé de l'Institut » se voit conditionnée à la réussite à cet examen, cette certification reste interne au *RIBA*. Cela suscite différentes critiques et, en 1884, la création de la *Society of Architects* est pensée dans le but d'obtenir une reconnaissance légale, statutaire et surtout nationale du métier d'architecte. Un certain nombre de lois sont alors présentées au parlement au cours des années 1880-1890 mais aucune n'aboutit, avant 1931 – avec le premier *Architect Registration Act* – à cette reconnaissance.

La difficulté rencontrée par ces entreprises parlementaires s'explique tout autant par la réaction des professions concurrentes, et notamment des ingénieurs civils, qui s'inquiètent des conséquences que pourrait entraîner la reconnaissance statutaire de l'architecte comme unique mandataire des chantiers de construction, que de ceux qui s'opposent à ce que l'idée qu'un projet architectural, qui relève d'avantage du travail artistique, puisse faire l'objet d'un examen. Parmi eux, on trouve notamment les représentants du courant des Préraphaélites et des *Arts&Crafts*. Le 3 mars 1891, dans *The Times*, une pétition adressée au Président et au Comité du *RIBA* reçoit 70 signatures, parmi lesquelles quelques-uns des principaux artistes du moment : Lawrence Alma-Tadema, Edward Burne-Jones, Walter Crane, Holman Hunt et William Morris. Ils y affirment :

« Nous croyons que, alors qu'il est possible d'évaluer les étudiants en construction ou en matière d'assainissement, les compétences artistiques, qui font vraiment l'architecte, ne peuvent être soumises à la réussite d'un examen et qu'un diplôme d'architecture obtenu par de tels moyens constituerait une distinction fallacieuse, aussi inutile comme indicateur pour le public que trompeuse comme objet pour les efforts de l'étudiant »⁹³⁴.

Dans l'héritage direct de Ruskin, ces artistes instituent l'artisanat comme modèle d'organisation sociale et formulent une virulente critique des modes de production industrielle qui rompent avec les formes de création artisanale des objets du quotidien. L'année suivante, en 1892, deux des signataires de cette pétition, les architectes Richard Norman Shaw et Thomas Graham Jackson publient treize « courts essais sur la qualification et la formation des architectes » dans

⁹³³ F. JENKINS, « The Victorian Architectural Profession », art. cit, p. 48.

⁹³⁴ « We believe that, while it is possible to examine students in construction, and matters of sanitation, their artistic qualifications, which really make the architect, cannot be brought to the test of examination, and that a diploma of architecture obtained by such means would be a fallacious distinction, equally useless as a guide to the public and misleading as an objet for the efforts of the student » (« Architecture – A Profession or an Art », *The Times*, 3 mars 1891, p. 9).

un ouvrage qui reprend le titre et le texte initial : *Architecte a profession or and art*. Dans l'un de ces essais, « *The " Profession " and its Ghosts* », l'architecte Edward S. Prior écrit :

« Dans l'histoire de tous les peuples, la beauté s'exprime, instinctivement, dans la construction. Pour ces peuples, le "style" était une nécessité, aucun autre ne pouvait être imaginé, et il s'ensuivait, avec une nécessité équivalente, que la réalisation était une œuvre d'art. Il semble qu'il ait été aussi difficile de construire un mauvais bâtiment sans architectes qu'il l'est aujourd'hui d'en construire un bon avec eux. Ces temps d'insouciance ont pris fin avec la découverte de l'arbre de la connaissance. Sous l'impulsion de la Renaissance italienne, l'architecte est apparu de façon remarquable, passant du maître-ouvrier médiéval en contact avec tous les métiers artisanaux à l'artiste-étudiant en contact avec l'érudition classique. Il y a eu transfert à une certaine catégorie de ce qui avait été jusqu'alors la préoccupation de la communauté, et par ce changement, l'art est devenu le sujet d'ambitions et d'ostentations personnelles et n'a plus fait partie de la vie nationale »⁹³⁵.

Comme chez Ruskin, les racines du dévoiement de la pratique architecturale sont ici à chercher dans le changement du statut de l'artiste qu'inaugure la Renaissance, associée à l'idée de découverte de « l'arbre de la connaissance », qui entraînerait la transformation du bâtisseur médiéval en artiste, déconnecté des autres « métiers artisanaux ». On trouve, chez les architectes des *Arts&Crafts* dont font partie Richard Norman Shaw ou Edward S. Prior en 1892, tout comme chez Ruskin en 1857, une critique de l'idée de « génie » artistique qui, de la Renaissance à l'industrialisation, a conduit à une mathématisation et une standardisation des formes architecturales. De Ruskin aux *Arts&Crafts*, l'idée n'est pas d'opposer l'art et la technique mais d'envisager la pratique sur le modèle de la définition que l'historien de l'architecture Geoffrey Scott donne de l'architecture un siècle plus tard, comme l'« art d'organiser une foule d'artisans »⁹³⁶.

Par ailleurs, le refus, de la part des signataires de la pétition de 1891, de l'évaluation réglementaire de l'architecture, s'inscrit dans la même ligne que le rejet, par Ruskin, d'une pratique de l'architecture pensée comme distincte de la formation artistique du sculpteur, ainsi qu'il le formule en 1865 devant le *RIBA*. Le mouvement des *Arts&Crafts* prône, en effet, la

⁹³⁵ « In the histories of all peoples we find the expression of fitness, instinctively applied to building, shows itself as beauty. For such the « style » was a necessity, since none other could be imagined, and it followed of almost equal necessity that the achievement was a work of art. It seems to have been as hard to build a bad building without architects, as it is now to build a good one with them. These times of innocence came to and end by the tasting of the tree of knowledge. Under the impulses of the Italian Renaissance the architect conspicuously emerged, developing from the mediaeval master-workman in fellowship with all the handicrafts into the artist-student in touch with classical erudition. This was a delegation to a section of that which had hitherto been the concern of the community, and by the change art was made the subject of personal ambitions and ostentations and no longer part of the national life » (Edward Schroeder PRIOR, « The « Profession » and its Ghosts » in Richard Norman SHAW et Thomas Graham Sir JACKSON, *Architecture a profession or an art. Thirteen short essays on the qualifications and training of architects*, Londres, J. Murray, 1892. p. 102)

⁹³⁶ « Architecture is the art of organising a mob of craftsmen » (Geoffrey SCOTT, *The Architecture of Humanis. A Study in the History of Taste*, New York, W.W. Norton, 1999, p. 42).

nécessité d'une formation de l'artisan-artiste non pas dans un domaine particulier mais dans l'ensemble des arts appliqués.

Cette position, qui se transmet depuis Ruskin jusqu'aux *Arts&Crafts*, témoigne de la structuration, à partir du modèle pré-renaissant du gothique, d'une réflexion, à part entière, sur l'architecture. L'importance que la référence gothique acquiert par la suite au sein du courant des *Arts&Crafts* témoigne du rôle que cette architecture joue dans la critique des processus de professionnalisation et de standardisation à l'œuvre dans la société industrielle. Le développement de l'*Architectural Museum* au début des années 1850 est un autre indicateur de la place qu'elle occupe dans la structuration du champ architectural au cours du XIXe siècle.

b- L'*Architectural Museum*, architecture et Moyen Âge

Dans la seconde préface qu'il donne, en 1855, à ses *Seven Lamps of Architecture*, Ruskin, dans le prolongement de son appel en direction des photographes amateurs pour capturer l'architecture ancienne, invite les « amoureux de l'architecture » à la réalisation « patriotique » :

« de moulages des sculptures du treizième siècle, partout où cela sera possible, afin de les placer à des endroits où il pourront être facilement accessibles aux ouvriers ordinaires. L'*Architectural Museum* à Westminster est l'une des institutions qui [lui] semble être le plus souhaitable d'enrichir de cette manière »⁹³⁷.

Il fait ici référence à l'*Architectural Museum* fondé à Londres en 1851 par les architectes, affiliés au courant du *Gothic Revival*, George Gilbert Scott, Charles Barry et George Godwin. Leur projet initial d'établir une collection nationale d'ornements architecturaux britanniques que ne détenait alors pas le *British Museum*, rencontre le soutien répété de Ruskin durant les années 1850-1860.

Une collection nationale ?

Dans l'éditorial du *Builder* du 19 avril 1845, son directeur, l'architecte George Godwin, affirme que le désir de voir naître un musée de l'architecture nationale se fait « de plus en plus grand et doit, rapidement, être entendu par ceux qui en ont le pouvoir ». Il y affirme le soutien apporté

⁹³⁷ « It would be still more patriotic in lovers of architecture to obtain casts of the sculptures of the thirteenth century, wherever an opportunity occurs, and to place them where they would be easily accessible to the ordinary workman. The Architectural Museum at Westminster is one of the institutions which it appears to me most desirable to enrich in this manner » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 13-14).

par le directeur des collections d'antiquités du *British Museum*, Edward Hawkins⁹³⁸. À la suite de cet éditorial, Thomas Wyse, qui est alors membre de la *Royal Commission on Fine Arts*, constituée en 1841, présente, à la Chambre des Communes le 17 juin 1845, une motion pour l'établissement d'un « Musée d'Antiquité Nationale ». Si elle n'aboutit pas alors, cette campagne connaît un nouvel élan cinq ans plus tard au moment de l'annonce de la vente du « Musée d'Art Médiéval » de l'architecte Lewis Cottingham⁹³⁹. Dans le numéro du *Builder* du 1er juin 1850, George Godwin propose que la collection de ce musée soit « achetée pour former le noyau d'un musée national des antiquités architecturales anglaises »⁹⁴⁰. En février 1851, c'est ensuite George Gilbert Scott qui propose, dans une longue lettre au *Builder*, la création d'un « Musée Public d'Art Médiéval » financé par le gouvernement et qui soit accessible aussi bien aux :

« architectes, étudiants en architecture, sculpteurs, ciseleurs, décorateurs et à tous ceux qui sont engagés dans les différentes branches de l'art appliqué »⁹⁴¹.

La mobilisation de nombreux architectes pour l'ouverture d'un tel musée public rend compte de l'engouement qui existe parmi les praticiens, au cours de ces années 1840-1850, pour l'étude de l'art médiéval. Cela s'explique notamment par le fait que, pour qui souhaitait alors pouvoir étudier ou simplement observer des collections de moulages d'architectures anciennes, il n'était possible de se rendre que dans quelques rares collections londoniennes qui présentaient au public des pièces très majoritairement antiques ou classiques. C'est notamment le cas dans celle du *Sir John Soane's Museum* ou dans celles que possèdent le *RIBA* et le *Government's Design School Museum* à Somerset House. Charles Lock Eastlake revient d'ailleurs sur la création de l'*Architectural Museum* dans son *History of the Gothic Revival* et explique que :

« Assez singulièrement, parmi toutes les collections d'objets anciens à Londres qui étaient alors accessibles au public, il n'y en avait aucune qui incluait une bonne sélection de moulages de sculptures décoratives, et les rares qui existaient étaient toutes des exemples classiques ou italiens. L'opportunité de permettre l'inspection et l'étude de tels objets, non seulement pour les jeunes architectes mais pour les artisans d'art, est devenu évident à tous ceux qui savaient combien le succès du Gothique moderne dépendait de l'esprit de la vigueur de ses détails »⁹⁴².

⁹³⁸ « the demand for a museum illustrative of our national architecture is becoming louder, and must ultimately be listened to by those who are an authority » (*Builder* 3, no. 115, 19 avril 1845, p. 181-182).

⁹³⁹ Voir, à ce sujet : Janet MYLES, « L.N. Cottingham's Museum of Mediaeval Art. Herald of the Gothic Revival. », *Visual Resources*, 17-3, 2011, p. 253-287.

⁹⁴⁰ « be purchased to form the nucleus of a national museum of English architectural antiquities » (*Builder* 8, no. 328, 1er juin 1850, p. 257).

⁹⁴¹ « Public Museum of Mediaeval Art, accessible alike to architects, architectural students, sculptors, carvers, decorators and all others engaged in the different branches of practical art » (*Builder* 9, no. 419, 15 février 1851, p. 104).

⁹⁴² « Singularly enough among all the antiquarian collections in London, accessible to the public, there were none which included a good assortment of casts from decorative sculpture, and the few which did exist were almost exclusively taken from classic and Italian examples. The advisability of securing such objects for the inspection and study, not only of young architects, but of art-workmen, became apparent to all who knew how much the success of modern Gothic depends on the spirit and vigour of its details » (CHARLES LOCK EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, Longmans, Green, and co., 1872, p. 299).

Dans ce contexte, la décision de créer un musée destiné à accueillir une collection de moulages de sculptures et d'ornementations présentant des éléments de style majoritairement gothique est actée le 11 décembre 1851 au *King's Arms Hotel* de Londres dans lequel s'est tenue une réunion des « Messieurs intéressés par la création à Londres d'un musée complet d'art Médiéval et Antique ». Cette réunion, à laquelle assistent les architectes George Gilbert Scott, George Godwin, Joseph Clarke, Francis Cranmer Penrose, Bruce Allen et Charles Barry constitue la première entrée des *Minute Books* du musée⁹⁴³. Il y est décidé, à la suite de la proposition faite dix jours plus tôt par Bruce Allen au sein du *RIBA*, que ce musée soit également pensé comme une école destinée à former les artisans d'art et les futurs architectes⁹⁴⁴. Le musée-école ouvre alors ses portes à l'étage supérieur d'un vieux bâtiment en bois sur les quais longeant *Canon Row*, à Westminster en août 1852.



Figure 73 : Vue extérieure de l'*Architectural Museum*, *Canon Row*, Westminster, Londres. Photographie sur albumine, vers 1857-1858

Source : *Victoria and Albert Museum Images*, Londres.

En 1855, le premier catalogue de la collection, dont le conservateur est Bruce Allen, compte 6500 objets – dont 3500 sont des moulages et 250 sont des pièces originales ou des fragments en bois ou en pierre⁹⁴⁵. Non répertoriés dans le catalogue, se trouvaient également au musée

⁹⁴³ *Minute Books*, AA Archives, Londres : B401, 11 Décembre 1851.

⁹⁴⁴ TRANSACTIONS of the ROYAL INSTITUTE of BRITISH ARCHITECTS, « On the formation of a school of art for artist workmen, and the establishment of a museum of medieval art » in *Papers Read at the Royal Institute of British Architects. Session 1850-51*, 3, Londres, p. 1-8. Lu à l'Ordinary General Meeting of the RIBA, 1 décembre 1851.

⁹⁴⁵ ARCHITECTURAL MUSEUM, *Catalogue*, Londres, Joseph Masters and Company, 1855.

1500 « *brass rubbing* »⁹⁴⁶ ainsi que 750 empreintes de sceaux, 100 peintures à l'encaustique, 350 dessins et impressions et une série de 100 photographies ainsi que de 60 fragments de vitraux⁹⁴⁷.

Parmi les dons qui ont permis de constituer la collection du musée, l'un des plus importants est celui réalisé par l'*Ecclesiological Society* qui cède l'intégralité de sa collection de moulages. Elle comprend notamment onze maquettes d'architecture qui incluent les représentations de l'église *St Andrews* de Greensted dans l'Essex, de l'Abbaye de *Bury St Edmunds*, de la Cathédrale de Salisbury et de l'église de *St Mary Redcliffe* à Bristol. À côté du don de l'*Ecclesiological Society*, Ruskin fournit la plus importante contribution de moulages italiens. En 1855, la collection compte un total de 43 moulages vénitiens offerts par l'auteur dont 7 du palais Ducal⁹⁴⁸ qui permet au musée de fournir aux artisans en art un accès au matériel de travail utilisé pour la rédaction des *Stones of Venice*⁹⁴⁹. Ruskin offre aussi une série de moulages de la cathédrale de Rouen et de celle de Notre-Dame ainsi qu'une série de dessins d'architecture étrangère qu'il a réalisés de sa main⁹⁵⁰.

Un certain nombre de moulages de la collection sont également issus de commandes directement effectuées par le musée ou bien réalisés à la demande de son conservateur. C'est le cas de nombreux moulages qui sont le fait d'architectes travaillant, en particulier, sur le continent. L'architecte William Burges réalise, à ce titre, des moulages du Baptistère de Saint Jean à Florence et le sculpteur Alfred Gerente est nommé correspondant du musée en 1855 afin de superviser la réalisation de moulages des cathédrales d'Amiens, de Chartres ou de Notre-Dame⁹⁵¹.

⁹⁴⁶ Technique de décalque, sur du papier, de plaques monumentales en laiton qui se trouvaient dans les églises britanniques.

⁹⁴⁷ *Builder* 12, no. 594, 24 juin 1854, p. 334-5.

⁹⁴⁸ *Builder* 11, no. 699, 8 janvier 1853.

⁹⁴⁹ *Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 466

⁹⁵⁰ *Works*, vol. XII, p. lxxi.

⁹⁵¹ E. BOTTOMS, « The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence », art. cit, p. 119.

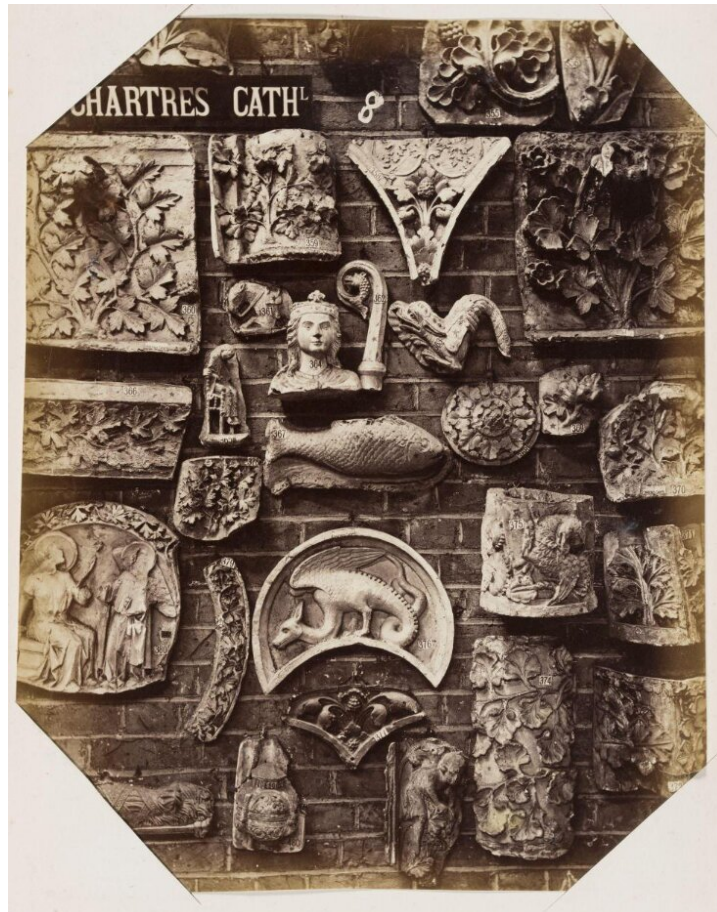


Figure 74 : Détails de la Cathédrale de Chartres à partir de la collection du *Royal Architectural Museum*, vers 1872.
 Photographie de Bedford Lemere & Co
 Source : *Victoria and Albert Museum Images*, Londres.

En 1857, les collections du musée sont déplacées au premier étage des Galeries ouest du musée de *South Kensington* – dans le bâtiment qui abrite aujourd’hui le *Victoria and Albert Museum* – juste au-dessus de la collection du *Museum of Ornamental Art* de la *Government School of Design*⁹⁵². À l’occasion de l’ouverture de ce nouveau *South Kensington Architectural Museum*, le 13 janvier 1853, Ruskin est invité à donner la conférence inaugurale, qu’il intitule « *The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations* ». Il profite de l’occasion pour remettre un prix de la meilleure sculpture historique à l’un des étudiants⁹⁵³.

⁹⁵² E. BOTTOMS, « The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence », art. cit, p. 122.

⁹⁵³ *Works*, vol. XVI, p. liv.



Figure 75 : Vue extérieure du *South Kensington Museum*, aile ouest. Photographie sur albumine, vers 1863
 Source : *Victoria and Albert Museum Images*, Londres.



Figure 76 : Moulages dans un couloir de magasin, *South Kensington Museum*. Photographie sur albumine, vers 1850-1860
 Source : *Victoria and Albert Museum Images*, Londres.

La réunion des pièces, gothiques pour la plupart, de la collection de l'*Architectural Museum* à celles du *South Kensington Museum* qui avait déjà une section intitulée « *Construction and Building Materials* » enthousiasme Henry Cole qui nourrit l'espoir de voir s'ouvrir, à Londres, un véritable « Musée National d'Architecture ». Il écrit, en novembre 1857, cinq mois après l'ouverture de cette galerie du musée de *South Kensington* au public, que l'union de ces collections permet d'imaginer :

« ce qu'un Musée d'Architecture pourrait devenir, si les individus et l'État agissaient ensemble. Tous les étrangers qui ont assisté à ce commencement y voient en germe le plus exceptionnel Musée d'Architecture d'Europe »⁹⁵⁴.

La formation de l'*Architectural Museum* est ainsi à envisager dans le contexte de la réalisation, nationale, d'une ambition muséographique d'ampleur européenne autour de l'architecture. Il est intéressant de noter que presque au même moment, en 1843, l'État français rachète la collection du conseiller-maître à la Cour des comptes Alexandre du Sommerard – qui avait constitué, dans les années 1820-1830, une vaste collection consacrée aux arts du Moyen Âge – et fonde, sous l'égide d'Albert Lenoir le « musée d'antiquités nationales » au sein de l'hôtel de Cluny. Dans ces deux cas, l'architecture gothique joue, de manière significative, un rôle de premier plan dans ce mouvement de muséification du patrimoine architectural.

L'Architectural Museum, une école d'architecture ?

L'importance prise par la collection de moulages du musée témoigne de la réussite de l'*Architectural Museum* mais contraste avec les difficultés que rencontre l'école établie par Bruce Allen en son sein. Les *Minute Books* du musée indiquent qu'en novembre 1853 on y compte un nombre total de seulement onze élèves et qu'en mars de l'année suivante, l'école est obligée de fermer ses portes en raison du gel qui s'imisce à l'intérieur des salles, mal isolées. Les membres du comité directeur du musée décident alors de faire appel au Prince Albert pour recevoir un patronage royal et un financement de la part du gouvernement. Le patronage royal est accordé en août 1856, le musée devenant alors le *Royal Architectural Museum*. On trouve une trace de l'intervention du Prince Albert dans les *Souvenirs* de George Gilbert Scott. On y lit que le Prince se serait saisi de l'occasion pour décrire l'état de l'éducation architecturale

⁹⁵⁴ « what an Architectural Museum may become, if the individuals and the State will act together. Every foreigner who has seen this commencement sees in it the germ of the finest Architectural Museum in Europe » (Henry COLE, « 16 novembre 1857 » in Henry COLE, *Fifty years of public work of Sir Henry Cole, K.C.B., accounted for in his deeds, speeches and writings*, Londres, G. Bell, 1884, vol. II, p. 292).

britannique comme « indigne à l'extrême » et aurait proposé l'aide de Henry Cole et Richard Redgrave de la *Government School of Design*⁹⁵⁵.

Suivant les recommandations d'Henry Cole et de Richard Redgrave, le musée s'engage dans la mission de fournir à différents musées britanniques une sélection de ses propres moulages. Il s'agit du *Museum of Manufacture* (renommé par la suite *Museum of Ornamental Art*) de la *Government School of Design*, qui a ouvert en octobre 1852 et qui est alors situé à *Marlborough House* (avant de prendre ses quartiers à *South Kensington*), mais aussi, quelques années plus tard, de la *Royal Academy* et du *Walker Art Gallery* de Liverpool et d'autres collections d'Édimbourg, de Nottingham et de Sheffield⁹⁵⁶. Ce « service »⁹⁵⁷ délivré par le musée s'étend à l'international avec l'envoi de moulages à New York, au Canada et au Japon⁹⁵⁸. En outre, l'institution semble avoir entretenu d'étroites relations avec le *Massachusetts Institute of Technology*⁹⁵⁹ où un membre correspondant, William Robert Ware fonde une collection pédagogique pour le « Département d'Architecture ».

Toujours sur les conseils de Cole et Redgrave, le musée s'engage également à encourager la présence d'ouvriers et d'artisans sur les bancs de son école. C'est dans cette perspective que Ruskin est invité à venir donner aux artisans du musée trois conférences intitulées « *The Distinction between Illumination and Painting* », « *The General Principles of Outline* » et « *The General Principles of Colour* »⁹⁶⁰. En 1856, Ruskin s'investit encore davantage dans l'institution en établissant un prix annuel de 10£ pour la sculpture sur pierre et honore, la même année, la demande qui lui est formulée par le musée de produire un dessin qui sera utilisé comme sceau officiel. Ce dernier est publié dans le *Builder* du 29 Mars 1856.

⁹⁵⁵ « contemptible in the extreme » (George Gilbert SCOTT, *Personal and Professional Recollections*, Londres, S. Low, Marston, Searle, & Rivington, 1879, p. 168).

⁹⁵⁶ *Minute Books*, op. cit., 26 juin 1854, 5 janvier, 5 février 1855, 10 juin 1880, 27 janvier 1885, 15 février 1886.

⁹⁵⁷ Pour reprendre le terme utilisé dans E. BOTTOMS, « The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence », art. cit., p. 121.

⁹⁵⁸ *Minute Books*, op. cit., 29 février 1888, 1^{er} juin 1857, 29 octobre 1877.

⁹⁵⁹ La collection du MIT établit une « Société d'Union » avec l'*Architectural Museum* le 25 octobre 1869 (*Minute Books*, op. cit., 25 octobre 1869).

⁹⁶⁰ Ces trois conférences se trouvent en appendice de *Works*, vol. XII, p. 474-508.

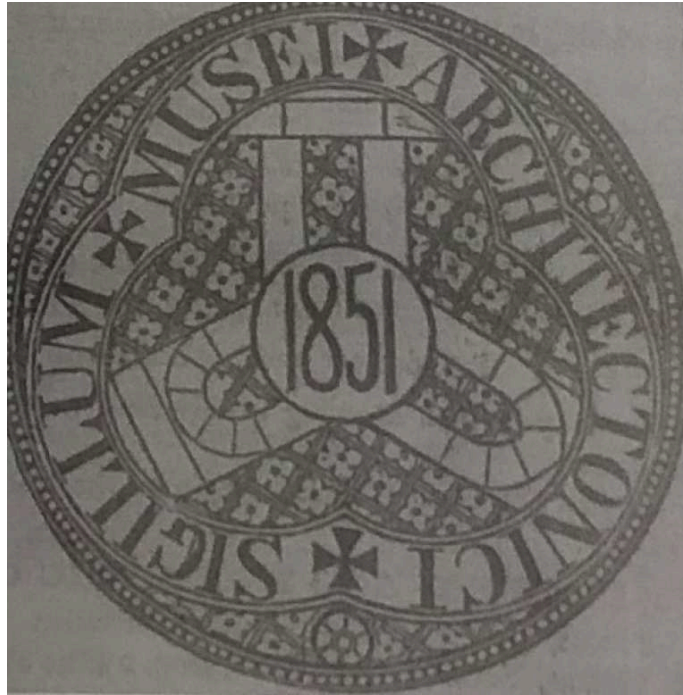


Figure 77 : Sceau dessiné pour l'*Architectural Museum* par John Ruskin en 1856, présenté dans le *Builder* du 29 mars 1856
 Source : E. BOTTOMS, « The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence », art. cit, p. 121.

Parmi les autres acteurs du monde de l'architecture qui s'impliquent dans la vie du musée et de son école et viennent y donner des conférences, on compte, à côté de ceux qui en sont les membres historiques tels George Gilbert Scott, Francis Cranmen Penrose ou Bruce Allen, les architectes Charles Robert Cockerell, John Pollard Seddon, George Edmund Street ou le Révérend Boutell, secrétaire de l'*Architectural society* de St Alban et spécialiste de la technique du « *brass rubbing* »⁹⁶¹. Les interventions de ces derniers, qui prennent comme objet les questions d'ornementations architecturales, sont destinées à un public d'artisans d'art qui travaillent sur les chantiers d'architecture.

À la suite du déménagement des collections, à l'été 1869, du *South Kensington Museum* vers un autre bâtiment situé à *Tufton Street* (nommé *Bowling Street* jusqu'en 1870), l'école d'architecture établit un partenariat avec le *Royal Institute of British Architects* et l'*Architectural Association*⁹⁶². Cette « *School of Architectural Drawing* », telle qu'elle est qualifiée à la fin de l'année 1868 au sein des *Minute Books* du musée⁹⁶³, est hébergée au dernier étage et offre un cursus qui s'organise autour de classes qui sont données préférentiellement le soir pour permettre aux artisans et aux ouvriers d'y assister. On y enseigne le « dessin des surfaces planes et rondes », le « dessin d'après nature », la « modélisation », la « décoration à

⁹⁶¹ *Ibid*, p. 121-122.

⁹⁶² L'*Architectural Association* se désengage néanmoins rapidement, dès 1873, de ce projet en raison de la trop grande influence prise par les représentants du Musée.

⁹⁶³ *Minute Books*, *op. cit.*, 1^{er} décembre 1868.

l'aquarelle », la « perspective », et les « dessins architecturaux »⁹⁶⁴. Ruskin, qui officie en qualité de représentant du musée au sein du comité directeur de l'école, y propose différentes conférences⁹⁶⁵.



Figure 78 : Intérieur du *Royal Architectural Museum* à Tufton Street, 1872. Photographie de Bedford Lemere & Co
Source : *Victoria and Albert Museum Images*, Londres.

L'orientation pratique de l'enseignement qui y est délivré est symbolisée, en février 1872, par l'invitation envoyée aux principaux employeurs des artisans d'art formés au sein de l'école à venir assister à une conférence. Au regard de l'affluence ce soir-là, il est probable qu'y soit réunie la majorité des nombreuses entreprises spécialisées dans l'artisanat d'art de Londres⁹⁶⁶. À la suite de cette invitation, un partenariat plus étroit avec les entreprises concernées est durablement instauré avec l'école et William Brindley de *Farmer&Brindley*, entreprise spécialisée dans la sculpture et l'ornement architectural et le sculpteur James Frank Redfern sont nommés, pour deux ans, comme intervenants extérieurs. Ils effectuent une série de conférences autour des collections du musée et donnent des classes de dessin et de

⁹⁶⁴ E. BOTTOMS, « The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence », art. cit, p. 126.

⁹⁶⁵ Une première série, en novembre-décembre 1854, sur le thème de « L'application de la couleur décorative à l'Architecture et à d'autres domaines » (*Addresses on Colour and Illumination in Works*, vol. XII, p. 474-508) puis, une conférence inaugurale au moment de l'ouverture de la galerie de South Kensington le 13 janvier 1858 intitulée « *The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations* » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 259-292).

⁹⁶⁶ Parmi eux, on compte les représentants de Messrs W. Phillips & Son, Art Decorators of Portman Square ; Lias & Son, church plate manufacturers ; Hart, Son, Peard & Co., Cox & Sons et Farmer & Brindley (*Minute Books*, op. cit., 15 février 1872).

modélisation⁹⁶⁷. Par ailleurs, l'arrangement général de la collection est repensé pour convenir davantage à cette fonction éducative et pratique. Le catalogue de 1877 indique que les pièces y sont présentées de manière chronologique – depuis les « Temps Saxons » jusqu'au XVI^e siècle – dans la galerie du rez-de-chaussée alors qu'au premier étage, la présentation se fait selon le type d'objet, le matériau et l'origine géographique⁹⁶⁸.

La réussite de cette orientation, pratique, de la formation donnée au sein du musée est rendue patente par le fait qu'en 1877, on compte, parmi les souscriptions annuelles au musée, 83 d'ouvriers venant d'entreprises d'art architectural et 51 venant du bâtiment et de l'artisanat d'art⁹⁶⁹. Ce sont principalement ceux qui sont alors employés dans les chantiers de construction⁹⁷⁰.

Ornementation médiévale et architecture

La façon dont s'articulent, au sein de l'*Architectural Museum*, le dispositif de formation et la collection de moulages illustre la manière singulière dont est alors conçue, chez de nombreux praticiens, la profession d'architecte. L'accent mis, au sein du musée, sur la sculpture et l'ornementation architecturale témoigne de la proximité et de la porosité qui sont alors valorisées entre le sculpteur et l'architecte. C'est principalement par le contact et le travail sur les ornements architecturaux que les artisans se forment au métier d'architecte. La première formulation explicite de ce lien entre architecture et sculpture remonte, chez Ruskin, à 1854, dans la version publiée de ses conférences d'Édimbourg sur l'architecture :

« Tout procède de ce principe qu'un grand architecte doit être un grand sculpteur ou peintre. C'est une loi universelle. Aucune personne qui n'est pas un grand sculpteur ou un grand peintre ne peut être un architecte. S'il n'est pas un sculpteur ou un peintre, il ne peut être qu'un constructeur »⁹⁷¹.

L'année suivante, en 1855, dans la seconde préface qu'il donne à ses *Seven Lamps of Architecture*, il écrit que :

« Le fait est, qu'il y a seulement deux types de beaux-arts envisageables pour la race humaine, la sculpture et la peinture. Ce que nous appelons architecture est seulement l'application de cela à d'importantes masses de pierres, ou au placement de celles-ci à

⁹⁶⁷ E. BOTTOMS, « The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence », art. cit, p. 127.

⁹⁶⁸ ROYAL ARCHITECTURAL MUSEUM, *Catalogue of Collection*, 1877, p. 4

⁹⁶⁹ *Minute Books*, op. cit., 20 février 1878.

⁹⁷⁰ FLOUR Isabelle, « 'On the Formation of a National Museum of Architecture'. The Architectural Museum versus the South Kensington Museum », *Architectural History*, Vol. 51 (2008), p. 214.

⁹⁷¹ « It will at once follow from this principle, that a great architect must be a great sculptor or painter. This is a universal law. No person who is not a great sculptor or painter can be an architect. If he is not a sculptor or painter, he can only be a builder » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 84-85)

des endroits adaptés. Toute architecture autre que celle-ci est, en fait, de la simple construction »⁹⁷².

Il affirme du caractère indissociable du lien entre architecture et sculpture et en fait un impératif dans la formation :

« La première chose qu'il soit nécessaire de faire pour revendiquer la possession d'une école d'architecture c'est la formation d'une école de sculpteurs compétents, tant que nous n'aurons pas ça, rien de ce qu'on fait ne pourra être appelé architecture »⁹⁷³.

En 1857, c'est publiquement qu'il interpelle son public d'architectes en ces termes :

« Vous me répondrez peut-être que nos sculpteurs ne conçoivent désormais plus de cathédrales et ne pourraient pas le faire. Non, ils ne pourraient pas ; mais c'est seulement parce que nous avons rendu l'architecture si ennuyeuse qu'ils ne peuvent y prendre aucun intérêt et, par conséquent, ne se soucient pas d'ajouter à leur savoir supérieur la pauvre et commune connaissance des principes de construction. Vous avez ainsi séparé la construction de la sculpture, et vous avez soustrait le pouvoir des deux ; car le sculpteur perd presque autant en n'ayant plus d'espace pour le développement d'un travail continu que ce que vous perdez en ayant réduit votre travail à une continuité de mécanismes. Vous êtes fondamentalement et ferez toujours partie du même corps d'hommes, reconnaissant, en pratique, autant de différences qu'il peut y avoir dans le travail d'un peintre à différents moments, quand il travaille parfois sur de petites images et parfois sur des fresques ou sur les galeries d'un palais »⁹⁷⁴.

Ruskin promeut donc une pratique de l'architecture qui s'enracine dans celle de la sculpture davantage que dans celle de la construction. Il déplore, au moment où il s'exprime sur ce sujet, qu'architectes et sculpteurs ne soient plus considérés comme faisant partie du « même corps d'hommes ». En 1854, à Édimbourg, on voit comment cette représentation de l'architecture est directement rattachée à sa conception du gothique :

« Une cathédrale gothique est à définir correctement comme un morceau de sculptures les plus magnifiquement associées les unes aux autres, arrangées selon les plus nobles principes de construction, au service et au plaisir de la multitude ; et la définition la plus juste de l'architecture, comme distincte de celle de la sculpture, est simplement l'art de

⁹⁷² « The fact is, there are only two fine arts possible to the human race, sculpture and painting. What we call architecture is only the association of these in noble masses, or the placing them in fit places. All architecture other than this is, in fact, mere building » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 11).

⁹⁷³ « Hence also it will follow, that the first thing necessary to the possession of a school of architecture is the formation of a school of able sculptors, and that till we have that, nothing we do can be called architecture at all » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 85).

⁹⁷⁴ « Nay, but perhaps you answer again, our sculptors at present do not design cathedrals, and could not. No, they could not; but that is merely because we have made architecture so dull that they cannot take any interest in it, and, therefore, do not care to add to their higher knowledge the poor and common knowledge of principles of building. You have thus separated building from sculpture, and you have taken away the power of both; for the sculptor loses nearly as much by never having room for the development of a continuous work, as you do from having reduced your work to a continuity of mechanism. You are essentially, and should always be, the same body of men, admitting only such difference in operation as there is between the work of a painter at different times, who sometimes labours on a small picture, and sometimes on the frescoes of a palace gallery » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 350).

concevoir une sculpture pour un endroit particulier en la plaçant à cet endroit selon les meilleurs principes de construction »⁹⁷⁵ .

Dans la conférence qu'il donne à l'occasion de l'ouverture de l'*Architectural Museum* au sein du *South Kensington Museum* en janvier 1858, il s'adresse ainsi aux étudiants :

« Vous ne pouvez pas manquer de voir comment, tout au long de l'histoire de ce merveilleux art [gothique] depuis sa première naissance en Lombardie jusqu'à ses dernières catastrophes en France et en Angleterre – la sculpture, qui repose sur l'amour de la nature, a été le talisman de son existence ; partout où la sculpture était pratiquée, l'architecture s'est développée – partout où elle a été négligée, l'architecture s'est éteinte ; et, croyez-moi, vous tous étudiants qui aimiez cet art médiéval, il n'y a aucun espoir que vous parveniez à faire quelque chose de bien sans ce principe éternel »⁹⁷⁶.

L'idée que l'architecture est, avant tout et intrinsèquement, un travail de sculpture est ainsi directement inspirée du modèle que constitue aux yeux de Ruskin l'architecture gothique. L'importance donnée à l'étude des sculptures et des ornements architecturaux au sein de l'*Architectural Museum* – pensé comme un lieu de formation des futurs praticiens de l'architecture – montre que la position de Ruskin est partagée par de nombreux architectes.

Or, ce que Ruskin et les architectes engagés au sein du musée partagent, c'est une révérence particulière pour l'étude et l'observation de l'architecture médiévale, de ses sculptures et de ses ornements. Nous avons déjà souligné l'engagement de George Gilbert Scott, l'un des fondateurs du musée, au moment de la « Bataille des styles » en faveur du style néo-gothique. C'est également le cas de Charles Barry, second membre fondateur du musée et responsable, avec Augustus Pugin, de la reconstruction du palais de Westminster à partir de 1836, à la suite de l'incendie de 1834, mais également de William Burges, membre correspondant du musée sur le continent. Par ailleurs, il apparaît, à la lecture des *Minute Books* du musée, que l'*Ecclesiological Society* – dont nous avons déjà explicité le rapport qu'elle entretient avec l'architecture gothique – joue un rôle important au sein du musée. Les espaces de celui-ci lui servent d'ailleurs, à partir de 1855, de lieu de réunion pour son comité annuel à Londres. Son président, Alexander Beresford-Hope en est, jusqu'à sa mort en 1887, une figure importante et

⁹⁷⁵ « A Gothic cathedral is properly to be defined as a piece of the most magnificent associative sculpture, arranged on the noblest principles of building, for the service and delight of multitudes; and the proper definition of architecture, as distinguished from sculpture, is merely « the art of designing sculpture for a particular place, and placing it there on the best principles of building » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 85).

⁹⁷⁶ « You cannot now fail to see how, throughout the history of this wonderful art — from its earliest dawn in Lombardy to its last catastrophe in France and England — sculpture, founded on love of nature, was the talisman of its existence; wherever sculpture was practised, architecture arose—wherever that was neglected, architecture expired; and, believe me, all you students who love this mediæval art, there is no hope of your ever doing any good with it, but on this everlasting principle » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 283-284).

décide que la Société y remettra, annuellement, un prix récompensant les jeunes artisans d'art⁹⁷⁷.

L'Architectural Museum est ainsi une institution qui, bien qu'érigée comme « musée national d'architecture », est surtout intimement liée aux architectes du courant du *Gothic Revival*. Chez ces derniers se manifeste, au-delà de la volonté de revitaliser un style d'architecture spécifique, l'ambition de penser, plus largement, une manière de faire de l'architecture. À l'instar de Ruskin, leur conception de l'architecture repose sur l'idée que le travail de l'ornementation et de la sculpture prévaut sur celui de la structure constructive. Cette idée transcende d'ailleurs les clivages puisque l'importance accordée par Ruskin à la pratique de la sculpture – qu'il considère finalement comme la véritable essence de l'architecture – entre en résonance avec le travail d'Augustus Pugin qui, théoricien mais également architecte, a consacré un ouvrage complet aux ornements médiévaux. Dans son ouvrage intitulé *Gothic Ornament*, publié en 1831, il élabore plus de quatre-vingt-dix planches représentant des détails ornementaux des architectures gothiques qu'il a visitées durant les trois années précédentes, de l'abbaye de Westminster à la cathédrale de Rouen⁹⁷⁸. Dans le chapitre qu'il consacre à Pugin dans son *History of the Gothic Revival*, Eastlake insiste particulièrement sur l'importance du rôle joué par celui-ci, dans les années 1830, auprès des jeunes architectes qui ont pu, par ses études, connaître et étudier les détails ornementaux des architectures gothiques⁹⁷⁹. Comme Ruskin, Pugin envisage l'architecture, dans un jeu de miroir avec le Moyen Âge, comme une pratique davantage tournée vers les arts que vers la technique constructive.

Dans l'opposition entre les tenants d'une formation technique et ceux qui promeuvent une formation artistique, l'importance prise par les acteurs du *Gothic Revival* au sein de la pratique architecturale britannique témoignent des résistances à l'œuvre, au cours du XIXe siècle, à une professionnalisation, technique, de l'architecture.

Ruskin et les acteurs du *Gothic Revival* ont ainsi contribué à définir une pratique de l'architecture qui cultive un rapport étroit avec la sculpture et l'ornementation. La manière dont sont nouées ces techniques éclaire la lecture qui a été faite, au cours du XIXe siècle victorien, de l'héritage architectural médiéval, largement observé au travers de ses ornements. L'histoire de la théorie architecturale britannique de la première moitié du XIXe siècle permet de mettre en lumière la manière dont l'intérêt pour l'architecture du Moyen Âge s'est fabriqué à distance

⁹⁷⁷ *Minute Books*, *op. cit.*, 18 mai 1855.

⁹⁷⁸ Augustus Welby Northmore PUGIN, *Gothic Ornaments, Selected From Various Ancient Buildings, Both In England And France, During The Years 1828, 1829, And 1830*, Londres, Édition de l'auteur, 1831.

⁹⁷⁹ C. L. EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, *op. cit.*

d'une interprétation structurale du bâtiment, comme c'est au contraire le cas en France par exemple avec Viollet-le-Duc, qui aurait permis de faire se rejoindre les intérêts des architectes et des ingénieurs⁹⁸⁰. C'est l'axe ornemental de l'architecture qui prévaut au sein des institutions de formation britannique. La prévalence de cette orientation permet, d'une certaine manière, aux architectes de se constituer comme un corps en se distinguant de celui des ingénieurs. En outre, l'importance accordée aux ornements a tendance à renforcer l'idée de cohérence des « styles » architecturaux, autour desquels la société bourgeoise victorienne se divise.

B- L'obsession du style

En 1857, devant les membres de l'*Architectural Association*, Ruskin affirme que :

« Sans doute, la première idée par laquelle un jeune architecte est susceptible d'être séduit, comme l'un des problèmes majeurs de ces temps expérimentaux, c'est qu'il lui incombe d'inventer un « nouveau style », digne de la civilisation moderne en général et de l'Angleterre en particulier ; un style digne de nos engins et de nos télégraphes ; aussi chaleureux que la fumée et scintillant que l'électricité »⁹⁸¹.

La question du style architectural fait l'objet, nous avons commencé à le comprendre dans la première partie de cette thèse, d'un important investissement médiatique et symbolique en Grande-Bretagne au milieu du siècle. Élément de distinction sociale, l'architecture est également envisagée, par le public victorien, comme un élément « civilisationnel ». La question stylistique cristallise ainsi des enjeux qui, là encore, dépassent largement le champ de la pratique architecturale et recouvrent des problématiques ayant trait tout autant à la question de la modernité qu'à celle du nationalisme.

⁹⁸⁰ Au moment de sa démission de l'école des Beaux-Arts en 1864, Viollet-le-Duc fait paraître un ouvrage dans lequel il critique vivement la formation des architectes au sein de l'école qu'il compare celle des ponts et chaussées notamment : « C'est ce qui résulte de l'organisation de l'École des Beaux-Arts pour ce qui regarde l'architecture. Nous formons des généraux, dont dix-neuf sur vingt n'auront jamais à commander une compagnie, et pas un seul capitaine, si bien que, lorsque nous avons besoin d'agents, si nous tenons à ce qu'ils soient réellement utiles, il faut aller chercher partout, excepté à l'école des Beaux-Arts : parmi les conducteurs des ponts et chaussées, les voyers, les ingénieurs civils, les entrepreneurs déconfits, les appareilleurs ou les maîtres compagnons » (E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Intervention de l'État dans l'enseignement des Beaux-Arts*, op. cit, p. 34).

⁹⁸¹ « Perhaps the first idea which a young architect is apt to be allured by, as a head-problem in these experimental days, is its being incumbent upon him to invent a —new style worthy of modern civilization in general, and of England in particular; a style worthy of our engines and telegraphs; as expansive as steam, and as sparkling as electricity » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 348).

a- Trouver un « nouveau style »

Architecture et modernité

Dans la critique qu'il adresse aux membres de l'*Architectural Association* en 1857, Ruskin pointe du doigt le caractère séduisant mais trompeur de la tentation, ressentie par tout jeune architecte, d'inventer un « nouveau style [...] digne de nos engins et de nos télégraphes ». Il écrit dans un contexte où l'industrialisation de la production et le développement de nouveaux instruments et outils mécaniques a, dès la première moitié du XIXe siècle, des effets sur la pratique de l'architecture. L'utilisation de matériaux tels que l'acier ou le verre permet, en particulier, d'envisager des constructions dont la forme et la structure pourraient être en rupture avec les modèles architecturaux précédents. L'édification de bâtiments emblématiques tel que le *Crystal Palace*, à Londres en 1851, à l'occasion de la première exposition universelle, illustre, avec emphase, les possibilités offertes par ces nouvelles techniques et l'utilisation de ces nouveaux matériaux. L'année de son inauguration, le poète et critique littéraire Coventry Patmore écrit que « l'histoire constructive de l'architecture est maintenant magnifiquement terminée »⁹⁸². Il fait référence à un texte, à caractère pamphlétaire, du théoricien de l'architecture William Vose Pickett qui, en 1843, a prononcé un discours à la *Royal Academy* en faveur de « l'introduction d'un nouvel art parmi les beaux-arts et l'architecture basé sur le métal », publié dans un ouvrage deux ans plus tard⁹⁸³.

Cependant, il ne faut pas surestimer, encore au milieu du siècle, le caractère innovant de l'architecture effectivement réalisée, tout autant au regard des formes architecturales que de l'importance de l'utilisation des nouveaux matériaux. Il faut par exemple attendre la fin des années 1870 pour que la baisse du coût de production de l'acier permette de généraliser son usage dans la construction et ainsi envisager des bâtiments de plus en plus haut⁹⁸⁴. Cela étant, la transformation morphologique des espaces urbains, au sein desquels de nouvelles infrastructures telles que les gares ou les usines se développent, engage les architectes dans un nouveau type de production industrielle qui inscrit, irrémédiablement, la pratique architecturale dans le registre de la modernité technique, à commencer par l'usage de la brique industrielle.

⁹⁸² « The constructive history of architecture has now been well high exhausted » Coventry PATMORE, « Sources of Expression in Architecture », *Edinburgh Review*, 94, 1851, p. 367.

⁹⁸³ William Vose PICKETT, *New System Of Architecture, Founded On The Forms Of Nature, And Developing The Properties Of Metals; By Which A Higher Order Of Beauty, A Larger Amount Of Utility, And Various Advantages In Economy, Over The Pre-Existent Architectures, May Be Practically Attained. Presenting Also, The Peculiar And Important Advantage Of Being Commercial, Its Productions Forming Fitting Objects For Exportation.*, Londres, Longman&Co, 1845.

⁹⁸⁴ K. O. GARRIGAN, *Ruskin on architecture, op. cit.*, p. 14.

Dans ce contexte, la question de l'invention d'un « nouveau style » qui incarnerait l'idée de progrès à laquelle est associée la mécanisation de la production devient un élément central dans le discours des praticiens de l'architecture, en particulier dans ces années 1850-1860 au cours desquelles se déroule la fameuse « Bataille des styles ». Dans les *Seven Lamps of architecture*, Ruskin écrit que :

« Il ne se passe pas un jour sans qu'on entende que notre architecture anglaise devrait être originale, et qu'on devrait inventer un nouveau style »⁹⁸⁵.

La recherche éperdue d'originalité que Ruskin évoque ici suppose, selon lui, une rupture avec les styles architecturaux précédents. Il juge sévèrement cette velléité : « nous ne voulons pas d'un nouveau style d'architecture »⁹⁸⁶ affirme-t-il dans la phrase suivante. Il revient sur cette idée en 1857, lors de sa conférence à l'*Architectural Association* :

« Si vous y réfléchissez tranquillement, en arrêtant d'écouter le perpétuel discours, vide, vain et admirablement idiot, de la nécessité d'une quelconque nouveauté en architecture, vous verrez rapidement que la véritable essence d'un véritable Style, est qu'il puisse être expérimenté pendant très longtemps et être adapté pour tous les besoins ; et que tant qu'un style, quel qu'il soit, est disponible, tout ce qui reste à accomplir pour l'imagination individuelle doit se faire dans le cadre de ce style et non en inventant un nouveau »⁹⁸⁷.

Loin de porter un regard purement nostalgique sur le passé, Ruskin envisage d'abord et avant tout le style architectural en termes d'adaptabilité à un certain nombre de besoins. C'est d'ailleurs ce qui guide son plaidoyer pour l'architecture gothique qui, selon lui, est encore « disponible » – c'est-à-dire connue et exploitable par les praticiens – à la société de son temps. Dans sa « *Lamp of Obedience* », dernier chapitre de ses *Seven Lamps of Architecture*, tout en rappelant l'estime dans laquelle il tient l'esthétique et les formes du style grec classique – dont il dit qu'elles sont tout à fait propices à la construction d'édifice « isolé » ou « très important » – il écrit que :

« En ce qui concerne les usages modernes en général, il ne peut être considéré un instant comme un sujet de débat [le choix du Classique ou du Gothique] : je ne peux imaginer aucun architecte assez insensé pour envisager la vulgarisation de l'architecture grecque »⁹⁸⁸.

⁹⁸⁵ « A day never passes without our hearing our English architecture called upon to be original, and to invent a new style » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 252).

⁹⁸⁶ « We want no new style of architecture. Who wants a new style of painting or sculpture ? But we want *some* style » (*Ibid.*).

⁹⁸⁷ « If you will think over this quietly by yourselves, and can get the noise out of your ears of the perpetual, empty, idle, incomparably idiotic talk about the necessity of some novelty in architecture, you will soon see that the very essence of a Style, properly so called, is that it should be practised for ages, and applied to all purposes; and that so long as any given style is in practice, all that is left for individual imagination to accomplish must be within the scope of that style, not in the invention of a new one » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 349).

⁹⁸⁸ « The choice of Classical or Gothic, again using the latter term in its broadest sense, may be questionable when it regards some single and considerable public building ; but I cannot conceive it questionable, for an instant, when it regards modern uses in general: I cannot conceive any architect insane enough to project the vulgarization of Greek architecture » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 258).

On l'entend, dans le discours de Ruskin, ce sont les « usages modernes » – ceux, qu'ils soient privés ou publics, qui exigent davantage d'espace et d'ouvertures et qu'il ne rejette en aucune manière – qui imposent aux architectes le choix de l'architecture gothique.

Cette notion de « modernité » est au cœur des débats qui questionnent la pratique et la fonction symbolique de l'architecture au cours du XIXe siècle. Par sa dimension proprement monumentale, l'architecture devient alors l'un des marqueurs les plus forts d'une modernité revendiquée jusque dans la terminologie : les architectes du courant de l'« Art nouveau » – qui, par l'intermédiaire de William Morris, se situent dans l'héritage de Ruskin – se regroupent, progressivement, sous l'étendard d'architectes « modernes » au sein de ce qui est progressivement qualifié, notamment à la suite de l'organisation du premier *Congrès international d'architecture moderne (CIAM)* en 1928, de « Mouvement moderne ».

Une modernité gothique ?

Dans le contexte du milieu du XIXe siècle qui voit émerger, au sein de la pratique et de la théorie architecturale, le caractère impérieux de la recherche d'un style qui incarnerait les caractéristiques et les besoins de l'époque, l'importance prise par le courant du *Gothic Revival* est relativement paradoxale. L'un de ses représentants, l'architecte George Gilbert Scott – lauréat du concours de 1859 pour la réalisation du projet du *Foreign Office* – a consacré un certain nombre d'ouvrages à la théorisation de sa pratique. En 1857, dans ses *Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future*, il s'adresse aux architectes « engagés dans le *Gothic Revival* » afin qu'ils agissent pour :

« montrer au public que nous ne visons pas un *revival* antiquaire moribond mais plutôt le développement, à partir de l'architecture indigène de notre pays, d'un style qui serait, tout d'abord, celui de notre époque et qui, naturellement, rapidement et avec bonne volonté et bonté de cœur, répondrait à toutes ses exigences et embrasserait à la fois tous ses arts, ses innovations et ses progrès »⁹⁸⁹.

Quelques années auparavant, en 1850, dans *A Plea for the Faithful Restoration of Our Ancient Churches*, il écrit qu'aucun « style artistique n'a été intentionnellement inventé »⁹⁹⁰, ce qui

⁹⁸⁹ « I want [...] to shew to the public that we aim not at a dead antiquarian revival, but at developing upon the basis of the indigenous architecture of our own country, a style which will be pre-eminently that of our own age, and will naturally, readily, and with right good will and heratliness, meet all its requirements, and embrace all its arts, improvements, and inventions » (George Gilbert SCOTT, *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future*, Londres, J. Murray, 1857, p. ix-x).

⁹⁹⁰ George Gilbert SCOTT, *A Plea for the Faithful Restoration of Our Ancient Churches*, Londres, John Henry Parker, 1850, p. 76.

vient confirmer sa croyance dans la nécessité d'ancrer l'architecture moderne dans celle du passé.

Rédigé en plein cœur des débats qui animent la « Bataille des styles » en ces années 1856-1861, le propos de Scott dans ses *Remarks* est à entendre comme un plaidoyer en faveur d'un style néo-gothique considéré par certains, au premier rang desquels, rappelons-le, le Premier Ministre Lord Palmerston, comme un « barbarisme »⁹⁹¹. Dans ce passage, Scott défend quant à lui l'idée que le gothique « répondrait à toutes [les] exigences » d'un style « de [son] époque » car il embrasserait « ses arts, ses innovations et ses progrès ».

Son argumentation repose en particulier sur sa vision d'une « élasticité naturelle » du gothique auquel il propose même d'associer, dans un autre texte, des formes caractéristiques de différents styles architecturaux si celles-ci sont sources de « beauté » et d'« harmonie » et constituent des « aides à la construction »⁹⁹². L'idée d'« élasticité » de Scott fait écho à l'un des caractères de l'« esprit gothique » que Ruskin définit dans « *The Nature of Gothic* » en 1853 : le « changement ». Ce caractère est, selon Ruskin, le deuxième « élément moral » constitutif du gothique. Il s'incarne dans « l'amour du changement » qu'il prête aux bâtisseurs médiévaux⁹⁹³. Dans la partie qu'il consacre à la description de ce caractère possiblement « mouvant » du gothique, Ruskin écrit :

« Le Gothique n'est pas seulement la meilleure architecture, elle est aussi la seule qui soit rationnelle car elle est celle qui peut, le plus facilement, convenir à tous les usages, vulgaires ou nobles. Indéterminée dans la pente de son toit, dans la hauteur de sa charpente, dans la largeur de ses arches, dans la disposition de son plan au sol, elle peut se rétrécir dans une tour, s'étendre dans un hall, s'enrouler dans un escalier ou bondir dans une flèche, avec une grâce intacte et une énergie illimitée ; et, quand elle rencontre une occasion de changement, dans ses formes ou dans ses usages, elle s'y soumet sans le moindre sentiment de perte de son unité ou de sa majesté, - subtile et flexible comme un serpent, mais toujours attentive à la voix de son charmeur »⁹⁹⁴.

L'importance accordée par Ruskin à cette idée de flexibilité, ou de « plasticité », permet, dans le contexte de l'effervescence architecturale victorienne, de faire du gothique un style universel, s'adaptant à « tous les usages, vulgaires ou nobles ». S'il en propose une véritable théorie, Ruskin milite aussi pour la mise en pratique concrète de ce caractère remarquable du gothique.

⁹⁹¹ *Hansard's Parliamentary Debates*, Vol. CLII, février 1859, Londres, Cornelius Buck, p. 271.

⁹⁹² « we may learn not to shrink from adopting into our developments external suggestions from whatever source, provided only that they approve themselves to our eye and our intellect as legitimate sources of beauty, or aids to construction, and as capable of being harmonized with the style we are working out » (« Mr. Scott's Second Lecture on Architecture at the Royal Academy », *Builder*, 20 février 1858, p. 130).

⁹⁹³ *Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 184.

⁹⁹⁴ « Gothic is not only the best, but the only rational architecture, as being that which can fit most easily to all services, vulgar or noble. Undefined in its slope of roof, height of shaft, breadth of arch, or disposition of ground plan, it can shrink into a turret, expand into a hall, coil into a staircase, or spring into a spire, with undegraded grace, and unexhausted energy ; and whenever it finds occasion for change in its form or purpose, it submits to it without the slightest sense of loss either to its unity or majesty, - subtle and flexible like a serpent, but ever attentive to the voice of the charmer » (*Ibid.*, p. 212)

C'est tout l'objet de son engagement auprès de son ami le physicien Henry Acland lors du chantier de construction du nouvel *Oxford Museum of Natural History*, dont ce dernier est responsable à partir de 1855. Ruskin se rend, le 18 avril 1856, sur le chantier et prononce un discours adressé aux ouvriers qui y travaillent⁹⁹⁵. Dans une lettre qu'il adresse ensuite à Acland le 25 mai 1858, il lui écrit :

« Je suis presque sûr que quand vous avez, en premier lieu, utilisé votre influence pour défendre les prétentions d'un projet Gothique, vous l'avez fait avec la conviction, partagée par tous les défenseurs sérieux du style Gothique, que l'essence et le pouvoir du Gothique, proprement dit, repose dans son adaptabilité à tous les besoins ; dans cette parfaite et illimitée flexibilité qui permet à un architecte de fournir tout ce qui est nécessaire, de la façon la plus simple et pratique afin de vous donner, avec la somme d'argent à sa disposition, les meilleurs bureaux, les meilleurs salles de cours, laboratoires et musées »⁹⁹⁶.

Cette question de l'adaptabilité du gothique est centrale dans la pratique architecturale des partisans du *Gothic Revival*, en particulier dans le contexte de la « Bataille des styles ». Le 15 février 1859, à l'occasion d'une réunion de l'*Architectural Photographic Association* au cours de laquelle Ruskin formule des remarques à la suite d'une conférence donnée par l'architecte George Edmund Street, est abordée la question des débats parlementaires qui ont eu lieu, quelques jours plus tôt, le 11 février, autour de la question du choix du style gothique pour le projet du *Foreign Office*. Street fait référence à ces débats et précise sa position à ce sujet en affirmant que, selon lui, les « palais Gothiques de Venise » sont :

« remarquablement bien adaptés pour servir de fondements à partir desquels construire [leur] style d'architecture urbaine nationale du XIXe siècle »⁹⁹⁷.

Si Street affirme que ces palais vénitiens constituent une référence pour la Grande-Bretagne du XIXe siècle c'est qu'il considère que leurs façades :

« se prêtent à tous les besoins. Les fenêtres sont grandes, larges et nombreuses. Les frontons sont réguliers quand il le faut et, avec tout autant de résultats satisfaisants, irréguliers quand le tracé l'exige »⁹⁹⁸.

⁹⁹⁵ *An Address to the Workmen employed on the Oxford Museum in Works*, vol. XVI, p. 431-436.

⁹⁹⁶ « I am quite sure that when you first used your influence to advocate the claims of a Gothic design, you did so under the conviction, shared by all the seriously purposed defenders of the Gothic style, that the essence and power of Gothic, properly so called, lay in its adaptability to all need; in that perfect and unlimited flexibility which would enable the architect to provide all that was required, in the simplest and most convenient way; and to give you the best offices, the best lecture-rooms, laboratories, and museums, which could be provided with the sum of money at his disposal » (*The Oxford Museum in Works*, vol. XVI, p. 211-212).

⁹⁹⁷ « Gothic palaces of Venice are singularly well adapted to serve as the foundations on which to build our nineteenth century style of domestic architecture for such cities as this » (*An Address to the Workmen employed on the Oxford Museum in Works*, vol. XVI, p. 465).

⁹⁹⁸ The fronts are regular if it be necessary, and, with equally good results, irregular when that was the more convenient course » (*Ibid.*, p. 465-466).

Il adresse une vive critique aux architectes présents lors de ce débat parlementaire et en particulier à William Tite, architecte du *Royal Exchange*, première bourse de la « City » de Londres construite dans un style néo-classique en 1844, et président de l'*Architectural Society*.

Il l'interpelle en ces termes :

« Je ne peux me retenir d'exprimer mon étonnement que certains membres de la Chambre des Communes et, parmi eux, un architecte, puisse s'être risqués [...] à affirmer que quiconque défendrait l'architecture médiévale pour le nouveau *Foreign Office* et les autres Ministères publics défendrait en fait l'introduction de fonctionnalités inadaptées aux besoins vitaux collectifs : des "fenêtres étroites" ou des "configurations complexes à la place de fenêtres à guillotine" ou tout autre "barbarisme" comme ils l'appellent. Soit, ils ne se sont pas donné la peine de regarder les projets Gothiques pour ces bâtiments et alors, ne devraient pas avoir à exprimer une opinion ; ou bien, en ayant étudié ces plans, ils ont déformé les faits afin d'alimenter les intérêts de leur camp. Il est de notoriété publique qu'en ce qui concerne ce sujet, les auteurs de la plupart des projets Gothiques pour ces bâtiments ont suivi les exemples vénitiens et les ont pourvus de vantaux ouvrant à l'arrière des fenêtres à guillotine et un plus grand nombre de fenêtres pour leurs pièces que leur compétiteurs »⁹⁹⁹.

Ce que l'on comprend ici, c'est que l'opposition entre style néo-classique et style néo-gothique se cristallise, dans la pratique, sur des points très concrets qui, à l'instar des discussions autour de la taille des fenêtres et des modalités de leur ouverture, témoignent d'un recentrement de la focale autour de la question de l'usage des structures bâties. Les théoriciens tout autant que les praticiens du *Gothic Revival* tentent alors d'identifier, dans les exemples d'architecture gothique à leur disposition, les caractéristiques les plus adaptées aux besoins et aux nécessités de la vie urbaine moderne. Les grandes ouvertures du gothique vénitien deviennent, en particulier à la suite de l'attention que leur prête Ruskin dans ses *Stones of Venice*, un modèle pour les architectes néo-gothiques victoriens.

⁹⁹⁹ « Nor can I refrain from expressing my astonishment that some members of the House of Commons, and among them an architect, should have ventured to rise a few nights since in their places, and assert that in advocating the use of mediæval architecture for the new Foreign and other Government Offices, any one advocated the introduction of features unsuited to the common wants of life, narrow windows, or complicated arrangements, in place of sash windows, and other barbarisms, as they were called. Either they had never troubled themselves to look at the Gothic designs for those buildings, and ought not, therefore, to have expressed an opinion; or, having examined the plans, they misrepresented the facts, in order to serve some party purpose. It is notorious that in this matter the author of most of the Gothic designs had followed the Venetian examples, and had provided sashes opening behind the shafted windows, and a larger amount of glass for their rooms than their opponents » (*Ibid.*, p. 466).

b- Gothique, science et style national

Le Oxford Museum of Natural History et la science moderne

Nous venons de faire référence à l'*Oxford Museum of Natural History*, en faveur duquel Ruskin s'engage dans la seconde moitié des années 1850 comme en témoigne notamment la publication, en 1859, chez Smith, Elder and Co, de *The Oxford Museum*, qui réunit les différentes lettres adressées par Ruskin à Henri Acland en soutien à ce projet¹⁰⁰⁰. Il explicite les motifs de cette correspondance au début de sa deuxième lettre :

« Je me dois d'écrire, ne serait-ce que pour vous demander de m'associer d'une manière ou d'une autre à ce que vous faites actuellement pour mettre le Musée plus clairement en évidence dans l'esprit du public, afin que je puisse y participer au moins en exprimant mon sentiment profond du noble but de l'édifice, de la noble sincérité de l'effort de son architecte, du bien infini que les enseignements auxquels il sera consacré doivent, en fin de compte, accomplir pour l'humanité »¹⁰⁰¹.

On lit, derrière les mots de Ruskin, son souci de joindre sa voix à celles des partisans de ce musée qui suscite alors des oppositions. Les débats se cristallisent alors autour de deux éléments principaux. C'est d'abord la fondation en elle-même, à Oxford, d'un musée d'histoire naturelle qui suscite des réactions. Elle sous-entend que l'histoire naturelle est reconnue comme une discipline légitime parmi les études universitaires dispensées à Oxford. Or, dans le contexte oxonien où une large place est encore dévolue, au milieu du XIXe siècle, à la pratique et à l'étude de la théologie, l'accueil de l'histoire naturelle s'est fait de manière difficile.

C'est un vrai combat qu'engage Henri Acland pour la fondation de ce musée. Il débute, dès 1847, par la circulation d'une pétition, qu'Acland signe aux côtés d'autres professeurs de sciences, dans laquelle ils exhortent à :

« l'édification d'un édifice dans l'enceinte de l'Université qui permette d'exposer les matériaux destinés à expliquer les faits et les lois du monde naturel »¹⁰⁰².

Quelques mois plus tard, en 1848, il fait paraître un pamphlet défendant la création d'une « *Honour School in Natural Science* » dans lequel il soutient l'importance de l'étude des lois naturelles et se réfère explicitement au second volume de *Modern Painters* que Ruskin a fait paraître en 1846 et dans lequel il prône l'importance de l'étude, scientifique, de la nature dans

¹⁰⁰⁰ *The Oxford Museum in Works*, vol. XVI, p. 202-240.

¹⁰⁰¹ « Yet I must write, if only to ask that I may be in some way associated with you in what you are now doing to bring the Museum more definitely before the public mind—that I may be associated at least in the expression of my deep sense of the noble purpose of the building—of the noble sincerity of effort in its architect—of the endless good which the teachings to which it will be devoted must, in their ultimate issue, accomplish for mankind » (*Ibid.*, p. 219).

¹⁰⁰² « the erection of an edifice within the precincts of the University for the better display of materials illustrative of the facts and laws of the natural world » (*Works*, vol. XVI, p. xli).

la pratique artistique¹⁰⁰³. En 1849, Acland fonde ensuite un comité, à Oxford, pour défendre l'établissement d'un musée d'histoire naturelle et invite à la souscription. Ruskin prend part à ce combat en défendant notamment l'introduction de l'histoire naturelle à Oxford dans un appendice au troisième volume des *Stones of Venice* qui paraît en 1853. Il y qualifie l'absence de tout enseignement de ce type comme l'une des plus grandes déficiences éducatives du moment. Il écrit :

« Notre soi-disant système actuel d'éducation européen ignore ou méprise [...] l'histoire naturelle. Jusqu'à il y a un an ou deux, l'enseignement des sciences physiques dispensé à Oxford consistait en un cours de douze ou quatorze conférences sur les éléments de la mécanique ou de la pneumatique, et en la permission d'aller à *Shotover*¹⁰⁰⁴ avec le professeur de géologie [...]. Je ne peux pas, dans les limites qui sont les miennes, ne serait-ce que compter les diverses directions dans lesquelles cette ignorance fait du mal. Mais son principal mal est qu'elle prive le plus grand nombre d'hommes de la nourriture naturelle que Dieu a destinée à leur intelligence. Pour un homme qui est fait pour l'étude des mots, cinquante sont faits pour l'étude des choses, et ont été destinés à avoir un plaisir perpétuel, simple et religieux à regarder les processus, ou à admirer les créatures de l'univers naturel. Privés de cette source de plaisir, il ne leur reste que l'ambition ou la dissipation ; et les vices des classes supérieures de l'Europe sont, je crois, à attribuer principalement à cette seule cause »¹⁰⁰⁵.

Le mouvement est couronné de succès et, le 8 avril 1854, une délégation est nommée :

« dans le but d'obtenir, de la part d'architectes, des propositions et des estimations destinées à être examinées et de sélectionner un projet pour qu'il soit approuvé par la Chambre »¹⁰⁰⁶.

C'est alors le choix du style à adopter pour le bâtiment lui-même qui fait l'objet de discussions. Elles renforcent l'intérêt de Ruskin pour la cause de ce musée qui fait l'objet d'un concours d'architecture, organisé en 1854. Trente-deux propositions sont reçues, toutes exposées au public à la *Radcliffe Camera* d'Oxford. À la suite d'un premier vote, deux projets sont retenus : le premier, de style palladien, est celui de l'architecte Edward Middleton Barry, troisième fils de Charles Barry, architecte du nouveau Parlement de Westminster après l'incendie de 1834 ; le second, de style gothique, est une proposition de Benjamin Woodward du cabinet *Deane*,

¹⁰⁰³ James Beresford ATLAY, *Sir Henry Wentworth Acland, Bart., K.C.B., F.R.S., Regius Professor of Medicine in the University of Oxford. A Memoir*, Londres, Smith, Elder & Company, 1903, p. 153.

¹⁰⁰⁴ Fôret qui se trouve non loin de l'Université d'Oxford.

¹⁰⁰⁵ « Our present European system of so-called education ignores, or despises [...] Natural History. Until within the last year or two, the instruction in the physical sciences given at Oxford consisted of a course of twelve or fourteen lectures on the Elements of Mechanics or Pneumatics, and permission to ride out to Shotover with the Professor of Geology [...]. I cannot, within my present limits, even so much as count the various directions in which this ignorance does evil. But the main mischief of it is, that it leaves the greater number of men without the natural food which God intended for their intellects. For one man who is fitted for the study of words, fifty are fitted for the study of things, and were intended to have a perpetual, simple, and religious delight in watching the processes, or admiring the creatures, of the natural universe. Deprived of this source of pleasure, nothing is left to them but ambition or dissipation ; and the vices of the upper classes of Europe are, I believe, chiefly to be attributed to this single cause » (*The Stones of Venice in Works*, vol. XI, p. 258-259).

¹⁰⁰⁶ « for the purpose of obtaining Designs and Estimates from Architects, of examining and selecting from them, and of reporting thereon for the approval of the House » (*Works*, vol. XVI, p. xlii).

Woodward & Deane, installé à Dublin. Le choix est fait en 1855 et le lauréat, à la suite d'une intense campagne pamphlétaire contre l'édification du musée, est le projet néo-gothique de Benjamin Woodward. Le vote final, remporté à une majorité de 68 voix en faveur de la construction et 64 voix contre, témoigne de la tension des oppositions en présence¹⁰⁰⁷. Ce qui est particulièrement intéressant, dans la manière dont se formulent les réactions suscitées par la fondation de ce musée d'histoire naturelle, c'est qu'elles prennent alors principalement comme objet le choix du style architectural de sa construction. Dans la préface qu'Acland rédige, en 1893, pour une nouvelle édition à *The Oxford Museum*, il écrit :

« Le projet architectural en lui-même a attiré beaucoup d'attention, plus encore que la question de savoir si la science moderne devait vraiment trouver un lieu de résidence digne de ce nom à Oxford. Ce point était maintenant réglé. Désormais, pour les travailleurs scientifiques, il s'agissait de veiller à ce que le bâtiment soit rapidement achevé et équipé pour le travail scientifique de la manière la plus pratique. Mais Mr Ruskin et d'autres sentaient de tout cœur qu'une dette plus importante que cela était due à l'étude scientifique de la Nature. [...] L'Université devait à la fois à la Nation et à l'étudiant de la Nature, aussi simple et altruiste soit-il, que son environnement soit au moins aussi décent et pratique pour ses études que le sont les Bibliothèques pour l'étudiant en Lettres [...]. Il fut un temps où n'importe quel endroit était assez bon pour un étudiant en médecine. La négligence des gouvernements à son égard était un proverbe. Quel a été le résultat ? [...] Lorsque, pour la première fois, j'ai ouvert la porte d'une salle de dissection, un robuste porteur en tablier bleu, manches de chemise relevées, a jeté vers la haute lucarne une tête humaine noire et putride, et, donnant un coup de pied en guise de plaisanterie, a appelé les étudiants : - Qui a envie de jouer ? Et il a pris la tête pour la lancer comme un ballon de football. Dans la mesure où le milieu de travail peut influencer le ton de ceux qui y entrent, Ruskin et ses amis ont contribué à rendre impossible toute réunion de ce genre, et les étudiants en médecine ne les toléreraient pas maintenant »¹⁰⁰⁸.

Quelle architecture adopter pour ce nouveau musée ? C'est cette question qui polarise les discussions autour de la place à accorder aux sciences naturelles au sein de l'Université. L'exacte contemporanéité de la construction de ce bâtiment oxonien et du *Foreign Office* de Londres – et des débats qui l'entourent – témoigne de l'importance que revêtent ces discussions architecturales à l'échelle nationale. La question est, dans les deux cas, la même : le gothique

¹⁰⁰⁷ *Works*, vol. XVI, p. xlii-xliii.

¹⁰⁰⁸ « The actual design attracted much attention, more even than the contest whether modern Science should really find a worthy dwelling-place in Oxford. That point was now settled. Henceforward it was with the Science workers a matter of care that the building should be rapidly completed, and fitted for scientific work in the most practical manner. But Mr. Ruskin and others felt heartily that a larger debt than that was due to the Scientific study of Nature. [...] The University owed both to the Nation and to the student of Nature, however simple and selfdenying his ways, that his surroundings should be at least as decent and as convenient for his studies as are the Libraries to the student of Letters [...]. Once on a time any place was good enough for a Medical Student. The neglect of him by Governments was a proverb. What was the result? [...] When for the first time I opened the door of a dissecting-room, a stalwart porter in blue apron, shirt sleeves tucked up, threw towards the lofty skylight a black and putrid human head, and, kicking out his foot in jest, called out to the students: —Who wants a kick?! and caught his football in his hands. In so far as surroundings in work can influence the tone of those who enter them, Ruskin and his friends helped to make association of this kind impossible, and students of medicine would not now tolerate them » (*The Oxford Museum in Works*, vol. XVI, p. 236)

peut-il se plier aux exigences de la science moderne ? À cette dernière, Ruskin répond, au début de l'année 1859, alors qu'il a déjà pu visiter une aile du nouveau musée, dans une de ses lettres à Henry Acland :

« Aucune autre architecture, je l'ai ressenti en un instant, n'aurait pu s'adapter ainsi à une fonction aussi nouvelle et étrange. Aucun arrangement fixe de frise et de pilier, aucune proportion convenue de mur et de toit, aucun raffinement appliqué de décoration classique, n'aurait pu autrement qu'absurdement et fantastiquement se soumettre au creuset, et son souffle à la fournaise ; que ces vieilles voûtes et ces forts contreforts, toujours prêts à rendre service à l'homme, quelle que soit sa demande [...]. L'idée générale que l'on se fait du Musée est peut-être, jusqu'à présent, qu'il s'agit d'une tentative forcée d'adapter des formes décoratives de l'architecture à des utilisations peu convenables, alors que le fait réel est, pour autant que je puisse le discerner, qu'aucune autre architecture n'aurait été possible, dans les circonstances requises, et que tout effort pour introduire des types de formes classiques dans ces laboratoires et ces musées aurait se serait soldé par un échec ridicule »¹⁰⁰⁹.

Se rejoue, avec le *Oxford Museum*, l'opposition entre style classique et style gothique dans leurs capacités respectives à s'adapter aux pratiques du monde moderne. Il s'agit alors pour Ruskin de défendre et de promouvoir une architecture irrégulière et non-conventionnelle qui peut répondre, de manière exemplaire, aux nécessités concrètes des sciences naturelles, ce qui ne serait, selon lui, pas envisageable avec le style classique.

Un « English gothic » ?

Le cabinet *Deane, Woodward & Deane*, choisi pour la conception de l'*Oxford Museum*, a été fondé en 1846 à l'initiative de Thomas Deane, père et fils, et de Benjamin Woodward. Ce sont eux qui ont notamment réalisé, en 1854, la nouvelle bibliothèque du *Trinity College* de Dublin, un an après la parution des deux derniers tomes des *Stones of Venice*. De manière significative, ils s'inspirent, pour sa réalisation, d'un style byzantin vénitien. En 1868, dix ans après l'inauguration de la bibliothèque, Ruskin, à Dublin, lors d'une conférence donnée dans le *Concert Hall* de l'*Exhibition Palace* intitulée « *Mystery of Life and its Arts* » déclare que le travail de Woodward au *Trinity College* est :

¹⁰⁰⁹ « No other architecture, as I felt in an instant, could have thus adapted itself to a new and strange office. No fixed arrangements of frieze and pillar, nor accepted proportions of wall and roof, nor practised refinement of classical decoration, could have otherwise than absurdly and fantastically yielded its bed to the crucible, and its blast to the furnace; but these old vaultings and strong buttresses—ready always to do service to man, whatever his bidding [...] The general idea about the Museum has perhaps been, hitherto, that it is a forced endeavour to bring decorative forms of architecture into uncongenial uses—whereas, the real fact is, as far as I can discern it, that no other architecture would, under the required circumstances, have been possible; and that any effort to introduce classical types of form into these laboratories and museums must have ended in ludicrous discomfiture » (*The Oxford Museum in Works*, vol. XVI, p. 222-223).

« la première application dans une réalisation que j'avais la joie de voir, des principes que j'avais, jusqu'alors, essayé d'enseigner ! »¹⁰¹⁰

Dans cette même conférence, il vante les mérites du bâtiment du *Oxford Museum of Natural History* sur lequel il trouve :

« les meilleurs détails du travail exécuté par des sculpteurs qui sont nés et qui ont été formés ici [à Dublin] ; et la première fenêtre de la façade de ce bâtiment, dans lequel a été inaugurée l'étude des sciences naturelles en Angleterre, en véritable communion avec la littérature, était sculptée à partir d'un de mes dessins par un sculpteur anglais »¹⁰¹¹.

On entend dans ce passage que Ruskin convoque et fait valoir le caractère national de l'architecture. La manière dont il intègre cette question à son propos révèle la place qu'elle occupe alors dans les débats entre les acteurs du champ architectural, en Grande-Bretagne et dans les autres pays européens.

Ruskin interroge cette dimension nationaliste quand, en 1857, devant les membres de l'*Architectural Association*, il accuse les jeunes architectes, de chercher sans cesse à développer un style « digne » de l'Angleterre¹⁰¹². Ruskin se fait quant à lui, une idée très précise de ce à quoi devrait ressembler ce qu'il qualifie d' « école d'architecture anglaise », qui ne peut advenir, selon lui, qu'à condition de posséder « un groupe de sculpteurs qui acceptent de se détacher du public anglais »¹⁰¹³. Il pointe ici du doigt la responsabilité du public bourgeois et aristocratique qui, comme on l'a vu, cherche à se distinguer par le renouvellement constant des formes architecturales de ses habitations et de ses édifices publics. La critique de ces « caprices » architecturaux est exprimée ainsi dans sa conférence de 1857 à l'*Architectural Association* :

« Vos esprits, vos fantaisies et vos ambitions sont tout à fait infinis ; et, qu'importe ce qui peut être fait par les autres, vous voudrez toujours faire quelque chose par vous-même ; si vous ne pouvez pas vous contenter de Palladio, vous ne pourrez pas non plus vous contenter de Paxton : tout le métal et le verre qui ont été fondus ne pèsent pas assez lourd pour couper les ailes des aspirations de l'esprit humain »¹⁰¹⁴.

¹⁰¹⁰ « the first realization I had the joy to see, of the principles I had, until then, been endeavouring to teach! » (*Sesame and Lilies in Works*, vol. XVIII, p. 149-150).

¹⁰¹¹ « When to another friend, Sir Thomas Deane, with Mr. Woodward, was entrusted the building of the museum at Oxford, the best details of the work were executed by sculptors who had been born and trained here; and the first window of the façade of the building, in which was inaugurated the study of natural science in England, in true fellowship with literature, was carved from my design by an Irish sculptor » (*Sesame and Lilies in Works*, vol. XVIII, p. 150).

¹⁰¹² « A new style worthy of modern civilization in general, and of England in particular » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 348).

¹⁰¹³ « And as soon as we possess a body of sculptors able, and willing, and having leave from the English public, to carve on the façades of our cathedrals portraits of the living bishops, deans, canons, and choristers, who are to minister in the said cathedrals; and on the façades of our public buildings, portraits of the men chiefly moving or acting in the same; and on our buildings, generally, the birds and flowers which are singing and budding in the fields around them, we shall have a school of English architecture. Not till then » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 11-12).

¹⁰¹⁴ « Those souls, and fancies, and ambitions of yours, are wholly infinite; and, whatever may be done by others, you will still want to do something for yourselves; if you cannot rest content with Palladio, neither will you with Paxton: all the metal and

La référence à Paxton témoigne du rôle joué par l'édification du *Crystal Palace* – dont Ruskin se moque comme de la « plus grande des serres jamais construite »¹⁰¹⁵ – lors de l'exposition universelle de 1851 dans l'intérêt de l'opinion publique pour l'identification d'un style proprement anglais. L'architecture devient, au milieu du siècle, un enjeu important dans la constitution d'un discours culturel sur l'« Anglité » – ou « *Englishness* » – thème qui occupe une partie des débats de l'époque en lien notamment à la structuration contemporaine d'un empire britannique dont certains interrogent l'homogénéité culturelle¹⁰¹⁶. Il a été question, dans le deuxième chapitre de cette thèse, de la manière dont se forge, notamment à partir du XVIIe siècle, dans les écrits d'auteurs comme John Selden ou William Petyt, le mythe des origines saxonnes de la tradition parlementaire anglaise¹⁰¹⁷. Cette généalogie saxonne est aussi une généalogie gothique et la porosité entre les trois termes – saxon, anglais et gothique – a déjà été pointée. Dans cette perspective, l'architecture gothique est observée, par Ruskin et ses contemporains, à travers le prisme de l'anglité.

En 1817, dans son *Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*, c'est par le qualificatif d'« *Early English Gothic* » que Thomas Rickman identifie les premiers stades du développement de l'architecture gothique, à partir de la fin du XIIe siècle¹⁰¹⁸. À sa suite, différents théoriciens britanniques de l'architecture travaillent à construire une généalogie anglaise de l'architecture gothique. C'est le cas de Raphael et de Joshua Brandon qui analysent, en 1847, l'architecture gothique à partir de ses exemples anglais¹⁰¹⁹ mais également de Ruskin qui montre, dès son *Poetry of Architecture* – qu'il fait paraître en 1837 – la singularité anglaise des toits à pignons gothiques¹⁰²⁰. Il s'agit, dans ces différentes propositions, d'affirmer la place de l'Angleterre dans une histoire de l'architecture qui s'écrit alors à l'échelle européenne.

L'intérêt que suscite les réalisations gothiques à partir du XVIIIe siècle s'accompagne de la revendication, par différents philosophes et théoriciens européens, d'une origine nationale du

glass that ever were melted have not so much weight in them as will clog the wings of one human spirit's aspiration » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 349).

¹⁰¹⁵ « larger than ever greenhouse was built before » (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 455-456).

¹⁰¹⁶ Voir, à ce sujet, Krishan KUMAR, *The making of English national identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

¹⁰¹⁷ Première partie, Chapitre II : John Ruskin et l'âge du *revival* anglais.

¹⁰¹⁸ Thomas RICKMAN, *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*, Londres, Longman, 1817.

¹⁰¹⁹ Raphael BRANDON et Joshua Arthur BRANDON, *An Analysis of Gothic Architecture*, Londres, Pelham Richardson., 1847.

¹⁰²⁰ « And now that we have pointed out the kind of approach most peculiarly English, that approach will guide us to the only style of villa architecture which can be called English, —the Elizabethan, and its varieties, —a style fantastic in its details, and capable of being subjected to no rule, but, as we think, well adapted for the scenery in which it arose. We allude not only to the pure Elizabethan, but even to the strange mixtures of classical ornaments with Gothic forms, which we find prevailing in the sixteenth century. In the most simple form, we have a building extending round three sides of a court, and, in the larger halls, round several interior courts, terminating in sharply gabled fronts, with broad oriels divided into very narrow lights by channelled mullions, without decoration of any kind; the roof relieved by projecting dormer windows, whose lights are generally divided into three, terminating in very flat arches without cusps, the intermediate edge of the roof being battlemented » (*Poetry of Architecture in Works*, vol. I, p. 121).

gothique. En Allemagne, l'histoire de l'architecture qui est alors en cours d'écriture, notamment depuis Goethe et Schlegel, est celle d'un gothique qui, né en terre d'Empire, dans une forme de rupture avec l'architecture romaine, permet d'asseoir la prétention impériale germanique et la prépondérance de l'architecture allemande sur celle des autres pays. Le 4 septembre 1842, la déclaration d'achèvement de la cathédrale de Cologne, commencé au XIII^e siècle, permet de la constituer comme « monument national » et de réaffirmer l'origine germanique du gothique dans un geste qui l'érige, notamment depuis les guerres napoléoniennes, comme une arme contre la France¹⁰²¹. Le passage que Goethe consacre au caractère germanique de cette cathédrale en 1772 dans *De l'Architecture allemande*, est, à cet égard, exemplaire :

« Trouvant cet édifice bâti avec tant de perfection sur une ancienne terre allemande et dans une époque tout allemande, apprenant, de plus, que le nom de l'architecte, qu'on lisait sur une tombe modeste, était allemand par la consonance et par l'origine, j'entrepris, dans mon enthousiasme pour cette œuvre d'art, de changer le nom mal famé de gothique, donné jusqu'alors à cette architecture, et de la revendiquer pour mon pays, en lui donnant celui d'architecture allemande ; oralement d'abord, puis dans un petit mémoire dédié au docteur Erwin de Steinbach, je mis au jour mes sentiments patriotiques »¹⁰²².

Ce n'est qu'à partir 1856, notamment avec la parution de l'*Histoire de l'architecture* de Franz Kugler, que cette interprétation cède progressivement la place, en Allemagne, à celle d'une origine française du gothique telle qu'elle a progressivement été établie, notamment par les publications de Félix de Vernheil et de Ferdinand de Roisin¹⁰²³. Acteurs de cette bataille nationaliste autour de l'architecture, les théoriciens britanniques revendiquent la spécificité historique du gothique anglais.

Cette préoccupation autour des origines du gothique qui résonne sur tout le continent européen, est aussi une manière d'écrire l'histoire à partir de laquelle ancrer les racines d'un style véritablement national. Dans son *Historical Essay on Architecture*, Thomas Hope écrit que :

« Personne ne semble encore avoir eu le moindre désir ou la moindre idée de simplement emprunter à chaque style ancien d'architecture ce qu'il a d'utile ou d'agréable, de scientifique ou d'élégant [...] et ainsi de composer une architecture qui, née dans notre pays, cultivée sur notre sol, et en harmonie avec notre climat, nos institutions et nos habitudes, à la fois élégante, appropriée et originale, pourrait vraiment mériter l'appellation de « Nôtre »¹⁰²⁴.

¹⁰²¹ Roland RECHT, « Invention et réinvention de l'architecture gothique » in Georges ROQUE, *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient. Jean Maisonneuve, 2012, p. 18.

¹⁰²² Johann Wolfgang von GOETHE, *Goethe, ses mémoires et sa vie. Volume I. Vérité et poésie.*, trad. Henri Richelot, Paris, J. Hetzel, 1863, p. 361.

¹⁰²³ Roland RECHT in G. ROQUE, *L'imaginaire moderne de la cathédrale, op. cit.*, p. 17.

¹⁰²⁴ « No one seems yet to have conceived the smallest wish or idea of only borrowing of every former style of architecture, whatever it might present of useful or ornamental, of scientific or tasteful; of adding thereto whatever other new dispositions or forms might afford conveniences or elegancies not yet possessed; of making the new discoveries, the new conquests, of natural productions unknown to former ages, the models of new imitations more beautiful and more varied; and thus of composing an architecture which, born in our country, grown on our soil, and in harmony with our climate, institutions, and

Il est ainsi question, au sujet d'architecture, de « sol », de « climat », d' « institutions » et d' « habitudes » nationales, ce qui indique la manière dont le champ devient, au cours du XIX^e siècle, un enjeu de taille dans la production d'un discours nationaliste. En Italie, le caractère national de l'architecture se pose notamment de manière exacerbée au moment de l'unification comme on le voit dans la réflexion que développe l'architecte Camillo Boito dans les années 1880. Sa vision de ce que devrait être l'architecture de la nouvelle Italie – sur le modèle lombard ou du Trecento – en témoigne¹⁰²⁵.

En Grande-Bretagne, le souci de Thomas Hope pour la recherche d'une architecture qui soit, véritablement, « nôtre » – c'est-à-dire, avant tout, anglaise – témoigne en outre du développement, au même moment, d'un discours autour du thème de l'inadéquation de l'architecture moderne au patrimoine national. Le concept même de « patrimoine » se charge, au cours de la première moitié du XIX^e, en Europe, d'une nouvelle signification avec, notamment, un certain nombre d'ouvrages publiés en faveur de la conservation des monuments anciens mais également l'institutionnalisation de cette démarche de conservation par différentes entreprises de « patrimonialisation » du bâti ancien. En France, elle s'incarne dans la création du poste d'inspecteur général des monuments historiques le 25 novembre 1830 par François Guizot alors ministre de l'Intérieur. Sa mission est ainsi définie en 1831 :

« Constater l'existence et faire la description critique de tous les édifices du royaume qui, soit par leur date, soit par le caractère de leur architecture, soit par les événements dont ils furent les témoins, méritent l'attention de l'archéologue, de l'historien, tel est le premier but des fonctions qui me sont confiées ; en second lieu, je dois veiller à la conservation de ces édifices en indiquant au Gouvernement et aux autorités locales les moyens soit de prévenir, soit d'arrêter leur dégradation »¹⁰²⁶.

Ce mouvement est marqué, dès le départ, par la publication, par Victor Hugo, du pamphlet intitulé « Guerre aux démolisseurs » paru dans la *Revue des deux mondes* en 1832 dans lequel il critique à la fois les destructions spéculatives des bâtiments anciens mais également les méthodes de restauration telles qu'elles se pratiquent alors en France. Il écrit que :

« Chaque jour quelque vieux souvenir de la France s'en va avec la pierre sur laquelle il était écrit »¹⁰²⁷.

habits, at once elegant, appropriate, and original, should truly deserve the appellation of "Our Own." (Thomas HOPE, *An Historical Essay on Architecture*, Londres, John Murray, 1835, p. 492).

¹⁰²⁵ Catherine BRICE, « Lecture politique d'un espace urbain : Florence capitale (1865-1870) », *Mélanges de l'école française de Rome*, 94-2, 1982, p. 868.

¹⁰²⁶ Ludovic VITET, *Rapport au ministre de l'Intérieur sur les monumens, les bibliothèques, les archives, les musées des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais*, Paris, Imprimerie royale, 1831.

¹⁰²⁷ Victor HUGO, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des Deux Mondes*, 1832.

Le bâtiment est ici envisagé comme « souvenir » et mémoire de la France et c'est cette dimension, celle de l'identification entre nation et architecture, qui est alors au cœur de la démarche patrimoniale en architecture.

C'est une logique un peu différente qui est à l'œuvre en Grande-Bretagne dans les années 1840. Il n'existe alors pas, outre-Manche, d'équivalent du dispositif des monuments historiques qui prendrait en charge, de manière institutionnelle, la préservation de l'architecture nationale. Il faut attendre 1877 pour que soit créée, sous l'égide de William Morris et de l'architecte Philip Webb, la *Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB)* dans la perspective de s'opposer aux entreprises de restaurations architecturales des bâtiments anciens et de privilégier leur « réparation », selon des principes largement influencés par la théorie ruskinienne¹⁰²⁸. Cette Société, d'initiative privée et non publique, fonde les principes de ce qui constitue, encore aujourd'hui, la doctrine du « *cultural heritage* » britannique dont l'une des premières traductions est l'établissement, en 1908, de la *Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of England* refondée, en 1983, au moment du *National Heritage Act* avec l'établissement de l'organisme public de l'*Historic England*.

Avant la fondation de la *SPAB* en 1877 et l'institutionnalisation de ces questions au début du XXe siècle, ce sont finalement des initiatives, d'abord privées, comme celle de l'*Architectural Museum* qui prennent en charge la question patrimoniale en Grande-Bretagne. En 1851, c'est pour l'établissement d'une « collection nationale » d'ornements architecturaux britanniques que ne comportait alors pas le *British Museum* que les partisans de la fondation du musée se mobilisent. Le directeur de la collection d'antiquités du *British Museum* en appelle ainsi, dans le *Builder* du 19 avril 1845, à l'ouverture « d'un musée illustrant notre architecture nationale ». Dans sa lettre au *Builder* du 15 février 1851, George Gilbert Scott insiste, quant à lui, sur le caractère « absolument nécessaire » de cette collection :

« pour ceux qui, parmi nous, sont engagés à faire revivre notre style natif d'architecture ou plutôt à le considérer comme le fondement d'un style proprement à nous »¹⁰²⁹.

¹⁰²⁸ « In putting forth this First Annual Report since the institution of our Society, the Committee cannot but regret, considering how widely-spread and rapid has been both the destruction and falsification of our ancient monuments during the last twenty years, that some such society as this was not long ago called into existence; a society with the principal aim of guarding the life and soul of those monuments, so to speak, and not their bodies merely; a society that might have impressed upon the public the duty of preserving jealously the very gifts that our forefathers left us, and not merely their sites and names » (William MORRIS, *Report of the First Annyal Meeting*, 1878, p. 1).

¹⁰²⁹ « to those, however, among us who are engaged in reviving this our native style of architecture, or rather of founding upon it as a basis of a style of our own, such a collection is not only important bu absolutely necessary » (*Builder* 9, no. 419, 15 février 1851, p. 104).

Cette dimension nationaliste se retrouve dans les propos d'Henry Cole, en novembre 1857, quelques mois après l'ouverture au public de la galerie d'architecture du musée de *South Kensington*, quand il écrit que :

« Tous les étrangers qui ont assisté à ce commencement y voient en germe le plus exceptionnel Musée d'Architecture d'Europe »¹⁰³⁰.

L'entreprise patrimoniale qui prend alors l'architecture comme objet s'illustre ainsi, en Grande-Bretagne, dans une entreprise muséographique qui revêt une forte dimension nationaliste. Dans ce contexte, l'architecture gothique médiévale, dont il existe différents foyers régionaux en Europe, est chargée d'un poids idéologique particulier.

De Venise à Londres

Quand Ruskin entreprend, dans ses *Stones of Venice*, en 1851, de décrire et de constituer en modèle les palais vénitiens des XIIIe, XIVe et XVe siècles, il crée un précédent. Les principaux historiens et théoriciens de l'architecture, aussi bien en Grande-Bretagne, qu'en France ou en Allemagne, s'étaient jusqu'alors peu intéressés aux formes vénitiennes du gothique et avaient pris comme objet, avant tout, des exemples tirés de l'architecture nationale. Or, si le caractère national du gothique est mis en avant dans certains textes de Ruskin, il n'en reste pas moins que c'est sur l'exemple vénitien qu'il fonde sa théorie de l'architecture gothique. La parution des *Stones of Venice* et la diffusion de ses planches illustrées et de ses idées jouent un rôle majeur dans l'importance prise par les formes caractéristiques du gothique vénitien, telles qu'elles sont identifiées et décrites par Ruskin, dans les réalisations architecturales britanniques à partir de la seconde moitié des années 1850. Nous avons déjà fait référence à l'influence de Ruskin dans le travail de Benjamin Woodward, à Dublin et à Oxford. C'est également le cas dans le deuxième projet de George Gilbert Scott pour le *Foreign Office*, qualifié par l'architecte rappelons-le, dans une lettre de 1860, de « semi-byzantin »¹⁰³¹ en référence à la typologie définie par Ruskin dans les *Stones of Venice*.

¹⁰³⁰ « what an Architectural Museum may become, if the individuals and the State will act together. Every foreigner who has seen this commencement sees in it the germ of the finest Architectural Museum in Europe » (Henry COLE, « 16 novembre 1857 » in Henry COLE, *Fifty years of public work of Sir Henry Cole*, op.cit., p. 292).

¹⁰³¹ "I have prepared [a design] which is Italian but not what [Palmerston] meant. It is really Italian Romanesque or semi-Byzantine (but do not say so or they will say it is the concentration of Barbarism) » (Scott à Freeman, 2 Juillet 1860, Rylands University Library, Manchester, Freeman papers cité dans David B. BROWNLEE, « That "Regular Mongrel Affair". G. G. Scott's Design for the Government Offices », *Architectural History*, 28, 1985, p. 159-197).

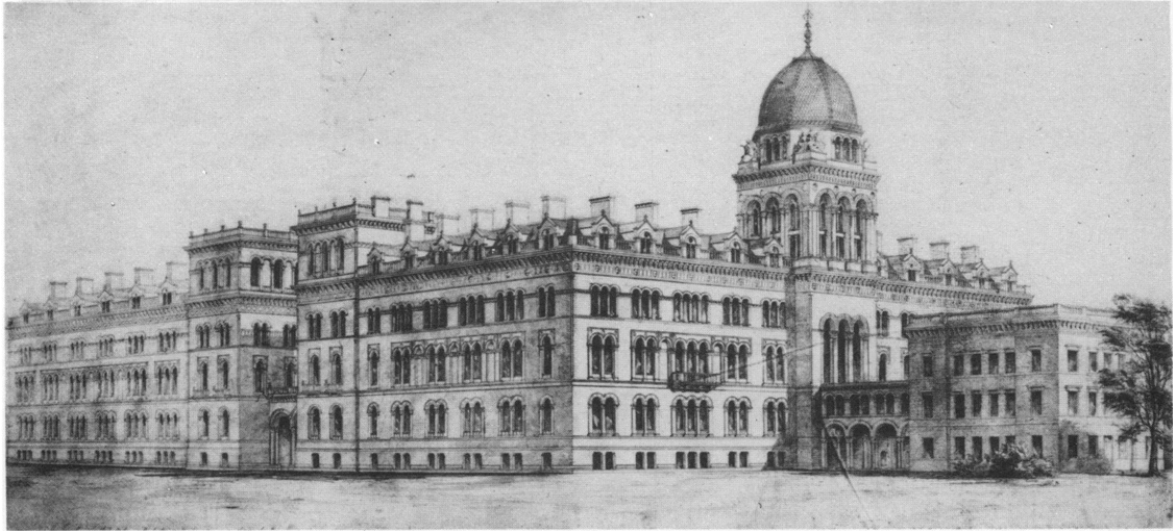


Figure 79 : La proposition “semi-byzantine” de Scott pour le *Foreign Office* (hiver 1859-1860)
Source : *British Architectural Library* de la *Royal Institute of British Architects*, Drawings Collection.

Le plan rectangulaire du bâtiment, les fenêtres hautes voûtées et, notamment, la présence de loggias, témoignent de la manière dont le style gothique vénitien devient une référence dans la pratique architecturale au début de la seconde moitié du XIXe siècle.

Cette influence est paradoxale au sein du champ de l'architecture victorienne qui se constitue, nous l'avons montré, dans le contexte de la recherche des fondements d'un style qui serait, avant tout, national. C'est la raison pour laquelle les architectes du *Gothic Revival* tentent régulièrement de justifier l'utilisation de ces éléments formels d'inspiration vénitienne, à la manière de Georges Edmund Street en 1859. Lors de son intervention à l'*Architectural Photographic Association*, l'un de ses principaux arguments pour justifier l'utilisation de ces formes concerne l'adaptabilité naturelle du style vénitien au style anglais. Il défend que :

« Comme tous ceux qui ont pu observer le nouveau Musée d'Oxford le reconnaîtront, l'imitation de fenêtres vénitiennes ne conduit pas forcément à un style non-anglais »¹⁰³².

¹⁰³² « The imitation of such windows as the Venetian need be in ni way un-English, as those who have seen the new Museum at Oxford will at once allow » (*Venetian Architecture in Works*, vol. XVI, p. 466).



Figure 80 : New Museum, Oxford
 Source : *The Illustrated London News*, 5 novembre 1859.

La façade de l'*Oxford Museum of Natural History* présente en effet un réseau de fenêtres hautes voûtées dont le remplage ornemental s'inspire des fenêtres gothiques des palais vénitiens étudiées par Ruskin. Ce dernier a d'ailleurs travaillé au projet du musée en proposant une série de dessins, aujourd'hui conservés à l'*Ashmolean Museum*, dans lesquels une grande attention était accordée à l'ornementation, trilobée, des fenêtres.





Figure 81 : Deux aquarelles de John Ruskin, *Design for a window in the University Museum, Oxford*
 Source : *Ashmolean Museum, University of Oxford*.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que si Ruskin érige le gothique vénitien en modèle, ce n'est pas en raison de la supériorité architecturale de ses formes mais en raison du statut d'exemplarité que la cité a conservé jusqu'au XIXe siècle. À cet égard, il écrit, dans la deuxième préface de ses *Seven Lamps of Architecture* en 1855, que :

« Je dois ici contredire une idée qui est souvent admise par des lecteurs rapides des *Stones of Venice*, à savoir que je considère l'architecture vénitienne comme la plus noble des écoles de Gothique. J'ai un grand respect pour le Gothique vénitien, mais seulement comme un parmi de nombreuses autres premières écoles. La raison pour laquelle j'ai consacré tant de temps à Venise, n'est pas parce que son architecture est la meilleure qui soit, mais car elle permet d'illustrer, dans le plus petit espace possible, les faits les plus intéressants de l'histoire architecturale. Le Gothique de Vérone est bien plus noble que celui de Venise ; et celui de Florence plus noble encore que celui de Vérone. Pour ce travail, celui de Notre-Dame de Paris est le plus noble de tous »¹⁰³³.

La lecture des *Stones of Venice* nous permet de mieux comprendre le choix de Venise par Ruskin. Il tient pour beaucoup au parallèle que l'auteur trace entre l'histoire médiévale de la cité-État et celle de la société britannique. Le gothique vénitien est, selon lui, l'expression d'un mode de gouvernement politique et social capable de préserver la créativité et le plaisir au travail

¹⁰³³ « I must here also deprecate an idea which is often taken up by hasty readers of the *Stones of Venice*; namely, that I suppose Venetian architecture the most noble of the schools of Gothic. I have great respect for Venetian Gothic, but only as one among many early schools. My reason for devoting so much time to Venice, was not that her architecture is the best in existence, but that it exemplifies, in the smallest compass, the most interesting facts of architectural history. The Gothic of Verona is far nobler than that of Venice; and that of Florence nobler than that of Verona. For our own immediate purposes that of Notre-Dame of Paris is noblest of all » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 12-13)

de ses artisans malgré l'ampleur du développement économique de la ville et son rôle de premier plan dans les réseaux commerciaux méditerranéens et, plus largement, à l'échelle européenne. Il trouve dans l'architecture vénitienne gothique – domestique et non ecclésiastique – des XIIIe-XIIIe siècles, le véritable témoignage de la grandeur et de la prospérité passées de la cité¹⁰³⁴. À cet égard, *Stones of Venice* est d'abord un miroir tendu aux acteurs économiques britanniques de la seconde moitié du XIXe siècle. Ruskin y invite ses lecteurs à la contemplation d'une société, largement fantasmée, dont la réussite économique, analogue à la leur, n'aurait pas provoqué de misère sociale comparable à celle qui règne dans la Grande-Bretagne moderne et que Ruskin dénonce dans ses ouvrages.

Il précise néanmoins que Venise n'est pas un cas unique et que d'autres villes comme Rouen, Anvers, Cologne ou Nuremberg¹⁰³⁵ ont les mêmes caractéristiques. Il précise le choix de Venise dans le troisième volume de ses *Stones of Venice*, consacré à la critique de l'architecture renaissante. Il écrit, dès la première page, que cette raison tient au fait que :

« ses bâtiments les plus anciens ont été préservés jusqu'à notre époque par le circuit de ses vagues, alors que l'incessante récurrence des ruines a défiguré la gloire de ses cités sœurs »¹⁰³⁶.

La comparaison qu'il entreprend entre la Venise médiévale et la Grande-Bretagne moderne se précise quand il écrit, quelques lignes plus loin :

« Maintenant, dans cette perspective, laissons le lecteur se représenter, de la manière la plus expressive et réelle qui soit, un groupe de palais vénitiens au XIVe siècle ou, s'il préfère, l'une des plus fantastiques et même plus riches scènes de rues de Rouen, Anvers, Cologne ou Nuremberg, et, en conservant cette magnifique image devant lui, qu'il aille dans n'importe quelle rue caractéristique, d'une manière générale et typique, de l'esprit de l'architecture domestique des temps modernes : laissons-le, par exemple, s'il est à Londres, monter et descendre Harley Street, ou Baker Street, ou Gower Street ; et alors, comparant ces rues et cette image, laissons le réfléchir (car cela va être le sujet de l'enquête finale qui va suivre) à ce qui a pu provoquer un tel changement dans l'esprit européen »¹⁰³⁷.

¹⁰³⁴ « The real strength of Venice was in the twelfth, not the fourteenth century: and the abandonment of her Byzantine architecture meant her ruin. » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, Vol. VIII, p. 130).

¹⁰³⁵ *Stones of Venice in Works*, vol. XI, p. 4.

¹⁰³⁶ « Yet by all this magnificence she was not supremely distinguished above the other cities of the Middle Ages. Her early edifices have been preserved to our times by the circuit of her waves; while continual recurrences of ruin have defaced the glory of her sister cities » (*Ibid.*, p. 3).

¹⁰³⁷ Now, therefore, let the reader, – forming for himself as vivid and real a conception as he is able, either of a group of Venetian palaces in the fourteenth century, or, if he likes better, of one of the more fantastic but even richer street scenes of Rouen, Antwerp, Cologne, or Nuremberg, and keeping this gorgeous image before him, – go out into any thoroughfare representative, in a general and characteristic way, of the feeling for domestic architecture in modern times: let him, for instance, if in London, walk once up and down Harley Street, or Baker Street, or Gower Street ; and then, looking upon this picture and on this, set himself to consider (for this is to be the subject of our following and final inquiry) what have been the causes which have induced so vast a change in the European mind » (*Ibid.*).

Dans ce passage, qui introduit sa critique à venir de l'architecture de la Renaissance, il fait des villes européennes du XIV^e siècle de véritables modèles à suivre. Leur architecture est le reflet d'un mode de production au sein duquel, selon lui, l'élite politique, culturelle, sociale et économique de la cité n'a pas encore, comme ce sera le cas avec la Renaissance, la mainmise sur la définition des critères du beau et le contrôle du rythme des tendances et de la mode contre laquelle il s'élève dans ses différentes conférences. Ruskin trouve ainsi, dans la Venise médiévale, un contre-modèle architectural et urbain qu'il confronte, très directement, à la réalité urbaine de son époque.

Si son regard se porte sur Venise, cela ne se fait donc pas sans un souci de la dimension nationaliste de l'architecture. C'est d'ailleurs dans une perspective « patriotique » qu'il invite ses lecteurs, dans la deuxième préface qu'il donne aux *Seven Lamps of Architecture*, à réaliser des moulages des sculptures du XIII^e siècle :

« Cela serait encore plus patriotique, de la part des amoureux de l'architecture, d'obtenir des sculptures du XIII^e siècle partout où une opportunité se présente et de les placer où ils pourraient être facilement accessible à un travailleur ordinaire. L'*Architectural Museum* de Westminster est l'une des institutions qu'il apparaît le plus souhaitable d'enrichir de la sorte »¹⁰³⁸.

Ce passage, situé à la suite immédiate de celui dans lequel Ruskin compare le gothique vénitien au gothique de Vérone et de Notre-Dame de Paris, indique l'ambition qui est la sienne : fournir aux futurs artisans-architectes britanniques l'éventail le plus large possible d'exemples d'architectures gothiques, qu'ils soient continentaux ou anglais, afin de renouer avec l'idéal proclamé de la production architecturale du Moyen Âge central. On note, par ailleurs, ici encore, le caractère essentiellement national de l'*Architectural Museum* et son rôle dans le processus de formation des architectes.

C'est dans ce contexte, celui d'une pratique architecturale aux prises avec les débats qui entourent la question de la modernité et du nationalisme au cours du XIX^e siècle, que le gothique est progressivement constitué comme un style architectural auquel les partisans du *Gothic Revival*, lui associant l'idée de flexibilité, le rendent capable de s'adapter aux usages « modernes » de l'architecture. L'histoire de la théorisation du style gothique depuis la fin du XVIII^e siècle ne peut se faire sans une analyse fine du contexte idéologique propre au XIX^e siècle. La popularité de ce style auprès de la commande publique mais également auprès des

¹⁰³⁸ « It would be still more patriotic in lovers of architecture to obtain casts of the sculptures of the thirteenth century, wherever an opportunity occurs, and to place them where they would be easily accessible to the ordinary workman. The Architectural Museum at Westminster is one of the institutions which it appears to me most desirable to enrich in this manner » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 13-14).

commanditaires aristocratiques et bourgeois est profondément liée à l'entreprise de redéfinition du gothique comme style national au cours des XVIIIe et XIXe siècle. Instrument et point de cristallisation des différents nationalismes européens, le gothique est également un outil mobilisé par les théoriciens dans la recherche de l'essence de l'architecture au cours du XIXe siècle.

C- Théorie et essence architecturale

Dans le livre qu'elle fait paraître en 2018, *L'archéologie pornographique : médecine, Moyen Âge et histoire de France*, Zrinka Stahuljak montre comment, au cours du XIXe siècle, la réflexion historique sur le Moyen Âge a eu un impact sur le façonnement des catégories et théories scientifiques médicales qui sous-tendent la pensée nationale et coloniale, notamment autour des notions de race, d'hygiène, du mariage et de la famille¹⁰³⁹. Elle étudie notamment l'influence du médiévisme médical sur la constitution d'une discipline médicale en France. En s'inspirant de sa démarche, nous avons montré, dans la première partie de ce chapitre, le rôle joué par l'étude de l'architecture médiévale dans la mise en place d'un dispositif de formation des architectes britanniques dans la seconde moitié du XIXe siècle. Dans cette partie, nous souhaitons pousser plus loin cette ambition en montrant le rôle joué par la réflexion sur le gothique dans la théorisation de l'idée d'essence architecturale.

a- Une histoire de l'art évolutionniste

Le XIXe siècle constitue une rupture à l'intérieur des modes d'appréhension du temps historique. Les contemporains font l'expérience d'une conscience nouvelle de leur historicité et des transformations qui sont alors à l'œuvre. Dans un ouvrage qu'il fait paraître en 1831 intitulé *The Spirit of the Age*, John Stuart Mill écrit à cet égard que :

« Les hommes sont maintenant conscients de leur nouvelle position. La conviction n'est pas loin d'être universelle que les temps sont chargés de changements et que le dix-neuvième siècle passera à la postérité comme l'ère de l'une des plus grandes évolutions dont l'histoire a conservé le souvenir dans l'esprit humain »¹⁰⁴⁰.

¹⁰³⁹ Zrinka STAHLJAK, *L'archéologie pornographique. Médecine, Moyen Âge et histoire de France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

¹⁰⁴⁰ « But mankind are now conscious of their new position. The conviction is already not far from being universal, that the times are pregnant with change ; and that the nineteenth century will be known to posterity as the era of one of the greatest evolutions of which history has preserved the remembrance in the human mind » (John Stuart MILL, *The Spirit of the Age*, Chicago, University of Chicago Press, 1942, p. 2).

Cette nouvelle conscience a des effets sur les pratiques et la production de discours notamment dans les champs scientifiques, littéraires et artistiques. C'est le cas du discours architectural.

Dans *John Ruskin and The Fabric of Architecture*, Anuradha Chatterjee remarque que :

« Il est significatif que John Ruskin écrive dans cette période qui suit le XVIIIe siècle des Lumières en Europe et en Angleterre, entre ce milieu de XVIIIe siècle et la fin du XIXe siècle, qui est marqué par un degré élevé de réflexivité et de critique dans le discours architectural »¹⁰⁴¹.

L'un des éléments caractéristiques de cette réflexivité du discours architectural est le fait d'envisager l'histoire de l'architecture depuis l'Antiquité à partir d'un nouvel ordonnancement, pensé du point de vue des modernes.

L'ordonnement moderne des formes artistiques

Dans ses *Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future*, George Gilbert Scott écrit que :

« Il nous est réservé, à nous seulement, parmi toutes les générations de la race humaine, de connaître parfaitement l'endroit d'où on parle et de regarder en arrière vers l'histoire précise de ce qu'il s'est passé avant nous, en identifiant tous les changements qui eurent lieu dans les arts du passé aussi clairement que si chaque scène de cette longue pièce était rejouée devant nos yeux »¹⁰⁴².

Scott, qui écrit en 1857, fait le constat que l'une des spécificités de son époque, au contraire des périodes précédentes, tient à la place nouvelle accordée à l'historicité par ses contemporains. Cette nouvelle conscience historique est un élément central de ce que l'on qualifie aujourd'hui de « modernité » à laquelle est associée, notamment depuis les travaux de Reinhart Koselleck, une certaine expérience du temps. Dans *Le futur passé. Contributions à la sémantique des Temps historiques*, dont l'édition allemande date de 1979, Koselleck montre comment le temps acquiert sa qualité historique propre au tournant du XVIIIe-XIXe siècle¹⁰⁴³. Dès la fin du XVIIIe siècle, plusieurs philosophes, allemands notamment, introduisent, dans leurs écrits, le concept d'« historicisme ». C'est le cas de Novalis par exemple chez qui l'utilisation de ce terme révèle la conscience de l'épaisseur historique du temps et du changement advenu entre les périodes passées et la sienne¹⁰⁴⁴. Cette conscience – qui caractérise le nouveau régime

¹⁰⁴¹ Anuradha CHATTERJEE, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Londres, Routledge, 2017, p. 1.

¹⁰⁴² « It is reserved to us, alone of all the generations of the human race, to know perfectly our own standing-point, and to look back upon a perfect history of what has gone before us, tracing out all the changes in the arts of the past as clearly as if every scene in its long drama were re-enacted before our eyes » (G. G. SCOTT, *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future*, op. cit, p. 260).

¹⁰⁴³ Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtl. Zeiten*, Suhrkamp, 1979.

¹⁰⁴⁴ NOVALIS, *Schriften*, Iéna, J. Minor, 1923, vol. 3, p. 191.

d'historicité moderne pour reprendre les termes de François Hartog¹⁰⁴⁵ – est également celle de Scott et de Ruskin quand ce dernier utilise, dans l'une de ses conférences d'Édimbourg en 1853, le terme – pas tout à fait inusité jusqu'alors mais du moins relativement nouveau – de « médiévalisme ». Nous avons montré, dans le deuxième chapitre de cette thèse, que l'utilisation qu'il fait de ce néologisme est bien éloigné du sens que nous lui attribuons aujourd'hui. Il ne lui sert pas à désigner la « recreation » moderne du Moyen-Âge mais une période historique – qui s'étend de la chute de l'empire romain jusqu'à la fin du XVe siècle – qu'il différencie du « Classicalisme » qui le précède et du « Modernisme » qui lui succède¹⁰⁴⁶. L'utilisation de ces chrononymes par Ruskin permet de comprendre comment se constitue alors un savoir sur l'histoire des arts ordonné de manière chronologique. Cette réorganisation du savoir sur les arts a la particularité de se faire à partir et en fonction du moment auquel il est formulé : une époque qui se définit elle-même comme moderne.

Ce point de vue de la modernité sur les arts du passé est un des éléments constitutifs de la structuration méthodologique comme discipline de l'histoire de l'art. Il se traduit, précisément au cours du XIXe siècle, dans la production de grandes traditions interprétatives qui usent de typologies de plus en plus précises pour classer les productions artistiques du passé en périodes, en écoles et en styles. Cet ordonnancement du savoir artistique trouve une application pratique dans l'organisation des premiers musées publics européens. En 1796, ouvre, à Paris, sous l'impulsion d'Alexandre Lenoir, le *Musée des Monuments français*, consacré à la sculpture. Il se compose de plusieurs salles où sont disposées des œuvres sculptées médiévales et modernes présentées suivant un classement chronologique, par époques et par styles¹⁰⁴⁷. En 1882, quand Viollet-le-Duc refonde le musée – après sa fermeture en 1815 – dans une aile du palais de Chaillot, il prend le nom de *Musée de Sculpture comparée*. Les pièces de la collection sont alors organisées en différentes sections : « Gothique », « Renaissance », « XVIIe-XVIIIe siècles ».

¹⁰⁴⁵ François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, La Librairie du XXIe siècle, 2003.

¹⁰⁴⁶ « Classicalism, extending to the fall of the Roman empire; Mediaevalism, extending from that fall to the close of the 15th century; and Modernism thenceforward to our days » (John RUSKIN, *Lecture on Architecture and Painting, Delivered at Edinburgh in November, 1853*, Londres, 1854, p. 194 cité dans « Medievalism », *Oxford English Dictionary*, *op. cit*)

¹⁰⁴⁷ Charlotte DENOËL, « Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 11 novembre 2021. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/musee-monuments-francais-alexandre-lenoir>



Figure 82 : Première salle du Musée de Sculpture comparée. Photographie attribuée à Camille Enlart, début du XXe siècle
Source : Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris.

En 1852, à Londres, les collections du *South Kensington Museum* – qui devient, en 1899, le *Victoria and Albert Museum* – sont également organisées par périodes et par styles à l'image de la section d'architecture gothique dont le musée se dote au moment de l'intégration des collections de l'*Architectural Museum* en 1857.

Dans le contexte du développement d'un mode de pensée historiciste et évolutionniste, depuis la fin du XVIIIe siècle, l'histoire de l'art se constitue ainsi comme une discipline dont l'un des principes est l'ordonnement et la classification des formes artistiques suivant un déroulement temporel envisagé depuis et à partir de l'époque moderne.

Des traditions interprétatives

Dans cet ordonnancement des formes, différentes interprétations sont formulées autour de l'origine historique du style gothique, notamment par des théoriciens français, britanniques et allemands. Deux interprétations principales s'opposent : une concentrée sur les structures

architecturales, rationaliste et évolutionniste ; l'autre, symbolique et socio-politique, qui est celle dans laquelle s'inscrit Ruskin.

Au sein de la pratique architecturale, le premier signe du renouvellement d'un intérêt théorique pour le gothique est orienté, d'abord, vers ses qualités constructives. À cet égard, Jacques-Germain Soufflot présente en 1741 devant l'Académie des Sciences de Lyon, son *Mémoire sur l'architecture gothique*¹⁰⁴⁸ dans lequel il juge de manière positive le système de construction gothique mais est plus sévère à l'encontre de son ornementation. Les caractéristiques constructives des églises et des cathédrales gothiques font alors progressivement l'objet d'une attention renouvelée qui donne naissance à une tradition interprétative rationaliste de l'architecture gothique. Elle s'incarne en particulier, plus d'un siècle après les premiers écrits de Soufflot, dans les travaux de Viollet-le-Duc. Dans l'article « construction » de son *Dictionnaire raisonné*, il fait la démonstration de la logique rationalisée de l'architecture gothique. Dans cette perspective, il écrit que les « architectes gothiques primitifs » :

« s'en rapportaient à leur seul jugement toutes les fois qu'ils avaient quelque difficulté nouvelle à résoudre. Comme s'ils eussent défini les lois des pressions des arcs, ils s'arrangèrent pour concentrer sur le parcours de ces lignes de pression les matériaux résistants, et, conduisant ainsi les poussées du sommet des voûtes sur le sol, ils arrivèrent successivement à considérer tout ce qui était en dehors comme inutile et à le supprimer »¹⁰⁴⁹.

Pour Viollet-le-Duc, l'architecture gothique incarne un premier temps de rationalité constructive qu'il s'agit, pour les architectes de la seconde moitié du XIXe siècle, de prolonger et de perfectionner. Il développe et théorise la notion de « vérité constructive » qui était déjà en germe chez Carlo Lodoli au XVIIIe siècle¹⁰⁵⁰.

¹⁰⁴⁸ Cité in extenso dans Michael PETZET, *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18 Jahrhunderts*, Walter de Gruyter et Co., Berlin, 1961, note 1, p. 135 sq. L'original est conservé à la Bibliothèque de l'Académie de Lyon, Ms 194, fol. 144 sq.

¹⁰⁴⁹ Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance Éditeur, vol. IV, 1854, p. 64.

¹⁰⁵⁰ *Ibid*, p. 84.

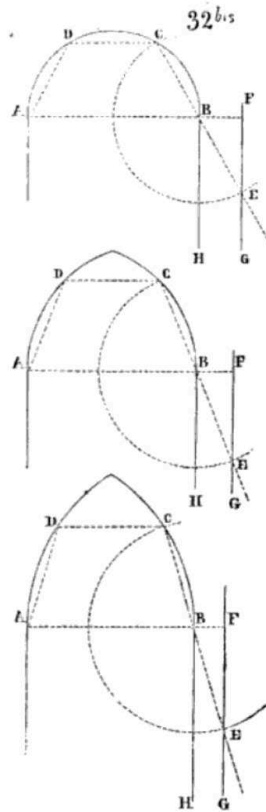


Figure 83 : La rationalité constructive de l'architecture gothique expliquée, scientifiquement, par Viollet-le-Duc
 Source : Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, B. Bance Éditeur, vol. IV, 1854, p. 63.

Le rationalisme de Viollet-le-Duc trouve un écho en Allemagne chez le théoricien Gottfried Semper qui a, vraisemblablement, eu accès aux ouvrages de l'architecte français¹⁰⁵¹. Semper définit toute forme de création artistique comme le résultat de la satisfaction d'un « besoin » : « L'art ne connaît qu'un maître : le besoin (*Bedürfnis*) »¹⁰⁵². La forme architecturale, au même titre que les autres formes artistiques, ne répond ainsi, selon Semper, qu'à un seul principe : celui de la nécessité. Cette conception, que l'on rencontre déjà chez Winckelmann et chez Goethe¹⁰⁵³, est aujourd'hui qualifiée de « fonctionnaliste ». La primauté donnée aux fonctions architecturales est aussi un élément essentiel de la pensée de Viollet-le-Duc qui fait le choix de rédiger, précisément, un dictionnaire, car il lui permet de :

« mieux faire connaître les diverses parties compliquées, mais rigoureusement déduites, des besoins qui entrent dans la composition de nos monuments du Moyen Age, puisqu'elle nous oblige pour ainsi dire à les disséquer séparément, tout en décrivant les fonctions, le but de ces diverses parties et les modifications qu'elles ont subies »¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁵¹ Roland RECHT, « Viollet-le-Duc et Gottfried Semper : leurs conceptions du patrimoine monumental », *Revue germanique internationale*, 13, 2000, p. 155-168.

¹⁰⁵² Gottfried SEMPER, *Kleine Schriften*, Mäander Kunstverlag, Mittenwals, 1981[1884], p. 217, cité dans R. RECHT, « Viollet-le-Duc et Gottfried Semper », art. cit..

¹⁰⁵³ Heinz QUITZSCH, *Gottfried Semper, Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Bâle, Birkhäuser, 1981, p. 72.

¹⁰⁵⁴ E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, op. cit., vol. I, p. 6.

La dimension fonctionnaliste est associée à une conception de l'architecture calquée sur celle des sciences expérimentales telles les mathématiques ou la géologie qui se constituent, comme disciplines scientifiques, à ce moment-là. Dans son *Dictionnaire*, Viollet-le-Duc, affirme ainsi :

« Nous croyons que le moment est venu d'étudier l'art du Moyen Age comme on étudie le développement de la vie d'un être animé qui de l'enfance arrive à la vieillesse par une suite de transformations insensibles, et sans qu'il soit possible de dire le jour où cesse l'enfance et où commence la vieillesse »¹⁰⁵⁵.

La biologie, à laquelle se réfère ici Viollet-le-Duc, influence également la tentative classificatoire de la théorie architecturale qui, nous l'avons vu, découpe progressivement les formes architecturales en styles, périodes, écoles. Elle prend notamment modèle sur les tableaux et les séries de caractères apparents du monde animal identifiés, en particulier, par Linné¹⁰⁵⁶. L'architecture se structure ainsi comme discipline dans un rapport étroit avec les méthodes développées, un siècle auparavant, par les sciences expérimentales. L'expérience du musée d'architecture s'enracine d'ailleurs dans celle que proposent les musées des sciences naturelles qui servent alors de modèle en Europe¹⁰⁵⁷.

En parallèle de cette interprétation constructive et rationaliste, l'évolution des styles architecturaux est aussi analysée, à partir du deuxième tiers du XIXe siècle, d'abord par Pugin puis par Ruskin notamment, à la lumière d'une lecture davantage symbolique et socio-politique. Pour illustrer la spécificité de cette seconde interprétation et le rapport particulier qu'elle entretient avec la lecture rationaliste, notamment de Viollet-le-Duc, il faut faire référence à un passage d'un cours que Ruskin donne à Oxford en 1873 dans lequel il parle de son utilisation du *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc. Si Ruskin invite son auditoire oxonien de 1873 à se fier aux articles « Pierre » et « Meneau » de l'auteur français pour ce qui concerne les qualités de la « matière », il le fait en précisant que son but est, quant à lui, de leur donner des indications concernant les qualités de l'« esprit » des constructeurs :

« Vous verrez que M. Viollet le Duc fait remonter l'origine de toutes les formes de remplage Gothique au développement géométrique, pratique et utile du « châssis » en pierre. Par exemple, il attribue l'utilisation de la pointe ou du « redent » dans ses formes les plus complexes, à la nécessité ou à la commodité que représente la diminution d'espace de verre que gagne le remplage [...] Pourtant, supposez-vous que la commodité structurelle du redent efface complètement de l'esprit du concepteur le caractère esthétique qu'il trouve dans la pointe ? Si vous pouviez seulement un instant imaginer cela, vous seriez désabusés par un seul coup d'œil aussi bien aux premiers

¹⁰⁵⁵ E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, op. cit., vol. I, p. V.

¹⁰⁵⁶ Voir, à ce sujet, Roland RECHT, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1999, p. 113.

¹⁰⁵⁷ Pierre-Yves LACOUR, *La République naturaliste. Collections d'histoire naturelle et Révolution française (1789-1804)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2019.

redents d'Amiens, bordant les voûtes en berceau, ou les redents tardifs de Rouen, jouant le rôle de crochets sur les bords extérieurs des frontons »¹⁰⁵⁸

Ce passage permet de saisir ce qui distingue les interprétations du gothique de Viollet-le-Duc et de Ruskin. La mise en opposition des deux auteurs, si elle se fait traditionnellement autour de la question de la restauration patrimoniale, est à envisager d'une autre manière en ce qui concerne le rapport aux formes. On voit bien, ici, en quoi Ruskin ne cherche pas à discréditer l'interprétation fonctionnaliste de Viollet-le-Duc. Plutôt, il la complète et la nuance en déplaçant le regard sur l'intention et la manifestation de ce qu'il nomme l'« esprit » du constructeur. C'est une lecture davantage orientée vers les conditions de production de l'architecture que Ruskin adopte. À cet égard, la manière dont il interpelle son auditoire, quelques secondes plus tard, est particulièrement explicite :

« Pensez-vous que le constructeur du XIII^e siècle pensait seulement à la résistance des barreaux de son remplage et jamais à la beauté de la forme qu'il était en train de remplir ? »¹⁰⁵⁹

La spécificité de cette tradition interprétative est, comme le fait remarquer l'historienne de l'architecture Anne Coste, qu'elle s'inscrit principalement dans le contexte britannique¹⁰⁶⁰. L'ancrage national de ces deux interprétations, en France et en Allemagne pour la lecture constructive, en Grande-Bretagne pour la tradition symbolique et socio-politique, a nourri une historiographie qui a beaucoup mis en avant leur spécificité et leur confrontation. Pourtant, on trouve aussi, notamment chez Ruskin, des éléments caractéristiques de la grille d'analyse constructive, par exemple dans le rapport qu'il entretient aux méthodes, classificatoires, des sciences expérimentales.

Si des différences existent bien entre ces traditions interprétatives, leur théorisation ainsi que leur diffusion témoignent d'un contexte épistémologique commun : celui de la construction conceptuelle de l'histoire de l'art. Or, l'une des spécificités de ce contexte de balbutiement

¹⁰⁵⁸ « Read carefully, if you have time, the articles "Pierre" and "Meneau" in M. Viollet le Duc's *Dictionary of Architecture*, and you will know everything that is of importance in the changes dependent on the mere qualities of *matter*. I must, however, try to set in your view also the relative acting qualities of *mind*. You will find that M. Viollet le Duc traces all the forms of Gothic tracery to the geometrical and practically serviceable development of the stone "chassis," chasing, or frame, for the glass. For instance, he attributes the use of the cusp or "redent," in its more complex forms, to the necessity, or convenience, of diminishing the space of glass which the tracery grasps [...] Yet do you suppose that the structural convenience of the redent entirely effaces from the mind of the designer the aesthetic characters which he seeks in the cusp? If you could for an instant imagine this, you would be undeceived by a glance either at the early redents of Amiens, fringing hollow vaults, or the late redents of Rouen, acting as crockets on the outer edges of pediments » (*Val d'Arno in Works*, vol. XXIII, p. 94-95).

¹⁰⁵⁹ « Do you suppose that the thirteenth century builder thought only of the strength of the bars of his enclosure, and never of the beauty of the form he enclosed? » (*Ibid.*, p. 95)

¹⁰⁶⁰ Anne Coste, « L'histoire comme modèle en Architecture » in Centre d'études foréziennes et Centre Jacques Cartier, *Entretiens. L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Université de Saint-Etienne, 2001, p. 177.

théorique semble être de cristalliser l'attention des théoriciens de l'architecture autour d'un même projet : définir une essence de l'architecture. Pour reprendre les mots de l'historien de l'architecture Barry Bergdoll « cette période se caractérise par des expérimentations continues sur la nature même de l'architecture, sa capacité à représenter et à communiquer »¹⁰⁶¹. « Forme fondamentale (*Grundformen*) » chez Gottfried Semper¹⁰⁶², « loi d'unité » établie sur une structure chez Viollet-le-Duc¹⁰⁶³, « gothique universel » chez Ruskin¹⁰⁶⁴, chacun de ces auteurs cherche à identifier une loi quasi mathématisable de l'architecture. Dans cet effort théorique, le regard porté sur l'architecture gothique joue un rôle déterminant, aussi bien par l'intérêt que ses formes et sa structure suscitent depuis la fin du XVIIIe siècle – d'un point de vue constructif, symbolique et social – que par le rapport d'opposition dans lequel elle est placée avec le style classique, au sein de la théorie mais aussi dans le goût des contemporains. Cette opposition structure en outre la théorie architecturale du XIXe siècle. À cet égard, si, chez Viollet-le-Duc, c'est dans les monuments du Moyen Âge – « expression de ce que prescrit la raison »¹⁰⁶⁵ – que se trouve la « loi d'unité », chez Semper, c'est dans les principes de l'architecture grecque, « fondés sur la nature »¹⁰⁶⁶, que s'origine la « forme fondamentale ».

b- De l'historicité des arts au *revival*

Le gothique contre le classique : constitution d'un modèle

Le rapport d'opposition avec le style classique au sein duquel le gothique est envisagé au XIXe siècle est une manière de le constituer comme contre-modèle de l'académisme esthétique¹⁰⁶⁷. C'est également une façon de l'ériger en « style », en appliquant à ses formes une grille de lecture théorique calquée sur celle de l'architecture classique.

Dans le chapitre qu'il consacre à Ruskin dans son *History of the Gothic Revival*, Charles Lock Eastlake écrit :

¹⁰⁶¹ Barry BERGDOLL, *European Architecture (1750-1890)*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 3.

¹⁰⁶² G. SEMPER, *Kleine Schriften*, op. cit, p. 269.

¹⁰⁶³ E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, op. cit, vol. IX, p. 340.

¹⁰⁶⁴ *Stones of Venice II in Works*, Vol X, p. 181.

¹⁰⁶⁵ E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, op. cit, p. 345.

¹⁰⁶⁶ G. SEMPER, *Kleine Schriften*, op. cit, p. 293.

¹⁰⁶⁷ C'est ce que nous avons tenté de montrer au sein de notre premier chapitre. C'est également ce caractère qui est relevé par le critique de l'architecture Geert Bekaert dans l'introduction qu'il donne, en 1977, à la réédition des *Entretiens sur l'architecture* de Viollet-le-Duc qui considère le gothique comme « un solide élément polémique contre l'académisme » (Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977, p. XI).

« Que les *Stones of Venice* s'étendent en trois volumes n'est pas surprenant quand nous nous rappelons que l'objectif de l'auteur n'était pas seulement de donner une description historique et artistique de l'architecture vénitienne mais d'incorporer au sein de sa description ses idées de ce que l'architecture moderne devrait être : non seulement d'illustrer mais de moraliser, d'expliquer et de recommander. En initiant une si audacieuse et complète entreprise que celle-là, il était bien sûr nécessaire de procéder d'une manière méthodique, et si la classification du sujet pouvait le garantir, Mr Ruskin fit du mieux qu'il put pour s'en assurer [...] Il décrète qu'il existe trois vertus de l'architecture. Il décrète les fonctions de l'architecture comme étant au nombre de deux. Il décrète qu'il existe six branches de l'architecture. La première des deux principales fonctions de l'architecture concernait les Murs, les Toits et les Ouvertures. Le Mur était divisé en la Fondation, le Corps ou le Voile¹⁰⁶⁸, et la Corniche. Le toit était de deux sortes – la Toiture et la Couverture. La Corniche était de deux types – la Corniche du Toit et la Corniche du Mur. La Corniche du Toit était, ensuite, subdivisée en Corniche à Arêtes et Corniche à Tasseaux. Les Corniches à Arêtes étaient de plusieurs types, les tasseaux étaient de plusieurs types, et, pour le dire vite, retracer de manière intelligible les ramifications de chaque élément du plan de M. Ruskin serait une manière de rivaliser avec la complexité d'un arbre généalogique »¹⁰⁶⁹.

Le travail de définition du gothique auquel Ruskin s'astreint dans ses *Stones of Venice*, s'inscrit dans une entreprise de structuration de la pensée architecturale guidée par une pensée classificatoire. Ses trois « vertus » de l'architecture ainsi que ses deux « fonctions » font écho à la classification classique vitruvienne qui décrète les principes de « beauté (*venustas*) », de « solidité (*firmitas*) » et d'« utilité (*utilitas*) » comme les trois fondements de l'architecture. Ruskin calque ainsi sa théorisation de l'architecture gothique sur le modèle, classique, de rationalisation de l'architecture greco-romaine.

Or, contrairement à l'architecture classique, le gothique ne repose pas, encore au XVIIIe siècle, sur un traité à portée théorique analogue à celui de Vitruve. C'est l'observation et la description des monuments qui, progressivement, va constituer le gothique comme style entre la fin du XVIIIe et la fin du XIXe siècle. Ce processus se fait dans un ancrage référentiel particulier. Le gothique est, en quelque sorte, le miroir inversé de l'architecture gréco-romaine. C'est, par

¹⁰⁶⁸ La notion de « voile » (*veil*) est importante chez Ruskin qui l'utilise pour décrire la surface architecturale, dans une perspective dont des travaux récents ont montré la dimension écologiste. Voir, à cet égard : Stephen KITE, « From earth veil to wall veil : Ruskin, Morris, Webb, and the arts and crafts surface » in Thomas HUGHES et Kelly FREEMAN, *Ruskin's Ecologies. Figures of Relation from Modern Painters to Storm Cloud*, Courtauld Books Online., Londres, 2021.

¹⁰⁶⁹ « That 'The Stones of Venice' expanded into three volumes is no matter of surprise when we remember that the author's aim was not only to give an historical and artistic description of Venetian architecture but to incorporate with that description his ideas of what modern architecture should be: not only to illustrate, but to moralise, expound, and advise. In entering on so bold and comprehensive an undertaking as this, it was of course necessary to proceed in a methodical manner, and if classification of subject could ensure this end Mr. Ruskin did his best to ensure it [...]. The virtues of architecture were declared to be three. The main duties of architecture were declared to be two. The divisions of architecture were declared to be six. The first of the two main duties of architecture were concerned with Walls, Roofs, and Apertures. The Wall was divided into the Foundation, the Body or Veil, and the Cornice. The roof was of two kinds — the Roof prooper and the Roof mask. The Cornice was of twokinds — the Roof Cornice and the Wall Cornice. Roof cornices were, again, subdivided into the Eaved cornice and the Bracket. Eaved cornices were of several kinds, brackets were of several kinds, and, in short, to trace intelligibly the ramifications of each feature on Mr. Ruskin's plan would be to rival the intricacy of a genealogical tree » (C. L. EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, op. cit. p. 275-276).

exemple, en opposition à la structure simple des reports de charge horizontales et verticales des temples grecs et romains, par l'intermédiaire des colonnes et des architraves, que l'architecture gothique est identifiée comme une structure complexe organisée à partir d'éléments spécifiques (nervures, arcs-boutants, croisées d'ogive).

Cette lecture « mécaniste »¹⁰⁷⁰ des différents types d'architecture est alors relativement nouvelle. Elle n'est envisageable qu'à partir de la fin du XVIIIe siècle, au moment où les architectes et les ingénieurs commencent à se familiariser avec un nouveau savoir sur la résistance des matériaux, qui s'élabore ensuite véritablement au XIXe siècle¹⁰⁷¹. Ce nouveau paradigme rend notamment possible, pour les acteurs du champ de l'architecture, de penser, dans des termes modernes, la notion même de « structure »¹⁰⁷². Elle est liée à une conception mécaniste des lois de la nature déjà présente, dès le début du XVIIe siècle, dans l'œuvre de Galilée, qui commence à étudier la résistance des matériaux. À la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, elle se diffuse, par le biais de la science classique de Newton ou Lagrange, parmi les ingénieurs et les architectes¹⁰⁷³.

Ce savoir sur la résistance des matériaux remet en question les principes vitruviens de la construction qui guident, jusqu'au XVIIIe siècle, les architectes néo-classiques. Du XVIe au XVIIIe siècle, prévalent des constructions qui, aussi bien pour des édifices en pierre ou en brique, arborent des murs et des planchers largement surdimensionnés, suivant en cela des principes de proportion et de géométrie. En 1729, dans sa *Science des ingénieurs*, Bernard Forest de Bélidor recommande ainsi de donner aux piles des ponts une épaisseur voisine du cinquième environ de l'ouverture de l'arche¹⁰⁷⁴. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, l'architecture gothique est considérée, à travers cette grille de lecture, comme inesthétique car ne respectant pas les lois mathématiques des proportions définies par Vitruve. À cet égard, le poète Thomas Warton écrit, en 1782 :

« Avec des manières gothiques, les arts gothiques explorent,
Et réfléchissent sur la magnificence d'antan.
[...]
Dans de nombreux labyrinthes, la fenêtre auréolée se diffuse,
Avec des teintes romantiques, teinte les magnifiques carreaux,
Pour remplir de lumière sacrée le merveilleux foyer,
Pour aider le modèle du constructeur, lourdement grossier,

¹⁰⁷⁰ Pour reprendre le terme utilisé par Anne COSTE, *L'Architecture gothique. Lectures et interprétations d'un modèle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997, p. 15.

¹⁰⁷¹ Stephen TIMOSHENKO, *History of strength of materials*, New York, Dover, 1953.

¹⁰⁷² C'est ce que fait notamment remarquer Antoine PICON, « La notion moderne de structure », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, 29, 1992, article sur lequel nous nous reposons largement ici.

¹⁰⁷³ André GUILLERME, *Bâtir la ville. Révolutions industrielles dans les matériaux de construction : France-Grande-Bretagne, 1760-1840*, Paris, Editions Champ Vallon, 1995.

¹⁰⁷⁴ Bernard Forest de BELIDOR, *La science des ingénieurs*, Paris, C. Jombert, livre. II, p. 51 cité dans A. PICON, « La notion moderne de structure », art. cit.

Par aucune symétrie vitruvienne n'est tamisée ; »¹⁰⁷⁵

La référence vitruvienne fait ainsi encore largement autorité dans le regard porté sur l'architecture à la fin du XVIIIe siècle. Il y est proclamé que l'architecture se doit d'imiter le modèle mathématique et fonctionnel du corps humain considéré comme étant, avant tout, symétrique. L'architecture gothique, caractérisée comme asymétrique est, à ce titre, rejetée comme ne respectant pas le modèle que constitue l'observation de la nature.

Avec la diffusion d'un savoir sur la résistance des matériaux, la manière dont les ouvrages d'arts et les bâtiments sont dimensionnés se transforme notamment au contact des concepts de force et d'effort qui remplacent progressivement les considérations géométriques traditionnelles. L'opposition entre classique et gothique au XIXe siècle – dont la « Bataille des styles » donne un témoignage tout à fait exemplaire – se cristallise ainsi dans un contexte de structuration d'un nouveau paradigme scientifique. Il rend possible aux théoriciens de l'architecture de recourir à de nouveaux outils conceptuels qui leur permettent de repérer et d'identifier les qualités structurelles de l'architecture gothique.

Un rapport encombrant à l'histoire

Ce qui interpelle, dans ce moment de rationalisation de l'architecture, c'est que ce processus, par un mouvement de retour sur lui-même, produit finalement un effet inhibant dans la recherche d'un nouveau style architectural qui serait adapté à la modernité technique. Au contraire, le XIXe siècle est, en Grande-Bretagne mais également en France ou en Allemagne, le siècle du « *revival* » ou du « renouveau ».

Nous avons déjà fait référence, dans ce chapitre, au passage que George Gilbert Scott consacre à l'une des singularités de son temps : la prise de conscience, par les contemporains, de l'historicité de l'art qui renvoie, plus largement – on l'a vu avec Koselleck – à la prise de conscience de leur propre historicité. Il précise que cela ne se fait pas sans difficultés :

« Cela est étonnamment intéressant pour nous comme matière à l'amusement et à l'érudition, mais j'ai peur que cela soit aussi une entrave plutôt qu'une aide pour nous,

¹⁰⁷⁵ « With Gothic manners Gothic arts explore,
And muse on the magnificence of yore.

[...]

Where Superstition with capricious hand

In many a maze the wreathed window plann'd,

With hues romantic ting'd the gorgeous pane,

To fill with holy light the wondrous fane;

To aid the builder's model, richly rude,

By no Vitruvian symmetry subdu'd; » (Joshua WARTON, *Verses on Sir Joshua Reynold's Painted Window at New College*, Oxford, 1782).

artistes. Dans toutes les périodes d'art véritable, personne ne pensait vraiment au passé, – chacun consacrait pleinement ses énergies au présent. Leurs efforts étaient, par conséquent, concentrés, et aucune de leurs pensées ne se dissipait ou ne déviait de l'objet qui était devant eux ; et, à cela, nous devons principalement la perfection que chaque phase des arts a, à son tour, atteint »¹⁰⁷⁶.

On l'entend chez Scott, la diffusion de l'idée d'une historicité de l'art constitue un précédent dans la manière dont les artistes – et, ici, plus spécifiquement, les architectes – envisagent leur pratique. On en a un exemple chez Ruskin, pour qui le découpage de l'histoire de l'art en trois périodes – « Classicisme », « Médiévalisme » et « Modernisme »¹⁰⁷⁷ structure et oriente le regard qu'il porte sur la production artistique de son époque dont il relève le caractère dégradé :

« Mais il y a quelque chose de plus frappant encore dans les maux qui ont résulté du mépris moderne de la vérité. Considérez, par exemple, son effet sur ce qu'on appelle la peinture historique. Qu'entendez-vous aujourd'hui par peinture historique ? De nos jours, cela signifie que l'on s'efforce, par le pouvoir de l'imagination, de représenter un événement historique du passé. Mais au Moyen-Âge, cela signifiait représenter les actes de leur propre époque ; et c'est la seule peinture historique qui vaille la peine. De toutes les pertes de temps et de sens que le modernisme a inventées – et elles sont nombreuses – aucune n'est aussi ridicule que cette tentative de représenter l'histoire passée. Pensez-vous que nos descendants se soucient de notre imagination des événements d'autrefois ? »¹⁰⁷⁸.

Ce passage informe tout autant sur les effets de cette nouvelle conscience du temps historique – par la dévaluation, par Ruskin, de l'art de son époque – que sur la manière dont la production artistique, dans son ensemble, est marquée par cette conscience, moderne, de l'historicité. Le statut accordé à la peinture d'histoire, au sommet de la hiérarchie académique au XIXe siècle, en témoigne.

Dans *Changing Ideals in Modern Architecture*, l'historien de l'architecture Peter Collins a étudié les effets de ce nouveau rapport au passé sur la pratique de l'architecture. La conscience du processus historique par lequel les formes architecturales évoluent pose problème aux architectes de la seconde moitié du XIXe siècle. Leur pratique est marquée par l'idéal que

¹⁰⁷⁶ « This is amazingly interesting to us as a matter of amusement and erudition, but I fear is a hinderance rather than a help to us as artists. In all periods of genuine art no one thought much of the past, - each devoted his energies wholly to the present. Their efforts were consequently concentrated, and none of their thoughts dissipated or diverted from the one object before them ; and to this we mainly owe the perfection which each phase of arts in its turn attained » (G. G. SCOTT, *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future, op. cit.*, p. 261).

¹⁰⁷⁷ « You have, then, the three periods: Classicalism, extending to the fall of the Roman empire; Mediævalism, extending from that fall to the close of the fifteenth century; and Modernism thenceforward to our days » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 137).

¹⁰⁷⁸ « But there is something still more striking in the evils which have resulted from the modern regardlessness of truth. Consider, for instance, its effect on what is called historical painting. What do you at present mean by historical painting? Now-a-days it means the endeavouring, by the power of imagination, to portray some historical event of past days. But in the Middle Ages, it meant representing the acts of their own days; and that is the only historical painting worth a straw. Of all the wastes of time and sense which Modernism has invented, and they are many, none are so ridiculous as this endeavour to represent past history. What do you suppose our descendants will care for our imaginations of the events of former days » (*Ibid.*, p. 151).

constitue la rationalisation livresque de leur matière, de la même manière qu'ils « auraient été incapable de manger naturellement en suivant un manuel explicatif des mouvements de l'épiglotte » selon l'expression de Peter Collins¹⁰⁷⁹. La vaste entreprise de mise en récit d'une histoire structurée de l'architecture depuis la fin du XVIIIe siècle place ses praticiens dans la délicate position de se poser constamment la question de la juste manière de faire et de bâtir, dans un jeu de miroir et de comparaison avec les réalisations du passé. Le « *revival* » naît en partie de l'attractivité de ce nouveau regard qui induit, selon Scott, un « éclectisme capricieux » :

« Le premier effet naturel induit par le fait de travailler avec ce panorama vivant du passé placé constamment sous nos yeux est un éclectisme capricieux - construire tantôt dans tel style, tantôt dans tel autre - se contentant de cueillir les fleurs de l'histoire sans en cultiver aucune qui nous soit propre. Ce n'est pourtant pas le parti de la sagesse »¹⁰⁸⁰.

Scott critique ici la tendance à l'« éclectisme » architectural propre au XIXe siècle qu'il identifie comme l'un des effets de ce nouveau rapport au temps et au passé dans la pratique des architectes. Ruskin dénonce aussi l'excessive tendance à recourir, dans une absence totale de cohérence, aux styles du passé. C'est ce qu'il écrit, en 1859, dans sa préface à l'édition de cinq de ses conférences des années précédentes dans *The Two Paths* :

« Chaque jour s'élèvent autour de nous des édifices dits gothiques ou romans, dont le public pourrait supposer qu'ils incarnent plus ou moins les principes de ces styles, mais qui n'en incarnent aucun, ni l'ombre ni le fragment ; ils ne servent qu'à caricaturer les nobles édifices des âges passés, et à en déshonorer la forme en laissant de côté l'âme »¹⁰⁸¹.

Cette tendance « caricaturale » du *revival* que dénonce Ruskin doit être remise dans le contexte particulier des années 1850 au cours desquelles les textes de Ruskin et Scott sont rédigés. Ces années constituent ce qu'on pourrait qualifier de « moment architectural » en Grande-Bretagne. Elles débutent, en 1851, par l'inauguration du *Crystal Palace* de Joseph Paxton pour la *Great Exhibition*, modèle d'une architecture, en verre (400 tonnes) et métal (4000 tonnes), spécifiquement moderne qui se déploie sur 7 hectares. Parmi les différentes sections de l'exposition (matières premières, produits manufacturés, machines, objets d'art), l'une est

¹⁰⁷⁹ « their architecture was as incapable of evolving naturally as they themselves would have been incapable of eating naturally by following a textbook explanation of the movements of the epiglottis » Peter COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Montreal, McGill University Press, 1998 [1965], p. 143.

¹⁰⁸⁰ « The first natural effect of working with this vivid panorama of the past placed constantly in our view, is to induce a capricious eclecticism – building now in this style, now in that – content to pluck the flowers of history without cultivating any of our own. This is not, however, the part of wisdom » (G. G. SCOTT, *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future*, op. cit., p. 261).

¹⁰⁸¹ « so-called Gothic or Romanesque buildings are now rising every day around us, which might be supposed by the public more or less to embody the principles of those styles, but which embody not one of them, nor any shadow or fragment of them ; but merely serve to caricature the noble buildings of past ages, and to bring their form into dishonour by leaving out their soul » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 252)

consacrée à la présentation de la production artistique de l'empire. Elle compte une galerie dédiée à l'architecture où sont exposés des exemples d'architecture classique et gothique.



Figure 84 : Owen Jones, *The Great Exhibition*, aquarelle au crayon et à l'encre, 1851
Source : *British Museum*.

L'année suivante, en 1852, ouvre l'*Architectural Museum* à *Canon Row* à Westminster qui constitue, comme nous l'avons vu, avant son déménagement au sein du *South Kensington Museum* en 1857, l'embryon d'un musée national de l'architecture. C'est aussi le moment de l'organisation de l'exposition de *Westminster Hall*, en mai 1857, destinée à présenter au public les projets des 218 architectes ayant envoyé leurs propositions à l'occasion de la compétition architecturale pour la construction du *Foreign Office* et du *War Office*.

L'architecture devient ainsi, au début de la seconde moitié du XIXe siècle, une attraction – presque une passion populaire – dont l'expression se diffuse socialement en dehors des cercles des praticiens et des théoriciens. Si de nouvelles manières de construire, comme le *Crystal Palace*, voient le jour, le public bourgeois se familiarise avec des collections d'architecture au sein desquelles l'opposition entre style classique et style gothique constitue la principale porte d'entrée. À ce public, qui est aussi commanditaire des projets architecturaux comme celui de la *Bradford Wool Exchange*, les cabinets d'architecture ont alors tout intérêt à présenter des projets de l'un ou l'autre style, perpétuant ainsi la « bataille ».

c- Le gothique comme matrice

Le vocabulaire architectural du gothique

Le milieu du XIXe siècle, période à laquelle Ruskin compose la majorité de ses ouvrages sur l'architecture gothique, est donc caractérisé par un important effort théorique pour établir un ensemble de principes intangibles dans la définition du gothique. La rédaction de son chapitre

« *The Nature of Gothic* » en 1853 s'inscrit dans une entreprise plus large d' « invention » ou de « réinvention » de l'architecture gothique, pour reprendre le terme de Roland Recht, débutée au XVIII^e siècle¹⁰⁸². Ruskin n'est pas le premier à s'y engager et il appuie son propos sur un certain nombre d'écrits préalables. Parmi eux, le travail de l'ingénieur et historien de l'architecture Robert Willis occupe une place particulière. Willis a fait paraître, en 1835, *Remarks on the architecture of the middle ages, especially of Italy* puis, en 1844, *Architectural Nomenclature of the Middle Ages*, dans lesquels Ruskin va puiser à de nombreuses reprises, notamment pour la rédaction de ses *Seven Lamps of Architecture* dont la première édition paraît en 1849. Dans une note que Ruskin ajoute dans la nouvelle édition de 1880, il écrit que :

« Le Professeur Willis a été, je crois, le premier moderne qui a observé et établi les principes structuraux oubliés de l'architecture gothique. Son livre [*Remarks on the architecture of the middle ages, especially of Italy*] m'a enseigné toute ma grammaire du Gothique central »¹⁰⁸³.

L'entreprise intellectuelle de Robert Willis est particulièrement rigoureuse. Dans sa *Nomenclature*, il se propose de recenser les éléments de vocabulaire servant à décrire, en langue anglaise, l'architecture gothique. Il explique en introduction avoir effectué un important travail de dépouillement des contrats et documents de compatibilités des fabriques médiévales mais également des chroniques monastiques pour ce recensement¹⁰⁸⁴.

Certains des mots que Ruskin utilise pour la rédaction de ses *Seven Lamps* puis de ses *Stones of Venice* – tels « *mouldings* » (moulure) ou « *shafts* » (fût de colonne) mais aussi « *tracery* » (remplage) ou « *Venetian dentil* » (denticules vénitiens) – sont des termes qui ont été redéfinis par Willis et dont la diffusion se fait notamment par le biais de la presse spécialisée, comme le *Builder*, dont la publication débute en 1843. Dans le panorama des ouvrages théoriques qui paraissent de manière contemporaine, Ruskin lit également le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* de Viollet-le-Duc dont il cite, on l'a vu, les articles « Pierre » et « Meneau » dans le cours qu'il donne à l'Université d'Oxford lors du semestre d'automne 1873. Son exemplaire, conservé à la *Ruskin Library*, est richement annoté et colorié, notamment en ce qui concerne les enjeux de structure et de répartition des charges que Ruskin n'hésite pas à critiquer.

¹⁰⁸² Roland RECHT, « Invention et réinvention de l'architecture gothique » in G. ROQUE, *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, op. cit.

¹⁰⁸³ « Professor Willis was, I believe, the first modern who observed and ascertained the lost structural principles of Gothic architecture » (*Works*, vol. VIII, p. 95)

¹⁰⁸⁴ Robert WILLIS, *Architectural Nomenclature of the Middle Ages*, Cambridge, J. & J.J. Deighton, 1844, p. 1.

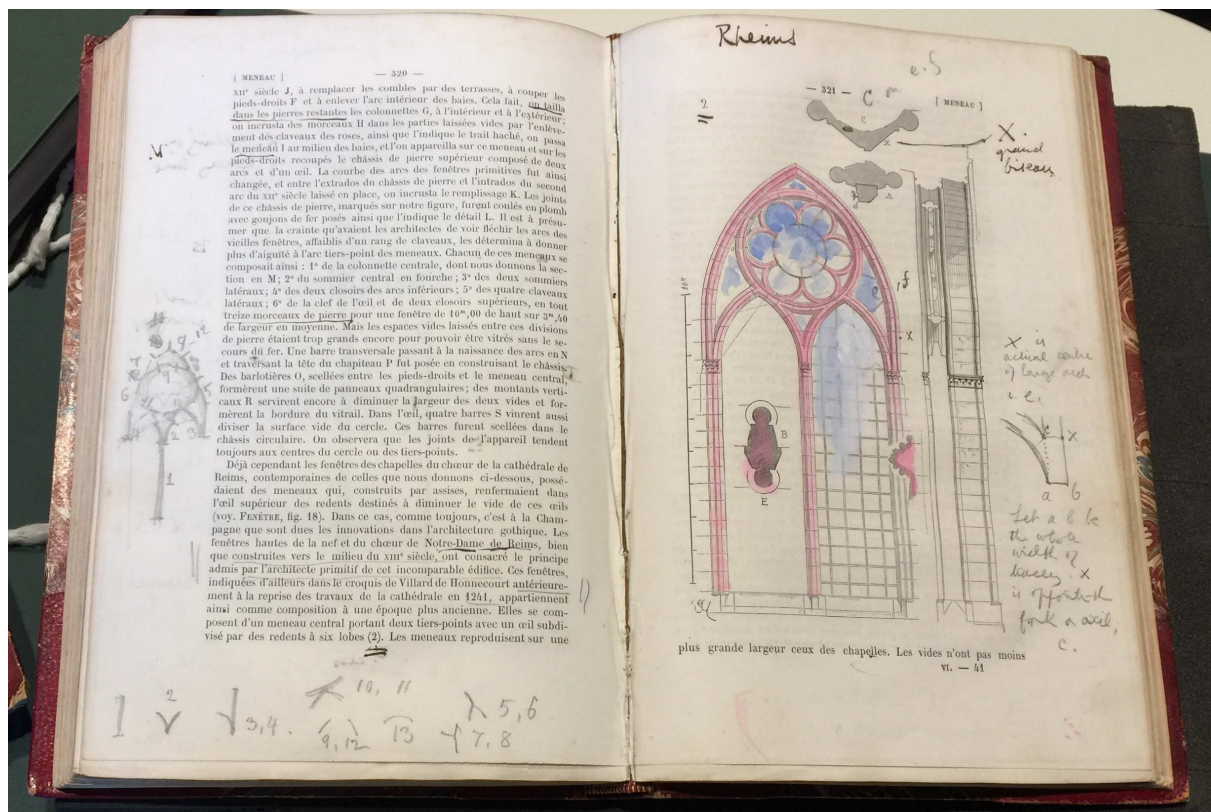


Figure 85 : Pages de l'article « Meneau » du *Dictionnaire raisonné de l'architecture* (1867) de Viollet-le-Duc annotées et colorisées par Ruskin
 Source : *The Ruskin* (réf. 1999B0019).

L'utilisation de cette terminologie spécialisée, celle de Willis ou de Viollet-le-Duc, est relativement récente dans l'histoire de l'architecture. Ruskin lui-même, comme le fait remarquer Charles Lock Eastlake dans le chapitre qu'il lui consacre dans son *History of the Gothic Revival*, en 1872, est un des acteurs de la circulation d'un nouveau vocabulaire architectural :

« Mr Ruskin n'a pas hésité à inventer des noms et à employer des expressions absentes de tous les glossaires architecturaux et tout à fait inconnues des oreilles professionnelles. Des formules comme « *wall-veil* », « *arch-load* », « *linear and surface Gothic* » ou « grotesque ignoble » bien que suffisamment intelligibles aujourd'hui à ceux qui ont lu ses travaux, étaient, à l'époque, et simplement en raison de leur nouveauté, considérés par beaucoup comme étant obscures et feintes »¹⁰⁸⁵.

Le savoir sur l'architecture gothique s'étoffe ainsi progressivement au cours du XIXe siècle par la parution et la circulation d'un nombre important d'ouvrages théoriques qui utilisent et popularisent un vocabulaire spécifique. Les termes architecturaux dont le sens et la signification sont précisés permettent d'observer et de décrire cette architecture de manière analytique. Ils

¹⁰⁸⁵ « Mr. Ruskin did not hesitate to coin names and employ phrases unknown in any architectural glossary and certainly unfamiliar to professional ears. The expressions 'wall-veil,' 'arch-load,' 'linear and surface Gothic,' and 'ignoble grotesque,' though now intelligible enough to those who have read his works, were at the time, and simply because of their novelty, pronounced by many to be obscure and affected » (CHARLES LOCK EASTLAKE, *A History of the Gothic Revival*, op. cit., p. 276).

permettent également d'alimenter le débat qui se cristallise alors autour des spécificités constructives du gothique. Dans le premier volume des *Stones of Venice*, Ruskin s'adresse ainsi à son auditoire :

« Vous pensiez peut-être que le charme de la pure *early English architecture* reposait sur la visibilité de sa construction. Son charme repose en fait tout à la fois sur l'harmonie abstraite de groupes de cylindres, qui n'entretiennent aucune véritable relation à la construction et une relation théorique si subtile qu'aucun d'entre nous ne l'avait identifié avant que le professeur Willis ne nous le fasse remarquer »¹⁰⁸⁶.

Sans entrer dans le détail des effets architecturaux identifiés ici, il s'agit de rappeler l'importance de la distinction opérée par Robert Willis entre structures mécaniques et structures décoratives de l'architecture. Willis a montré, dans ses travaux, que la structure apparente, qui transparait de l'architecture gothique, est différente de sa structure mécanique réelle. Cette distinction, entre structure réelle et structure apparente, modifie la manière dont les théoriciens britanniques envisagent alors l'architecture gothique¹⁰⁸⁷.

De façon significative pour notre propos, les développements théoriques qui se structurent autour des systèmes constructifs gothiques alimentent aussi, de manière plus générale, le discours sur l'architecture. Les notions qui servent alors à définir, à caractériser et à penser l'architecture gothique sont en particulier largement intégrés, par la suite, dans les théories de l'architecture moderne.

Du gothique au moderne

L'une des notions dont la circulation entre théoriciens du gothique et théoriciens de l'architecture moderne est la plus manifeste est celle de « vérité architecturale ».

Elle trouve ses origines dans la pensée rationaliste des XVIIe et XVIIIe siècles français dans laquelle l'historien de l'architecture Nikolaus Pevsner situe l'une des racines de l'architecture et du design moderne¹⁰⁸⁸. C'est ensuite au cours du XIXe siècle que cette conception trouve une expression plus aboutie. Au milieu du XIXe siècle, en 1841, Augustus Pugin théorise, dans son ouvrage intitulé *True principles of pointed or Christian architecture*, qui paraît quelques

¹⁰⁸⁶ « You have, perhaps thought that pure early English architecture depended for its charms upon the visibility of construction. It depends for its charm altogether on the abstract harmony of groups of cylinders, having no real relation to construction whatever, and a theoretical relation so subtle that none of us had seen it till professor Willis worked it out for us » (*Stones of Venice in Works*, vol. IX, p. 152).

¹⁰⁸⁷ Alexandrina BUCHANAN, *Robert Willis (1800-1875) and the Foundation of Architectural History*, Londres, Boydell & Brewer Ltd, 2013, p. 109.

¹⁰⁸⁸ Nikolaus PEVSNER, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 9.

années avant les *Seven Lamps of Architecture* de Ruskin, l'idée que chaque élément visuel de l'architecture gothique indique sa fonction :

« Chaque partie de ces bâtiments indiquait sa destination particulière : la porte d'entrée en forme de tourelle et la loge du portier, le porche d'entrée, le toit à crête et le hall à claire-voie, avec sa grande cheminée, les chambres d'hôtes, les vastes cuisines et les bureaux, tous formaient des éléments distincts et magnifiques, qui n'étaient pas masqués ou dissimulés sous une façade monotone, mais dont la variété de forme et de contour augmentait l'effet de l'édifice et illustre bien la bonne vieille hospitalité anglaise »¹⁰⁸⁹.

À partir du modèle que constitue à ses yeux l'architecture gothique, Pugin identifie, dans cet ouvrage, les deux grandes règles de la conception architecturale : le fait qu'un bâtiment ne doit pas avoir de caractéristiques qui ne soient pas directement nécessaires à sa commodité ; le fait que tous les ornements d'un bâtiment doivent être pensés pour souligner l'essence de sa construction. Chez Ruskin, cette idée de « vérité architecturale » est la plus clairement exposée dans sa « *Lamp of Truth* » au sein de ses *Seven Lamps of Architecture* :

« Les violations de la vérité, qui déshonorent la poésie et la peinture, se limitent donc pour la plupart au traitement de leurs sujets. Mais en architecture, une autre violation de la vérité, moins subtile et plus méprisante, est possible : un mensonge aussi direct concernant la nature du matériau ou la quantité de travail. Et ceci est, dans le plein sens du mot, un mal ; c'est un acte aussi digne de réprobation que n'importe quel autre délit moral ; c'est un acte indigne des architectes et des nations ; et c'est le signe, partout où il a existé largement et avec tolérance, d'un singulier avilissement des arts »¹⁰⁹⁰.

Ruskin s'oppose à l'imitation de matières nobles par l'utilisation de matériaux moins onéreux et à certains dispositifs constructifs qui, par des phénomènes de torsions notamment, trompent sur les qualités intrinsèques de la matière¹⁰⁹¹. La notion de « vérité architecturale » repose, chez lui, sur l'idée d'une fidélité du constructeur et de l'architecte aux caractéristiques spécifiques de chaque matériau, ce que l'on retrouve aussi chez Viollet-le-Duc par ailleurs. Cette idée circule ensuite jusque chez les architectes modernes qui expriment la volonté de tendre vers une « vérité constructive » du bâti, notamment dans leur utilisation du béton. C'est l'un des traits essentiels de l'esthétique corbuséenne notamment qui affiche, par exemple à la *Cité*

¹⁰⁸⁹ « Each part of these buildings indicated its particular destination : the turreted gate-house and porter's lodging, the entrance porch, the high-crested roof and Louvred hall, with its capacious chimney, the guest chambers, the vast kitchens and offices, all formed distinct and beautiful features, not masked or concealed under one monotonous front, but by their variety in form and outline increasing the effect of the building, and presenting a standing illustration of good old English hospitality » (Augustus Welby Northmore PUGIN, *The True Principles of Pointed Or Christian Architecture. Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*, Londres, J. Weale, 1841, p. 60-61).

¹⁰⁹⁰ « The violations of truth, which dishonour poetry and painting, are thus for the most part confined to the treatment of their subjects. But in architecture another and a less subtle, more contemptible, violation of truth is possible; a direct falsity of assertion respecting the nature of material, or the quantity of labour. And this is, in the full sense of the word, wrong; it is as truly deserving of reprobation as any other moral delinquency; it is unworthy alike of architects and of nations; and it has been a sign, wherever it has widely and with toleration existed, of a singular debasement of the arts » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 59)

¹⁰⁹¹ Cf V. NEGRE, *L'Art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, op. cit.

Radiouse de Marseille, une surface en béton non traitée, brute, qui laisse apparentes les empreintes du décoffrage.

Si elle a influencé les architectes modernes, l'importance accordée par Ruskin à la question de la vérité de l'architecture doit être remise dans le contexte particulier de ce XIXe siècle britannique, au cours duquel l'architecture gothique occupe une place importante dans la pratique architecturale. C'est notamment dans ce style, on l'a vu, que la majorité des *Commissionners Churches*, érigées à la suite du vote parlementaire de 1818 instaurant la *Church Building Commission*, sont réalisées. Or, pour des raisons d'économie évidente, la fonte y est alors utilisée pour l'édification des colonnes et des remplages et la brique et le ciment pour l'élévation des murs. C'est en partie en réaction contre cette contrefaçon du bâti gothique que Ruskin théorise la nécessité d'une intégrité structurale du gothique mais aussi, plus largement, de l'architecture. La définition qu'il en donne dans ses *Seven Lamps of Architecture* est celle d'un art éthique dont l'un des premiers devoirs est l'expression fidèle et véritable de la matière. De manière parallèle, on trouve, chez les deux grands théoriciens du gothique victorien que sont Pugin et Ruskin, l'idée que l'architecture, si elle est chargée d'une portée symbolico-religieuse fondamentale, se doit aussi de répondre à des exigences pratiques. À cet égard, Pugin écrit que :

« Toute invention moderne qui permet d'apporter du confort, de la propreté ou de la durabilité doit être adoptée par n'importe quel architecte cohérent »¹⁰⁹².

Cette importance donnée au « confort » et à l'efficacité pratique du gothique est l'un des arguments avancés par Scott et par les partisans du *Gothic Revival* au moment de la « Bataille des styles ». C'est aussi l'un des éléments majeurs de la théorie ruskinienne du gothique. Nous y avons fait référence au sujet de l'engagement de Ruskin dans le projet du *Musée d'Histoire Naturelle d'Oxford*, porté par son ami Henri Acland à la fin des années 1850. Il fait de cette adaptabilité du gothique à tous les besoins l'une de ses caractéristiques principales quand il s'adresse à son auditoire, dans la ville d'Édimbourg – dont il critique l'architecture – lors de sa deuxième conférence de 1853 :

« Ne craignez pas les incongruités, ne pensez pas aux unités d'effet. Introduisez votre gothique ligne par ligne et pierre par pierre ; ne vous souciez pas de le mélanger à votre architecture actuelle ; vos maisons existantes ne seront pas pires si on y ajoute des petits morceaux de meilleur travail ; construisez un porche ou une fenêtre, si vous ne pouvez rien faire d'autre ; et rappelez-vous que c'est la gloire de l'architecture gothique de pouvoir tout faire. Tout ce que vous voulez vraiment et sérieusement, le gothique le fera pour vous, mais il faut que ce soit un désir sérieux. C'est sa fierté de s'adapter à vos

¹⁰⁹² « Any modern invention which conduces to comfort, cleanliness, or durability, should be adopted by the consistent architect » (Augustus Welby Northmore PUGIN, *An Apology for the Revival of Christian architecture in England*, Edinburgh : J. Grant, 1895, p. 38).

besoins, et la seule loi générale qui le régit est la suivante : trouvez ce qui vous rendra confortable, construisez-le de la manière la plus forte et la plus audacieuse, puis laissez libre cours à votre imagination pour le décorer. Ne faites rien pour imiter telle ou telle cathédrale, aussi belle soit-elle. Faites ce qui vous convient ; et si la forme est nouvelle, tant mieux ; mettez ensuite l'esprit de votre maçon au travail, pour trouver une nouvelle façon de la traiter »¹⁰⁹³.

Les concepts de « confort » et d' « adaptabilité » qui prennent une place tout à fait importante dans le discours de Pugin et de Ruskin sur le gothique, sont des notions amenées à jouer un rôle clef dans la théorisation moderne de l'architecture¹⁰⁹⁴. Ces principes sont notamment ceux sur lesquels reposent la conceptualisation de la fonction sociale de l'architecture.

Finalement, l'un des principaux éléments de convergence entre la théorisation de l'architecture gothique et celle de l'architecture moderne est à chercher dans la diffusion de l'idée d'une architecture comme instrument de la réforme sociale. Chez Ruskin, la qualité de l'architecture s'évalue d'abord, et avant tout, sur la manière dont elle a été réalisée et sur les sentiments – politiques, sociaux et moraux – qu'elle est susceptible d'inspirer. La manière dont son discours articule plaidoyer gothique et plaidoyer pour la réforme sociale vient nourrir la pensée des théoriciens modernes de l'architecture. L'idée de l'architecture comme opérateur de la réforme sociale est ainsi au fondement du mouvement des *Arts&Crafts*, du Bauhaus et du concept d'*Esprit Nouveau* popularisé dans les années 1920 par Le Corbusier, chez qui Ruskin tient une place importante.

Le parcours suivi dans ce chapitre permet de mieux comprendre le mouvement qui s'engage, depuis la fin du XVIIIe siècle, autour de la professionnalisation de l'architecture en Grande-Bretagne. Situé entre le monde artistique et celui de l'ingénierie, le champ autonome de l'architecture se constitue progressivement dans un mouvement de balancier qui perdure jusqu'en 1931, date à laquelle la réglementation de la profession se précise avec le premier *Architects Registration Act* qui conditionne le titre d'architecte à une certification.

Dans ce mouvement, le gothique joue un rôle de catalyseur. Le regain d'intérêt dont il fait l'objet à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, à la fois chez les théoriciens de

¹⁰⁹³ « Do not be afraid of incongruities – do not think of unities of effect. Introduce your Gothic line by line and stone by stone; never mind mixing it with your present architecture; your existing houses will be none the worse for having little bits of better work fitted to them; build a porch, or point a window, if you can do nothing else; and remember that it is the glory of Gothic architecture that it can do anything. Whatever you really and seriously want, Gothic will do for you; but it must be an earnest want. It is its pride to accommodate itself to your needs; and the one general law under which it acts is simply this, – find out what will make you comfortable, build that in the strongest and boldest way, and then set your fancy free in the decoration of it. Don't do anything to imitate this cathedral or that, however beautiful. Do what is convenient; and if the form be a new one, so much the better; then set your masons' wits to work, to find out some new way of treating it » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 78-79).

¹⁰⁹⁴ En France on les trouve présente dès la seconde moitié du XIXe siècle notamment chez César DALY, *L'architecture privée au XIXe siècle, sous Napoléon III : maisons de Paris et des environs*, Paris, A. Morel, 1864.

l'architecture et dans le goût du public, s'accompagne de la production de nombreux ouvrages dont l'ambition est de définir les caractéristiques constitutives du gothique. Dans un jeu de miroir avec la théorie classique vitruvienne, la théorisation de ce style témoigne de la structuration, au cours du XIXe siècle, d'une véritable discipline de l'histoire de l'art dans laquelle elle s'inscrit. Elle voit se développer de nouveaux concepts et un vocabulaire spécifique qui enrichissent et alimentent la profession d'architecte.

L'engouement que suscite alors l'architecture gothique joue un rôle central à la fois dans la professionnalisation de l'architecture mais également dans la constitution et la diffusion de nouveaux outils pour la décrire et la penser. Ces outils et concepts trouvent, dans la théorisation de l'architecture moderne, un terrain d'expression fécond qui traduit la façon dont s'intriquent gothique et modernité à la fin du XIXe et au début du XXe siècle.

Parmi les éléments qui circulent entre théoriciens du gothique au XIXe siècle et acteurs du mouvement moderne en architecture au début du XXe siècle, on trouve l'idée, profondément ruskinienne, que l'architecture est un vecteur de la réforme sociale. À partir de là, il s'agit maintenant de comprendre comment, chez Ruskin, l'architecture est aussi une manière, en soi, de penser l'organisation sociale.

Chapitre V : Le gothique comme modèle pour penser le social

En 1851, Ruskin consacre l'un des appendices de son premier tome des *Stones of Venice* à un ouvrage publié par l'historien de l'architecture James Fergusson paru deux ans auparavant, en 1849, intitulé *An Historical Inquiry Into the True Principles of Beauty in Art*¹⁰⁹⁵. Ce livre qui, dans son sous-titre, précise que l'intérêt de l'auteur se portera, plus spécifiquement, sur l'architecture, retient l'attention de Ruskin à divers égards. Ayant fait de multiples références à cet ouvrage dans ce premier tome, il tient, dans son appendice, à préciser les rapports que son travail entretient avec celui de Fergusson.

Dans son enquête, ce dernier définit, sous la forme de ce que Ruskin qualifie de « système », trois catégories essentielles à partir desquelles classer les différents arts : la technique, l'esthétique et la phonétique – catégorie dans laquelle il intègre tout ce qui concerne le travail intellectuel.

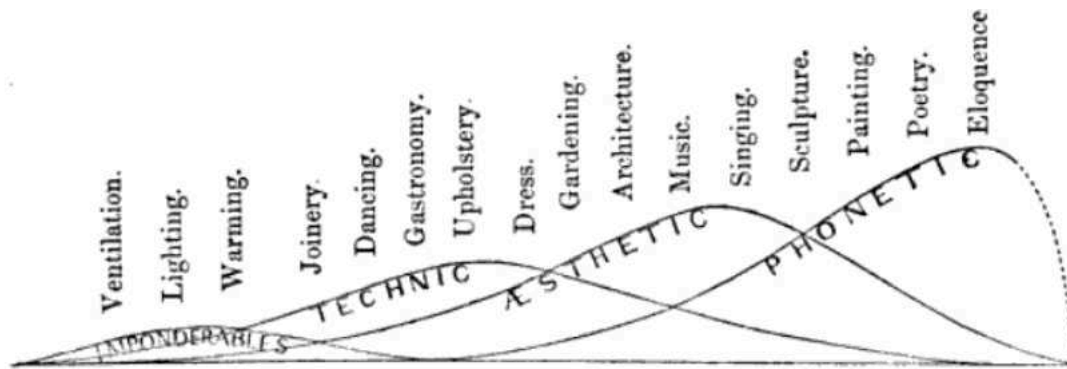


Figure 86 : Graphique représentant la répartition des différents arts selon leur caractéristiques technique, esthétique et phonétique définies par Fergusson

Source : James FERGUSSON, *An Historical Inquiry Into the True Principles of Beauty in Art. More Especially with Reference to Architecture*, Londres, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1849, p. 143.

Ruskin s'oppose à cette classification en ce qu'elle revient à diviser les capacités humaines en trois dimensions qui, selon lui, sont pourtant absolument complémentaires et ne peuvent être séparées : la capacité musculaire, la capacité sensorielle et la capacité intellectuelle. Il encourage Fergusson à :

¹⁰⁹⁵ James FERGUSSON, *An Historical Inquiry Into the True Principles of Beauty in Art. More Especially with Reference to Architecture*, Londres, Longmans, Brown & Green, 1849.

« se dépêtrer de son système, ou il sera étranglé par lui : jamais rien n'a été aussi ingénieusement et désespérément faux dans son ensemble ; tout est fondé sur une confusion entre les instruments de l'homme et ses capacités »¹⁰⁹⁶.

Au contraire, tout le propos de Ruskin dans *Stones of Venice*, est de montrer en quoi chaque aspect d'un bâtiment dépend de paramètres techniques, aussi bien pour sa construction que pour son esthétique :

« Il y a autant de mérite technique dans l'expression, dans la beauté, que dans la construction [des bâtiments]. Il y a plus d'admiration mécanique ou technique dans le trait du peintre qui les couvre de fresques, que dans la dextérité du maçon qui cimente leurs pierres : il y a donc autant de technique dans leur beauté que dans leur construction ; et, d'autre part, il y a souvent autant d'intelligence dans leur construction que dans leur expression ou leur décoration. Or, M. Fergusson entend par sa division "phonétique" tout ce qui exprime l'intellect »¹⁰⁹⁷.

Le dialogue qu'il engage ici avec le système tripartite de Fergusson nous permet de saisir l'une des singularités de la théorie architecturale de Ruskin : elle est guidée, de bout en bout, par son intérêt pour le thème du travail qui innerve tout autant sa critique esthétique et sa critique sociale.

Ces deux pans de sa recherche ont eu tendance à être traités par l'historiographie de manière distincte et son parcours à être divisé en deux temps¹⁰⁹⁸. Un premier temps, celui de la critique d'art, auquel succéderait, à partir des années 1860 et en particulier de la publication d'*Unto this Last* en 1861, le temps de la critique sociale. Cette scansion, qui sépare deux types d'engagements intellectuels, tend à les opposer et à les présenter comme fonctionnant de manière relativement exclusive, l'émergence de la question sociale éloignant Ruskin de ses premières passions esthétiques. Il nous semble important, au contraire, de concevoir la pensée critique de Ruskin comme étant, tout à la fois et d'abord, esthétique et sociale. Ce que Ruskin observe dans l'architecture c'est l'empreinte, dans la pierre, d'un mode de production et d'une organisation sociale.

¹⁰⁹⁶ « he must disentangle himself from his system, or he will be strangled by it: never was anything so ingeniously and hopelessly wrong throughout; the whole of it is founded on a confusion of the instruments of man with his capacities » (*Stones of Venice in Works*, vol. X, p. 441)

¹⁰⁹⁷ « There is as much of technical merit in their expression, or in their beauty, as in their construction. There is more mechanical or technical admirableness in the stroke of the painter who covers them with fresco, than in the dexterity of the mason who cements their stones: there is just as much of what is technical in their beauty, therefore, as in their construction; and, on the other hand, there is often just as much intellect shown in their construction as there is in either their expression or decoration. Now Mr. Fergusson means by his "Phonetic" division, whatever expresses intellect » (*Stones of Venice in Works*, vol. IX, p. 440)

¹⁰⁹⁸ C'est ainsi qu'on trouve des monographies qui traitent de son travail artistique et esthétique : Robert HEWISON, *John Ruskin. The Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press, 1976 ou Elizabeth K. HELSINGER, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge, Harvard University Press, 1982 et d'autres spécifiquement orientée autour de sa critique sociale et économique : P. D. ANTHONY, *John Ruskin's Labour. A Study of Ruskin's Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Willie HENDERSON, *John Ruskin's Political Economy*, Londres, Routledge, 2000.

Cette forme de totalisation, qui lie l'art au social, nous intéresse particulièrement car elle a, en elle-même, un rapport avec l'horizon médiéval. On en trouve déjà la trace chez Goethe et Hegel, dans une réflexion construite notamment à partir de la matrice que constitue la cathédrale gothique établie, chez ces penseurs, comme modèle de l'unité sociale dont le Moyen Âge serait dépositaire. Hegel a en particulier consacré quelques pages essentielles de l'*Esthétique* à la manière dont la cathédrale médiévale permettrait d'accéder à une « idée totale », incarnation de l'unité sociale et spirituelle du monde¹⁰⁹⁹. L'idée que l'architecture gothique serait porteuse d'une signification plus large qu'elle-même qui aurait trait à la forme sociale trouve ainsi ses origines dans la philosophie allemande de la fin du XVIIIe siècle. Son empreinte est sensible dans la construction disciplinaire de la sociologie au cours du siècle suivant. L'idéaltype wébérien de la commune médiévale comme modèle pour penser les fondements de l'organisation politique moderne¹¹⁰⁰ tout autant que la conception durkheimienne de la société médiévale dans l'étude des « cadres élémentaires » de la société moderne¹¹⁰¹ en portent l'empreinte. Chez Émile Durkheim comme chez Max Weber se lisent les métamorphoses successives de l'idée de totalité sociale dont était déjà porteuse la cathédrale gothique à la fin du XVIIIe siècle dans la philosophie allemande. Entre les deux, la théorie ruskinienne opère une transition depuis l'idée de « génie » à laquelle était associée la cathédrale chez Goethe et Hegel à celle, sécularisée, du travail humain que l'auteur anglais lit à travers les pierres gothiques.

Si la réflexion de Ruskin n'a pas été intégrée, comme c'est le cas de celles plus tardives de Durkheim ou de Weber, au corpus disciplinaire canonique de la sociologie, il occupe néanmoins une place dans la genèse d'une pensée du corps social à partir de la matrice médiévale. Il s'agira, dans ce chapitre, d'en analyser les différents aspects et d'en mesurer toute la portée. Contrairement aux sociologues français et allemands pour lesquels la commune médiévale est essentiellement abordée dans un horizon politique, suivant le modèle, pour le premier, de la corporation, pour le second, de la conjuration¹¹⁰², Ruskin envisage quant à lui la ville médiévale dans sa matérialité, par le biais de son architecture, qu'il analyse comme modèle pour penser la société. Par l'architecture, Ruskin se confronte aux faits, au concret du réel de la production, matérielle, de l'espace bâti pour fonder une réflexion que nous souhaitons ici envisager dans le

¹⁰⁹⁹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième partie (« division »), t.II, p. 21 cité dans Dominique IOGNA-PRAT, *Cité de Dieu, cité des hommes. L'Église et l'architecture de la société. 1200-1500*, op.cit., p. 43-44.

¹¹⁰⁰ Max WEBER, *Histoire économique. Esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société*, trad. Ch. Bouchindhomme, Paris, Gallimard, 1991 [1923], p. 38.

¹¹⁰¹ Émile DURKHEIM, *De la division du travail social*, op.cit., p. XXV.

¹¹⁰² Florence HULAK, « L'avènement de la modernité. La commune médiévale chez Max Weber et Émile Durkheim », *Archives de Philosophie*, 76-4, 2013, p. 554.

contexte d'une science sociale alors en construction, notamment dans la théorie de l'économie politique. Par le regard qu'il porte sur le gothique, Ruskin engage une description scientifique alternative de la société pour laquelle il prône, contre l'abstraction des économistes politiques, une attitude expérimentale.

L'intérêt que nous portons à ces questions inscrit notre propos dans un mouvement de renouvellement historiographique en cours autour de Ruskin depuis que, récemment, des représentants de disciplines comme la philosophie, l'économie, la sociologie ou l'histoire se sont intéressés à son œuvre et à son parcours. C'est le cas, par exemple, de Lawrence Goldman qui est l'auteur, en 2002, d'un ouvrage consacré à l'histoire de la *National Association for the Promotion of Social Science* (SSA), fondée en 1857 à Londres et dont Ruskin fut l'un des acteurs¹¹⁰³. Plus connue sous le nom de *Social Science Association*, elle a tenu, durant trois décennies – jusqu'à sa dissolution en 1886 – des congrès annuels dans les principales villes britanniques. Ils ont constitué des forums de discussions autour de questions relatives aux politiques sociales. L'hebdomadaire politique *The Spectator* les décrit comme des « parlements non-officiels » établis par les « législateurs volontaires de la Grande-Bretagne »¹¹⁰⁴. Si Goldman s'intéresse à Ruskin, c'est ainsi dans le cadre d'une réflexion plus large sur les structures et les acteurs de la réforme sociale en Grande-Bretagne – contrairement aux études littéraires, au sein des départements d'*English Studies*, qui le prenaient comme objet jusque-là. C'est, pour notre part, dans le mouvement ouvert par ces nouvelles recherches, plus directement rattachées aux sciences humaines et sociales, que nous inscrivons notre travail. La lecture du corpus ruskinien n'a de sens que si elle interroge les cadres de sa production et de sa réception. Dans ce chapitre, nous voudrions ainsi inscrire la pensée de Ruskin dans le contexte, plus large, de l'émergence de la discipline sociologique au cours du XIXe siècle en Grande-Bretagne. Nous nous intéresserons à la façon dont Ruskin se saisit, par l'architecture et le gothique, de la thématique du travail mais aussi de la question de l'articulation entre les sujets individuels et le collectif, bâtissant une réflexion sur le corps social dont la méthode est proprement sociologique.

¹¹⁰³ Lawrence GOLDMAN, *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain. The Social Science Association 1857–1886*, *op.cit.*, 2002.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1.

A- Gothique et histoire sociale de l'art

Dans un numéro du *Warwick and Warwickshire Advertiser*, en date du 15 mars 1902, un article est consacré à l'exposition que le « *County Council* » du Warwickshire vient d'inaugurer dans la salle du *Winter Hall* de Warwick. Organisée dans la perspective de vanter auprès du public la qualité de l'apprentissage technique que la région coordonne auprès des ouvriers et ouvrières du comté, l'inauguration s'est faite, le 14 mars, en présence du physicien Olivier Lodge, directeur de l'Université de Birmingham. Dans son discours, retranscrit dans l'article, celui-ci félicite le « *County Council* » pour son investissement dans l'enseignement des différents métiers présentés – parmi lesquels la charpenterie, la blanchisserie, la cuisine, l'élevage de volaille, la couture, le jardinage, la sculpture ou la construction – et note la présence remarquable des techniques liées au travail architectural au sein de l'exposition. C'est alors qu'il fait référence à Ruskin et à son texte « *The Nature of Gothic* » qu'il qualifie de « brillant pamphlet », en renvoyant à la version que William Morris a, selon lui, « mis en lumière ». Il appelle son public à se plonger dans cette lecture qui permet :

« par la compréhension de la nature de l'architecture, de comprendre les principes qui doivent gouverner une grande partie des industries du pays »¹¹⁰⁵.

S'il n'est pas aisé de savoir si l'assemblée réunie lors de cette inauguration est réellement allée lire Ruskin dans la foulée, nous savons en revanche, grâce aux indications données par le rédacteur de l'article, qu'Olivier Lodge fut, à ce moment précis de son discours, chaudement applaudi. La manière dont est ici mobilisée la référence à Ruskin révèle le niveau de diffusion de son texte auprès d'un public de non-spécialistes ainsi que la façon dont son ouvrage est devenu, cinquante ans après sa rédaction, porteur d'un réel discours critique sur l'économie et le social, bien au-delà du champ architectural au sein duquel il s'inscrivait initialement.

a- Le travail, de la théorie architecturale à la théorie politique

Dans le chapitre précédent, nous avons mis en évidence la manière dont l'accès, dès la fin du XVIIIe siècle, à des connaissances autour de la résistance des matériaux a profondément transformé l'histoire et la théorie architecturale. Cette diffusion révèle et alimente aussi, plus largement, un intérêt renouvelé pour les questions de construction et, par-là, pour le savoir-faire des constructeurs. Les écrits architecturaux de Ruskin nous en offrent une éclairante illustration.

¹¹⁰⁵ « Technical Education. What Warwickshire is doing. Exhibition of work. Encouragement from Professor Lodge », *Warwick and Warwickshire Advertiser*, 15 mars 1902.

Alors qu'il s'apprête à conclure le dernier volume de *Modern Painters* – dont la publication date de 1860, après celle des *Seven Lamps* et des *Stones of Venice* – il fait cette remarque :

« Le caractère distinctif de ces livres [la série des *Modern Painters*], en tant qu'essais sur l'art, est de tout ramener à la passion humaine ou à l'espoir humain [...] Chaque principe de peinture que j'ai énoncé est rattaché à un fait vital ou spirituel ; alors que dans mes ouvrages sur l'architecture, la préférence accordée finalement à une école plutôt qu'à une autre est fondée sur une comparaison de leurs influences sur la vie de l'ouvrier – une question que tous les autres auteurs sur le sujet de l'architecture ont complètement oubliée ou méprisée »¹¹⁰⁶.

Ruskin met en avant le fait que l'enquête qu'il a entreprise dans ses deux principaux ouvrages sur l'architecture l'a conduit à adopter une nouvelle perspective. Le déplacement de son regard, de la toile vers la pierre, l'aurait amené à modifier sa grille de lecture, de la primauté accordée à la spiritualité de l'esprit humain vers celle donnée à la matérialité de la vie des travailleurs. L'architecture apparaît ainsi, à la lecture de Ruskin, comme l'une des portes par laquelle le social est susceptible d'entrer dans le champ de la culture.

Une lecture sociale de l'architecture, par le travail

D'un point de vue éditorial, la portée sociale de la théorie architecturale de Ruskin est très tôt reconnue comme telle. Nous avons déjà fait remarquer que dès 1854, un an après la parution initiale des *Stones of Venice*, le sixième chapitre du deuxième tome de l'ouvrage, « *The Nature of Gothic* », fait l'objet d'une publication autonome dans le contexte de l'ouverture du *Working Men's College*. C'est cependant seulement quelques années plus tard, en 1892, que ce texte acquiert, de manière quasi officielle, une valeur politique au sein du socialisme naissant. À cette date, William Morris publie « *The Nature of Gothic* » dans la maison d'édition qu'il a fondée, la *Kelmscott Press*, en reprenant les codes de l'enluminure médiévale.

¹¹⁰⁶ « In these books of mine, their distinctive character, as essays on art, is their bringing everything to a root in human passion or human hope [...]. Every principle of painting which I have stated is traced to some vital or spiritual fact; and in my works on architecture the preference accorded finally to one school over another, is founded on a comparison of their influences on the life of the workman — a question by all other writers on the subject of architecture wholly forgotten or despised » (*Modern Painters V in Works*, vol. VII, p. 257).

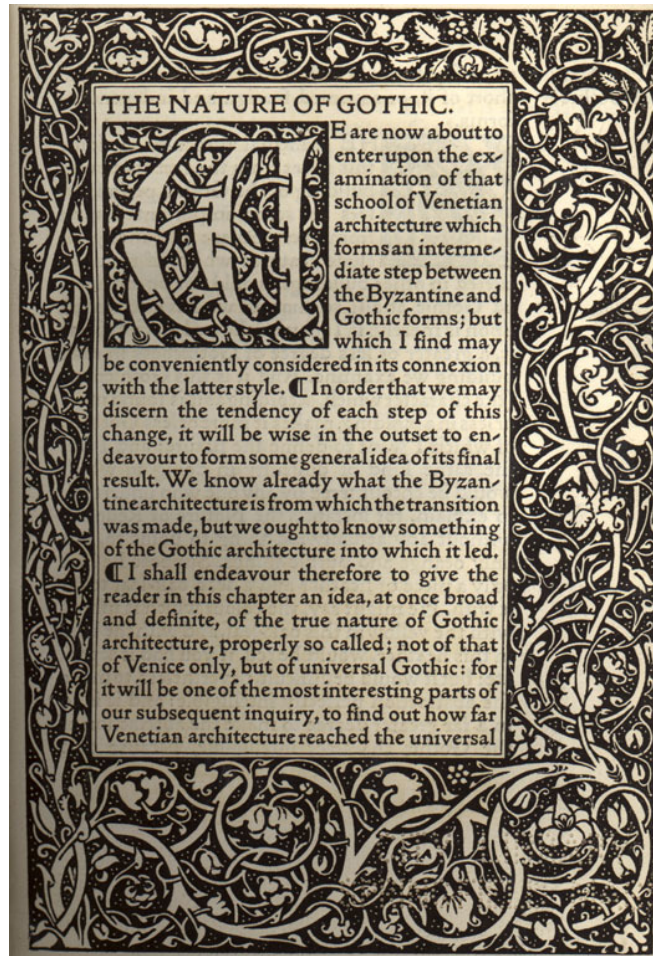


Figure 87 : Première page de *The Nature of Gothic* publié dans la Kelmscott Press de William Morris (1892)
 Source : John RUSKIN, *The Nature of Gothic*, Londres, Kelmscott Press, 1892.

Par ce geste éditorial, Morris qui est, en 1881, l'un des fondateurs du premier parti socialiste britannique, la *Social Democratic Federation*, fait de Ruskin l'un des acteurs du mouvement socialiste et de « *The Nature of Gothic* », l'un de ses textes programmatiques. Dans la préface qu'il rédige pour l'occasion, il écrit que :

« À mon avis, et je crois que c'est le cas pour d'autres, [ce texte] est l'une des choses les plus importantes écrites par l'auteur, et dans les temps à venir, il sera considéré comme l'une des rares déclarations nécessaires et inévitables du siècle. Pour certains d'entre nous, lorsque nous l'avons lu pour la première fois, il y a maintenant de nombreuses années, il semblait indiquer une nouvelle voie sur laquelle le monde devrait s'engager. Et malgré toutes les déceptions que nous avons connues depuis quarante ans, et bien que certains d'entre nous, John Ruskin entre autres, aient appris depuis ce temps quel doit être l'équipement pour ce voyage, et combien de choses doivent être changées avant que nous soyons équipés, nous ne voyons toujours pas d'autre issue à la folie et à la dégradation de la civilisation »¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁷ « To my mind, and I believe to some others, it is one of the most important things written by the author, and in future days will be considered as one of the very few necessary and inevitable utterances of the century. To some of us when we first read it, now many years ago, it seemed to point out a new road on which the world should travel. And in spite of all the disappointments of forty years, and although some of us, John Ruskin amongst others, have since learned what the equipment

Si l'aspiration proprement révolutionnaire de ce passage est patente, Morris n'affiche pas encore ouvertement, à cette date, son engagement marxiste. C'est ce qu'il fera un an plus tard, en 1883, lors d'une conférence qu'il donne à Oxford sous le titre *Art under Plutocracy*, sous la présidence, justement, de Ruskin¹¹⁰⁸. Les liens alors formulés par Morris entre sa théorie esthétique et la pensée socialiste marxiste provoquent la rupture avec Ruskin, qui, pour sa part, a toujours revendiqué une absence d'engagement partisan¹¹⁰⁹.

Les liens entre la théorie de l'art de Ruskin et le mouvement socialiste britannique sont pourtant importants. Il conceptualise notamment une nouvelle définition du travail, pensé dans son articulation avec la question esthétique. C'est elle que Morris retient de l'enseignement de Ruskin quand il écrit, toujours dans cette préface à « *The Nature of Gothic* » :

« que l'art est l'expression du plaisir de l'homme dans le travail ; qu'il est possible pour l'homme de se réjouir de son travail, car, aussi étrange que cela puisse nous paraître aujourd'hui, il y a eu des moments où il s'en est réjoui ; et, enfin, qu'à moins que le travail de l'homme ne redevienne un plaisir pour lui – le signe de ce changement étant que la beauté devienne à nouveau un accompagnement naturel et nécessaire du travail productif – tous, sauf les plus indignes, sont contraints de travailler dans la douleur, et donc de vivre dans la douleur »¹¹¹⁰.

Morris fait de « *The Nature of Gothic* » le texte fondateur d'une nouvelle conception de l'art comme expression de la joie de l'individu dans son travail. On en trouve les ferments dès 1849, quand, dans les *Seven Lamps of Architecture*, Ruskin affirme :

« Je crois que la bonne question à poser, concernant tout ornement, est simplement la suivante : A-t-il été fait avec plaisir - le sculpteur était-il heureux pendant qu'il le faisait ? Il peut s'agir du travail le plus difficile qui soit, et d'autant plus difficile qu'il a été fait avec beaucoup de plaisir ; mais il doit aussi avoir été heureux, sinon il ne sera pas vivant »¹¹¹¹.

Cette méthode d'analyse guide Ruskin dans son observation de l'architecture. À la suite de ce passage, il prend l'exemple d'une église gothique récemment construite près de Rouen qu'il décrit comme étant :

for that journey must be, and how many things must be changed before we are equipped, yet we can still see no other way out of the folly and degradation of Civilization » (John RUSKIN, *The Nature of Gothic*, Londres, Kelmscott Press, 1892, p. i).

¹¹⁰⁸ William MORRIS, « Art under Plutocracy. A Lecture Delivered at Oxford University College », Oxford, 14 novembre 1883.

¹¹⁰⁹ Paul MEIER, *La pensée utopique de William Morris*, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 181.

¹¹¹⁰ « For the lesson which Ruskin here teaches us is that art is the expression of man's pleasure in labour; that it is possible for man to rejoice in his work, for, strange as it may seem to us to-day, there have been times when he did rejoice in it; and lastly, that unless man's work once again becomes a pleasure to him, the token of which change will be that beauty is once again a natural and necessary accompaniment of productive labour, all but the worthless must toil in pain, and therefore live in pain » (J. RUSKIN, *The Nature of Gothic*, op. cit. p. i-ii)

¹¹¹¹ « 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, and the harder because so much pleasure was taken in it; but it must have been happy too, or it will not be living » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 218).

« assez vile dans sa composition générale, mais excessivement riche en détails ; beaucoup de détails sont conçus avec goût, et tous, évidemment, par un homme qui a étudié de près les modèles anciens »¹¹¹².

Malgré la richesse et le caractère remarquable de l'exécution des détails, leur foisonnement ne constitue pas, pour Ruskin, un gage de qualité. Au contraire, il poursuit en affirmant que :

« tout cela est aussi mort que des feuilles en décembre ; il n'y a pas une seule touche tendre, pas un seul trait chaleureux sur toute la façade. Les hommes qui ont fait ce travail l'ont détesté, et ont été soulagés quand cela a été fini. Et tant qu'ils agissent ainsi, ils ne font que charger vos murs de figures d'argile : les guirlandes d'immortelles du Père Lachaise sont des ornements plus gais »¹¹¹³.

Ce qui compte, pour Ruskin, ce n'est pas la prouesse technique ou la qualité des ornements en elle-même, il cherche à retrouver, dans les pierres, les conditions dans lesquelles a été réalisé le travail manuel qui leur a donné naissance et à y repérer la trace d'un « bonheur » (*happyness*) ou d'une « joie » (*joy*) – pour reprendre sa terminologie – du travailleur. Il n'est d'ailleurs pas question, dans ces passages, d'« architectes » mais plutôt de « constructeurs » (« *builder* ») ou de travailleur (« *workman* »), dans la perspective de rappeler que c'est bien dans un travail que ces architectures médiévales s'enracinent.

L'un des passages les plus évocateurs de la pensée de Ruskin à ce sujet se trouve dans le troisième et dernier tome des *Stones of Venice*, dans un chapitre où il montre que la qualité du grotesque en architecture dépend du plaisir pris par celui qui l'a produit, rendu visible par les imperfections qu'il a laissé sur ce qu'il a réalisé. Citons-le dans son intégralité :

« Il n'y a que très peu d'architecture dans le monde qui soit, dans le plein sens du terme, bonne et noble. Quelques exemples gothiques et romans italiens, quelques fragments épars de cathédrales gothiques, et peut-être deux ou trois temples grecs, sont tout ce que nous possédons qui s'approche d'un idéal de perfection. Toutes les autres – de style égyptien, normand, arabe et la plupart des gothiques (et en particulier, ce qui est très remarquable, la plupart des plus impressionnantes) – dépendent pour leur puissance d'un certain développement de l'esprit grotesque ; et encore bien davantage en ce qui concerne l'architecture domestique inférieure du Moyen Âge, et tout ce qui subsiste de semblable à ce jour dans les pays où la vie de l'art n'a pas encore été bannie par ses lois [de la Renaissance]. Les fantastiques pignons, construits en volutes et en gradins, de la rue flamande ; les toits à pinacle avec leurs petites doubles-fenêtres construites avec humour, comme si elles avaient des oreilles et des yeux, de la France du Nord ; les poutres noircies, croisées et sculptées avec toute la fantaisie imaginable, de la Normandie et de la vieille Angleterre ; la taille grossière des bois de pin du chalet suisse ; les tourelles en saillie et les fenêtres en baie à consoles de la rue allemande ; ces formes,

¹¹¹² There is a Gothic church lately built near Rouen, vile enough, indeed, in its general composition, but excessively rich in detail; many of the details are designed with taste, and all evidently by a man who has studied old work closely (*Ibid.*).

¹¹¹³ « But it is all as dead as leaves in December; there is not one tender touch, not one warm stroke on the whole façade. The men who did it hated it, and were thankful when it was done. And so long as they do so they are merely loading your walls with shapes of clay: the garlands of everlastings in Père la Chaise are more cheerful ornaments » (*Ibid.*).

et mille autres, qui n'atteignent pas en elles-mêmes un haut degré d'excellence, sont pourtant admirables, et très précieuses, comme produits d'une énergie réjouissante issue d'esprits non-cultivés. Il est plus facile d'enlever l'énergie que d'ajouter la culture ; et le seul effet des meilleures connaissances que possèdent maintenant les nations civilisées a été, comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, d'empêcher ces esprits d'être heureux sans leur permettre d'être grands »¹¹¹⁴.

Cette prodigieuse énumération des formes architecturales gothiques dont Ruskin chante les louanges rappelle ce dont il a été question dans notre second chapitre : sa théorie architecturale ne repose pas, contrairement à la majorité des historiens de l'architecture de son temps, sur l'étude exclusive des édifices monumentaux. Il s'intéresse à cette « architecture domestique inférieure », celle des rues et des maisons bourgeoises, dans laquelle il repère « l'énergie réjouissante » des travailleurs. Le vocabulaire de la joie est d'ailleurs particulièrement présent ici : il est question d' « humour » et de « fantaisie ». C'est d'ailleurs l'une des qualités que Ruskin confère à l'architecture gothique, celle d'être divertissante :

« Dès lors, la critique de l'édifice doit être menée précisément selon les mêmes principes que celle d'un livre ; et c'est en fonction de l'expérience ou du sentiment, et pas seulement de l'industrie et de la persévérance du lecteur, que, même dans le cas des meilleurs ouvrages, il les percevra comme grands ou les sentira comme divertissants »¹¹¹⁵.

Ce passage, qui est la phrase conclusive de « *The Nature of Gothic* » éclaire le projet de Ruskin : l'observateur contemporain est appelé à reconnaître et à identifier, dans l'architecture du passé, la trace de l'énergie et de la joie rencontrées par les constructeurs.

C'est dans ce chapitre qu'il formule, de la manière la plus remarquable et limpide, sa lecture sociale de l'architecture. Dès la seconde page, on lit qu'il se donne comme objectif de définir la « vraie nature de l'architecture gothique ». Rédigeant ce chapitre à l'intérieur d'un ouvrage consacré à Venise, il précise, comme nous l'avons déjà mentionné, qu'il ne se contentera pas

¹¹¹⁴ « There is very little architecture in the world which is, in the full sense of the words, good and noble. A few pieces of Italian Gothic and Romanesque, a few scattered fragments of Gothic cathedrals, and perhaps two or three of Greek temples, are all that we possess approaching to an ideal of perfection. All the rest – Egyptian, Norman, Arabian, and most Gothic, and, which is very noticeable, for the most part all the mightiest – depend for their power on some development of the grotesque spirit; but much more the inferior domestic architecture of the Middle Ages, and what similar conditions remain to this day in countries from which the life of art had not yet been banished by its laws. The fantastic gables, built up in scroll-work and steps, of the Flemish street; the pinnacled roofs set with their small humourist double windows, as if with so many ears and eyes, of Northern France; the blackened timbers, crossed and carved into every conceivable waywardness of imagination, of Normandy and old England; the rude hewing of the pine timbers of the Swiss cottage; the projecting turrets and bracketed oriels of the German street; these, and a thousand other forms, not in themselves reaching any high degree of excellence, are yet admirable, and most precious, as the fruits of a rejoicing energy in uncultivated minds. It is easier to take away the energy than to add the cultivation; and the only effect of the better knowledge which civilised nations now possess has been, as we have seen in a former chapter, to forbid their being happy, without enabling them to be great » (*Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 158-159)

¹¹¹⁵ « Thenceforward the criticism of the building is to be conducted precisely on the same principles as that of a book; and it must depend on the knowledge, feeling, and not a little on the industry and perseverance of the reader, whether, even in the case of the best works, he either perceive them to be great, or feel them to be entertaining » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 269).

de donner une définition de la nature du gothique vénitien mais qu'il cherchera à saisir la nature d'un gothique qu'il qualifie d' « universel »¹¹¹⁶. Selon lui, le caractère universel du gothique est profondément lié à la liberté que les constructeurs et les artisans médiévaux – qui sculptent notamment les ornements des colonnes et des tympans gothiques – laissent s'exprimer dans leur travail, se distinguant en cela des constructeurs des autres périodes historiques. Il invite ainsi son lecteur à :

« [aller] de nouveau contempler le front de la vieille cathédrale, où vous avez si souvent souri de l'ignorance fantastique des anciens sculpteurs : Examinez une fois de plus ces affreux lutins, ces monstres informes et ces statues sévères, sans forme et rigides ; mais ne vous moquez pas d'eux, car ils sont les signes de la vie et de la liberté de chaque ouvrier qui a frappé la pierre ; une liberté de pensée et un rang dans l'échelle de l'être, tels qu'aucune loi, aucune charte, aucune charité ne peut les assurer, mais que toute l'Europe doit aujourd'hui avoir comme premier objectif de retrouver pour ses enfants »¹¹¹⁷.

Cette « liberté de chaque ouvrier qui a frappé la pierre » est rendue possible, selon Ruskin, par les conditions propres de la production artistique médiévale pour laquelle n'existe pas encore de contraintes formelles associées à la définition du « beau » tel que ce sera le cas à la Renaissance, période dans laquelle il situe les origines de la standardisation industrielle telle qu'elle est ensuite généralisée au XIXe siècle. Ruskin accomplit ainsi, par l'éclairage que lui apporte l'étude de l'architecture médiévale, une critique des conditions de travail de son époque. La place accordée par Ruskin à l'organisation de la production médiévale – visible et lisible au travers de l'exemple gothique – résonne à cet égard avec celle que le modèle corporatif médiéval occupe chez Durkheim qui l'établit comme matrice de sa conception de la solidarité organique dont il décrit l'érosion contemporaine en raison de la fragilisation, industrielle, des liens sociaux¹¹¹⁸. Le gothique ruskinien a, dans une certaine mesure, la même fonction que la corporation durkheimienne, tous deux sont pensés comme des éléments clés de la société médiévale, permettant de repenser la modernité sociale¹¹¹⁹.

Dans cette perspective, l'historien de l'architecture Stephen Kite remarque que le gothique de Ruskin – le « *Ruskinism* » – est, « en fin de compte, à analyser plutôt comme une attitude que

¹¹¹⁶ « I shall endeavour therefore to give the reader in this chapter an idea, at once broad and definite, of the true nature of Gothic architecture, properly so called; not of that of Venice only, but of universal Gothic » (*Ibid.*, p.181).

¹¹¹⁷ « go forth again to gaze upon the old cathedral front, where you have smiled so often at the fantastic ignorance of the old sculptors: examine once more those ugly goblins, and formless monsters, and stern statues, anatomiless and rigid; but do not mock at them, for they are signs of the life and liberty of every workman who struck the stone; a freedom of thought, and rank in scale of being, such as no laws, no charters, no charities can secure; but which it must be the first aim of all Europe at this day to regain for her children » (*Ibid.*, p. 193).

¹¹¹⁸ É. DURKHEIM, *De la division du travail social*, op. cit.

¹¹¹⁹ F. HULAK, « L'avènement de la modernité », art. cit.

comme un style » et de citer Richard Sennett sur la manière dont Ruskin envisage la condition des artisans :

« En tant qu'inspirateur de la pensée radicale, Ruskin refuse le présent, regarde en arrière pour regarder en avant. Ruskin cherche à insuffler aux artisans de toutes sortes le désir, voire l'exigence, d'un espace de liberté perdu ; ce serait un espace libre dans lequel les gens pourraient expérimenter, un espace de soutien dans lequel ils pourraient au moins temporairement perdre le contrôle. C'est une condition pour laquelle les gens devront se battre dans la société moderne »¹¹²⁰.

Si, chez Sennett, c'est la notion de désir qui est mise en avant, chez Ruskin ce sont les idées de bonheur, de liberté et de joie qui sont centrales. Elles témoignent du positionnement singulier de la critique de la société industrielle que propose Ruskin qui cherche à mettre en avant les logiques d'exploitation propres au capitalisme naissant en ayant recourt à un vocabulaire qui met explicitement à distance le répertoire politique radical. Cela n'empêche pas le propos de Ruskin d'engager une lecture profondément critique du système capitaliste industriel, comme on l'entend dans ce passage de « *The Nature of Gothic* » :

« Qu'on ne pense pas que je parle de façon sauvage ou extravagante. C'est en vérité cette dégradation de l'ouvrier en machine qui, plus que tout autre mal du temps, entraîne partout la masse des nations dans une lutte vaine, incohérente, destructrice, pour une liberté dont elle ne peut s'expliquer la nature. Leur cri universel contre la richesse et la noblesse n'est pas forcé par la pression de la famine ou par la piqûre de l'orgueil mortifié. Ceux-ci font beaucoup, et ont fait beaucoup dans tous les âges ; mais les fondements de la société n'ont jamais été ébranlés comme ils le sont aujourd'hui. Ce n'est pas que les hommes soient mal nourris, c'est qu'ils n'ont pas de plaisir dans le travail qui leur permet de gagner leur pain, et c'est pourquoi ils considèrent la richesse comme le seul moyen d'avoir du plaisir. Ce n'est pas que les hommes soient affligés par le mépris des classes supérieures, mais ils ne peuvent supporter le leur, car ils sentent que le travail auquel ils sont condamnés est vraiment dégradant et déshumanisant »¹¹²¹.

On pourra reprocher à Ruskin de passer ici sous silence les effroyables conditions de vie du prolétariat britannique qui sont alors dénoncées, de manière exactement contemporaine, notamment par les textes d'Engels¹¹²². Néanmoins, son registre, celui de l'esthète, est celui qui

¹¹²⁰ « As a vein of radical thought, Ruskin refuses the present, looks backward in order to look forward. Ruskin sought to instill in craftsmen of all sorts the desire, indeed the demand, for a lost space of freedom ; it would be a free space in which people can experiment, a supportive space in which they could at least temporarily lose control. This is a condition for which people will have to fight in modern society » (Richard SENNETT, *The Craftsman*, Londres, Penguin, 2009, p. 114).

¹¹²¹ « Let me not be thought to speak wildly or extravagantly. It is verily this degradation of the operative into a machine, which, more than any other evil of the times, is leading the mass of the nations everywhere into vain, incoherent, destructive struggling for a freedom of which they cannot explain the nature to themselves. Their universal outcry against wealth, and against nobility, is not forced from them either by the pressure of famine, or the sting of mortified pride. These do much, and have done much in all ages; but the foundations of society were never yet shaken as they are at this day. It is not that men are ill fed, but that they have no pleasure in the work by which they make their bread, and therefore look to wealth as the only means of pleasure. It is not that men are pained by the scorn of the upper classes, but they cannot endure their own; for they feel that the kind of labour to which they are condemned is verily a degrading one, and makes them less than men » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 194).

¹¹²² Comme le fait P. MEIER, *La pensée utopique de William Morris*, op. cit., p. 221.

lui permet de s'adresser, de la manière la plus consensuelle qui soit, à son public de lecteurs bourgeois et de recueillir son attention et son assentiment.

C'est ensuite dans le gothique, celui qui est tant plébiscité par la bourgeoisie victorienne, que Ruskin situe l'origine même de la réforme sociale. Il l'envisage, dans l'une des lettres qu'il adresse en novembre 1871 aux ouvriers britanniques dans *Fors Clavigera*, comme un puissant outil de mobilisation politique :

« Et il est fort à craindre que si jamais nos ouvriers, sous l'influence de M. Scott et de M. Street, en venaient à admirer l'*Abbot's Chapel* de Furness plus que sa gare, ils pourraient prendre goût aux opinions gothiques aussi bien qu'aux voûtes gothiques, et penser qu'il est " naturel de supposer " que les outils d'un ouvrier doivent être sa propriété. Ce que, moi-même, ayant toujours eu des opinions gothiques, je suppose, en effet, très fortement ; et j'ai l'intention d'essayer de toutes mes forces d'obtenir cet état de fait partout où j'ai une certaine influence »¹¹²³.

Le gothique, envisagé ici comme une « opinion » désigne, chez Ruskin, tout autant une forme de « voûte » qu'une manière de penser, un « état de fait », à partir duquel repenser l'organisation des moyens de la production.

Depuis le gothique vers le XIXe siècle

Depuis le gothique médiéval, Ruskin tire un fil qui le conduit jusqu'à son époque. La question du supposé plaisir pris par les constructeurs, centrale dans son appréciation de l'architecture médiévale, importe tout autant pour celle de l'architecture moderne. C'est ainsi qu'il dresse le parallèle entre les deux pratiques dans le premier volume des *Stones of Venice* :

« Pensez-vous qu'un architecte moderne aime ce qu'il construit, ou y prend plaisir ? Pas le moins du monde. Il construit parce qu'on lui a dit que telle ou telle chose est bien, et qu'il devrait l'aimer. Il fait semblant de l'aimer, et lui donne un faux goût de vanité. Pensez-vous sérieusement, lecteur, qu'il y a une seule âme vivante à Londres qui aime les triglyphes, ou qui tire un plaisir sincère des frontons ? Vous vous trompez lourdement. Les Grecs les aimaient : les Anglais ne l'ont jamais fait et ne le feront jamais. Pensez-vous que l'architecte du vieux *Burlington Mews*, dans *Regent Street*, ait éprouvé une satisfaction particulière à placer un triangle vide au-dessus de l'arcade, au lieu d'une fenêtre de mansarde utile ? En aucune manière. On lui avait dit qu'il avait raison de le faire, et il pensait qu'il devait être admiré pour l'avoir fait. Très peu de défauts d'architecture sont des erreurs de choix honnêtes : ce sont presque toujours des hypocrisies »¹¹²⁴.

¹¹²³ « And it is greatly to be apprehended that if ever our workmen, under the influences of Mr. Scott and Mr. Street, come indeed to admire the Abbot's Chapel at Furness more than the railroad station, they may become possessed of a taste for Gothic opinions as well as Gothic arches, and think it "natural to suppose" that a workman's tools should be his own property. Which I, myself, having been always given to Gothic opinions, do, indeed suppose, very strongly; and intend to try with all my might to bring about that arrangement wherever I have any influence » (*Fors Clavigera in Works*, vol. XXVII, p. 190).

¹¹²⁴ « Do you suppose that any modern architect likes what he builds, or enjoys it? Not in the least. He builds it because he has been told that such and such things are fine, and that he should like them. He pretends to like them, and gives them a false

C'est autour de ce critère et de ce principe, celui du plaisir pris par le constructeur et de l'utilité sociale qui en découle, que la théorie architecturale de Ruskin se structure. La place qu'il accorde au bonheur du travailleur situe son propos tout autant dans le champ esthétique que dans celui de la théorie sociale. Le regard que Ruskin porte sur les ouvriers médiévaux n'est alors pas du même registre que celui d'un historien de l'architecture ou d'un architecte – qu'il n'est pas. Il est, au même titre que Dickens par exemple dans le champ littéraire, l'un des acteurs de la critique sociale naissante en Grande-Bretagne et en Europe. Le point commun entre Ruskin et Dickens est qu'ils situent leurs critiques respectives de la société industrielle au sein de deux champs structurés et établis de la culture bourgeoise victorienne : l'esthétique et la littérature.

Il faut alors s'arrêter un peu sur le contexte particulier de l'apparition de ces discours critiques. La chronologie est ici importante. La rédaction du premier texte dans lequel Ruskin formule, explicitement, les fondements de sa théorie sociale de l'architecture, ses *Seven Lamps of Architecture*, date de 1849. L'année précédente, à l'automne 1848, il était en France, à Paris et à Rouen notamment. Il écrit, alors qu'il est à Calais à la fin du mois d'octobre 1848, à son ami et éditeur W. H. Harrison :

« À Rouen, où nous sommes restés environ trois semaines, la détresse, bien que presque aussi grande [qu'à Paris], n'est pas aussi affreuse, et semble se limiter dans sa sévérité à la classe des ouvriers. Il semble cependant que tout soit à redouter, là comme à Paris, et que la seule porte de sortie soit la plus sombre, celle qu'ouvre la mitraille. Je ne vois pas comment un autre épisode de pillage est évitable – une simple lutte des pauvres contre les riches – très certainement sans issue – et susceptible de se renouveler encore et encore »¹¹²⁵.

Très critique de l'« agitation » révolutionnaire, il en appelle alors au « bon sens » et au retour de la royauté :

« Le seul espoir à l'heure actuelle réside dans la position de bon sens qui s'est finalement imposée à la bourgeoisie – qui est, ainsi que les soldats, complètement dégoûtée de la

relish of vanity. Do you seriously imagine, reader, that any living soul in London likes triglyphs?—or gets any hearty enjoyment out of pediments? You are much mistaken. Greeks did: English people never did,—never will. Do you fancy that the architect of old Burlington Mews, in Regent Street, had any particular satisfaction in putting the blank triangle over the archway, instead of a useful garret window? By no manner of means. He had been told it was right to do so, and thought he should be admired for doing it. Very few faults of architecture are mistakes of honest choice: they are almost always hypocrisies » (*Stones of Venice I in Works*, vol. IX, p. 69).

¹¹²⁵ « At Rouen, where we stayed about three weeks, the distress though nearly as great, is not so ghastly, and seems to be confined in its severity to the class of workmen. There seems, however, everything to be dreaded both there and at Paris—and the only door of escape seems to be the darkest—that which grapeshot opens. I do not see how another struggle for pillage is avoidable—a simple fight of the poor against the rich—desperate certainly—and likely to be renewed again and again ». (*Works*, vol. VIII, p. xxxiii)

république – et dans celle, généralement lucide, des provinciaux sur tout le sujet – ils disent que le roi était mauvais, mais qu’il valait mieux que rien »¹¹²⁶.

La position anti-révolutionnaire de Ruskin n’est pas vraiment étonnante. Elle est finalement celle, très classique, que pouvait alors prôner un représentant de la bourgeoisie britannique – sur laquelle le spectre révolutionnaire plane encore de manière assez vive, comme un mauvais souvenir de désorganisation sociale. Elle rappelle la position qui était aussi celle d’Edmund Burke qui se référait lui aussi, on l’a vu, au modèle médiéval¹¹²⁷. Il n’empêche que Ruskin est là, en France, en 1848 et qu’il est attentif à cette « classe des ouvriers » dont il note la misère et la détresse tout en redoutant la « mitraille ». Il s’inscrit en quelque sorte dans l’héritage de Carlyle qui, en 1843, dans *Past and Present*, comparait la situation « organique » du passé à celle, « anarchique » du présent en opposant la vision de la société issue de la chronique monacale de Jocelyn de Brakelond, de la fin du XIIe siècle, à la menace qu’il perçoit alors d’une possible insurrection ouvrière¹¹²⁸. L’harmonie médiévale constitue, sous une forme fantasmée, une ressource pour penser, au XIXe siècle, une critique qui, dans les rangs du torysme social, n’est pas révolutionnaire mais conteste néanmoins le nouvel ordre capitaliste bourgeois.

Si elle suscite l’émotion de la bourgeoisie victorienne, la situation sociale des ouvriers des villes européennes dans les années 1840 retient aussi l’attention de ses représentants politiques. L’hostilité que des auteurs comme Carlyle ou Ruskin entretiennent à l’égard de l’industrialisation et des transformations économiques et sociales de la société britannique depuis la fin du XVIIIe siècle doit être lue dans le contexte politique de l’émergence de ce qui commence à être qualifié, dans les années 1830, de « question sociale ». Cette expression, qui apparaît d’abord en France au lendemain de la révolution de 1830¹¹²⁹ et qui se diffuse ensuite en Allemagne (« *die soziale Frage* ») puis en Grande-Bretagne, en Italie et en Espagne à la fin des années 1830, témoigne de la prise de conscience, par une partie de l’élite intellectuelle à l’échelle européenne, des nouvelles réalités de l’organisation sociale du travail au XIXe siècle et des problématiques qui y sont associées. Le développement de ce discours autour de la question sociale implique une certaine représentation du monde du travail et une certaine idée

¹¹²⁶ The only hope at present is from the common sense views which have at last been forced on the bourgeoisie—who are, as well as the soldiery, thoroughly sick of the republic, and from the generally clear views of the provincials upon the whole subject—they say the king was a bad one, but better than none (*Works*, vol. VIII, p. xxxiii).

¹¹²⁷ Edmond BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, Londres, James Dodsley, 1790.

¹¹²⁸ Thomas CARLYLE, *Cathédrales d’autrefois et usines d’aujourd’hui : passé et présent*. Trad. de Camille Bos ; introd. par Jean Izoulet, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1901.

¹¹²⁹ Jules LEICHEVALIER, *Question sociale. De la réforme industrielle considérée comme problème fondamental de la politique positive*, Paris, Bureau du Journal de la Réforme Industrielle, 1833.

des causes de la misère qui conduit la classe politique et intellectuelle à se poser la question de la façon dont elle pourrait être soulagée.

L'une des spécificités de la Grande-Bretagne est que ne s'y structurent pas, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, notamment à la suite de l'échec du mouvement chartiste, des organisations politiques prônant une solution révolutionnaire pour lutter contre cette détresse sociale. Si cette faiblesse des mouvements révolutionnaires en Grande-Bretagne dans la seconde moitié du XIXe siècle a donné lieu à de nombreux travaux et à différentes lectures et interprétations¹¹³⁰, il faut, pour comprendre le succès de Ruskin, en particulier auprès du public ouvrier, considérer la faible diffusion de la littérature socialiste proprement dite dans ces années-là. Les œuvres de Marx et d'Engels ne sont traduites en anglais que fort tard et dans des éditions limitées. William Morris, par exemple, ne put lire *Le Capital* que grâce à sa connaissance du français¹¹³¹.

Les ferments britanniques de la critique du capitalisme et de l'engagement pour la cause des travailleurs sont à chercher ailleurs, notamment chez des écrivains bourgeois qui, comme Ruskin, Dickens ou Disraeli, sont loin d'être traditionnellement identifiés comme spécifiquement militants et plutôt rangés du côté des tories. Le parallèle peut d'ailleurs être fait avec le contexte littéraire français : Hugo et Zola ont longtemps joué un rôle dans l'imaginaire ouvrier, en particulier pour le premier, supérieur à la place occupée par la doctrine marxiste.

En 1958, l'historien Raymond Williams a montré, dans son ouvrage *Culture and Society*, que l'un des lieux de l'opposition à la société industrielle capitaliste se situe, durant tout le XIXe siècle, dans les écrits et les prises de positions publiques de ceux qu'il identifie comme les représentants d'une « tradition britannique de critique culturelle » qu'il établit et désigne comme telle précisément dans ce travail. Williams va chercher chez ces auteurs les racines d'une définition sociohistorique de la notion de « culture », telle qu'elle est encore établie à son époque, en s'intéressant tout particulièrement à la manière dont chacun d'entre eux mobilise l'idée de culture en tant qu'elle s'oppose à la dégradation mercantile de la société britannique qu'ils voient à l'œuvre au cours du XIXe siècle dans un contexte d'industrialisation et de standardisation de la production culturelle. Parmi les auteurs de cette tradition, se trouve justement Carlyle, Dickens mais également Pugin, Ruskin et Morris. Williams réunit ces trois derniers auteurs dans un chapitre qu'il intitule « *Art and Society* ». L'analyse de leurs œuvres et de leurs parcours permet à Williams de conclure la première partie de *Culture and Society*

¹¹³⁰ Voir notamment : Ross MCKIBBIN, « Why Was There No Marxism in Great Britain? », *The English Historical Review*, 99-391, 1984, p. 297-331.

¹¹³¹ P. MEIER, *La pensée utopique de William Morris*, op. cit, p. 219.

en présentant ce qu'il considère comme l' « hypothèse essentielle dans le développement de l'idée de culture » :

« que l'art d'une période est étroitement et nécessairement lié au « mode de vie » le plus généralement répandu dans une société et que, à partir de là, par conséquence, les jugements esthétiques, moraux et sociaux sont étroitement interdépendants. Une telle hypothèse est aujourd'hui si largement acceptée, à la manière d'une habitude intellectuelle, qu'il n'est pas toujours facile de se rappeler qu'elle est, essentiellement, le fruit de l'histoire intellectuelle du XIXe siècle. L'une des plus importantes formes qu'a pris cette hypothèse est, bien sûr, celle de Marx, sur laquelle je reviendrai. Mais elle a aussi pris une autre direction, de grande importance dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle, au sein de la laquelle les noms importants sont Pugin, Ruskin et Morris »¹¹³².

C'est précisément dans la trajectoire ouverte par cette seconde voie qu'il s'inscrit, comme l'un des principaux fondateurs du courant des *cultural studies* en Grande-Bretagne à la fin des années 1950. Dans *Culture and Society*, il entreprend de réévaluer la portée critique de la tradition littéraire britannique du XIXe siècle – alors majoritairement présentée comme conservatrice¹¹³³ – en développant l'idée d'une « interaction entre le romantisme et Marx, entre l'idée de la culture, qui est la principale tradition anglaise, et la brillante réévaluation de cette idée que fit Marx »¹¹³⁴. Les auteurs de cette tradition échappent ainsi à l'approche littéraire académique qui leur est habituellement réservée. Williams les intègre à l'histoire des luttes sociales du XIXe siècle en situant leurs travaux dans le fil de la pensée critique de la modernité britannique et du système capitaliste de production culturelle.

Notre travail s'inscrit dans la continuité de cette entreprise de réexamen de l'œuvre critique de ces auteurs britanniques du XIXe siècle. La place de Ruskin dans cette généalogie est centrale. La manière dont ce dernier conçoit l'architecture, et l'art plus généralement, comme une activité productive, au même titre que les autres champs de la production industrielle, constitue une rupture dans la théorie culturelle au cœur du XIXe siècle. La référence médiévale, plutôt associée jusqu'alors à un ancrage politique réactionnaire, est rendue, par ses soins, disponible pour des perspectives tout à fait différentes qui seront celles, socialistes, de la sociologie naissante, à la fin du XIXe siècle.

¹¹³² R. WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950, op.cit.*, p. 130.

¹¹³³ Dans la continuité de l'anthologie de F. R Leavis qui l'établissait, en 1948, comme la « grande tradition » littéraire britannique (Frank Raymond LEAVIS, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Londres, Chatto & Windus, 1948).

¹¹³⁴ R. WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950, op. cit.*, p. 280.

b- Penser l'articulation entre art et société

Si Ruskin n'est que l'un des acteurs de la tradition britannique de critique culturelle étudiée par Raymond Williams, il y occupe néanmoins une place particulière. Il accomplit, au milieu du XIXe siècle, une critique artistique et culturelle à portée sociale et politique en ce qu'il permet une :

« transition générale entre une pensée à propos des arts à une pensée à propos de la société marquée, dans toute sa complexité de références, par des changements dans les significations de la culture »¹¹³⁵.

Le rôle joué par Ruskin au sein de cette tradition ne peut se comprendre sans analyser la position qui lui a été conférée, comme critique d'art, par la bourgeoisie urbaine britannique. Cette accession à la notoriété – sur laquelle nous sommes revenus dans le premier chapitre de ce travail – permet de prendre la mesure de la rupture que constitue le nouage qu'il propose entre théorie esthétique et théorie sociale, par le gothique.

Une théorie politique de l'architecture

Selon Williams, l'étape décisive dans cette articulation entre théorie esthétique et théorie sociale se produit, chez Ruskin, dans son travail de comparaison de l'architecture vénitienne gothique et renaissance dans ses *Stones of Venice*, publiées entre 1851 et 1853. Williams se réfère à ce qu'écrit alors Ruskin quand il affirme que l'étude de l'architecture et de l'art vénitiens l'ont :

« contraint à l'étude de l'histoire de Venise elle-même ; et, à partir de là, à l'étude de tout ce qu'[il] pouvait trouver ou entendre des lois de la puissance nationale et de la vertu »¹¹³⁶.

Si les notions de « puissance nationale » et de « vertu » ont davantage trait à des considérations morales ou politiques que sociales, c'est cependant à cet endroit-là, dans l'histoire politique de Venise, que Ruskin enracine sa théorie sociale. Il faut notamment s'arrêter sur la place qu'il accorde, dans ses *Stones of Venice*, au palais Ducal. Il lui consacre un chapitre entier, le huitième, le dernier du deuxième tome, au sein de la partie consacrée au gothique, dans un chapitre distinct de celui qu'il dédie, plus largement, aux palais gothiques. Il introduit le chapitre sur le palais Ducal ainsi :

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹¹³⁶ *Ibid.*

« Il a été annoncé au début du chapitre précédent que l'art gothique de Venise était séparé en deux périodes distinctes par la construction du palais Ducal, et que dans tous les édifices domestiques qui furent élevés pendant un demi-siècle après son achèvement on retrouvait, plus ou moins directement, certaines de ses plus importantes et plus caractéristiques parties. La réalité est que le palais Ducal était la grande œuvre de Venise de cette époque, en lui-même le principal effort de son imagination, employant ses meilleurs architectes pour la maçonnerie et ses meilleurs peintres pour la décoration, pendant une longue série d'années ; et nous devons le considérer comme un témoignage remarquable de l'influence qu'il exerçait sur l'esprit de ceux qui l'ont vu se construire, que, tandis que dans les autres villes d'Italie chaque palais et chaque église s'élevait sous une forme originale et chaque jour plus audacieuse, la majesté de ce seul édifice a pu donner une pause à l'imagination gothique, en plein dans son parcours ; il a mis un coup d'arrêt instantané à son infatigable innovation, et a interdit aux puissances qui l'avaient créé de s'exercer désormais dans de nouvelles directions, ou de s'efforcer de convoquer une image plus attrayante »¹¹³⁷.

La construction du palais Ducal constitue, selon Ruskin, une rupture dans l'histoire de l'architecture tout autant à l'échelle de la ville que de l'Italie. Il prend soin de préciser, dans les pages qui suivent, qu'il étudie ici le stade gothique de la construction du palais, qu'il date du XIV^e siècle, qu'il distingue de celui, byzantin, plus ancien – à partir du IX^e siècle – et de celui, plus tardif – à partir de 1423 – de la Renaissance. S'appuyant sur la chronique politique de Francesco Sansovino¹¹³⁸, Ruskin fixe le commencement de l'histoire du « palais gothique » en 1301, quelques années après le « *Serrar del Consiglio* » vénitien de 1297, qui rend héréditaire la fonction sénatoriale et exclut ainsi un grand nombre de familles aristocratiques et plébéiennes de la participation au gouvernement de la République. Ruskin le présente en ces termes :

« Le « *Serrar del Consiglio* » fixa une limite au nombre de sénateurs et leur conféra une dignité supérieure à celle qu'ils n'avaient jamais eue auparavant »¹¹³⁹.

La République aristocratique de Venise est un modèle politique pour Ruskin. Elle incarne l'idéal d'un gouvernement moral et juste dont l'histoire architecturale de la ville garde la trace. Ruskin montre que le gothique vénitien dit, dans chacun de ses détails, quelque chose des

¹¹³⁷ « It was stated in the commencement of the preceding chapter that the Gothic art of Venice was separated by the building of the Ducal Palace into two distinct periods; and that in all the domestic edifices which were raised for half a century after its completion, their characteristic and chiefly effective portions were more or less directly copied from it. The fact is, that the Ducal Palace was the great work of Venice at this period, itself the principal effort of her imagination, employing her best architects in its masonry, and her best painters in its decoration, for a long series of years; and we must receive it as a remarkable testimony to the influence which it possessed over the minds of those who saw it in its progress, that, while in the other cities of Italy every palace and church was rising in some original and daily more daring form, the majesty of this single building was able to give pause to the Gothic imagination in its full career; stayed the restlessness of innovation in an instant, and forbade the powers which had created it thenceforth to exert themselves in new directions, or endeavour to summon an image more attractive » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 328)

¹¹³⁸ Francesco SANSOVINO, *Del governo de i regni et delle repvbliche cosi antiche come moderne libri XVIII nei quali si contengono, i Magistrati, gli Uffici, & gli ordini proprii che s'osservano ne predetti Principati ...*, Venise, Appresso Francesco Sansovino, 1561.

¹¹³⁹ « The Serrar del Consiglio fixed the numbers of the Senate within certain limits, and it conferred upon them a dignity greater than they had ever before possessed » (*Works*, vol. X, p. 340).

conditions politiques dans lesquelles il a été bâti. C'est le cas, en particulier, des chapiteaux des colonnes situées aux différents angles extérieurs du palais Ducal qui sont, à ses yeux :

« les pierres angulaires de l'édifice, et nous pouvons nous attendre à y trouver les preuves les plus importantes du sentiment, aussi bien que de l'habileté, du constructeur. S'il a quelque chose à nous dire sur le but dans lequel il a construit le palais, c'est ici que cela sera dit ; s'il y a une leçon qu'il a voulu principalement enseigner à ceux pour qui il a construit, c'est ici qu'elle sera inculquée ; s'il y a un sentiment qu'ils ont eux-mêmes voulu voir exprimé dans l'édifice principal de leur ville, c'est ici que nous pouvons être sûrs de le trouver inscrit de façon lisible »¹¹⁴⁰.

L'une des principales originalités du travail de Ruskin se lit ici : la production artistique serait l'expression d'un état social et politique. Si le gothique est l'objet de son admiration c'est parce qu'il est le reflet d'un état d'esprit qui trouve ses conditions de possibilités dans un environnement politique. À l'inverse, l'art de la Renaissance reflète la fierté et l'ambition aristocratique que Ruskin condamne :

« C'est pourquoi, alors que dans leur manière de travailler, les bâtisseurs de la Renaissance revendiquaient avec zèle une froideur et une érudition supérieure, ils faisaient appel à la foule, dont le niveau de goût est le plus bas possible, pour obtenir l'approbation dont ils avaient besoin : et, tandis que l'ouvrier plus ancien prenait soin, dans son travail, de la niche minuscule et du battant étroit, des portes pas plus hautes que la tête, et des angles contractés de la chambre à tourelle, le constructeur de la Renaissance s'épargnait tant de frais et de peine dans ce genre de détails, qu'il pouvait les dépenser pour faire venir de loin des pierres plus grosses ; il se limitait à la rusticité et aux cinq ordres, afin de pouvoir répondre à la folie des puissants ou des riches en couvrant le sol de piliers colossaux, et en édifiant une architecture ambitieuse et stérile, aussi inanimée que gigantesque. Cette absurdité titanique s'étendit aussi à la conception ecclésiastique : la principale église d'Italie fut construite sans autre idée d'admiration que celle qui devait résulter de son immensité ; et les impressions religieuses de ceux qui y entrent sont encore aujourd'hui censées dépendre, dans une large mesure, du fait qu'ils ne peuvent enjamber les pouces des statues qui soutiennent les vases d'eau bénite »¹¹⁴¹.

¹¹⁴⁰ « These, observe, are the very corner stones of the edifice, and in them we may expect to find the most important evidences of the feeling, as well as of the skill, of the builder. If he has anything to say to us of the purpose with which he built the palace, it is sure to be said here; if there was any lesson which he wished principally to teach to those for whom he built, here it is sure to be inculcated; if there was any sentiment which they themselves desired to have expressed in the principal edifice of their city, this is the place in which we may be secure of finding it legibly inscribed » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 358).

¹¹⁴¹ « And therefore, while in the execution and manner of work the Renaissance builders zealously vindicated for themselves the attribute of cold and superior learning, they appealed for such approbation as they needed from the multitude to the lowest possible standard of taste: and while the older workman lavished his labour on the minute niche and narrow casement, on the doorways no higher than the head, and the contracted angles of the turreted chamber, the Renaissance builder spared such cost and toil in his detail, that he might spend it in bringing larger stones from a distance; and restricted himself to rustication and five orders, that he might load the ground with colossal piers, and raise an ambitious barrenness of architecture, as inanimate as it was gigantic, above the feasts and follies of the powerful or the rich. The Titanic insanity extended itself also into ecclesiastical design: the principal church in Italy was built with little idea of any other admirableness than that which was to result from its being huge; and the religious impressions of those who enter it are to this day supposed to be dependent, in a great degree, on their discovering that they cannot span the thumbs of the statues which sustain the vessels for holy water » (*Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 80-81).

Ruskin fonde l'opposition entre architecture de la Renaissance et architecture gothique sur la divergence d'intention et d'esprit qui sépare les bâtisseurs et commanditaires des deux époques. L'architecture « titanesque » de la Renaissance, à partir du XVI^e siècle, signale l'orgueil et le mépris portés par son aristocratie, désormais sourde, selon lui, à l'expression de la misère sociale :

« Il est facile de comprendre comment une architecture qui faisait ainsi appel aussi bien aux instincts les plus bas de la monotonie qu'à la fierté la plus faible de l'apprentissage, a rapidement été acceptée par une grande partie de l'humanité ; et comment la pompe spacieuse de la nouvelle manière de concevoir fut adoptée avec empressement par les aristocraties luxueuses, non seulement de Venise, mais aussi des autres pays de la chrétienté, qui se rassemblaient peu à peu dans cet isolement insolent et purulent, contre lequel le cri des pauvres retentissait chaque heure à l'unisson de plus en plus menaçant, pour éclater enfin en tonnerre (remarquez où, d'abord parmi les promenades plantées et les fontaines ruisselantes du palais où le luxe de la Renaissance atteignit son apogée en Europe, Versailles) dans un cri, mêlé de pitié, de colère et d'indignation. Notre âme est remplie de la réprimande méprisante des riches, et du mépris des orgueilleux »¹¹⁴².

Il tire ainsi le fil qui conduit du Moyen Âge vénitien à la Révolution française. La rupture avec le gothique qu'exprime dans sa dimension formelle l'architecture de la Renaissance témoigne de l'isolement progressif de l'aristocratie et de son mépris des travailleurs, qu'il identifie comme des causes de l'épisode révolutionnaire.

La manière dont Ruskin relie histoire de l'architecture et histoire politique est originale dans l'histoire de la théorie architecturale au sein de laquelle primait, jusque-là, une analyse principalement formelle. Par ce geste, il fonde la possibilité de penser une véritable histoire sociale de l'architecture au sein de laquelle le gothique occupe une place particulière, « révolutionnaire », à contre-courant d'une certaine tradition historiographique qui tend plutôt à accorder ce titre à « l'espace des Lumières », qu'il oblitère complètement¹¹⁴³.

En effet, Ruskin propose, dans « *The Nature of Gothic* » de diviser les systèmes d'ornements architecturaux en trois catégories, dans lesquelles la référence aux projets architecturaux du XVIII^e ou du début du XIX^e siècle – ceux de Charles Fourier par exemple – n'apparaît pas :

« - 1. L'ornement servile, dans lequel l'exécution ou le pouvoir de l'ouvrier inférieur est entièrement soumis à l'intellect du supérieur; - 2. L'ornement constitutionnel, dans lequel le pouvoir exécutif inférieur est, jusqu'à un certain point, émancipé et indépendant, ayant une volonté propre, mais avouant son infériorité et rendant

¹¹⁴² « It is easy to understand how an architecture which thus appealed not less to the lowest instincts of dulness than to the subtlest pride of learning, rapidly found acceptance with a large body of mankind; and how the spacious pomp of the new manner of design came to be eagerly adopted by the luxurious aristocracies, not only of Venice, but of the other countries of Christendom, now gradually gathering themselves into that insolent and festering isolation, against which the cry of the poor sounded hourly in more ominous unison, bursting at last into thunder (mark where, first among the planted walks and plashing fountains of the palace wherein the Renaissance luxury attained its utmost height in Europe, Versailles) that cry, mingling so much piteousness with its wrath and indignation, Our soul is filled with the scornful reproof of the wealthy, and with the despicablefulness of the proud » (*Ibid.*, p. 81)

¹¹⁴³ Anthony VIDLER, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1995.

obéissance aux pouvoirs supérieurs; et - 3. L'ornement révolutionnaire, dans lequel aucune infériorité exécutive n'est admise du tout »¹¹⁴⁴.

Dans la première catégorie, « l'ornement servile », il classe notamment les écoles grecques, dans lesquelles les ouvriers étaient tous des esclaves. Le deuxième, « l'ornement constitutionnel », est celui qui caractérise la Renaissance où « l'ensemble du bâtiment devient une exposition lassante d'imbécillité bien éduquée »¹¹⁴⁵. La troisième, « l'ornement révolutionnaire », est le système de l'école gothique. Ruskin développe très précisément cette analogie entre forme architecturale et système politique. Il écrit un peu plus loin :

« Partout où l'ouvrier est complètement asservi, les parties de l'édifice doivent évidemment être absolument semblables les unes aux autres ; car la perfection de son exécution ne peut être atteinte qu'en l'exerçant à faire une seule chose, et en ne lui donnant rien d'autre à faire. On peut donc connaître d'un coup d'œil le degré de dégradation de l'ouvrier en observant si les différentes parties de l'édifice sont semblables ou non ; et si, comme dans les réalisations grecques, tous les chapiteaux sont semblables, et toutes les moulures invariables, alors la dégradation est complète ; si, comme dans les ouvrages égyptiens ou ninivites, la manière d'exécuter certaines figures est toujours la même mais l'ordre de la conception est perpétuellement varié, la dégradation est moins totale ; si, comme dans le travail gothique, il y a un changement perpétuel à la fois dans la conception et l'exécution, l'ouvrier doit avoir été complètement libéré »¹¹⁴⁶.

La profonde interdépendance qu'il tisse entre histoire architecturale et histoire politique est l'un des présupposés axiomatiques les plus forts de la pensée de Ruskin. Toute forme est pour lui, avant tout, politique et sociale. Cette conceptualisation sociologique de l'architecture se produit à la faveur d'un renversement de la chronologie traditionnelle de l'histoire de l'art rendu possible par la plasticité de la catégorie de gothique. Le gothique surgit en effet chez Ruskin, comme acte révolutionnaire, après la Renaissance.

¹¹⁴⁴ « the systems of architectural ornament, properly so called, might be divided into three:—1. Servile ornament, in which the execution or power of the inferior workman is entirely subjected to the intellect of the higher;—2. Constitutional ornament, in which the executive inferior power is, to a certain point, emancipated and independent, having a will of its own, yet confessing its inferiority and rendering obedience to higher powers;—and 3. Revolutionary ornament, in which no executive inferiority is admitted at all » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 188-189)

¹¹⁴⁵ « the whole building becomes a wearisome exhibition of well-educated imbecility » (*Ibid.*, vol. X, p. 189)

¹¹⁴⁶ « Wherever the workman is utterly enslaved, the parts of the building must of course be absolutely like each other; for the perfection of his execution can only be reached by exercising him in doing one thing, and giving him nothing else to do. The degree in which the workman is degraded may be thus known at a glance, by observing whether the several parts of the building are similar or not; and if, as in Greek work, all the capitals are alike, and all the mouldings unvaried, then the degradation is complete; if, as in Egyptian or Ninevite work, though the manner of executing certain figures is always the same, the order of design is perpetually varied, the degradation is less total; if, as in Gothic work, there is perpetual change both in design and execution, the workman must have been altogether set free » (*Ibid.*, vol. X, p. 205).

Le gothique comme art populaire

Ruskin s'inscrit, à cet égard, dans un courant interprétatif qui, s'il trouve ses racines dans les écrits philosophiques de Herder ou de Montesquieu – qui, au XVIII^e siècle, s'intéressent aux rapports entre l'art et la société¹¹⁴⁷ – se cristallise précisément dans la Grande-Bretagne du deuxième tiers du XIX^e siècle. Dans son ouvrage de 1928 consacré au *Gothic Revival*, Kenneth Clark affirme même avec emphase que le XIX^e siècle constitue en la matière une rupture :

« Les auteurs classiques de la critique d'art – Aristote, Longinus et Horace – ont tous décrit l'art comme quelque chose d'imposé, pour ainsi dire, de l'extérieur. L'idée du style comme quelque chose d'organiquement lié à la société, quelque chose qui découle inévitablement d'un mode de vie, n'apparaît pas, pour autant que je sache, au XVIII^e siècle »¹¹⁴⁸.

S'il n'est pas ici question de proclamer, aussi strictement que ne le fait Clark, une rupture si nette entre XVIII^e et XIX^e siècle, il semble néanmoins que les rapports entre art et société sont envisagés à nouveaux frais dans le contexte politique et social propre au XIX^e siècle. La Grande-Bretagne industrialisée est d'ailleurs l'un des lieux privilégiés d'énonciation de ces relations. Cette pensée est d'abord reprise et approfondie par des auteurs issus de la tradition romantique comme Samuel Coleridge qui examine ce qui relie et distingue « culture » et « civilisation »¹¹⁴⁹. Elle alimente ensuite, de manière plus spécifique, les écrits des théoriciens de l'architecture que sont Pugin ou Ruskin qui développent, respectivement, deux approches très différentes.

« L'histoire de l'architecture est l'histoire du monde » écrit Pugin dans *An Apology for the Present Revival of Christian Architecture in England* en 1843 et :

« lorsque nous examinons les édifices de l'antiquité, ce sont ses nations, ses dynasties, ses religions, qui se présentent à nous. Les croyances et les mœurs de tous les peuples s'incarnent dans les édifices qu'ils ont élevés ; il était impossible à aucun d'entre eux de construire conséquemment autrement qu'ils ne l'ont fait : chacun est représentatif de sa religion, de ses coutumes et de son climat »¹¹⁵⁰.

¹¹⁴⁷ Dans la théorisation par Montesquieu, notamment, de la théorie des climats : MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois: Anthologie*, Paris, Flammarion, 2013 [1748].

¹¹⁴⁸ « Standard writer of art criticism – Aristotle, Longinus and Horace – all described art as something imposed, so to speak, from without. The idea of style as something organically connected with society, something which springs inevitably from a way of life, does not occur, as far as I know, in the Eighteenth Century » (Kenneth CLARK, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, Londres, Constable, 1950 [1928], p. 188).

¹¹⁴⁹ À travers notamment son idée de « cultivation » (« The permanency of the nation [...] and its progressiveness and personal freedom [...] depend on a continuing and progressive civilization [...] grounded in cultivation, in the harmonious developemnt of those qualities and faculties that characterize our humanity » (Samuel Taylor COLERIDGE, *On the Constitution of the Church and State According to the Idea of Each*, New York, Harper & Brothers, 1860, p. 43).

¹¹⁵⁰ « The history of architecture is the history of the world : as we inspect the edifices of antiquity, its nations, its dynasties, its religions, are all brought before us. The belief and manners of all people are embodied in the edifices they raised ; it was impossible for any of them to have built cusingently itherwise than they did : each was the type of their Religion, customs, and climat » (Augustus Welby Northmore PUGIN, *An Apology for the Revival of Christian architecture in England*, Édimbourg, J. Grant, 1895, p. 4).

Le thème de la religion et de la croyance est très présent dans ce passage, comme c'est le cas dans toute l'œuvre de Pugin dont le travail, en tant qu'architecte, s'est largement cristallisé autour des édifices ecclésiastiques. Il écrit d'ailleurs ici, comme cela est très explicitement formulé dans le titre de son ouvrage, avec, en tête, l'objectif polémique de revitalisation d'une architecture gothique qui, selon lui, est la seule à même de revivifier au sein de la population un sentiment chrétien dont il se fait l'émissaire. Chez Pugin, les rapports entre art et société sont ainsi principalement envisagés à travers le prisme ecclésiastique : le gothique est considéré comme le style paradigmatique de la chrétienté.

Au contraire, chez Ruskin, cette articulation se distend : le gothique n'est pas le témoignage de l'ordonnement ecclésial de la société. Il témoigne d'une organisation sociale où le beau est l'affaire de tous et en particulier du peuple. Nous avons déjà mis en lumière la teneur de l'opposition entre Pugin et Ruskin, notamment en ce qui concerne la primauté donnée, dans leur analyse respective de l'architecture gothique, pour le premier aux bâtiments ecclésiastiques, pour le second aux bâtiments domestiques ou civils. Cette opposition transparait dans les passages auxquels nous avons fait référence depuis le début de ce chapitre. Ce que Ruskin observe de la période gothique à Venise et qui retient son attention, ce ne sont pas les églises – dont il existe pourtant de significatifs exemples gothiques – mais les palais, au premier rang desquels le palais Ducal, la « grande œuvre de Venise de cette époque », dont le style constitue selon lui une rupture dans l'histoire architecturale¹¹⁵¹. Le choix de Venise par Ruskin est d'ailleurs un choix précisément anti-ecclésiastique. Il l'énonce, quelques années après la publication des *Stones of Venice*, le 15 février 1859, dans les remarques qu'il formule à la suite de la conférence de l'architecte George Edmund Street à l'*Architectural Photographic Association*, qui nous sont rapportées par le numéro du *Builder* du 19 février 1859 :

« Venise était la ville typique d'un peuple mercantile et guerrier : ce n'était, en aucune manière, une ville qui avait un sentiment ecclésiastique – entendant par-là ecclésiastique par opposition à religieux, car il s'est avéré que la religion, dans un sens pratique, influençait [les Vénitiens] constamment, dans tout ce qu'ils faisaient. Mais ils étaient opposés au sentiment ecclésiastique, et, bien que catholiques romains, ils étaient opposés au système ecclésiastique ; ils étaient, en outre, toujours en querelle avec le Pape, et n'avaient aucun sentiment de type abstrait ou transcendantal qui stimulait les architectes du reste de l'Europe dans la formation de leurs plus nobles édifices »¹¹⁵².

¹¹⁵¹ *Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 328.

¹¹⁵² « Venice was peculiarly the city of a mercantile and a warlike people: it was not a city that was given to ecclesiastical feeling in any respect,—he meant thereby, ecclesiastical as distinguished from religious, for religion in a practical sense was found to have constantly influenced them in everything that they did. But to ecclesiastical feeling they were opposed, and, even though Roman Catholics, they were opposed to the ecclesiastical system; they were, moreover, always quarrelling with the Pope, and had no feeling of that abstract or transcendental kind which stimulated the architects of the rest of Europe in the formation of their noblest edifices » (*Venetian Architecture in Works*, vol. XVI, p. 463)

On trouve ici un élément essentiel pour comprendre la place occupée par Venise dans le travail de Ruskin : l'architecture de cette ville permet de faire sortir le gothique de la grille de lecture symbolico-religieuse ecclésiologique. Sans revenir, ici, sur l'opposition de Ruskin à Pugin ou à la *Cambridge Camden Society*, il est néanmoins nécessaire, pour notre propos, de comprendre ce qui se joue, idéologiquement, dans l'emphase ruskinienne au sujet du caractère domestique – et donc civil – du gothique.

Le cheminement qui conduit Ruskin à détourner son regard des églises et des cathédrales¹¹⁵³ – objets principaux de l'attention des architectes et des théoriciens du *Gothic Revival* jusqu'alors – pour se diriger vers les palais gothiques vénitiens, est, à bien des égards, une trajectoire politique. Lors de la conférence inaugurale qu'il donne à l'*Architectural Museum*, le jour de son ouverture, en janvier 1858, il interpelle son auditoire – composé dans sa grande majorité, on l'a vu dans le chapitre précédent, de partisans du style néo-gothique – en ces termes :

« Vos interprétations patriotiques [du gothique] ne sont d'aucune utilité ; vos interprétations romantiques – qu'il s'agisse de chevalerie ou de religion – ne sont d'aucune utilité ; elles sont pires qu'inutiles, elles sont fausses. Le gothique n'est pas un art pour les chevaliers et les nobles ; c'est un art pour le peuple ; ce n'est pas un art pour les églises ou les sanctuaires ; c'est un art pour les maisons et les foyers ; ce n'est pas un art pour l'Angleterre seulement, mais un art pour le monde : par-dessus tout, ce n'est pas un art de forme ou de tradition seulement, mais un art de pratique vitale et de renouvellement perpétuel. Et quiconque plaide pour lui comme une chose ancienne ou formelle, et tente de vous l'enseigner comme une tradition ecclésiastique ou une science géométrique, ne connaît rien de son essence, encore moins de sa puissance »¹¹⁵⁴.

Il faut prendre Ruskin au sérieux quand il proclame que le gothique est « un art pour le peuple ». Sa déclaration fait entendre, par l'attention qu'il porte à l'architecture domestique, une autre dimension que celle de Victor Hugo qui, dans le « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris*, écrit :

« Le livre architectural n'appartient plus au sacerdoce, à la religion ; il est à l'imagination, à la poésie, au peuple »¹¹⁵⁵.

Ruskin, lui, ne scrute pas uniquement la cathédrale, qui est aussi l'objet principal de Michelet dans son *Histoire de France*, au moment où il déclare :

¹¹⁵³ Qui suscitent néanmoins, chez lui, un vif intérêt, illustré notamment dans la *Bible d'Amiens* qui paraît en 1884 et que l'on peut rapprocher, en un sens, du guide de voyage.

¹¹⁵⁴ « Your patriotic associations with it are of no use; your romantic associations with it—either of chivalry or religion—are of no use; they are worse than useless, they are false. Gothic is not an art for knights and nobles; it is an art for the people; it is not an art for churches or sanctuaries; it is an art for houses and homes; it is not an art for England only, but an art for the world: above all, it is not an art of form or tradition only, but an art of vital practice and perpetual renewal. And whosoever pleads for it as an ancient or a formal thing, and tries to teach it you as an ecclesiastical tradition or a geometrical science, knows nothing of its essence, less than nothing of its power » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 284).

¹¹⁵⁵ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris* Paris, J. Hetzel & cie, 1873, p. 95.

« Ce colossal théâtre du drame sacré [...] dont l'ampleur était faite pour embrasser et contenir le tonnerre de la voix du peuple »¹¹⁵⁶.

Si l'idée d'« art pour le peuple » que Ruskin associe au gothique doit évidemment être confrontée à la réalité historique des édifices qui font la matière de ses ouvrages – notamment des palais gothiques de Venise, comme le *Ca' d'Oro* ou le *Ca' Foscari*, auxquels il consacre de nombreuses pages dans *Stones of Venice* et qui sont loin d'être des architectures à proprement parler populaires – ce que Ruskin accomplit, par ce pas de côté au sein de l'écriture d'une histoire de l'architecture en voie d'académisation, c'est la possibilité d'y faire entrer l'architecture ordinaire, dans un mouvement qui sera ensuite celui des *Arts&Crafts* notamment. À de nombreuses reprises, dans ses conférences comme dans ses ouvrages, il fait référence à des éléments d'architecture urbaine relativement éloignés des traditionnels objets d'études. Nous en avons un exemple dans la première conférence qu'il donne à Édimbourg en 1853, dans laquelle il reproche à son auditoire la monotonie et la laideur de son architecture urbaine, en comparaison à ses bâtiments publics :

« Peu importe le nombre de beaux bâtiments publics que vous possédez, s'ils ne sont pas soutenus par les maisons privées de la ville et en harmonie avec elles. Ni l'esprit ni l'œil ne considéreront qu'un nouveau collège, un nouvel hôpital ou une nouvelle institution constituent, en eux-même, une ville. C'est la rue *Canongate*, la *Princes Street* et la *High Street* qui sont Édimbourg. C'est dans vos propres maisons privées que doit résider la véritable majesté d'Édimbourg »¹¹⁵⁷.

Son intérêt pour l'architecture domestique est également remarquable au sein de sa collection de daguerréotypes dans laquelle on trouve, par exemple, cette vue de Fribourg des années 1854-1856, prise derrière le Pont de Berne.

¹¹⁵⁶ Jules MICHELET, *Histoire de France*, Paris, Hachette, 1893, p. 490.

¹¹⁵⁷ « It does not matter how many beautiful public buildings you possess, if they are not supported by, and in harmony with, the private houses of the town. Neither the mind nor the eye will accept a new college, a new hospital, or a new institution, for a city. It is the *Canongate*, and the *Princes Street*, and the *High Street* that are Edinburgh. It is in your own private houses that the real majesty of Edinburgh must consist » (*Lectures on Architecture and Painting in Works*, vol. XII, p. 16).



Figure 88 : Daguerréotype de John Ruskin et Frederick Crawley. Fribourg. Rue de la Palme et maisons derrière le Pont de Berne. Vers 1854-1856

Source : The Penrith Collection, K & J. Jacobson, UK, P176.

On trouve également ce cliché datant de 1868 d'une cour d'habitation, identifiée comme celle de François Ier.



Figure 89 : Tirage photographique sur papier albuminé de John Ruskin et Frederick Crawley. Abbeville. Cour de la maison de François Ier, 1868

Source : Collection « The Element of Drawing », *Ashmolean Museum*
Cliché : Pauline Guillemet (mars 2019).

Dans le contexte de la frénésie bourgeoise pour le néo-gothique du milieu du siècle, le déplacement du regard de Ruskin, des « églises ou [des] sanctuaires » vers « les maisons et les foyers » constitue une prise de position forte et radicale qui ne peut se comprendre que dans le cadre du parallèle qu'il trace entre la société politique vénitienne du XIVe et la Grande-Bretagne moderne. Il est patent dans cette phrase, prononcée à l'*Architectural Photographic Association* en 1859 :

« La caractéristique de cette école [du gothique vénitien], partagée par les Anglais, était le sentiment de dédain pour ce style transcendantal ; et nous ne pouvons que sentir que dans leurs luttes avec les vagues, et dans leurs voyages à travers le monde, ils apportaient de l'Orient luxueux, et des autres régions où s'étendaient leur domination et leur commerce, des matériaux pour l'instruction de toute l'Europe »¹¹⁵⁸.

Ruskin ne laisse planer aucune ambiguïté sur le fait qu'il considère le portrait qu'il dresse de la Venise médiévale comme un miroir tendu à la bourgeoisie britannique industrielle. La république aristocratique vénitienne du XIVe siècle, tournée vers la mer, était, selon lui, une cité impérialiste au même titre que la Grande-Bretagne moderne. Si les Britanniques souhaitent s'inspirer, dans les formes architecturales auxquelles ils font appel, du gothique, il les invite à le faire dans le respect de son usage historique, comme un art populaire, qui ne s'arrête pas aux frontières de ses bâtiments publics.

Le contexte social et politique de l'Europe occidentale du milieu du XIXe siècle imprègne la théorie du gothique que propose Ruskin. Le déplacement du regard qu'il porte sur l'architecture, partant des cathédrales et des églises pour se poser sur les palais et les maisons constitue, en lui-même, une trajectoire politique. À ce changement d'objet répond un changement de méthode : son histoire de l'architecture est une histoire sociale et politique qui, si elle permet de penser l'art comme une activité productive, est également porteuse d'une définition originale de l'Homme et de la société.

B- Penser l'Homme par le gothique

Dans le récit que Ruskin donne de son parcours à la fin de sa vie, dans *Praeterita*, il raconte que c'est à Lucques, en 1845, que *débuta* « au sens propre du terme » son étude de l'architecture :

¹¹⁵⁸ « The characteristic of this School, which was shared in by Englishmen, was the feeling of disdain for that transcendental style; and we could not but feel that in their contests with the waves, and in their wanderings throughout the world, they were bringing from the luxurious East, and from other quarters to which their sway and commerce extended, materials for the instruction of the whole of Europe » (*Venetian Architecture in Works*, vol. XVI, p. 463).

« Ici, à Lucques, je me suis trouvé soudain en présence d'édifices du XIIe siècle, construits à l'origine dans une maçonnerie si équilibrée qu'ils pouvaient tous tenir debout sans mortier, et dans un matériau si incorruptible qu'après six cents ans de soleil et de pluie, il serait impossible de placer une lancette entre leurs joints. Absolument pour la première fois, j'ai vu ce qu'étaient les bâtisseurs médiévaux, et ce qu'ils voulaient dire. J'ai pris la façade la plus simple de toutes pour l'analyser, celle de *Santa Maria Foris-Portam*, et à partir de là, *débuta*, au sens propre du terme, mon étude de l'architecture »¹¹⁵⁹.

L'architecture n'est pas autre chose que cela pour Ruskin : une empreinte laissée par chacun de ses bâtisseurs. Il lit même dans les pierres la trace de leur parole. Elles disent quelque chose de leur condition de travailleur. La particularité de la démarche de Ruskin est ainsi de mettre résolument de côté la croyance dans l'idée de « génie » à laquelle souscrivaient ses prédécesseurs, notamment romantiques, dans le témoignage de leur émoi face à l'architecture gothique. Dans un passage de *De l'Architecture allemande*, auquel nous avons déjà fait référence dans le chapitre précédent, Goethe fait référence au « nom de l'architecte » de la cathédrale de Strasbourg qu'il lit « sur une tombe modeste » – celle d'Erwin de Steinbach – et auquel il attribue le crédit de la « beauté » et de l'« harmonie » de l'édifice :

« Ayant vécu parmi des détracteurs de l'architecture gothique, je ressentais une antipathie profonde pour cette prodigalité et pour cette confusion d'ornements, dont le désordre donnait un aspect désagréable à des monuments d'un caractère religieux et sombre ; ce qui m'avait confirmé dans cette disposition hostile, c'était que les œuvres de ce genre qui s'étaient présentées à ma vue, étaient toutes des œuvres sans génie, n'offrant ni beauté des proportions, ni harmonie véritable. Mais, cette fois, une nouvelle révélation sembla luire à mes regards ; car, loin de retrouver ces défauts dans le monument, je ne pus qu'admirer sans réserve »¹¹⁶⁰.

Cette notion de « génie », associée à celle de « perfection » – terme employé également par Goethe pour décrire la cathédrale¹¹⁶¹ – traverse le regard romantique porté sur l'architecture gothique par les philosophes et les théoriciens depuis le XVIIIe siècle. C'est en rupture avec cette tradition que Ruskin réserve, quant à lui, son admiration pour le caractère asymétrique et imparfait du gothique, au sein d'une entreprise théorique où l'imperfection des formes entre en résonance avec l'imperfection humaine. Le gothique est alors l'outil d'énonciation d'un discours aux accents anthropologiques et sociologiques.

¹¹⁵⁹ « Here in Lucca I found myself suddenly in the presence of twelfth-century buildings, originally set in such balance of masonry that they could all stand without mortar; and in material so incorruptible, that after six hundred years of sunshine and rain, a lancet could not now be put between their joints. Absolutely for the first time I now saw what mediæval builders were, and what they meant. I took the simplest of all façades for analysis, that of Santa Maria Foris-Portam, and thereon literally began the study of architecture (*Praeterita in Works*, vol. XXXV, p. 350) ».

¹¹⁶⁰ Johann Wolfgang von GOETHE, *Goethe, ses mémoires et sa vie. Volume I. Vérité et poésie*, Paris, J. Hetzel, 1863, p. 360-361.

¹¹⁶¹ « Trouvant cet édifice bâti avec tant de perfection sur une ancienne terre allemande » (*Ibid*, p. 361).

a- La construction imparfaite de l'homme contre le « style transcendantal » du génie

Un art de bâtisseurs

Dans la conférence inaugurale qu'il donne, en 1858, à l'*Architectural Museum*, Ruskin s'attaque au récit conventionnel de l'histoire architecturale, tel qu'il est alors largement admis par son auditoire :

« Vous avez souvent entendu dire que Giotto était le fondateur de l'art en Italie. Il ne l'a pas été : ni lui, ni Giunta Pisano, ni Niccolo Pisano. Ils ont tous mis la main à la pâte et l'ont fait naître en surface, mais les fondations avaient été posées pour eux par les bâtisseurs des églises lombardes dans les vallées de l'Adda et de l'Arno. C'est dans la sculpture des églises à arc en plein cintre de l'Italie du Nord, dont les dates sont discutables, allant du VIII^e au XII^e siècle, que vous trouverez les racines les plus basses de l'art du Titien et de Raphaël »¹¹⁶².

La chronologie de Ruskin est ample et va chercher les racines de l'art italien dans l'architecture des églises lombardes du VIII^e siècle, où l'on trouve les premiers soubresauts de l'architecture romane. Ce sont leurs bâtisseurs, auxquels il ne donne pas de nom – contrairement à ceux de Giotto, de Giunta Pisano, de Niccolo Pisano, de Titien et de Raphaël, qu'a retenus l'histoire académique – qui en sont les précurseurs. La pensée de Ruskin se construit autour de cette primauté donnée aux anonymes bâtisseurs auquel il prête de nombreuses intentions :

« Et l'une des principales vertus des bâtisseurs gothiques est de n'avoir jamais laissé les idées de symétrie et de cohérence extérieures interférer avec l'utilisation et la valeur réelles de ce qu'ils faisaient. S'ils voulaient une fenêtre, ils en ouvraient une ; une pièce, ils en ajoutaient une ; un contrefort, ils en construisaient un ; tout à fait indépendamment des conventions établies de l'apparence extérieure, sachant (comme cela arrivait toujours) que de telles interruptions audacieuses du plan formel donneraient plutôt un intérêt supplémentaire à sa symétrie qu'elles n'y porteraient atteinte. Ainsi, aux meilleurs temps du gothique, une fenêtre inutile aurait été ouverte à un endroit inattendu pour le plaisir de la surprise, plutôt qu'une fenêtre utile interdite pour le plaisir de la symétrie. Chaque architecte successif, employé à un grand ouvrage, construisait les pièces qu'il ajoutait à sa manière, sans tenir compte du style adopté par ses prédécesseurs ; et si deux tours étaient élevées en correspondance nominale sur les côtés d'une façade de cathédrale, il était presque certain que l'une serait différente de l'autre, et que dans chacune le style du sommet serait différent de celui de la base »¹¹⁶³.

¹¹⁶² « You have often heard it said that Giotto was the founder of art in Italy. He was not: neither he, nor Giunta Pisano, nor Niccolo Pisano. They all laid strong hands to the work, and brought it first into aspect above ground; but the foundation had been laid for them by the builders of the Lombardic churches in the valleys of the Adda and the Arno. It is in the sculpture of the round arched churches of North Italy, bearing disputable dates, ranging from the eighth to the twelfth century, that you will find the lowest struck roots of the art of Titian and Raphael » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 275).

¹¹⁶³ « And it is one of the chief virtues of the Gothic builders, that they never suffered ideas of outside symmetries and consistencies to interfere with the real use and value of what they did. If they wanted a window, they opened one; a room they added one; a buttress, they built one; utterly regardless of any established conventionalities of external appearance, knowing (as indeed it always happened) that such daring interruptions of the formal plan would rather give additional interest to its symmetry than injure it. So that, in the best times of Gothic, a useless window would rather have been opened in an unexpected place for the sake of the surprise, than a useful one forbidden for the sake of symmetry. Every successive architect, employed

On retrouve là des éléments fondamentaux de l'architecture gothique – en particulier la dissymétrie et la dissemblance des tours principales – objets d'étonnement de la part des contemporains, auquel Ruskin apporte l'explication suivante : la liberté d'agir des architectes et des bâtisseurs gothiques. Il ne s'agit pas dans ce travail de défendre ou de récuser la véracité de l'interprétation ruskinienne du gothique. Cependant, la capacité et la liberté d'action que Ruskin prête à ces bâtisseurs, sculpteurs et ouvriers anonymes, est nécessairement reconstruite, dans le complexe contexte de réappropriation symbolique et politique dont le gothique fait l'objet depuis le XVIIIe siècle – et dont nous avons analysé les enjeux dans un chapitre précédent¹¹⁶⁴. L'historiographie a notamment très tôt montré que depuis au moins le XIIIe siècle, les architectes ou les maîtres maçons fournissent régulièrement des dessins des détails des ornements (moultures, remplages) et que les ouvriers maçons n'avaient que très peu de liberté quant à la forme du résultat final¹¹⁶⁵. De même pour la question de la division du travail qui ne date pas du XIXe siècle. Les notes des chantiers médiévaux, qui permettent d'observer la liste des métiers impliqués dans la construction architecturale, montrent l'importance de la subdivision des tâches (« *layers* », « *setters* », « *wallers* », « *rough-layers* », « *hard hewers* », « *quarriers* », « *marblers* », « *polishers* », « *plasterers* », « *pargeters* », « *daubers* », « *whitewashers* », « *parvious* », « *bricklayers* »)¹¹⁶⁶.

Nous ne nous attarderons pas plus en avant sur la distance prise vis-à-vis de la réalité historique par la reconstruction ruskinienne. Ce qui nous intéresse ici dans la démarche de Ruskin c'est la manière dont son propos entrelace pensée de l'architecture et pensée anthropologique et dont, en centrant son regard tout à la fois sur la communauté des bâtisseurs et sur l'architecture domestique, il fait de l'étude de l'architecture une étude des sociétés humaines. L'architecture lui permet, par exemple, de dresser le portrait caractéristique des populations du nord en l'opposant à celui des populations du sud :

« Les sentiments ou les habitudes de l'ouvrier qui donnent naissance à ce caractère [la rigidité du gothique] dans l'œuvre sont plus compliqués et plus variés que ceux qu'indique toute autre expression sculpturale jusqu'ici nommée. Il y a, d'abord, l'habitude d'un travail dur et rapide ; l'industrie des tribus du Nord, accélérée par la froideur du climat, et qui donne une expression d'énergie vive à tout ce qu'elles font (comme on l'a vu plus haut, Vol. I. Chap. XIII. § 7), opposée à la langueur des tribus du

upon a great work, built the pieces he added in his own way, utterly regardless of the style adopted by his predecessors; and if two towers were raised in nominal correspondence at the sides of a cathedral front, one was nearly sure to be different from the other, and in each the style at the top to be different from the style at the bottom » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 212).

¹¹⁶⁴ Première partie, Chapitre II : *John Ruskin et l'âge du revival médiéval*.

¹¹⁶⁵ Louis Francis SALZMAN, *Building in England, Down to 1540. A Documentary History*, Clarendon Press, 1952, p. 22.

¹¹⁶⁶ P. D. ANTHONY, *John Ruskin's Labour. A Study of Ruskin's Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 43.

Sud, quelle que soit la part de feu qu'il y ait au cœur de cette langueur, car la lave elle-même peut couler avec langueur [...] La force de la volonté, l'indépendance du caractère, la détermination, l'impatience d'un contrôle excessif, et cette tendance générale à opposer la raison individuelle à l'autorité, et l'acte individuel au destin, qui, dans les tribus du Nord, s'est opposée à travers tous les âges, à la soumission languissante, dans le Sud, de la pensée à la tradition, et du but à la fatalité, sont tous plus ou moins traçables dans les lignes rigides, les masses vigoureuses et variées, et la structure audacieusement saillante et indépendante de l'ornement gothique du Nord : tandis que les sentiments opposés sont de la même manière lisibles dans les vagues gracieuses et doucement guidées et les bandes tressées, dans lesquelles la décoration du Sud est constamment disposée »¹¹⁶⁷.

Ruskin n'est pas le premier à se prêter à cet exercice de naturalisation des formes architecturales. L'idéologie nationaliste qui structure l'histoire de l'architecture depuis la fin du XVIIIe siècle a alimenté ce type d'essentialisation des formes gothiques, en particulier dans l'Allemagne du *Sturm und Drang* puis dans la période romantique, chez Goethe, Schlegel, Hegel ou Montesquieu par exemple. Ruskin a lu ces auteurs¹¹⁶⁸ et se nourrit de cette pensée naturalisante en lui adjoignant un traitement qu'il veut scientifique. L'effort de définition auquel Ruskin s'emploie, avec persévérance, dans « *The Nature of Gothic* » en est l'une des meilleures illustrations. Au sujet du caractère rigide du gothique, le cinquième caractère sur lequel il s'arrête dans ce chapitre et qui est surtout propre aux « tribus du Nord », il écrit :

« Le cinquième élément susmentionné était la RIGIDITÉ ; et ce caractère, je dois m'efforcer de le définir avec soin, car ni le mot que j'ai employé, ni aucun autre auquel je puisse penser, ne l'exprimera avec exactitude. Car je veux parler d'une rigidité non seulement stable, mais active, de cette énergie particulière qui donne de la tension au mouvement et de la raideur à la résistance, qui rend l'éclair le plus féroce plus fourchu qu'incurvé, et la branche de chêne la plus robuste plus anguleuse que courbée, et qui se voit autant dans le frémissement de la lance que dans le scintillement du glaçon »¹¹⁶⁹.

¹¹⁶⁷ « The feelings or habits in the workman which give rise to this character in the work, are more complicated and various than those indicated by any other sculptural expression hitherto named. There is, first, the habit of hard and rapid working; the industry of the tribes of the North, quickened by the coldness of the climate, and giving an expression of sharp energy to all they do (as above noted, Vol. I. Chap. XIII. § 7), as opposed to the languor of the Southern tribes [...] Strength of will, independence of character, resoluteness of purpose, impatience of undue control, and that general tendency to set the individual reason against authority, and the individual deed against destiny, which, in the Northern tribes, has opposed itself throughout all ages, to the languid submission, in the Southern, of thought to tradition, and purpose to fatality, are all more or less traceable in the rigid lines, vigorous and various masses, and daringly projecting and independent structure of the Northern Gothic ornament: while the opposite feelings are in like manner legible in the graceful and softly guided waves and wreathed bands, in which Southern decoration is constantly disposed » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 241-242)

¹¹⁶⁸ Il cite Hegel dans *On the Old Road in Works*, vol. XXXIV, p. 108 et Goethe, dont il connaît les principaux ouvrages (*Conversations, Faust, Metamorphose der Pflanzen, Wilhelm Meister*), à de nombreuses reprises.

¹¹⁶⁹ « The fifth element above named was RIGIDITY; and this character I must endeavour carefully to define, for neither the word I have used, nor any other that I can think of, will express it accurately. For I mean, not merely stable, but active rigidity; the peculiar energy which gives tension to movement, and stiffness to resistance, which makes the fiercest lightning forked rather than curved, and the stoutest oak-branch angular rather than bending, and is as much seen in the quivering of the lance as in the glittering of the icicle » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 239).

Il observe cette « raideur » dans « toute la structure et la décoration des ouvrages gothiques »¹¹⁷⁰ et en particulier dans les voûtes et les remplages gothiques, dans lesquelles on trouve une « raideur analogue à celle des os d'un membre, ou des fibres d'un arbre »¹¹⁷¹. Il est intéressant de repérer, dans ce passage, que Ruskin recourt à une grille de lecture anthropomorphique dans son observation de l'architecture : les pierres, qui conservent la mémoire du travail accompli, sont déchiffrables par le biais d'une analogie formelle avec le corps humain.

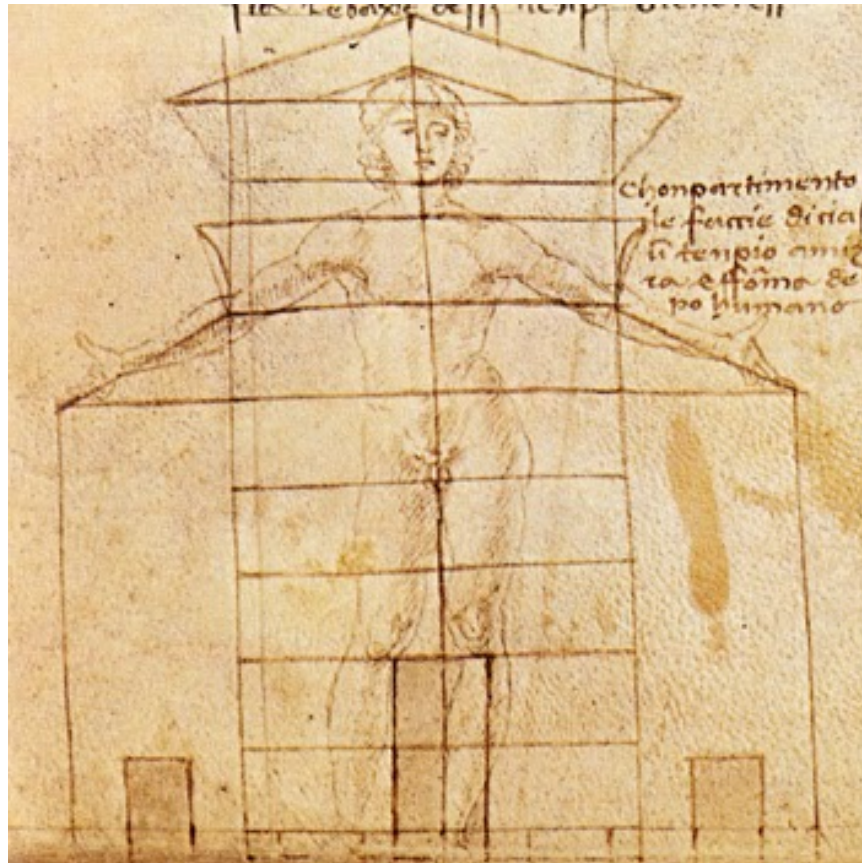


Figure 90 : Une lecture anthropomorphique de l'architecture chez Francesco di Giorgio Martini (1470)
 Source : Francesco di Giorgio MARTINI, *Trattato di architettura civile e militare* (Codex Beinecke), Yale University, Beinecke Library, cod. Beinecke 491, f14r.

Si cette analogie entre l'architecture et le corps humain n'est pas nouvelle au sein de la théorie architecturale – on en a notamment de beaux exemples médiévaux avec les traités de Francesco di Giorgio Martini par exemple – Ruskin soumet l'architecture, à la manière d'un biologiste, à un traitement quasi physiologique. Cette démarche, qui veut se modeler sur celle des sciences

¹¹⁷⁰ « I have before had occasion (Vol. I. Chap. XIII. § 7) to note some manifestations of this energy or fixedness; but it must be still more attentively considered here, as it shows itself throughout the whole structure and decoration of Gothic work » (*Ibid.*, p. 240).

¹¹⁷¹ « Egyptian and Greek buildings stand, for the most part, by their own weight and mass, one stone passively incumbent on another; but in the Gothic vaults and traceries there is a stiffness analogous to that of the bones of a limb, or fibres of a tree » (*Ibid.*)

exactes, a pour fonction de renforcer le caractère scientifique de son approche sur laquelle il cherche à fonder la légitimité de son propos.

Une humanité imparfaite

L'intérêt de Ruskin pour le corps, pour le travail et pour l'activité quotidienne des constructeurs présente une forte originalité dans l'histoire de la théorie architecturale. Les bâtisseurs qu'il observe dans l'architecture gothique sont non seulement bien éloignés de l'idéal de génie auquel est alors généralement associée l'activité artistique mais ils disent aussi quelque chose d'une imperfection structurelle de l'humanité. Il écrit dans « *The Nature of Gothic* » que :

« En examinant la nature du gothique, nous pouvons conclure que l'un des principaux éléments de puissance de ce style, et de toute bonne architecture, est l'acceptation d'une énergie inculte et vulgaire de l'ouvrier »¹¹⁷².

Cette manière de valoriser les faiblesses du travail ouvrier est à rapprocher de l'idéologie qui est alors promue par le courant du christianisme social, dont Ruskin est proche et dont il a déjà été question dans le premier chapitre de ce travail¹¹⁷³.

D'un point de vue proprement théologique, un certain nombre de représentants de ce courant porte, au cours des années 1840-50, une attention nouvelle au motif scripturaire de la descente sacrificielle du Christ sur la terre¹¹⁷⁴. On peut identifier, parmi ces auteurs, une transition entre une forme de ce qu'on a appelé l'« *Atonement theology* » – dont l'enseignement insiste sur l'idée d'une réconciliation de l'Homme avec Dieu par le sacrifice du Christ – à une théologie de l'Incarnation qui insiste sur la descente du Christ vers les hommes¹¹⁷⁵. Frederick Denison Maurice – que nous avons déjà mentionné comme l'un des fondateurs du *Working Men's College* en 1854, important acteur du christianisme social et proche de Ruskin – affirme à ce sujet que le protestantisme « a laissé tomber l'échelle par laquelle les hommes espéraient monter au paradis » et décrit la venue du Christ sur terre comme « le paradis descendu sur la terre »¹¹⁷⁶. Cette manière de penser la « descente » vers les intérêts terrestres fait écho à l'appel

¹¹⁷² « In examining the nature of Gothic, we concluded that one of the chief elements of power in that, and in all good architecture, was the acceptance of uncultivated and rude energy in the workman » (*Ibid.*, p. 200)

¹¹⁷³ Au moment de l'analyse de ses rapports avec le *Working Men College* : Première partie, Chapitre I, A, c-, *John Ruskin au Working Men's College ; porosité des frontières entre le champ du savoir académique et celui du discours politique et social*.

¹¹⁷⁴ Brian HANSON, *Architects and the « Building World » from Chambers to Ruskin. Constructing Authority*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 183.

¹¹⁷⁵ Voir notamment, à ce sujet : Hilton BOYD, *The Age of Atonement. The Influence of Evangelicalism on Social and Economic*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

¹¹⁷⁶ Frederick Denison MAURICE, *The Doctrine of Sacrifice Deduced from the Scriptures. A Series of Sermons*, 1893 [1854], p. xvi, cité dans B. HANSON, *Architects and the « Building World » from Chambers to Ruskin. Constructing Authority*, op. cit, p. 180. Comme l'explique Brian Hanson, dans cette formule, Maurice cite le pasteur presbytérien millénariste Edward Irving.

de Carlyle à la haute société anglaise, dans *Past and Present*, afin qu'elle « descende » observer les conditions de vie des ouvriers :

« Descendez où vous le pourrez au sein de la classe inférieure, dans la ville ou à la campagne, par n'importe quelle voie, par le biais d'enquêtes industrielles, d'enquêtes agricoles, au moment de la distribution des revenus ou lors de comités de travailleurs miniers, en ouvrant vos propres yeux et en regardant, le même triste résultat se révèle : vous devez admettre que le corps ouvrier de cette riche nation anglaise a sombré ou est en train de sombrer dans un état, auquel, de tous les côtés considérés, il n'y a littéralement jamais eu de parallèle »¹¹⁷⁷.

Le discours de Carlyle est rapidement considéré, en Grande-Bretagne, comme l'un des canons du christianisme social et ses acteurs pensent l'engagement social dans une perspective religieuse. C'est d'ailleurs également le cas dans le contexte français où le socialisme de Pierre Leroux est d'abord pensé dans le cadre d'une « religion de l'humanité »¹¹⁷⁸.

L'importance de ce changement de perspective au sein du discours chrétien transparaît dans la manière dont Ruskin explique, à différentes reprises, ce qui l'a conduit à s'intéresser à la question du travail et à la vie, ordinaire, des hommes. Lors de l'assemblée générale du *Working Men's College*, en mars 1860, il affirme qu'il a longtemps cru dans le fait que le « plus grand art religieux était celui qui représentait les faits religieux en s'exemptant de toute connexion avec des choses terrestres » – ce qui est notamment sensible à la lecture, par exemple, du premier volume de *Modern Painters* dont la rédaction date de 1843 – mais que sa position a désormais changé :

« Une autre sorte de religion, et je crois maintenant qu'elle est plus grande, est celle qui se mêle à la vie quotidienne des hommes ; et c'était la religion des grands Vénitiens. Véronèse et Titien, lorsqu'ils peignaient un tableau sacré, ne se limitaient pas, comme Angelico, à la représentation de saints en gloire ou d'un martyr en extase, mais traitaient les scènes de la vie humaine d'une manière vraiment humaine, en y versant leur foi religieuse »¹¹⁷⁹.

On repère ici une nouvelle justification du choix par Ruskin de Venise comme modèle à partir duquel expérimenter son interprétation sociale de l'art. Relativement avant-gardiste et

¹¹⁷⁷« Descend where you will into the lower class, in Town or Country, by what avenue you will, by Factory Inquiries, Agricultural Inquiries, by Revenue Returns, by Mining-Labourer Committees, by opening your own eyes and looking, the same sorrowful result discloses itself: you have to admit that the working body of this rich English Nation has sunk or is fast sinking into a state, to which, all sides of it considered, there was literally never any parallel ». (Thomas CARLYLE, *Past and Present*, *op.cit.*, p. 3)

¹¹⁷⁸ Pierre LEROUX, *De l'humanité, de son principe et de son avenir, où se trouve exposée la vraie définition de la religion, et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme.*, Paris, Perrotin, 1845.

¹¹⁷⁹ « Once I thought, as most of the world does, that the greatest religious art is that which presents the religious element free from all connection with earthly things. A painter of the southern Italian schools, when he wanted to make a religious picture, painted only saints and angels, and these generally he put in the skies, far away from anything earthly. This is one kind of religious art. Another, and as I now believe a greater, kind of religion is that which is mixed up with the every-day life of men; and this was the religion of the great Venetians. Veronese and Titian, when they were painting a sacred picture, did not confine themselves, like Angelico, to the representation of saints in glory, or a martyr in his ecstasy, but treated the scenes of this human life in a true human manner, pouring into them their religious faith » (*Religious Art in Works*, Vol. XVI, p. 469-470).

témoignant, par certains aspects, d'une forme de radicalité politique, sa démarche ne s'exonère pas d'un ancrage théologique. La formation religieuse évangéliste de Ruskin irrigue sa théorie esthétique et sociale. Cela est notamment sensible dans les passages de sa description du caractère « sauvage » du gothique dans « *The Nature of Gothic* ». Il y défend la nécessité, métaphysique, de l'imperfection dans l'art :

« Le christianisme a reconnu, dans les petites comme dans les grandes choses, la valeur individuelle de chaque âme. Mais il ne se contente pas de reconnaître sa valeur ; il confesse son imperfection, en ne conférant de la dignité qu'à la reconnaissance de son indignité. Cet aveu de la puissance perdue et de la nature déchue, que le Grec ou le Ninivite ressentait comme intensément douloureux et refusait autant que possible, le chrétien le reconnaît chaque jour et chaque heure et le contemple sans crainte, comme une manière de tendre, en fin de compte, à la plus grande gloire de Dieu. C'est pourquoi, à tout esprit que la chrétienté appelle à son service, elle adresse l'exhortation suivante : Faites ce que vous pouvez, et confessez franchement ce que vous ne pouvez pas faire ; que votre effort ne soit pas réduit par la crainte de l'échec, ni votre confession réduite au silence par la crainte de la honte. Et c'est peut-être la chose la plus admirable des écoles d'architecture gothique que de recevoir ainsi les résultats du travail d'esprits inférieurs, et d'élever avec indulgence, à partir de fragments pleins d'imperfections et trahissant ces imperfections par tous les aspects, un ensemble majestueux et inexplicable »¹¹⁸⁰.

Si le principe de la lecture théologique de l'architecture n'est pas en soi originale, en ce qu'elle constitue la matrice des interprétations historiques successives au sein de l'histoire des arts, la lecture qu'en propose ici Ruskin est assez singulière. Il fait du gothique le lieu même de l'expression du caractère imparfait de l'homme et de son travail dans un lien étroit à la pensée chrétienne. Dans cette perspective, le caractère « sauvage » des ornements gothiques témoigne de la condition humaine, au contraire de celles auxquelles travaillent les artistes de la Renaissance, impeccables et figées. Il reprend cette mise en regard entre gothique et renaissance dans le passage de « *The Nature of Gothic* » qu'il consacre au caractère changeant du gothique, il écrit :

« Acceptons ceci comme une loi universelle, que ni l'architecture ni aucune autre noble œuvre de l'homme ne peut être bonne si elle n'est pas imparfaite ; et préparons-nous à cet autre fait étrange, que nous discernons clairement à mesure que nous approcherons de la période de la Renaissance, que la première cause de la décadence des arts de

¹¹⁸⁰ « Christianity having recognized, in small things as well as great, the individual value of every soul. But it not only recognizes its value; it confesses its imperfection, in only bestowing dignity upon the acknowledgment of unworthiness. That admission of lost power and fallen nature, which the Greek or Ninevite felt to be intensely painful, and, as far as might be, altogether refused, the Christian makes daily and hourly, contemplating the fact of it without fear, as tending, in the end, to God's greater glory. Therefore, to every spirit which Christianity summons to her service, her exhortation is: Do what you can, and confess frankly what you are unable to do; neither let your effort be shortened for fear of failure, nor your confession silenced for fear of shame. And it is, perhaps, the principal admirableness of the Gothic schools of architecture, that they thus receive the results of the labour of inferior minds; and out of fragments full of imperfection, and betraying that imperfection in every touch, indulgently raise up a stately and unaccusable whole » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 189-190).

l'Europe a été une exigence implacable de perfection, incapable d'être réduite au silence par la vénération de la grandeur, ou adoucie par le pardon de la simplicité »¹¹⁸¹.

Ce paragraphe contient, à nos yeux, la pierre angulaire de la théorie esthétique et sociale de Ruskin : son affirmation de la nécessité, pour toute œuvre et tout travail humain, de résister à tendre vers la perfection. Cette idée forte qui pourrait résumer, à elle-seule, l'ensemble de sa pensée, consacre et alimente tout à la fois sa critique de la Renaissance et celle de la société industrielle. Les deux périodes ayant comme point commun d'être caractérisée par une tendance exacerbée vers le contrôle d'une qualité absolue et reproductible de l'appareil productif. Au contraire, l'architecture gothique témoigne de la supériorité politique, esthétique et sociale d'une production où le caractère « fini », « achevé » et « perfectionné » n'est pas considéré comme impératif et dont :

« le charme doit principalement résider dans ces imperfections mêmes qui le caractérisent comme un travail fait en temps de repos. Ce n'est pas tant son propre mérite que le plaisir de celui qui l'a produit qui doit être la source du plaisir du spectateur ; c'est à la force de sa sympathie, et non à la précision de sa critique, qu'elle fait appel »¹¹⁸².

Le social et l'esthétique s'entrecroisent ici encore avec force : la beauté perçue par le spectateur est le reflet du plaisir pris par le travailleur. Si ce sont les imperfections de l'ouvrage qui, selon Ruskin, font le charme de l'édifice, c'est qu'elles expriment « quelques grandes vérités, communes à la race entière » ainsi qu'il le formule dans un passage de « *The Nature of Gothic* » :

« les deux premiers éléments d'une bonne architecture sont l'expression de quelques grandes vérités communes à la race entière, et qui doivent être comprises ou ressenties par elle dans tout l'ensemble des œuvres réalisées. Et, observez ce qu'elles sont : l'aveu de l'imperfection et l'aveu du désir de changement. Les structures construites par l'oiseau et par l'abeille n'ont pas besoin d'exprimer quoi que ce soit de ce genre. Elles sont parfaites et immuables. Mais, parce que nous sommes quelque chose de mieux que les oiseaux ou les abeilles, notre bâtiment doit avouer que nous ne sommes pas parvenus à la perfection vers laquelle nous tendions et que nous ne pouvons pas nous satisfaire de ce que nous avons obtenu. Si nous prétendons avoir atteint soit la perfection soit la satisfaction, nous nous sommes dégradés et nous avons dégradé notre travail »¹¹⁸³.

¹¹⁸¹ « Accept this then for a universal law, that neither architecture nor any other noble work of man can be good unless it be imperfect; and let us be prepared for the otherwise strange fact, which we shall discern clearly as we approach the period of the Renaissance, that the first cause of the fall of the arts of Europe was a relentless requirement of perfection, incapable alike either of being silenced by veneration for greatness, or softened into forgiveness of simplicity » (*Ibid.*, p. 204)

¹¹⁸² « its delightfulness ought mainly to consist in those very imperfections which mark it for work done in times of rest. 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 » (*Ibid.*, p. 158).

¹¹⁸³ « the first two elements of good architecture should be expressive of some great truths commonly belonging to the whole race, and necessary to be understood or felt by them in all their work that they do under the sun. And observe what they are: the confession of Imperfection, and the confession of Desire of Change. The building of the bird and the bee needs not express anything like this. It is perfect and unchanging. But just because we are something better than birds or bees, our building must confess that we have not reached the perfection we can imagine, and cannot rest in the condition we have attained. If we pretend to have reached either perfection or satisfaction, we have degraded ourselves and our work » (*Ibid.*, p. 214).

Dans l'imperfection de l'art réside, selon Ruskin, la preuve, matérielle, de la conduite humble et vertueuse de la société et c'est, en premier lieu, en ce qui concerne l'architecture que Ruskin pointe le caractère extravagant de la recherche effrénée de la perfection propre aux commanditaires de la Renaissance et aux industriels du XIXe siècle :

« C'est l'histoire de la première attaque de la Renaissance contre les écoles gothiques, et de ses résultats rapides ; plus fatale et immédiate en architecture que dans tout autre art, parce que là, l'exigence de perfection était moins raisonnable et moins compatible avec les capacités de l'ouvrier »¹¹⁸⁴.

Son regard est, à cet égard, profondément orienté par son éducation et ses croyances évangélistes : la perfection est et se doit de rester du domaine divin :

« L'œuvre de Dieu seule peut exprimer cela ; mais la nôtre ne peut jamais avoir cette phrase écrite sur elle : "Et voilà, c'était très bon" »¹¹⁸⁵.

La proximité entre la théorie de Ruskin et sa formation religieuse n'affaiblit pas sa portée critique. Ruskin ne s'éloigne jamais des enjeux proprement sociaux de la pratique architecturale. La beauté et la qualité d'un ouvrage repose selon lui intégralement sur les conditions de sa production et sur les capacités de ses producteurs. Ces derniers, en tant qu'êtres humains, sont au cœur de sa réflexion et l'exigence d'imperfection qu'il formule en architecture est le reflet de l'imperfection des espèces vivantes. Le regard que Ruskin porte sur l'architecture gothique est ainsi également un regard posé sur le monde vivant sous toutes ses formes :

« l'imperfection est en quelque sorte essentielle à tout ce que nous savons de la vie. Elle est le signe de la vie dans un corps mortel, c'est-à-dire d'un état de progrès et de changement. Rien de ce qui vit n'est, ou ne peut être, rigoureusement parfait ; une partie est en décomposition, une autre est embryonnaire. La fleur de digitale - un tiers de bourgeon, un tiers de passé, un tiers d'épanouissement - est typique de la vie de ce monde. Et dans tout ce qui vit, il y a certaines irrégularités et déficiences qui ne sont pas seulement des signes de vie, mais des sources de beauté. Aucun visage humain n'est exactement le même dans ses lignes de chaque côté, aucune feuille n'est parfaite dans ses lobes, aucune branche dans sa symétrie. Tout admet l'irrégularité car elle implique le changement ; et bannir l'imperfection, c'est détruire l'expression, freiner l'effort, paralyser la vitalité. Toutes les choses sont littéralement meilleures, plus belles et plus aimées à cause des imperfections qui ont été divinement désignées, afin que la loi de la vie humaine soit l'Effort, et la loi du jugement humain, la Miséricorde »¹¹⁸⁶.

¹¹⁸⁴ « This is the history of the first attack of the Renaissance upon the Gothic schools, and of its rapid results; more fatal and immediate in architecture than in any other art, because there the demand for perfection was less reasonable, and less consistent with the capabilities of the workman » (*Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 15).

¹¹⁸⁵ « God's work only may express that; but ours may never have that sentence written upon it,—“And behold, it was very good.” » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 214)

¹¹⁸⁶ « imperfection is in some sort essential to all that we know of life. It is the sign of life in a mortal body, that is to say, of a state of progress and change. Nothing that lives is, or can be, rigidly perfect; part of it is decaying, part nascent. The foxglove blossom,—a third part bud, a third part past, a third part in full bloom,—is a type of the life of this world. And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies which are not only signs of life, but sources of beauty. No human face is exactly the same in its lines on each side, no leaf perfect in its lobes, no branch in its symmetry. All admit irregularity as they imply change; and to banish imperfection is to destroy expression, to check exertion, to paralyze vitality. All things are literally

Le gothique permet finalement à Ruskin de construire un paradigme à partir duquel penser la réalité sociale. Dans la construction comparative de son opposition avec la Renaissance, se joue la tentative de faire du gothique le contre-modèle idéal de la société industrielle. Il lui permet également de faire de l'architecture un objet pour les sciences humaines. En abandonnant la recherche d'un génie artistique, comme c'était le cas de Goethe admirant le travail d'Erwin de Steinbach, il fait des êtres humains, qu'il observe et découvre dans les pierres, un sujet d'étude.

b- Théoriser une lecture sociale de l'art au milieu du XIXe siècle

Artistes et artisans

La manière dont Ruskin envisage l'art comme une production, au même titre que n'importe quelle autre activité artisanale ou industrielle, doit être pensée dans le contexte des transformations du champ artistique depuis la fin du XVIIIe siècle. De nombreux travaux se sont intéressés, dans l'héritage notable de Pierre Bourdieu, au processus d'autonomisation de l'artiste au cours du XIXe siècle¹¹⁸⁷. Du côté britannique, c'est Raymond Williams qui, quelques années avant la parution des *Règles de l'art*, s'est consacré à l'étude de ces mécanismes socio-culturels. Le mot « art » fait partie des « mots-clés » qu'il étudie dans son livre *Keywords*¹¹⁸⁸ et dont il retrace également la généalogie dans *Culture and Society*. Il montre notamment que le mot change de signification au cours du XVIIIe siècle. Alors qu'il était jusqu'alors plutôt utilisé pour désigner, assez communément, une « qualité » ou une « compétence », il se spécialise progressivement, d'abord vers la « peinture » puis, plus largement, vers la création¹¹⁸⁹. Cela va de pair avec une spécialisation parallèle du terme « artiste » qui, dans un même mouvement, est petit à petit employé comme distinct – voire opposé – d'« artisan » dans un rapport de plus en plus étroit avec l'idée de « créativité » (dont l'usage commence à se développer) et de génie.

Les enjeux qui entourent cette spécialisation et cette distinction du travail artistique affleurent avec une vive intensité dans les discussions qui accompagnent la diffusion de la technique photographique dont il a été question dans le troisième chapitre. Comme acheteur puis praticien

better, lovelier, and more beloved for the imperfections which have been divinely appointed, that the law of human life may be Effort, and the law of human judgment, Mercy » (*Ibid.*, p. 203).

¹¹⁸⁷ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

¹¹⁸⁸ R. WILLIAMS, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, op.cit., 1976.

¹¹⁸⁹R. WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950*, op. cit, p. 43.

du daguerréotype, Ruskin en est l'un des acteurs. Il écrit ces mots au sujet de la photographie, dans la conclusion du dernier volume des *Stones of Venice* :

« De même qu'une photographie n'est pas une œuvre d'art, bien qu'elle exige certaines manipulations délicates du papier et de l'acide, et de subtils calculs de temps, afin d'obtenir un bon résultat ; de même, un dessin comme une photographie, réalisé directement d'après nature, ne serait pas non plus une œuvre d'art, bien qu'il implique de nombreuses manipulations délicates du crayon et de subtils calculs des effets de couleur et d'ombre. Ce n'est pas plus de l'art de manipuler un crayon en poils de chameau que de manipuler un plateau en porcelaine et une fiole en verre. Ce n'est pas plus de l'art de poser la couleur délicatement, que de poser l'acide délicatement. Ce n'est pas plus de l'art d'utiliser la cornée et la rétine pour la réception d'une image que d'utiliser une lentille et une feuille de papier argenté »¹¹⁹⁰.

Par la comparaison qu'il entreprend entre la pratique du dessin et celle de la photographie, Ruskin trace, dans ce passage, les contours de sa définition d'une œuvre d'art. Dans une note, insérée dans ces quelques lignes, il apporte des précisions quant à ce qu'il entend par le concept d'art :

« Je veux dire l'art dans son sens le plus élevé. Tout ce que les hommes font ingénieusement est de l'art, dans un sens. En fait, nous voulons une définition du mot "art" beaucoup plus précise que toutes celles qui existent actuellement dans nos esprits. Car, à proprement parler, il n'existe rien qui puisse être qualifié de "bel" art ou de "grand" art. Tout art est une chose basse et commune, et ce que nous respectons n'est en fait pas du tout l'art, mais l'instinct ou l'inspiration exprimés à l'aide de l'art »¹¹⁹¹.

Dans le contexte des débats qui animent, souvent avec une certaine virulence, le milieu des artistes, des théoriciens, des critiques et des acheteurs au moment de la commercialisation des premiers daguerréotypes puis des premiers calotypes dans les années 1850-1860, le point de vue de Ruskin est relativement décalé vis-à-vis des prises de positions qui entourent cette nouvelle pratique. Il ne formule ici aucune préséance absolue entre le dessin – ou les « beaux-arts » en général – et la photographie mais propose plutôt de redéfinir le concept d'art à partir des changements induits par l'introduction de la technique photographique.

Quelques années plus tard, dans une conférence qu'il donne en mars 1870 à Oxford, il poursuit sa conceptualisation de la notion en s'adressant ainsi à son auditoire :

¹¹⁹⁰ « For as a photograph is not a work of art, though it requires certain delicate manipulations of paper and acid, and subtle calculations of time, in order to bring out a good result; so, neither would a drawing like a photograph, made directly from nature, be a work of art, although it would imply many delicate manipulations of the pencil and subtle calculations of effects of colour and shade. It is no more art to manipulate a camel's-hair pencil, than to manipulate a china tray and a glass vial. It is no more art to lay on colour delicately, than to lay on acid delicately. It is no more art to use the cornea and retina for the reception of an image, than to use a lens and a piece of silvered paper » (*Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 202).

¹¹⁹¹ « I mean art in its highest sense. All that men do ingeniously is art, in one sense. In fact, we want a definition of the word « art » much more accurate than any in our minds at present. For, strictly speaking, there is no such thing as « fine » or « high » art. All art is a low and common thing, and what we indeed respect is not art at all, but instinct or inspiration expressed by the help of art » (*Ibid.* p. 202).

« Laissez-moi vous assurer, une fois pour toutes, que les photographies ne remplacent aucune qualité ni aucun usage des beaux-arts, et qu'elles ont tant de choses en commun avec la Nature, qu'elles partagent même son tempérament de parcimonie, et qu'elles ne vous donneront elles-mêmes rien de précieux si vous ne travaillez pas pour cela. Elles ne supplantent aucun art, car la définition de l'art est "le travail de l'homme réglé par le dessein de l'homme", et ce dessein, ou la preuve d'une intelligence active dans le choix et l'arrangement, est la partie essentielle de l'œuvre ; tant que vous ne pouvez pas le percevoir, vous ne percevez aucun art, et lorsque vous le percevrez, vous constaterez qu'aucun mécanisme ne peut le remplacer »¹¹⁹².

Une nouvelle fois, dans cet extrait, la photographie lui sert d'outil pour engager une réflexion de type méta-esthétique autour du travail artistique. Contre l'idée d'une autonomie de la pratique artistique, telle qu'elle est revendiquée au cours du XIXe siècle, Ruskin définit l'artiste avant tout comme un travailleur dont l'activité est, dans un geste critique de la mécanisation, d'abord intellectuelle.

C'est cette intrication très forte entre travail intellectuel et travail manuel qu'il trouve exemplifiée, de manière significative, dans l'architecture gothique. Il reproche aux conditions de productions industrielles de son époque de ne pas permettre qu'il en soit ainsi :

« De nos jours, nous nous efforçons toujours de séparer les deux ; nous voulons qu'un homme soit toujours en train de penser, et un autre toujours en train de travailler, et nous appelons l'un un gentleman, et l'autre un ouvrier ; alors que l'ouvrier devrait souvent penser, et le penseur souvent travailler, et tous deux devraient être des gentlemen, dans le meilleur sens du terme. En l'état actuel des choses, nous rendons les uns et les autres peu aimables, l'un enviant, l'autre méprisant son frère ; et la masse de la société est composée de penseurs morbides et de travailleurs misérables. Or, ce n'est que par le travail que la pensée peut être rendue saine, et ce n'est que par la pensée que le travail peut être rendu heureux, et l'on ne peut impunément séparer les deux »¹¹⁹³.

Le fait d'envisager, sur le même plan, les activités de l'esprit et celles du corps est une manière pour Ruskin d'affirmer, à distance du discours dominant de l'époque – qui relève d'un processus que l'on pourrait, avec les outils des sciences sociales contemporaines, qualifier d'« artification », tendant alors à distinguer, de plus en plus nettement, art et artisanat¹¹⁹⁴ –, que

¹¹⁹² « Let me assure you, once for all, that photographs supersede no single quality nor use of fine art, and have so much in common with Nature, that they even share her temper of parsimony, and will themselves give you nothing valuable that you do not work for. They supersede no good art, for the definition of art is "human labour regulated by human design," and this design, or evidence of active intellect in choice and arrangement, is the essential part of the work; which so long as you cannot perceive, you perceive no art whatsoever; which when once you do perceive, you will perceive also to be replaceable by no mechanism » (*Lectures on Art in Works*, vol. XX, p. 165).

¹¹⁹³ « We are always in these days endeavouring to separate the two; we want one man to be always thinking, and another to be always working, and we call one a gentleman, and the other an operative; whereas the workman ought often to be thinking, and the thinker often to be working, and both should be gentlemen, in the best sense. As it is, we make both ungentle, the one envying, the other despising, his brother; and the mass of society is made up of morbid thinkers, and miserable workers. Now it is only by labour that thought can be made healthy, and only by thought that labour can be made happy, and the two cannot be separated with impunity » (*Stone of Venice II in Works*, vol. X, p. 201).

¹¹⁹⁴ Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2015.

l'art est, d'abord et avant tout, un travail. Ruskin s'intéresse aux artistes en ce qu'ils sont des artisans et ne cherche pas à faire de la production artistique une activité à part, expression d'un don et d'une élection divine. C'est ce qu'il dit lors de la conférence qu'il donne à l'occasion de l'ouverture de l'*Architectural Museum* à South Kensington en 1858 :

« Si on payait un homme pour son temps et son travail, on devrait aussi le payer pour sa pensée, son esprit, son cœur, et pour tout ce qu'il fait pour promouvoir l'art. Il en résulterait de grands avantages pour l'art, et on tirerait des ouvriers tout ce qu'on pourrait désirer, et ils en bénéficieraient à leur tour. De cette façon, beaucoup de bien serait fait à l'art lui-même, et aux hommes qui y sont employés »¹¹⁹⁵.

Il s'oppose à cet égard à différents auteurs qui, au même moment, défendent une pratique de l'art pour l'art, comme il le formule très clairement en conclusion de sa conférence :

« Permettez-moi de répéter cette affirmation distinctement et solennellement, comme la première qu'il m'est permis de faire dans ce bâtiment, consacré d'une manière si nouvelle et si admirable au service des étudiants en art d'Angleterre - Partout où l'art est pratiqué pour lui-même, et où le plaisir de l'ouvrier est dans ce qu'il fait et produit, au lieu de ce qu'il interprète ou expose, alors l'art a une influence des plus fatales sur le cerveau et le cœur, et il aboutit, s'il est poursuivi longtemps, à la destruction à la fois de la puissance intellectuelle et du principe moral ; tandis que l'art, consacré humblement et avec oubli de soi à l'exposé clair et à l'enregistrement des faits de l'univers, est toujours utile et bénéfique à l'humanité, plein de réconfort, de force et de salut »¹¹⁹⁶.

On lit bien, dans ce passage, la manière dont Ruskin oppose une pratique de l'art « pour lui-même » (*for its own sake*) et un art dont il met en évidence le caractère social.

Ruskin, précurseur de l'art social

La conceptualisation de l'art que propose Ruskin est à inscrire dans le contexte de l'effervescence de discours qui viennent nourrir le désir d'autonomisation des prétendants artistes au cours du XIXe siècle. Parmi eux, on peut s'arrêter sur ceux, directement contemporains de Ruskin, de Victor Cousin ou de Théophile Gautier qui revendiquent, en France, une pratique de « l'art pour l'art » dont Gautier donne la définition suivante en 1845 :

¹¹⁹⁵ « If they paid a man for his time and labour, they should also pay him for his thought, for spirit, for heart, and for all he did in the promotion of art. The result would be great advantages to art, and that they would get from the workmen all that they could desire, and they in their turn would be benefited thereby. In this way, much good would be done to the art itself, and to the men employed in it » (*Works*, vol. XVI, p. lvii).

¹¹⁹⁶ « And you would conclude this with perfect truth. Let me repeat the assertion distinctly and solemnly, as the first that I am permitted to make in this building, devoted in a way so new and so admirable to the service of the art-students of England—Wherever art is practised for its own sake, and the delight of the workman is in what he does and produces, instead of in what he interprets or exhibits,—there art has an influence of the most fatal kind on brain and heart, and it issues, if long so pursued, in the destruction both of intellectual power and moral principle; whereas art, devoted humbly and self-forgetfully to the clear statement and record of the facts of the universe, is always helpful and beneficent to mankind, full of comfort, strength, and salvation » (*The Two Paths in Works*, vol. XVI, p. 268).

« l'Art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe »¹¹⁹⁷.

La conception de Gautier, qui prône une visée non-utilitaire de l'art, rejoint celle, popularisée quelques années auparavant par Victor Cousin, qui rejette la subordination narrative ou morale de la peinture. Ils prônent tous deux une esthétique idéaliste qui tend à invisibiliser l'aspect matériel de la création artistique, au contraire de celle défendue par Ruskin pour qui la pratique artistique doit être envisagée dans le rapport qu'elle entretient avec les autres activités productives. L'esthétique idéaliste et formaliste de Cousin ou Gautier se détache, quant à elle, des connotations utilitaires associées aux autres formes de labeur et insiste sur la singularité du geste inspiré et désintéressé des artistes¹¹⁹⁸.

Aux partisans de cette esthétique idéaliste, l'historiographie oppose généralement les défenseurs d'un art qualifié, à partir de la fin du XIXe siècle, en France, de « social » et qui identifient Ruskin comme l'un de leurs précurseurs. Notre ambition n'est pas ici de revenir, en longueur, sur l'opposition entre formalisme et art social à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Il s'agit néanmoins de comprendre le contexte particulier, à l'intérieur du champ artistique, dans lequel Ruskin réfléchit et analyse les rapports entre production artistique et production industrielle. Quand Ruskin définit l'art comme « un travail humain régulé par une conception humaine »¹¹⁹⁹, il prend position contre l'idée d'une pratique artistique envisagée comme un « sixième sens » offrant un accès privilégié à la beauté, telle que la revendique Théophile Gautier¹²⁰⁰.

Si ce débat s'établit à ce moment-là, c'est que les arts, plastiques en particulier, font l'objet d'un investissement important de la part de la nouvelle classe bourgeoise qui aime traduire sa réussite sociale dans l'achat de « produits » artistiques. Cette nouvelle sociologie de la consommation d'œuvres d'art a des effets sur l'organisation de l'économie du champ artistique. Elle contribue à la transformation d'un modèle organisé principalement autour du mécénat en celui, financier, d'un marché de l'art au sein duquel les relations personnelles cèdent la place à des échanges anonymes. C'est notamment en réaction à ce nouveau système de commercialisation de l'art que se structurent les deux pôles de l'esthétique idéaliste et de l'art social. Les deux courants ont en commun de se positionner contre le développement d'une économie du marché de l'art, tout en s'opposant par bien des aspects.

¹¹⁹⁷ Théophile GAUTIER, « Du beau dans l'art », *L'Art moderne*, 1856, p. 153 (repris de la *Revue des deux mondes*, 1845).

¹¹⁹⁸ Rossella Froissart PEZONE, *L'art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 36.

¹¹⁹⁹ « human labour regulated by human design » (*Lectures on Art in Works*, vol. XX, p. 165).

¹²⁰⁰ R. F. PEZONE, *L'art dans tout*, op. cit. p. 37.

Contrairement à Théophile Gautier, Ruskin soutient en particulier que l'art se doit de reposer sur des critères moraux et d'en être le reflet. Il écrit ainsi, dans l'un des cours qu'il donne à Oxford en février 1870, intitulé « *The Relation of Art to Morals* » :

« Il faut d'abord avoir le bon état moral, sinon on ne peut pas avoir l'art. Mais lorsque l'art est obtenu, son action réfléchie renforce et complète l'état moral dont il est issu »¹²⁰¹.

Il s'oppose également à l'idée selon laquelle l'artiste serait un homme à part. Bien plutôt, l'artiste fait, pour lui, pleinement partie de la communauté des hommes. Il n'est pas en dehors de la société.

S'il propose une définition de l'art comme un travail, il met également en œuvre une tentative de redéfinition du travail comme un art. La notion d'art est utilisée comme une manière de juger de la qualité d'un travail, un critère pour juger du plaisir pris à travailler. Cela lui permet de revaloriser et de promouvoir l'intelligence des ouvriers. C'est ce qu'il énonce dans ses *Seven Lamps of Architecture* :

« Nous avons formé une grande classe d'hommes, les terrassiers des chemins de fer, particulièrement imprudents, ingérables et dangereux. Nous avons, en outre, maintenu (énonçons les avantages aussi équitablement que possible) un certain nombre de fondeurs de fer dans un emploi malsain et pénible ; nous avons développé (c'est au moins une bonne chose) une très grande quantité d'ingéniosité mécanique ; et nous avons, en somme, atteint le pouvoir d'aller rapidement d'un endroit à l'autre. Pendant ce temps, nous n'avons eu aucun intérêt mental ni aucune préoccupation pour les opérations que nous avons entreprises, mais nous avons été abandonnés aux vanités et aux soucis habituels de notre existence. Supposons, à la place, que nous ayons employé les mêmes sommes à la construction de belles maisons et d'églises. Nous aurions maintenu le même nombre d'hommes, non pas dans la conduite de brouettes, mais dans un emploi nettement plus technique, sinon intellectuel ; et les plus intelligents d'entre eux auraient été particulièrement heureux dans cet emploi, leur permettant de développer leur fantaisie et de s'orienter vers l'observation de la beauté qui, associée à la poursuite des sciences naturelles, constitue actuellement le plaisir de beaucoup des ouvriers les plus intelligents. J'imagine qu'il faut au moins autant d'ingéniosité mécanique pour construire une cathédrale que pour creuser un tunnel ou concevoir une locomotive : nous aurions donc développé autant de science ainsi, qu'en prime, l'élément artistique de l'intellect »¹²⁰².

¹²⁰¹ « You must have the right moral state first, or you cannot have the art. But when the art is once obtained, its reflected action enhances and completes the moral state out of which it arose » (*Lectures on Art in Works*, vol. XX, 73).

¹²⁰² « We have formed a large class of men, the railway navvies, especially reckless, unmanageable, and dangerous. We have maintained besides (let us state the benefits as fairly as possible) a number of ironfounders in an unhealthy and painful employment; we have developed (this is at least good) a very large amount of mechanical ingenuity; and we have, in fine, attained the power of going fast from one place to another. Meantime we have had no mental interest or concern ourselves in the operations we have set on foot, but have been left to the usual vanities and cares of our existence. Suppose, on the other hand, that we had employed the same sums in building beautiful houses and churches. We should have maintained the same number of men, not in driving wheelbarrows, but in a distinctly technical, if not intellectual employment; and those who were more intelligent among them would have been especially happy in that employment, as having room in it for the development of their fancy, and being directed by it to that observation of beauty which, associated with the pursuit of natural science, at present forms the enjoyment of many of the more intelligent manufacturing operatives. Of mechanical ingenuity, there is, I imagine, at least as much required to build a cathedral as to cut a tunnel or contrive a locomotive: we should, therefore, have

Ce passage nous éclaire sur le rôle que joue l'architecture dans l'élaboration de la notion d'art que propose Ruskin. La pratique architecturale a cette particularité qu'elle fait à la fois pleinement partie du champ artistique tout en étant, de manière très concrète, le fruit d'un travail ouvrier, sur les chantiers. C'est dans cet interstice particulier, entre art et industrie, que Ruskin enracine sa critique sociale.

La théorie sociale de l'art de Ruskin, qu'il met en pratique notamment dans ses *Stones of Venice* – dont la publication est contemporaine de ses premières conférences – est en rupture avec les modèles interprétatifs antérieurs. La lecture qui fut celle de Goethe et de la philosophie allemande, qui associait les formes artistiques à l'esprit et à la spiritualité d'une nation, trouve finalement davantage un héritier en Pugin, pour qui le gothique est l'essence architecturale du christianisme, qu'en Ruskin. Le pas que franchit ce dernier, au sein de cette préhistoire de l'histoire de l'art académique, n'est pas de même nature. Ses ouvrages et ses discours lors de ses prises de parole publiques créent une rupture. Ils offrent la possibilité de penser, à partir de lui, les conditions de production, matérielles et concrètes, de la pratique artistique. Il introduit les hommes ordinaires, constructeurs et bâtisseurs, dans une histoire qui fut, traditionnellement, celle des grands hommes. Il le fait au travers de son observation du caractère « sauvage » et « imparfait » des ornements gothiques, qu'il lit comme la trace et le témoignage du travail manuel des hommes du passé. L'architecture gothique, à partir de laquelle il façonne cette nouvelle grille de lecture, lui permet également d'élaborer une théorie de la société.

C- Penser la société par le gothique

En conclusion de la leçon qu'il donne le 3 mars 1870 à Oxford, Ruskin invite son auditoire à envisager la société anglaise comme une « *Ecclesia* » construite non pas avec des pierres mais avec des hommes :

« Que chaque aurore soit pour vous le commencement de la vie, et que chaque coucher de soleil soit pour vous sa fin : et que chacune de ces courtes vies laisse la trace certaine de quelque chose de bien fait pour les autres, de quelque bonne force ou connaissance acquise pour vous-mêmes ; ainsi, de jour en jour, et de force en force, vous construirez vraiment, par l'Art, par la Pensée, et par la Juste Volonté, une Eclésià d'Angleterre,

developed as much science, while the artistical element of intellect would have been added to the gain » (*Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 263-264)

dont on ne dira pas : "Voyez quelles pierres sont ici", mais : "Voyez quels hommes" »¹²⁰³.

Ruskin précise que la citation est ici issue de *Marc*, XIII, 1¹²⁰⁴. La métaphore architecturale à laquelle Ruskin recourt n'a pas uniquement pour fonction de venir susciter et nourrir l'imagination de son auditoire. Il en a déjà fait usage dans le titre qu'il a donné à son essai de 1851, *Notes on the Construction of Sheepfolds*, dans lequel il revenait sur le sens, scriptural, de « *Church* », entre église et Église, en prenant position contre la construction hiérarchique des rapports entre les fidèles au sein de l'Église catholique et contre le pouvoir accordé au clergé. Elle relève d'une logique signifiante plus profonde qui tient à l'articulation entre société et architecture.

Cette manière de penser l'organisation sociale à partir du modèle constructif architectural rencontre, chez des contemporains de Ruskin, de nombreux échos. En France notamment, Victor Considérant écrit que « l'architecture d'un peuple représente exactement son état social »¹²⁰⁵. L'architecture est ainsi mobilisée, chez des auteurs souvent considérés comme précurseurs de la sociologie, comme modèle pour penser la société.

a- Architecture et société

Église-église

Ruskin introduit ses *Notes on the Construction of Sheepfolds* par une analyse sémantique de la signification que recouvre la notion d'« Église » à l'intérieur du texte biblique :

« Le mot apparaît dans le Nouveau Testament, comme je l'ai dit, cent quatorze fois. Dans chacune de ces occurrences, il a un seul et même sens principal : celui d'une congrégation ou d'une assemblée d'hommes. Mais ce sens connaît des variations, donnant quatre significations distinctes au mot. Ce sont :

(I.) L'entière Multitude des Élus ; autrement appelée le Corps du Christ ; et parfois l'Épouse, la Femme de l'Agneau ; comprenant les Fidèles dans tous les âges ; – Adam, et les enfants d'Adam encore à naître. C'est dans ce sens qu'il est utilisé dans Éphésiens v. 25, 27, 32 ; Colossiens i. 18 ; et plusieurs autres passages.

(II.) L'entière multitude des croyants en Christ existant sur terre à un moment donné ; y compris les faux frères, les loups déguisés en brebis, les boucs et l'ivraie, ainsi que les

¹²⁰³ « Let every dawn of morning be to you as the beginning of life, and every setting sun be to you as its close:—then let every one of these short lives leave its sure record of some kindly thing done for others—some goodly strength or knowledge gained for yourselves; so, from day to day, and strength to strength, you shall build up indeed, by Art, by Thought, and by Just Will, an Ecclesia of England, of which it shall not be said, "See what manner of stones are here," but, "See what manner of men." » (*Lectures on Art in Works*, vol. XX, p. 117)

¹²⁰⁴ « Lorsque Jésus sortit du temple, un de ses disciples lui dit: Maître, regarde quelles pierres, et quelles constructions! » (*Marc*, XIII, 1)

¹²⁰⁵ VICTOR CONSIDÉRANT, *Exposition abrégée du système phalanstérien de Fourier*, Paris, Librairie sociétaire, 1845 cité dans Frédéric MORET, *Les Socialistes et la ville. Grande-Bretagne, France, 1820-1850*, op.cit, p. 316.

brebis et le blé, et d'autres formes de mauvais poissons qui se retrouvent avec les bons dans le filet.

C'est dans ce sens qu'il est utilisé dans 1 Cor. x. 32, xv. 9 ; Galates i. 13 ; 1 Tim. iii. 5, etc.

(III.) La multitude des croyants, vivant dans une certaine ville, un certain lieu ou une certaine maison. C'est le sens le plus fréquent dans lequel ce mot apparaît, comme dans les Actes vii. 38, xiii. 1 ; 1 Cor. i. 2, xvi. 19, etc.

(IV.) Toute assemblée d'hommes : comme dans les Actes xix. 32, 41 »¹²⁰⁶.

Ruskin mobilise ici une définition patristique de la notion d'« Église » qu'il envisage dans sa dimension, plus ou moins restreinte, de « communauté ». Rappelons-le, l'intention de Ruskin n'était pas, initialement, de publier ces *Notes* de manière autonome. Il avait envisagé, dans un premier temps, les intégrer au sein du premier tome des *Stones of Venice*, afin de préciser l'un des passages du volume dans lequel il traitait de la question de la répression du pouvoir politique du clergé par le Sénat vénitien¹²⁰⁷. Il s'explique en ces termes :

« il m'est apparu nécessaire – pour appuyer une affirmation faite au cours de l'enquête, selon laquelle l'idée d'une séparation entre l'Église et l'État était à la fois vaine et impie – de limiter le sens dans lequel il me semblait que le mot "Église" devait être compris, et de noter une ou deux conséquences qui résulteraient de l'acceptation de cette limitation »¹²⁰⁸.

Si ces « notes » n'ont finalement pas trouvé leur place au sein de la grande œuvre architecturale de Ruskin, il n'en reste pas moins qu'elles constituent, à bien des égards, une réflexion ayant trait à une problématique architecturale. C'est la relation entre l'église-bâtiment et l'Église-communauté¹²⁰⁹ qui est au cœur de la réflexion de Ruskin dans ce texte dont la publication s'inscrit dans le contexte particulier des débats autour du *Gothic Revival* auquel nous avons consacré le deuxième chapitre de ce travail. Si Ruskin rappelle que, dans sa signification scripturale et étymologique, l'« Église » désigne avant tout une communauté – celle, plus ou

¹²⁰⁶ « The word occurs in the New Testament, as I said, a hundred and fourteen times. In every one of those occurrences, it bears one and the same grand sense: that of a congregation or assembly of men. But it bears this sense under four different modifications, giving four separate meanings to the word. These are :

(I.) The entire Multitude of the Elect; otherwise called the Body of Christ; and sometimes the Bride, the Lamb's Wife; including the Faithful in all ages; – Adam, and the children of Adam yet unborn.

In this sense it is used in Ephesians v. 25, 27, 32; Colossians i. 18; and several other passages.

(II.) The entire multitude of professing believers in Christ, existing on earth at a given moment; including false brethren, wolves in sheep's clothing, goats and tares, as well as sheep and wheat, and other forms of bad fish with good in the net.

In this sense it is used in 1 Cor. x. 32, xv. 9; Galatians i. 13; 1 Tim. iii. 5, etc.

(III.) The multitude of professed believers, living in a certain city, place, or house. This is the most frequent sense in which the word occurs, as in Acts vii. 38, xiii. 1; 1 Cor. i. 2, xvi. 19, etc.

(IV.) Any assembly of men: as in Acts xix. 32, 41 » (*Notes on the Construction of Sheepfolds in Works*, vol. XII, p. 525).

¹²⁰⁷ « The passages in the essay which required notes, described the repression of the political power of the Venetian Clergy by the Venetian Senate » (*Ibid.*, p. 524).

¹²⁰⁸ « it became necessary for me - in supporting an assertion made in the course of the inquiry, that the idea of separation of Church and State was both vain and impious - to limit the sense in which it seemed to me that the word "Church" should be understood, and to note one or two consequences which would result from the acceptance of such limitation » (*Ibid.*).

¹²⁰⁹ Nous reprenons ici la formulation d'une question qui a été remarquablement travaillée, pour la période médiévale, par Dominique Iogna-Prat dans Dominique IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006.

moins large, des croyants – c'est pour s'opposer à l'idée, défendue alors, notamment par le mouvement tractarien d'Oxford, que l'« Église » n'existe que dans sa réification matérielle, au sein du clergé et dans le bâtiment ecclésiastique. C'est la raison par laquelle il justifie la publication de ces notes dans un format tiré-à-part qui les rendent « accessibles à toutes les personnes intéressées par le sujet » car, comme il l'écrit, « il est grand temps que l'on se mette d'accord sur une *certaine* définition du terme [d'Église] »¹²¹⁰.

Ruskin ne pointe pas directement du doigt, dans ce texte, le courant ecclésiologique et la *high Church* anglicane mais il ne fait aucun doute que cette tendance liturgique au sein du clergé et des fidèles britanniques constitue sa cible principale. Il reconnaît ainsi qu'il existe, dans la Bible, deux occurrences pour lesquelles le mot « Église » pourrait signifier – ainsi que le soutiennent les membres du mouvement d'Oxford – le « Clergé »¹²¹¹. C'est le cas du passage de *Matthieu*, XVI, 18 dans lequel le nom de l'apôtre Pierre est associé à la symbolique des pierres constructives¹²¹² mais également de *Matthieu*, XVII, 17¹²¹³. Dans ces deux occurrences, Ruskin admet qu'un doute pourrait s'instiller quant à la signification du terme, cela à condition qu'il ne se trouve aucune autre occurrence au sein du texte biblique. Or, il condamne, juste après :

« L'absurdité de fonder une doctrine sur la possibilité, inexprimablement infime, que, dans ces deux textes, le mot ait pu être employé dans un sens différent de celui qu'il a dans tous les autres »¹²¹⁴.

On comprend, à la lecture de ces différents extraits et à la lumière des motivations de Ruskin pour l'écriture et la publication autonome de ce texte, que la question qui est ici soulevée – celle de la nécessité liturgique de l'église-bâtiment – fait l'objet de discussion dans ces années de reconfiguration du panorama religieux de la Grande-Bretagne. Ruskin fait d'ailleurs référence à ce contexte et à ces discussions :

« L'état actuel des choses est gravement préoccupant. Par exemple, dans un sermon publié récemment à Oxford, par un théologien anti-Tractarien, je trouve cette phrase : "Il est clairement du ressort de l'État d'établir une *église* nationale, ou un *organisme indépendant pour des formes précises de culte*." Supposons maintenant que l'on prenne cette interprétation du mot "Église", donnée par ce théologien d'Oxford, et qu'on la substitue au mot utilisé dans certains textes de la Bible, comme, par exemple, "À l'ange

¹²¹⁰ « This I may as well do in a separate paper, readable by any person interested in the subject; for it is high time that some definition of the word should be agreed upon » (*Notes on the Construction of Sheepfolds in Works*, vol. XII, p. 524).

¹²¹¹ « But there are two texts in which, if the word had alone occurred, its meaning might have been doubtful. These are Matt. xvi. 18, and xviii. 17 » (*Ibid.*, p. 525-526).

¹²¹² « Et moi, je te le déclare : Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église ; et la puissance de la Mort ne l'emportera pas sur elle » (*Matthieu*, XVI, 18).

¹²¹³ « Et s'il néglige de les écouter, dites-le au sein de l'Église » (*Matthieu*, XVII, 17).

¹²¹⁴ « The absurdity of founding any doctrine upon the inexpressibly minute possibility that, in these two texts, the word might have been used with a different meaning from that which it bore in all the others, coupled with the assumption that the meaning was this or that, is self-evident: it is not so much a religious error as a philological solecism; unparalleled, so far as I know, in any other science but that of divinity » (*Notes on the Construction of Sheepfolds in Works*, p. 526).

de l'*organisme indépendant pour des formes précises de culte* d'Éphèse, écrivez", etc. Ou encore : " Saluez les frères qui sont à Laodicée, et Nymphas, et l'*organisme indépendant pour des formes précises de culte* qui est dans sa maison " - quels résultats maladroits nous aurions, ici et là ! »¹²¹⁵.

Transparaissent, dans ces précautions de langage et de vocabulaire, les traces d'une réflexion en cours, au milieu du XIXe siècle, autour de la signification du mot « Église ». La position défendue ici par Ruskin, celle d'une Église-communauté, résonne singulièrement avec l'image qu'il convoque, devant son auditoire en 1870, d'une « *Ecclesia* » laïque. C'est alors le lexique théologique qui est utilisé pour penser et dire le monde social. L'immanence sociale remplace progressivement l'idée de transcendance divine dans la réflexion sur la constitution de la société dans un mouvement qui donne naissance, à la fin du XIXe siècle, à la discipline sociologique.

Un gothique sociologique

Si l'on a montré, dans les pages qui précèdent, la manière dont Ruskin fait de l'histoire de l'architecture une histoire des liens sociaux, il est important de s'arrêter, à présent, sur ce qui dans sa démarche ouvre à une théorie, plus générale, de la société.

Dans l'un des passages de « *The Nature of Gothic* » auxquels nous avons déjà fait référence, Ruskin écrit :

« C'est peut-être la chose la plus admirable des écoles d'architecture gothique que de recevoir ainsi les résultats du travail d'esprits inférieurs, et d'élever avec indulgence, à partir de fragments pleins d'imperfections et trahissant ces imperfections par tous les aspects, un ensemble majestueux et inexplicable »¹²¹⁶.

Nous retrouvons ici la question du « fragment » que nous avons envisagé, dans ses prises de vue daguerréotypiques, comme l'indicateur d'une plus grande scientificité de la méthode de Ruskin. Dans ce passage, on lit que ce sont les bâtisseurs des « écoles d'architecture gothique » qui, comme autant de « fragments », composent un « ensemble majestueux et inexplicable ». Encore une fois, il y a, chez l'auteur, la volonté de découper – et même de détailler – la matière sur laquelle il travaille, pour en identifier chacun des aspects et concevoir, avec plus de netteté,

¹²¹⁵ « There is grievous inconvenience in the present state of things. For instance, in a sermon lately published at Oxford, by an anti-Tractarian divine, I find this sentence, - "It is clearly within the province of the State to establish a national *church*, or *external institution of certain forms of worship*." Now suppose one were to take this interpretation of the word "Church," given by an Oxford divine, and substitute it for the simple word in some Bible texts, as, for instance, "Unto the angel of the external institution of certain forms of worship of Ephesus, write," etc. Or, "Salute the brethren which are in Laodicea, and Nymphas, and the external institution of certain forms of worship which is in his house" - what awkward results we should have, here and there! » (*Ibid.*, p. 534)

¹²¹⁶ « And it is, perhaps, the principal admirableness of the Gothic schools of architecture, that they thus receive the results of the labour of inferior minds; and out of fragments full of imperfection, and betraying that imperfection in every touch, indulgently raise up a stately and unaccusable whole » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 189-190).

la façon dont se compose l'ensemble. Dans les deux cas – les pierres et les hommes – le mouvement est le même, du fragment vers le tout.

Cette réflexion nous semble devoir être envisagée comme l'une des premières expressions d'une « tradition sociologique » alors en constitution¹²¹⁷. Dans l'héritage de l'idée de « science sociale » théorisée par Condorcet à la fin du XVIIIe siècle¹²¹⁸, elle se caractérise par l'intérêt porté, par un certain nombre d'auteurs et d'acteurs sociaux, à la façon dont le corps social s'organise comme un tout à partir des différents « fragments » que constituent les êtres sociaux. Ses promoteurs, à l'image de Condorcet en France ou de Jérémy Bentham en Grande-Bretagne, pensent les liens entre les différents éléments du corps social ainsi que leurs rapports avec leur environnement. C'est précisément cela dont il est question dans le travail de Ruskin qui observe, dans les pierres gothiques, l'incarnation, morphologique, de cette articulation entre les parties fragmentaires et le tout architectural et social.

Le contexte est aussi celui propre à la philosophie de l'art au sein de laquelle l'architecture gothique est, depuis le dernier tiers du XVIIIe siècle, envisagée comme figure métaphorique de la totalité sociale. Goethe décrit ainsi, dans *De l'Architecture allemande*, les liens harmoniques des parties et du tout de la cathédrale de Strasbourg :

« La véritable jouissance, celle que la satisfaction engendre, ne peut résulter que de l'harmonie de tous les détails dans leur développement. En cela justement, l'édifice que nous considérons nous satisfait au plus haut degré ; car nous voyons tous ces ornements entièrement en harmonie avec la partie qu'ils décorent ; ils y sont subordonnés, et semblent en dériver. Une pareille variété cause toujours un vif plaisir, quand elle s'appuie sur les convenances de l'art, et que, par conséquent, elle éveille en même temps l'idée de l'unité ; et ce n'est que dans de pareilles conditions que l'exécution est estimée comme la cime de l'art »¹²¹⁹.

L'harmonie esthétique produite par la subordination de tous les détails à l'ensemble architectural permet, d'après l'auteur, l'accès à cette « idée de l'unité » dont on comprend qu'elle dépasse le seul sujet architectural, pour englober quelque chose de supplémentaire. Goethe accède, par la rencontre avec l'architecture gothique, à l'idée d'une totalité qui transcende la dualité matériel-immatériel.

Un demi-siècle plus tard, on retrouve cette idée développée par Hegel dans sa description de la cathédrale gothique :

« D'un autre côté, c'est ici que pour la première fois, la plus haute particularisation, la plus grande diversité et multiplicité trouvent le champ libre, sans que toutefois l'ensemble se dissémine en simples particularités et en détails accidentels. Au contraire,

¹²¹⁷ Robert A. NISBET, *La tradition sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012 [1966].

¹²¹⁸ L. GOLDMAN, *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain*, op. cit., p. 307.

¹²¹⁹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Goethe, ses mémoires et sa vie. Volume I. Vérité et poésie.*, trad. Henri Richelot, Paris, J. Hetzel, 1863, p. 359.

la grandeur de l'œuvre d'art ramène cette multiplicité de parties à la plus belle simplicité. La substance du tout se partage et se dissémine dans les divisions infinies d'un monde de formes individuelles ; mais en même temps, cette immense diversité se classe avec simplicité, se coordonne régulièrement, se distribue avec symétrie. L'idée totale s'affermi, en même temps qu'elle se meut et se déploie avec l'eurythmie la plus satisfaisante pour les yeux ; elle ramène cette infinité de détails à la plus ferme unité, et y introduit la plus haute clarté, sans leur faire violence »¹²²⁰.

Comme chez Goethe, la cathédrale gothique noue l' « infinité de détails à la plus ferme unité » et permet d'accéder à une « idée totale ». Ce passage de l'*Esthétique* a été très précisément analysé par Dominique Iogna-Prat dans *Cité de Dieu, cité des hommes*, dans lequel il déploie la manière dont la cathédrale est traitée, dans une lecture métonymique, comme incarnation de l'unité sociale et spirituelle du monde¹²²¹.

L'architecture gothique occupe, on le voit, une place centrale dans la réflexion autour de l'organisation du corps social depuis la fin du XVIII^e siècle. Le gothique, tel qu'il est interprété par Goethe ou Hegel peut se concevoir comme une matrice qui permet de penser, par le biais du référent architectural, l'unité de la société. Il est utilisé pour concevoir le collectif comme un monde où toutes les parties renvoient les unes aux autres selon un modèle dont Erwin Panofsky a montré la proximité avec la pensée scolastique¹²²². Relisant la postface que donne Pierre Bourdieu à l'édition, en 1967, d'*Architecture gothique et pensée scolastique* d'Erwin Panofsky dans la collection « Le Sens Commun », Étienne Anheim a montré que l'architecture gothique témoigne, à son origine, d'un premier moment, médiéval, d'élaboration d'une science de l'homme et de la société au sein d'un système ecclésiologique¹²²³. Si Bourdieu se saisit de Panofsky, c'est en raison de l'importance de son travail dans la genèse de l'utilisation sociologique du concept d' « habitus » mais c'est aussi parce qu'il envisage le gothique, à travers le regard que l'auteur allemand lui porte, comme une première tentative de réflexion sur la société par la métaphore architecturale de l'articulation des parties et du tout.

Nous avons montré que Ruskin recourt également à cette métaphore mais, à la différence de Goethe – dont l'essai sur l'architecture allemande peut être lu comme un hymne à la gloire de « saint » Erwin de Steinbach, l'architecte de la cathédrale de Strasbourg – et de Hegel – pour qui la cathédrale gothique « monte, s'élance librement dans les airs »¹²²⁴ dans un désir

¹²²⁰ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième partie (« division »), t.II, p. 21 cité dans Dominique IOGNA-PRAT, *Cité de Dieu, cité des hommes. L'Église et l'architecture de la société. 1200-1500*, op.cit., p. 43-44.

¹²²¹ *Ibid.*

¹²²² Erwin PANOFSKY, *Gothic architecture and Scholasticism*, op.cit.

¹²²³ C'est ce qu'a mis en évidence Étienne Anheim dans une intervention, non publiée, qu'il a fait dans le cadre du séminaire sur « Architecture gothique et pensée scolastique » organisé par D. Iogna Prat et F. Gabriel au CÉSOR (EHESS) le 18 mai 2017.

¹²²⁴ *Esthétique*, troisième partie (« division »), t.II, p. 21 cité dans D. IOGNA-PRAT, *Cité de Dieu, cité des hommes*, op. cit, p. 44.

d'élévation propre au christianisme – le gothique n'est interprété chez Ruskin ni comme la manifestation matérielle d'un génie artistique, ni dans une perspective symbolique. Ce qui constitue néanmoins un point de continuité entre Ruskin et la philosophie allemande c'est que le gothique est interprété, dans les deux cas, comme représentatif de quelque chose d'autre que lui-même, de généralisable et, donc, par-là, de sociologisable.

Chez Ruskin, le gothique est un objet qui permet d'interroger l'historicité des conditions matérielles propres à l'activité artistique et, par extension, de s'interroger sur l'historicité des conditions de travail au sens large. C'est, de bout en bout, un objet grâce auquel il pense, dès 1853, certains des thèmes fondamentaux de la discipline sociologique alors en devenir. Cette année-là, dans « *The Nature of Gothic* », il écrit par exemple au sujet de la division du travail industriel :

« Ce n'est pas, à proprement parler, le travail qui est divisé, mais les hommes : divisés en simples segments d'hommes, brisés en petits fragments et miettes de vie ; de sorte que tout le petit morceau d'intelligence qui reste dans un homme ne suffit pas à faire une épingle ou un clou, mais s'épuise à faire la pointe d'une épingle ou la tête d'un clou. {...} Et le grand cri qui s'élève de toutes nos villes manufacturières, plus fort que le souffle de leurs fourneaux, est tout à fait lié à cela, – que nous y fabriquons tout, excepté des hommes ; nous blanchissons le coton, nous fortifions l'acier, nous raffinons le sucre, et nous façonnons la poterie ; mais égayer, fortifier, raffiner, ou former un seul esprit vivant, n'entre jamais dans notre calcul des bénéfices »¹²²⁵.

Ruskin aborde ici la question des effets sur les hommes du séquençage des tâches dans le travail industriel. Le fait que son propos soit intégré dans un ouvrage consacré à l'architecture – et dans un chapitre plus spécifiquement dédié au gothique – n'est pas anecdotique. C'est l'architecture qui lui permet de penser les hommes dans le social. De la même manière qu'il regarde les pierres pour saisir l'architecture, Ruskin observe les hommes pour appréhender la société.

L'archive matérielle que sont les ornements gothiques, que Ruskin regarde, observe et enregistre de manière systématique, constitue le socle empirique sur lequel il fonde sa réflexion. Puisant à la source scripturaire de la métaphore architecturale du corps social, l'architecture n'est plus, chez lui, interprétée comme une source de régénération morale mais comme l'expression de la société. Les *Stones of Venice* marquent, à cet égard, un moment de contact

¹²²⁵ « It is not, truly speaking, the labour that is divided; but the men:—Divided into mere segments of men—broken into small fragments and crumbs of life; so that all the little piece of intelligence that is left in a man is not enough to make a pin, or a nail, but exhausts itself in making the point of a pin or the head of a nail. {...} And the great cry that rises from all our manufacturing cities, louder than their furnace blast, is all in very deed for this,—that we manufacture everything there except men; we blanch cotton, and strengthen steel, and refine sugar, and shape pottery; but to brighten, to strengthen, to refine, or to form a single living spirit, never enters into our estimate of advantages ». (*Stones of Venice II in Works*, Vol X, p. 196)

entre l'histoire de l'art et la sociologie.

b- Généalogie de la science sociale

Pour prendre toute la mesure de la nature des propositions théoriques que Ruskin fonde sur son observation de l'architecture, il faut les inscrire dans le contexte du milieu du XIXe siècle, au cours duquel il rédige ses *Stones of Venice*. C'est le moment où, en histoire des sciences, se précise l'usage d'une nouvelle catégorie destinée à englober toutes les sciences « non-physiques » : la « science sociale »¹²²⁶.

De l'économie politique à la « science sociale »

Dans la lignée des « sciences morales et politiques » portées par les académies au XVIIIe siècle, la « science sociale » est définie en 1842, en France, par Constantin Pecqueur comme une « économie sociale et politique » qui aurait pour objet :

« la meilleure organisation non seulement d'une société mais de l'humanité toute entière : c'est l'art de l'association et de la solidarité universelle »¹²²⁷.

Dérivant des conceptions physiocratiques autour de « l'art social », le terme apparaît, à l'origine, dans les discours publics de la fin du XVIIIe siècle en France produits par l'intelligentsia libérale rassemblée autour de Mirabeau et Condorcet dans la « Société de 1789 ». Son utilisation s'est ensuite diffusée, notamment en Angleterre, par le biais d'Auguste Comte et des Saint-simoniens¹²²⁸. Le premier à en faire usage dans un ouvrage imprimé en Grande-Bretagne semble être, en 1824, le philosophe, proche du mouvement oweniste, William Thompson. Il utilise le terme dans son *Inquiry into the Principles of the Distribution of Wealth Most Conducive to Human Happiness*¹²²⁹ dans le sens d'un « art du bonheur social » :

« Pour permettre aux nobles découvertes de l'économie politique [...] d'être utiles à la science sociale, dont l'application deviendrait ainsi l'art du bonheur social, il faut

¹²²⁶ Voir, à ce sujet : Julien VINCENT, « Les « sciences morales » : de la gloire à l'oubli ? », *La revue pour l'histoire du CNRS*, 18, 2007.

¹²²⁷ Constantin PECQUEUR, *Théorie nouvelle d'économie sociale et politique, ou études sur l'organisation des sociétés*, Paris, Capelle, 1842, p. V cité dans F. MORET, *Les Socialistes et la ville*, op. cit, p. 14.

¹²²⁸ Voir, au sujet de l'influence de Comte et du positivisme en Grande-Bretagne : Matthew WILSON, *Moralising Space. The Utopian Urbanism of the British Positivists, 1855-1920*, Londres, Routledge, 2018.

¹²²⁹ William THOMPSON, *An Inquiry Into the Principles of the Distribution of Wealth Most Conducive to Human Happiness: Applied to the Newly Proposed System of Voluntary Equality of Wealth*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1824.

toujours avoir en vue la nature compliquée de l'homme, l'instrument avec lequel on opère et la créature sur laquelle on opère »¹²³⁰.

L'idée de science sociale n'est ainsi jamais loin, dans la première moitié du XIXe siècle, de celle d'économie politique. Si, chez Thompson, ce sont deux matières distinctes – dont l'une est subordonnée à l'autre dans la perspective d'œuvrer à un plus grand « bonheur social » – la porosité est plus grande chez les penseurs libéraux. Jérémy Bentham se réclame de la pratique d'une « science sociale » dès 1812 dans sa correspondance¹²³¹ et John Stuart Mill utilise précisément l'expression pour désigner le contenu même de l'économie politique en 1848 :

« Mais, dans la mesure où les causes sont morales ou psychologiques, dépendantes des institutions et des relations sociales ou des principes de la nature humaine, leur étude appartient non pas à la science physique, mais à la science morale et sociale, et constitue l'objet de ce qu'on appelle l'économie politique »¹²³².

Le concept de « science sociale » est ainsi revendiqué aussi bien par les défenseurs que par les pourfendeurs de l'économie politique comme discipline. Les partisans de cette dernière – à l'image de John Stuart Mill – la présentent comme une véritable science appliquée à partir de laquelle fonder les politiques publiques.

Face à eux, Robert Owen et le mouvement owéniste défendent un modèle alternatif d'organisation sociale reposant sur une autre conception des relations au sein du collectif et sur la mise en lumière de lois scientifiques concurrentes :

« Lorsque ces principes, tirés des lois immuables de la nature, et également révélés à tous les hommes, seront, comme ils le seront bientôt, publiquement établis dans le monde, aucun obstacle concevable ne pourra subsister pour empêcher une union et une coopération sincères et cordiales pour tout dessein raisonnable et utile, non seulement entre tous les membres d'un même État, mais aussi entre les dirigeants de ces royaumes et empires dont l'inimitié et la rancune l'un envers l'autre ont été portées au plus haut degré de folie mélancolique, et même parfois à un haut degré de démence »¹²³³.

¹²³⁰ « « In order to make the noble discoverers of political economy [...] useful to social science, the application of which becomes the art of social happiness, it is necessary to keep always in view, the complicated nature of man, the instrument to operate with and the creature to be operated upon » (*Ibid.*, p. viii-ix).

¹²³¹ Voir, à ce sujet, Lawrence GOLDMAN, *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain. The Social Science Association 1857-1886*, *op.cit.*, p. 307.

¹²³² « But in so far as the causes are moral or psychological, dependent on institutions and social relations or on the principles of human nature, their investigation belongs not to physical, but to moral and social science, and is the object of what is called Political Economy » (John Stuart MILL, *Principles of Political Economy. With Some of Their Applications to Social Philosophy*, Londres, J. W. Parker, 1848, p. 25).

¹²³³ « When these principles, derived from the unchangeable laws of nature, and equally revealed to all men, shall, as they soon will, be publicly established in the world, no conceivable obstacle can remain to prevent a sincere and cordial union and co-operation for every wise and good purpose, not only among all the members of the same state, but also among the rulers of those kingdom and empires whose enmity and rancour against each other have been carried to the utmost stretch of melancholy folly, and even occasionally to a high degree of madness » (Robert OWEN, *A New View of Society, and Other Writings. Introduction by John Butt*, Londres, 1972, p. 165).

Ce qu'Owen décrit ici, à la suite de William Thompson, ce sont les principes d'une science sociale destinée à poser les bases du nouveau « système social »¹²³⁴ qu'il souhaite faire advenir. Son modèle d'« union et de coopération » s'articule autour de l'idée que le bonheur individuel doit se concevoir de manière conjointe à celui de la communauté, pensée comme un tout¹²³⁵. Son « système social » ou « système de société »¹²³⁶ est alors pensé en opposition au « système individuel » défendu par les théoriciens de l'économie politique selon lequel, selon lui :

« l'homme peut mieux subvenir aussi bien à ses besoins qu'à ceux du public, lorsqu'il s'en remet à ses propres efforts individuels, en opposition et en concurrence avec ses semblables, plutôt que lorsqu'il est aidé par une organisation sociale qui unit ses intérêts, de manière individuelle et globale, à ceux de la société »¹²³⁷.

La mobilisation, par Robert Owen, de l'idée de science sociale lui permet, dans ce contexte, d'opposer à l'économie politique – qui est présentée comme une science – une procédure scientifique alternative qu'il définit ainsi dans *The Book of the New Moral World* :

« Lorsque la science morale de l'homme, et la science de la société, ou science sociale, seront généralement connues, les moyens deviendront évidents par lesquels la partie adulte de la société sera capable d'enseigner la vérité aux jeunes, c'est-à-dire de faire en sorte que toutes les impressions qui produisent une conviction sur l'esprit soient conformes aux faits. Par cette procédure, l'esprit humain sera progressivement pourvu d'idées, qui seront toutes à l'unisson les unes des autres et en accord structurel avec la nature, ce qui permettra d'éviter la confusion et la perplexité de l'esprit. Au fur et à mesure que la connaissance des faits s'étendra, l'esprit sera mis dans les meilleures conditions pour rechercher de nouvelles connaissances, et aussi pour gagner en patience ; il ne tirera pas de conclusions avant d'avoir accumulé un nombre suffisant de faits, pour être sûr que la déduction est sensée, ou exempte de toute incongruité »¹²³⁸.

Ce qu'on lit ici est la projection idéalisée d'une méthode de validation de la preuve. Si Owen oppose au système individuel de l'économie politique sa propre conception d'un système social centré autour de l'idée de « coopération », il envisage également la confrontation de deux

¹²³⁴ L'expression est utilisée par Owen, pour la première fois, dans un essai rédigé en 1820 mais publié simplement en 1826 dans le *New Harmony Gazette*, 3, no. 8, 22 novembre 1826, 37-39 (voir Gregory CLAEYS, « "Individualism", "Socialism", and "Social Science". Further Notes on a Process of Conceptual Formation, 1800-1850 », *Journal of the History of Ideas*, 47-1, 1986, p. 87).

¹²³⁵ R. OWEN, *A New View of Society, and Other Writings. Introduction by John Butt, op. cit.*, p. 201.

¹²³⁶ Robert OWEN, *Catechism of the Rational System of Society and Proclamation*, Londres, 1850.

¹²³⁷ « a received opinion among theorists in political economy, that man can provide better for himself, and more advantageously for the public, when left to his own individual exertions, opposed to and in competition with his fellows, than when aided by any social arrangement which shall unite his interests individually and generally with society » (Robert Owen, *A New View of Society, op.cit.*, p. 269).

¹²³⁸ « When the moral science of man, and the science of society, or social science, shall be generally known, the means will become obvious by which the adult part of society will be enabled to teach the young truth only ; that is, to make all the impressions which produce conviction on the mind to be in accordance with facts. By this mode of procedure the human mind will be gradually supplied with ideas, all of which will be in unison with each other and in strict accordance with nature, and thus will confusion and perplexity of mind be avoided. As the knowledge of facts extends, the mind will be put into the best condition to search for new knowledge, and also to acquire patience ; not to draw conclusions until it has accumulated a sufficient number of facts, to be sure that the deduction is sound, or free from all incongruities » (Robert OWEN, *The Book of the New Moral World. Containing the Rational System of Society, Founded on Demonstrable Facts, Developing the Constitution and Laws of Human Nature and of Society*, Londres, E. Wilson, 1836, p. 61).

méthodes scientifiques : l'une, abstraite, celle de l'économie politique et l'autre, empirique, de la science sociale.

C'est dans cet héritage que Ruskin, qui a lu Owen et fait référence à son système social¹²³⁹, s'inscrit. La méthodologie de l'observation comme base de travail scientifique, dont nous avons montré, dans le troisième chapitre, qu'elle est hissée par Ruskin au rang de règle universelle, vient directement se confronter à cette autre méthode – cette autre démarche scientifique – que promeut l'économie politique. La démarche inductive et expérimentale que revendique Ruskin est à envisager dans la perspective épistémologique de cette science sociale en construction.

Science sociale et action sociale

La naissance de cette nouvelle science n'est pas dissociable – de la « Société de 1789 » au mouvement owéniste – de la volonté de transformer le système social. C'est pourquoi l'importance des implications politiques et idéologiques de cette nouvelle « science » se comprend d'autant mieux que l'on analyse les rapports qu'elle entretient avec le mouvement socialiste avec qui elle partage un même arrière-plan conceptuel. Les premières utilisations, en langue anglaise, du terme « *socialist* » se font ainsi au sein du mouvement owéniste dans les années 1820-1830¹²⁴⁰. L'owénisme devient, en Grande-Bretagne, l'une des principales expressions du mouvement socialiste avec lequel des liens sont tissés, en France notamment. En juillet 1837, Owen se rend à Paris à l'invitation de l'école sociétaire fouriériste, sous la houlette du théoricien et éditeur Jules Gay, pour y présenter son nouveau « système social » qui se rapproche, par bien des aspects, du socialisme associationniste fouriériste¹²⁴¹. Science sociale et socialisme sont ainsi, dès le départ, intimement intriqués¹²⁴².

Au-delà des liens avec des organisations d'obédiences strictement socialistes, la nécessité de penser ensemble théorie et volonté pratique de participation aux changements sociaux anime un certain nombre de cercles de réflexion qui se constituent dans la seconde moitié du XIXe siècle en Grande-Bretagne. L'une des structures qui incarne le mieux cette tendance est la *National Association for the Promotion of Social Science* – plus connue sous le nom de *Social Science Association (SSA)* – fondée le 29 juillet 1857 à Londres. Ruskin en est l'un des premiers membres. Il assiste au congrès inaugural qui se tient en octobre 1857 à Birmingham, aux côtés

¹²³⁹ *Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 461 et vol. XXIX, p. 133.

¹²⁴⁰ Voir, à ce sujet : Jacques GANS, « L'origine du mot "socialiste" et ses emplois les plus anciens », *Revue d'histoire économique et sociale*, 35-1, 1957.

¹²⁴¹ Jacques GANS, « Robert Owen à Paris en 1837 », *Le Mouvement social*, 41, 1962.

¹²⁴² Pour prolonger ces rapports entre sciences sociales et socialisme, voir : Bruno KARSENTI et Cyril LEMIEUX, *Socialisme et sociologie*, Paris, Éditions EHESS, 2017.

d'administrateurs publics et statisticiens comme Edwin Chadwick ou William Farr et d'intellectuels comme John Stuart Mill ou Charles Kingsley¹²⁴³. Ce congrès est l'occasion, pour son premier président, le réformateur Lord Brougham, de définir les objectifs de l'association. Ils sont principalement :

« d'aider à la législation en préparant des mesures, en les expliquant, en les recommandant à la communauté ou en stimulant la législature pour les adopter »¹²⁴⁴.

Cette fonction para-législative – qui permet au journal *The Spectator* de qualifier l'institution de « parlement non-officiel »¹²⁴⁵ – est associée à un travail de réflexions et de délibérations à partir d'une documentation collectée notamment par le travail des statisticiens. En 1871, après quelques années d'existence, le *Daily Telegraph* présente le travail de l'association en affirmant qu'il consiste à :

« rassembler la matière première de la législation sociale et, à l'aide de statistiques, de témoignages et de discussions, de traiter les " faits bruts " comme une matière maniable »¹²⁴⁶.

La SSA est ainsi, comme l'a montré l'historien Lawrence Goldman, un organe majeur de production de contenus empiriques, souvent statistiques, sur des questions sociales dans la Grande-Bretagne de la seconde moitié du XIXe siècle. L'association est par exemple à l'initiative, à la fin des années 1850, d'une grande enquête intitulée *Trades' Societies and Strikes* présentée à sa quatrième réunion annuelle à Glasgow en septembre 1860 et à laquelle participe notamment le socialiste français Louis Blanc qui est interrogé sur la question de la liberté du travail en France¹²⁴⁷.

Parmi les sujets qui occupent les différents congrès de l'association, celui des grèves et des syndicats fait d'ailleurs régulièrement l'objet de discussions. Huit ans après ce premier rapport, lors du congrès annuel de l'association en 1868, Ruskin est invité à intervenir sur ces questions. Un compte-rendu de son intervention est donné dans la publication des *Actes* des sessions de l'association pour l'année 1867-1868¹²⁴⁸. La position de Ruskin et du comité concernant la reconnaissance légale des organisations syndicales – effective en Grande Bretagne seulement à partir de 1871 au moment du vote du *Trade Union Act* – nous importe ici moins que le contenu

¹²⁴³ L. GOLDMAN, *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain*, op. cit, p. 2.

¹²⁴⁴ NATIONAL ASSOCIATION for the PROMOTION of SOCIAL SCIENCE, *Inaugural Address*, 1857, p. 23 cité dans L. GOLDMAN, *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain*, op. cit, p. 1.

¹²⁴⁵ *The Spectator*, 14 juin 1862, p. 657.

¹²⁴⁶ « to take up the raw materials of social legislation, and, by the help of statistics, statements and discussions, to reduce the « hard facts » to the condition of manageable matter » (*Daily Telegraph*, 6 octobre 1871, p. 4)

¹²⁴⁷ « The Committee feel bound to tender their special thanks to M. Louis Blanc, for this courteous and interesting reply to inquiries made on their behalf, with respect to usages or laws affecting the freedom of labour in France » (NATIONAL ASSOCIATION for the PROMOTION of SOCIAL SCIENCE COMMITTEE on TRADES' SOCIETIES, *Trades' Societies and Strikes*, Londres, Parker and Son, 1860, p. iii).

¹²⁴⁸ *Speeches on Trades Unions and Strikes in Works*, vol. XVII, p. 536.

du discours de Ruskin ce soir-là. Pour défendre sa vision des choses, ce dernier formule une critique, en règle, de l'économie politique. Il commence par affirmer qu'il n'est pas certain que ce qui, à l'heure où il parle, est considéré comme de l'économie politique, soit une « vraie science ». Il explique son désaccord avec le principe axiomatique de cette dernière selon lequel « l'homme serait un animal prédateur par nature » et affirme, au contraire, qu'il est « par nature un animal affectueux, et que son économie devrait être basée sur les affections »¹²⁴⁹.

Pour appuyer son propos, il demande à son auditoire :

« ce que seraient les relations entre les maîtres et leurs personnels si les premiers portaient sur les seconds le regard d'un animal prédateur ? Est-ce qu'un foyer ainsi constitué pourrait être dirigé selon des principes appropriés ? »¹²⁵⁰.

Sa logique argumentative prétend s'appuyer sur l'observation concrète des faits qu'il oppose aux présupposés axiomatiques abstraits sur lesquels reposent l'économie politique. Un peu plus loin, le compte-rendu de son discours montre qu'il applique cette logique au cas particulier de la législation concernant les syndicats :

« Il y a un point sur lequel, selon lui, l'économie politique a particulièrement échoué. Il a constamment entendu dire que les syndicats interféraient avec la loi naturelle des salaires. Dans une brochure publiée par l'Association, on trouve le passage suivant :

" Dans la mesure où les syndicats sont associés pour une action combinée mais pacifique en matière de salaires ou d'heures de travail, bien que je considère une telle action comme une interférence inutile, et même préjudiciable, avec les lois naturelles, néanmoins, dans ces cas, si nous devons déplorer l'ignorance, nous ne devons pas condamner les crimes " (*Measures for Putting an End to the Abuses of Trades Unions*, par Frederick Hill)

On ne peut pas interférer avec une loi naturelle. Ce n'est en aucun cas une loi si on peut interférer avec elle. Il existe des lois naturelles de répartition des salaires fondées sur les habitudes particulières des hommes à un moment donné. Ce que les économistes politiques entendent par-là, c'est le fonctionnement des lois de l'hostilité sous certaines conditions de persuasion dans l'esprit des deux classes »¹²⁵¹.

¹²⁴⁹ « MR. RUSKIN was certain that political economy as it would one day be understood was a true science. He was not so sure that, as it had been hitherto explained, it was a true science. He had ventured to resist that theory of political economy which laid down that man was a predatory animal by nature, and to assert that he was by nature an affectionate animal, and that his economy ought to be based upon the affections » (*Ibid.*).

¹²⁵⁰ « What, he asked, would be the relations of mistress and servant when the former looked upon the latter as a predatory animal? Could a household so constituted be conducted on proper principles? » (*Ibid.*, p. 536-537)

¹²⁵¹ « There was one point in respect to which he felt political economy had especially failed. He heard it perpetually said that trades unions had interfered with the natural law of wages. In a pamphlet published at the office of the Association this passage occurred:

So far again as trades unions are associated for combined but peaceful action in the matter of wages or hours of work, though I should look on such action as a needless, and even injurious, interference with natural laws, still, in these cases, while we may have to lament ignorance, we have not to condemn crimes! (*Measures for Putting an End to the Abuses of Trades Unions*, by Frederick Hill).

A natural law could not be interfered with. It was not a law at all if it could be interfered with. There were natural laws of the distribution of the wages founded on the particular habits of men at any given time. What was meant by political economists was the operation of the laws of hostility under certain conditions of persuasion in the minds of the two classes » (*Ibid.*, p. 537).

Il démontre ici astucieusement les incohérences de discours et donc la dimension pour le moins peu scientifique d'une prétendue « loi naturelle des salaires ». Il juge sévèrement, d'une façon plus générale, la prétention des théoriciens de l'économie politique à formuler des lois présentées comme naturelles. Ce faisant, il met aussi en lumière les effets de cette distorsion des faits sur les politiques publiques. Il rappelle à cet effet qu'en 1862, dans la préface d'*Unto this Last*, il avait, sans succès, mis au défi John Stuart Mill de lui donner une définition de la richesse, jugeant que celui-ci confondait richesse et monnaie. L'argument repose sur l'importance de la prise en compte de la notion de valeur, relative au contexte :

« Dans un pays luxuriant, où l'on pourrait se procurer tout ce que l'on voudrait sans lui, l'argent serait sans valeur ; comme il le serait également dans un pays où l'on ne pourrait pas pour une fortune obtenir un grain de maïs ou un filet d'eau. La richesse est représentée par les possessions d'un pays, et non par le symbole qu'est l'argent, vérité que les capitalistes n'auraient pas intérêt à faire connaître »¹²⁵².

La teneur de son argumentation – qui témoigne de sa lecture des économistes classiques comme Adam Smith¹²⁵³ ou David Ricardo¹²⁵⁴, à l'origine des distinctions entre valeur d'usage et valeur d'échange – résonne fortement avec les théories marxistes contemporaines, comme dans le passage suivant :

« Le capital désigne les outils destinés aux travailleurs, qui ne doivent pas avoir à les emprunter et à payer pour les utiliser, mais qui doivent être maîtres de leurs outils, qu'il s'agisse de pioches ou de machines à vapeur. Le capital manque, mais faut-il absolument qu'il soit entre les mains d'une seule personne ? L'épargne en banque est un capital ; que les ouvriers s'unissent et se procurent des outils avec cette épargne. Il y a des gens qui travaillent à des choses inutiles et mauvaises, et le capital paie un travail qui n'est pas très utile. Il faut que les hommes sachent s'ils sont utilement employés ou non »¹²⁵⁵.

La définition du capital défendue ici par Ruskin, en 1868, est très proche de celle du « capital fixe » proposée par Marx dès les *Manuscrits économique-philosophique* de 1844¹²⁵⁶. Il est difficile de savoir dans quelle mesure Ruskin était un lecteur de Marx qui n'est jamais

¹²⁵² « « In a luxuriant country, where you could get everything you wanted without it, money would be worthless; as it would be equally in a country where you could not for a fortune obtain a grain of corn or a draught of water. Wealth was represented by the possessions of a country, and not by the symbol, money—a truth which it was not to the interest of capitalists to make known » (*Ibid.*, p. 539).

¹²⁵³ Ruskin fait très régulièrement appel à Adam Smith, aussi bien à sa *Theory of Moral Sentiments (Three Letters and an Essay in Works*, vol. I, p. 370) qu'à son *Wealth of Nations (Unto This Last, Munera Pulveris in Works*, vol. XVII, p. 20, p. 497)

¹²⁵⁴ Ruskin y fait référence notamment dans *Unto This Last* et dans *Munera Pulveris (Works*, vol. XVII, p. 82-83, p. 108-109, p. 102, p. 263, p. 511)

¹²⁵⁵ « Capital meant tools to be used by labourers, who ought not to have to borrow them and pay for the use of them, but who ought to be masters of their tools, whether they were pickaxes or steam-engines. Capital was wanting, but was it absolutely necessary it should be in the hands of one person? Savings in the bank were capital; let labourers unite and obtain tools with those savings. Some people worked at things that were useless and wrong, and capital paid for labour which was not of much use. It was necessary men should know whether they were usefully employed or not » (*Speeches on Trades Unions and Strikes in Works*, vol. XVII, p. 539).

¹²⁵⁶ Karl MARX, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844. Introduit, traduit et annoté par F. Fischbach*, Paris, Vrin, 2007 [1844].

directement cité dans ses écrits – on trouve seulement une référence à l' « Internationale » dans l'une de ses lettres adressées aux travailleurs britanniques datée d'octobre 1872 dans *Fors Clavigera*. Aucun livre de Marx n'est, par ailleurs, présent dans la bibliothèque de Ruskin conservée à la *Ruskin Library*. Le rapport que Ruskin entretient avec le marxisme est ambigu et, s'il se présente comme un *tory* « violent »¹²⁵⁷ ou « pur-sang »¹²⁵⁸, il se définit également, non sans une pointe d'ironie, comme un « communiste de la vieille école »¹²⁵⁹ dans une lettre de juillet 1871 de *Fors Clavigera*.

Ruskin et Marx ont en tout cas en commun leur hostilité profonde à l'égard de l'économie politique à laquelle ils opposent, chacun à leur manière, une autre lecture et analyse des conflits sociaux et des moyens de les résoudre. À la fin de son discours à la SSA, en 1868, Ruskin soutient ainsi la résolution suivante :

« Que, de l'avis de cette assemblée, les intérêts des travailleurs et de leurs employeurs sont actuellement opposés, et ne pourront devenir identiques que lorsque tous seront également employés à un travail défini et à un devoir reconnu, et que tous, du plus haut au plus bas, recevront des salaires fixes, proportionnés à la valeur de leurs services et suffisants pour les maintenir honorablement dans les situations de vie qu'ils occupent correctement »¹²⁶⁰.

Cette proposition de résolution – qui n'a finalement pas été retenue par l'assemblée – montre la façon dont Ruskin défend, dans la perspective ouverte par la pensée socialiste, tout à la fois un programme politique de transformation sociale et une conception alternative de la société. Elle témoigne également de la perspective méthodologique qui est la sienne : son travail est guidé, de bout en bout, par la nécessité d'opposer aux cadres définis par l'économie politique un horizon scientifique concurrent, celui d'une autre science sociale.

Les cadres et les médiums au sein desquels cette dernière est progressivement théorisée par l'auteur anglais ont leur importance. Si certains historiens et sociologues de la seconde moitié du XXe siècle¹²⁶¹ ont interprété la faiblesse du socialisme britannique, à la suite de l'échec chartiste, comme l'une des conséquences de l'absence d'une tradition sociologique en Grande-Bretagne avant les années 1950, notre travail tend à montrer qu'il existe pourtant des espaces

¹²⁵⁷ « I am, and my father was before me, a violent Tory of the old school » (*Praeterita in Works*, vol. XXXV, p. 13).

¹²⁵⁸ « I am an old and thoroughbred Tory » (*Arrows of the Chace in Works*, vol. XXXIV, p. 507).

¹²⁵⁹ « For, indeed, I am myself a Communist of the old school – reddest also of the red » (*Fors Clavigera in Works*, vol. XXVII, p. 116).

¹²⁶⁰ « That, in the opinion of this meeting, the interests of workmen and their employers are at present opposed, and can only become identical when all are equally employed in defined labour and recognised duty, and all, from the highest to the lowest, are paid fixed salaries, proportioned to the value of their services and sufficient for their honourable maintenance in the situations of life properly occupied by them » (*Speeches on Trades Unions and Strikes in Works*, vol. XVII, p. 539).

¹²⁶¹ Dans la lignée, notamment, de Perry Anderson : Perry ANDERSON, « Problems of Socialist Strategy » in Perry ANDERSON et Robin BLACKBURN, *Towards Socialism*, Londres, The Fontana Library, New Left Review, 1965.

qui permettent le déploiement d'une pensée de la société dans la seconde moitié du XIXe siècle. C'est ce dont témoigne la théorie architecturale de Ruskin.

c- Géographie de la sociologie britannique, entre XIXe et XXe siècles

Pour envisager comment, de façon complexe, un discours proprement sociologique a commencé à se constituer dans la théorie architecturale de Ruskin, il est nécessaire de préciser les cadres qui ont structuré la sociologie en Grande-Bretagne depuis la seconde moitié du XIXe siècle. Contrairement à ses homologues françaises et allemandes, la discipline sociologique n'a pas donné naissance, en Grande-Bretagne, au tournant des XIXe-XXe siècle, à une tradition ayant fait école. Objet de débat dans les années 1960, cette absence d'ancrage sociologique outre-Manche, a été parfois analysée comme l'effet de l'importance accordée, par les intellectuels britanniques de la seconde moitié du XIXe siècle, à une démarche qualifiée d'« empirique » à laquelle on a associé une certaine pauvreté théorique. En écho à cette critique, nous aimerions montrer que le souci de la confrontation avec les faits – que l'idée d'empirisme recouvre – et une certaine forme de théorisation de la société, ne sont pas antinomiques. Par ailleurs, la qualification sociologique que ce travail cherche à attribuer à la théorie architecturale de Ruskin tend à mettre en évidence la manière dont la sociologie transparaît, en Grande-Bretagne, de manière « clandestine », dans des champs du savoir qui, comme la critique d'architecture, sont pourtant identifiés comme le territoire de la pensée bourgeoise.

Empirisme et socialisme

Dans un article de 1968 de *The New Left Review*, intitulé « Components of the national culture », l'historien Perry Anderson – qui dirige la revue depuis 1962 et est l'une des figures de proue du courant politique qualifié de « seconde » *New Left* dans la Grande-Bretagne des années 1960 – se demande « pourquoi l'Angleterre n'a pas produit un Weber, un Durkheim, un Pareto ou une Luxemburg, un Lukacs, un Gramsci ? »¹²⁶². Il écrit que :

« Dès le départ, la bourgeoisie britannique a renoncé à toute remise en question de la société dans son ensemble. Une aversion profonde et instinctive pour la catégorie même de totalité a marqué sa manière de voir. Elle n'a jamais eu à refondre la société dans son ensemble, dans une pratique historique concrète. Elle n'a donc jamais eu à repenser la société dans son ensemble, dans une réflexion théorique abstraite. Les disciplines

¹²⁶² Perry ANDERSON, *English Questions*, Londres, Verso, 1992, p. 56.

intellectuelles, empiriques et fragmentaires, ont seulement permis le déploiement d'une action sociale humble et circonscrite. La nature pouvait être abordée avec une audace spéculative : la société était traitée comme s'il s'agissait d'une seconde nature immuable »¹²⁶³.

Anderson incarne une tradition interprétative néo-marxiste qui identifie les racines de la faiblesse historique du socialisme britannique dans l'absence d'intérêt, de la part des intellectuels de gauche, pour le développement d'une « sociologie de la société britannique » qui « reposerait sur une analyse de classes cohérente, qui articulerait et différencierait l'ensemble de la société en une totalité de groupes sociaux concrets et précis »¹²⁶⁴. L'hégémonie idéologique du socialisme ne serait possible, selon lui, qu'à la condition de transformer, entièrement, la conscience de classe ouvrière – et en particulier la partie conservatrice du prolétariat – afin d'unifier, sous sa houlette, « la majorité sociologique éternelle de la nation »¹²⁶⁵. Cette analyse politique a comme corollaire une critique de la tradition sociologique britannique. Anderson oppose, dans cet article, les traditions sociologiques françaises et allemandes – qui se sont traduit, relativement tôt, en des formes institutionnelles et académiques – et l'exemple britannique qui n'a pas donné naissance, au tournant du XXe siècle, à une importante école sociologique. Cela fait écho à ce qu'Émile Durkheim avançait, en 1915, à l'occasion d'un texte écrit pour l'*Exposition universelle* de San Francisco :

« La sociologie, en effet, ne pouvait naître et se développer que là où se trouvaient réunies les deux conditions suivantes. Il fallait d'abord que le traditionalisme eût perdu de son empire. Chez un peuple qui trouve que ses institutions sont tout ce qu'elles doivent être, rien ne peut provoquer la réflexion à s'appliquer aux choses sociales. Il fallait, de plus, une véritable foi dans la puissance de la raison pour oser entreprendre de traduire en notions définies la plus complexe et la plus instable des réalités. Or, la France remplit cette double condition. Il n'est pas de pays où la vieille organisation sociale ait été plus complètement déracinée et où, par suite, pour la refaire, on ait plus besoin de réflexion, c'est-à-dire de science »¹²⁶⁶.

Comme Durkheim, Anderson sous-entend que la révérence des intellectuels britanniques à l'égard de leurs institutions « traditionnelles » – avec en particulier la diffusion d'un discours, porté par le parti *whig*, concernant le rôle historique de contre-pouvoir associé au Parlement

¹²⁶³ « From the outset, the British bourgeoisie forwent any large questioning of society as a whole. A deep, instinctive aversion to the very category of the totality came to mark its characteristic outlook. It never had to recast society as a whole, in a concrete historical practice. It consequently never had to rethink society as a whole, in abstract theoretical reflection. Empirical, piecemeal intellectual disciplines corresponded to humble, circumscribed social action. Nature could be approached with speculative audacity : society was treated as if it were an immutable second nature » (*Ibid*, p. 57).

¹²⁶⁴ « it must be based on a coherent class analysis, which articulates and differentiates the whole society into a totality of concrete, specific social groups » (Perry ANDERSON, « Problems of Socialist Strategy » in Perry ANDERSON et Robin BLACKBURN, *Towards Socialism, op.cit.*, p. 260).

¹²⁶⁵ *Ibid*, p. 269.

¹²⁶⁶ Émile DURKHEIM, « La Sociologie », in *La science française*, Paris, Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, 1915, p. 49.

depuis le Moyen Âge¹²⁶⁷ – est l'une des raisons pour lesquelles l'Angleterre a échoué dans l'établissement de cette école sociologique. Une autre de ces raisons est, selon Anderson, la place accordée par la classe intellectuelle britannique aux disciplines qu'il qualifie d'« empiriques et fragmentaires » qui, selon lui, ont empêché le développement d'une théorie générale de la société dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle.

Si Anderson situe les prodromes d'un dévoiement empiriciste de la science britannique au XIXe siècle, c'est également autour de cette question que se cristallise son opposition à une autre figure du marxisme britannique dans les années 1960 : Edward Palmer Thompson, qui est l'un des représentants du courant que l'on qualifie aujourd'hui de « première » *New Left*. L'opposition entre les deux historiens a donné lieu aux publications successives de différents articles. L'un d'entre eux, rédigé par Perry Anderson, est précisément intitulé « Socialism and pseudo-empiricism » et est paru dans *The New Left Review* en février 1966¹²⁶⁸. Il fait suite à la publication, l'année précédente, de « The Peculiarities of the English » dans le deuxième volume de *The Socialist Register* dans lequel E. P. Thompson discutait, de manière critique, des « travaux d'analyses de l'histoire britannique et des structures sociales qui ont été menés par Perry Anderson et Tom Nairn au sein de la *New Left Review* »¹²⁶⁹ au cours des années 1964-1965. Au cœur de l'opposition entre Thompson et Anderson se loge une divergence méthodologique. Le premier reproche au second ses généralisations et son utilisation de catégorie abstraite :

« Anderson dira que le "courage" de la bourgeoisie industrielle a disparu après 1832. Mais pourquoi ces bourgeois avaient-ils besoin de courage quand l'argent les servait mieux ? Pourquoi devraient-ils se battre contre le principe de la primogéniture alors que, de plus en plus rapidement, la terre devenait un intérêt parmi d'autres à côté du coton, des chemins de fer, du fer et de l'acier, du charbon, de la navigation et de la finance ? Les classes n'existent pas en tant que catégories abstraites et platoniques, mais seulement lorsque les hommes en viennent à agir dans des rôles déterminés par des objectifs de classe, à se sentir appartenir à des classes, à définir leurs intérêts entre eux et contre d'autres classes »¹²⁷⁰.

¹²⁶⁷ Sur lequel nous nous sommes arrêtés dans le deuxième chapitre de cette thèse (Première partie, chapitre II, B-, b-, *Le mythe « saxon » et « gothique » de la tradition parlementaire anglaise*)

¹²⁶⁸ Perry ANDERSON, « Socialism and Pseudo-Empiricism », *New Left Review*, I/35, 1966, p. 2-42.

¹²⁶⁹ « IN the last year or two, an ambitious work of analysis of British history and social structure has been set in train by Perry Anderson and Tom Nairn in *New Left Review*. This work also bears, though mainly by implication, on some major aspects of Marxist theory and analysis. The present essay is concerned to discuss some of the issues and themes which the two authors raise » (Edward PALMER THOMPSON, « The Peculiarities of the English », *The Socialist Register*, 1965, p. 311-362.

¹²⁷⁰ « Anderson will have it that the "courage" of the industrial bourgeoisie had gone after 1832. But what need did these bourgeois have of courage when money served them better? Why should they take up arms against primogeniture when, with increasing rapidity, land was becoming only one interest beside cotton, railways, iron and steel, coal, shipping, and finance? Classes do not exist as abstract, platonic categories, but only as men come to act in rôles determined by class objectives, to feel themselves to belong to classes, to define their interests as between themselves and as against other classes » (*Ibid.*).

En reprenant un passage de sa préface à *The Making of the English Working Class*, paru en 1963, Thompson réaffirme, quelques lignes plus loin, que « la classe en elle-même n'est pas une chose, c'est un événement »¹²⁷¹. Il pointe ici du doigt la tendance du nouveau courant historiographique dominant la *New Left Review* à recourir à des catégories préconçues dans un contexte doctrinaire en l'absence de tout recours à des enquêtes empiriques sur leur objet. Dans sa réponse, Anderson résume ainsi la démarche de Thompson :

« La première erreur de Thompson, et la plus fondamentale, est la manière dont il considère nos essais préliminaires comme s'il s'agissait d'une histoire exhaustive de l'Angleterre depuis 1600. Cela lui donne d'innombrables occasions de s'indigner pieusement de notre "schématisation" et de notre "abstraction", de faire des homélies sévères sur l'importance des "faits empiriques" et, enfin et surtout, de faire des allusions complaisantes à la vocation (supérieure) d'un historien universitaire »¹²⁷².

Il ne s'agit pas, dans ce travail, de prendre position dans ce débat autour des enjeux épistémologiques respectivement associés à ces deux pôles académiques de la *New Left* britannique. Ce qui nous intéresse ici est la façon dont cette opposition entre empirisme et abstraction circule depuis le milieu du XIXe siècle.

Les arguments que Thompson utilise en 1965 rappellent ceux mobilisés par Ruskin dans sa critique de l'économie politique dans les années 1850-1860. La distinction qui était faite par Ruskin entre sa propre observation des faits et l'abstraction de l'économie politique résonne singulièrement avec la manière dont Thompson proclame une nécessité de fonder tout travail académique sur une démarche qui s'émancipe des effets généralisateurs des grandes catégories du marxisme académique.

Pour bien comprendre les rapports entre Thompson et la tradition critique qu'incarne Ruskin, il est intéressant de revenir sur son parcours. Sa formation s'est d'abord inscrite dans le champ de la littérature et plus précisément dans celui des *English studies*. L'une de ses premières publications, en 1955, est d'ailleurs consacrée à William Morris¹²⁷³. À maints égards, le socialisme de Thompson est profondément imprégné de ses lectures de Morris mais également de toute la tradition de critique culturelle étudiée par Raymond Williams dans *Culture and Society*. Sa défense de l'empirisme va de pair avec sa réaffirmation de la primauté des actions, réelles, des femmes et des hommes – de leur « agentivité »¹²⁷⁴ – sur la force, idéologique, des

¹²⁷¹ « class itself is not a thing, it is a happening » (*Ibid.*).

¹²⁷² « The first, and most sweeping, misrepresentation is Thompson's treatment of our exploratory essays as if they were exhaustive histories of England since 1600. This allows him innumerable occasions for pious indignation at our 'schematism' and 'abstraction', for stern homilies on the importance of 'empirical facts', and—last but not least—complaisant allusions to the (higher) calling of an academic historian » (P. ANDERSON, « Socialism and Pseudo-Empiricism », art. cit, p. 3).

¹²⁷³ Edward Palmer THOMPSON, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, Londres, Lawrence & Wishart, 1955.

¹²⁷⁴ Traduction du terme anglais « agency » utilisé par Thompson notamment dans Edward Palmer THOMPSON, *The Making of the English Working Class*, *op. cit.*

abstractions. Or, c'est précisément cette action humaine qui intéresse Ruskin dans sa méthode d'observation et sa critique de l'économie politique. D'un siècle l'autre, le combat contre l'abstraction méthodologique est marqué du sceau d'une idéologie politique critique qui, si elle ne reprend pas le lexique et la méthodologie analytique dominante – dont la grille de lecture est marquée par l'analyse privilégiée des rapports entre la base et la superstructure – est néanmoins, de manière irréfutable, socialiste et, partant, puissamment sociologique.

La construction de l'antagonisme entre abstraction et empirisme qui naît dans la seconde moitié du XIXe siècle et que l'on retrouve, dans les années 1960, dans le débat entre Anderson et Thompson, se fonde sur une opposition dans la possibilité même de concevoir scientifiquement une méthode descriptive de la société. La démarche de Ruskin et de Thompson ne relève finalement pas d'un empirisme au sens classique du terme. Il s'agit, pour les deux auteurs, de mettre en pratique une science sociale qui s'émancipe de la théorie pure pour élaborer un discours théorique dont la scientificité relève de la confrontation avec des faits tout en conservant une ambition de saisie totalisante. L'économie politique, dans le cas de Ruskin, ou le marxisme, dans le cas d'Edward Palmer Thompson sont réfutées en tant que théories guidées par une pensée dogmatique, sans confrontation expérimentale avec un terrain quelconque.

Une sociologie clandestine

La démarche de Ruskin, pour lequel prime l'observation et la description minutieuse des faits, ne peut ainsi être taxée d'anti-sociologique. Par sa méthode, à la croisée des sciences exactes et de l'esthétique, il s'attache à mettre en lumière le fonctionnement de la société. Son approche du fait social constitue à cet égard une forme de pensée pré-sociologique qui fait écho à l'idée de « sociologie clandestine » exposée par Wolf Lepenies dans son livre *Les Trois Cultures*, dont la version originale allemande date de 1985¹²⁷⁵.

Dans cet ouvrage, Lepenies présente les différentes trajectoires de la réflexion sociologique au sein de la culture française, allemande et britannique, depuis le deuxième tiers du XIXe siècle. Il s'intéresse, entre autres, aux champs dans lesquels apparaissent les premières formes de pensée du social avant que la sociologie disciplinaire ne soit visible sur le plan académique. Pour le cas britannique, il montre que c'est notamment au sein de la science économique, déjà chez Adam Smith (1723-1790), puis chez Jeremy Bentham (1748-1832) et John Stuart Mill (1806-1873) qu'une théorie générale de la société émerge, à partir de la formulation d'un certain

¹²⁷⁵ WOLF LEPENIES, *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017, p. 151.

nombre de lois de l'organisation sociale. C'est également dans la littérature, chez Dickens ou H. G Wells par exemple, et dans la poésie, comme l'illustre le parcours du poète et pédagogue Matthew Arnold (1822-1888) que Lepenies situe le territoire d'expression de cette sociologie « clandestine ». Elle se distille aussi bien à l'intérieur des champs littéraires que scientifiques, indiquant ainsi la nature particulière de cette nouvelle science sociale à laquelle ses acteurs tentent de trouver une place, à l'intersection entre ces deux « cultures » savantes¹²⁷⁶. Les enquêtes sociales jouent également un rôle dans cette maturation sociologique. Elles sont, dans la première moitié du XIXe siècle, souvent prises en charge dans un cadre parlementaire. C'est le cas lors des réflexions sur les *Poor Laws* par exemple, au sein des différentes commissions d'enquête dans lesquelles Ruskin est parfois engagé ou bien au moment de la réforme municipale de 1835 qui modifie le fonctionnement des municipalités à la suite d'une grande enquête menée par des juristes libéraux chargés de visiter les 285 corporations municipales¹²⁷⁷. Tout comme celles de Charles Booth sur la pauvreté dans les quartiers est de Londres à la fin du siècle¹²⁷⁸, elles construisent un savoir sur la société anglaise en recourant à une description très fine des faits qui implique notamment une multiplication du recours à de nouvelles catégories comme celle de « classes sociales ». Elles sont à rapprocher de celles qui sont menées par Frédéric Le Play en France dans les années 1840-1880 et qui sont considérées comme des maillons essentiels de la genèse de la sociologie française¹²⁷⁹.

Dans son ouvrage, Lepenies ne mentionne pas la théorie architecturale, ne la considérant pas comme un possible lieu d'élaboration d'une pensée de la société. L'objet de ce travail a été de montrer au contraire en quoi pensée de l'architecture et pensée du social sont intimement intriquées. John Ruskin nous semble, à cet égard, avoir pleinement sa place dans cette généalogie de la sociologie britannique, aussi bien par la manière dont il traite l'architecture comme une activité de production dont les réalisations conservent, dans leur matérialité, la trace des organisations sociales du passé que par la façon dont il aspire à la scientificité de sa réflexion sur l'art et la société.

Nous avons déjà fait référence au modèle du chimiste, travaillant sur son minerai¹²⁸⁰, qui guide Ruskin dans son observation du gothique. Dans cette perspective, l'un des cours que Ruskin

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁷⁷ Voir, à ce sujet : Frédéric MORET, *The End of the Urban Ancient Regime in England*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

¹²⁷⁸ Charles BOOTH, *Labour and Life of the People*, Londres, Williams & Norgate, 1889, vol. 1.

¹²⁷⁹ Voir, par exemple : Frédéric Le PLAY, *Les ouvriers européens*, Paris, A. Mame et fils, 1879.

¹²⁸⁰ « Now observe: the chemist defines his mineral by two separate kinds of character; one external, its crystalline form, hardness, lustre, etc.; the other internal, the proportions and nature of its constituent atoms. Exactly in the same manner, we shall find that Gothic architecture has external forms and internal elements" (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 183)

donne à Oxford en 1872 est particulièrement éclairant. Ruskin y affirme, devant ses étudiants, que :

« de tous les écrivains sur l'art {...} il n'y en a pas un seul qui fait aussi souvent appel que moi à la science physique »¹²⁸¹.

S'il recourt à la « science physique » pour son travail esthétique, il semble également que son traitement des questions scientifiques, dans les différents ouvrages qu'il consacre plus spécifiquement à des sujets de sciences exactes – comme son traité de biologie, publié sous le nom *Proserpina* en 1879 – est particulièrement rigoureux et avant-gardiste¹²⁸². Dans cette démarche, d'adaptation de l'esthétique à la méthodologie scientifique, Ruskin engage sa réflexion dans la voie d'une positivité savante revendiquée par laquelle il construit, grâce au référent architectural, un discours sur la société. Cette rationalité scientifique lui permet de poser son discours sur le même plan que les modes d'exposition des analyses, contemporaines, de l'économie politique¹²⁸³.

C'est d'ailleurs souvent dans les termes de cette confrontation à l'économie politique que Ruskin envisage son travail à partir de la seconde moitié des années 1850. Le gothique ne lui sert pas seulement à opposer à la société industrielle de son temps un contre-modèle, il est également l'instrument d'une méthodologie alternative d'analyse des faits sociaux. L'importance que revêt l'observation et l'enregistrement systématique de faits visuels chez Ruskin est, en elle-même, un manifeste contre l'abstraction méthodologique de l'économie politique. Il s'attaque aux fondements de cette « soi-disant science » contemporaine pour lui substituer ce qu'il considère être la véritable économie politique qu'il conçoit avant tout comme un « système de conduite », tel qu'il l'exprime au tout début de son essai *Munera Pulveris* (1872) :

« Tout comme l'économie domestique règle les actes et les habitudes d'un ménage, l'économie politique règle ceux d'une société ou d'un État, en ce qui concerne les moyens de son entretien. L'économie politique n'est ni un art ni une science ; mais un système de conduite et de législation, fondé sur les sciences, dirigeant les arts, et impossible sans certaines conditions de culture morale. La discipline que l'on a appelée dernièrement en Angleterre l'économie politique n'est en réalité rien de plus que l'étude de quelques phénomènes accidentels des opérations commerciales modernes, qu'elle n'a même pas réussi à traiter de manière exacte. Elle n'a aucun rapport avec l'économie politique, telle qu'elle a été comprise et traitée par les grands penseurs des âges passés ; et tant que l'on permettra à ses déclarations non savantes et non définies de passer sous le même nom,

¹²⁸¹ « Any of you who chance to know my books cannot but be surprised at my saying these things; for, of all writers on art, I suppose there is no one who appeals so often as I do to physical science » (*The Eagle's Nest in Works*, vol. XXII, p. 211).

¹²⁸² Edward ALEXANDER, « Ruskin and Science », *The Modern Language Review*, 1969.

¹²⁸³ Francis O'GORMAN, « Ruskin, science and the miracles of life », *The Review of English Studies*, 61-249, 2010, p. 276-288.

tout ce qui a été écrit sur le sujet par ces penseurs - et principalement les mots de Platon, Xénophon, Cicéron et Bacon - sera presque inutile à l'humanité »¹²⁸⁴.

Il est important d'insister sur cette idée, mise en avant par Ruskin, de « système de conduite » et de la mettre en perspective au sein d'une histoire de la sociologie qui remonte jusqu'à Condorcet mais également jusqu'à Auguste Comte – qui est le premier à utiliser, en 1839, le terme « sociologie » dans son usage technique¹²⁸⁵ – que Ruskin connaît, a lu et dont il discute le travail, notamment avec son disciple britannique Frédéric Harrison, dans les années 1870¹²⁸⁶. Il s'agit, dans cette lignée, positiviste, d'envisager la possibilité d'une théorie sociale destinée non seulement à décrire la réalité sociale mais également à la transformer et à la perfectionner : une sociologie appliquée donc, qui concurrence directement la logique performative de l'économie politique.

À l'intersection de la critique architecturale et de la critique sociale, Ruskin développe une réflexion qu'on pourrait qualifier de « positiviste », prônant l'observation minutieuse des faits contre le manque de pratique expérimentale de l'économie politique. Il souscrit à une définition de la science comme expérience du réel et du concret qui lui permet de situer sa réflexion sur l'architecture dans le champ des pratiques scientifiques. En observant l'architecture, il ambitionne de connaître les affects des individus-constructeurs qui l'ont réalisée en s'intéressant à ce qu'on pourrait finalement qualifier, de manière anachronique, avec l'idée thompsonienne d'« agentivité ». C'est alors à double titre que le regard de Ruskin sur l'architecture, en étant attentif tout autant aux bâtiments qu'aux hommes qui les ont faits, est une critique de l'économie politique. Tout à la fois dans son contenu et dans sa méthode, Ruskin inscrit son propos dans une opposition terme à terme avec cette « soi-disant » science qu'il prend pour cible dès ses ouvrages architecturaux, avant même l'écriture pamphlétaire d'*Unto This Last*. La méthode expérimentale qu'il adopte le conduit à s'intéresser aux acteurs, dans une approche qui sera aussi celle d'E. P. Thompson. En observant les effets des organisations

¹²⁸⁴ « As domestic economy regulates the acts and habits of a household, Political Economy regulates those of a society or State, with reference to the means of its maintenance. Political economy is neither an art nor a science; but a system of conduct and legislature, founded on the sciences, directing the arts, and impossible, except under certain conditions of moral culture. The study which lately in England has been called Political Economy is in reality nothing more than the investigation of some accidental phenomena of modern commercial operations, nor has it been true in its investigation even of these. It has no connection whatever with political economy, as understood and treated of by the great thinkers of past ages; and as long as its unscholarly and undefined statements are allowed to pass under the same name, every word written on the subject by those thinkers—and chiefly the words of Plato, Xenophon, Cicero, and Bacon—must be nearly useless to mankind » (*Unto This Last in Works*, Vol. XVII, p. 147-148).

¹²⁸⁵ Auguste COMTE, *Physique sociale. Cours de philosophie positive, leçons 46 à 60*, Paris, Hermann, 1975 [1839], p. 88.

¹²⁸⁶ *Fors Clavigera VI in Works*, vol. XXVIII, p. 662-666.

sociales sur les individus et les groupes Ruskin construit, en acte et par la matière, une critique à la fois sociale et politique.

La contemporanéité de la construction théorique de Ruskin, du mouvement ouvrier et des théories sociales du milieu du XIXe siècle en Europe est une clef majeure pour comprendre le parcours intellectuel de l'auteur. La transition qu'il opère entre critique d'art et critique sociale ne se fait pas de manière brutale, elle ne provoque pas de rupture, tant le social est déjà puissamment ancré dans ses premières réflexions sur l'art et l'architecture. C'est d'ailleurs l'architecture qui mène Ruskin à la question sociale, par l'analogie entre construction architecturale et construction sociale. Le gothique joue dans cette trajectoire un rôle capital. La portée symbolique que cette architecture médiévale a acquise, depuis l'interprétation qui en a été faite par la philosophie allemande, alimente la pensée de Ruskin, porteuse d'une vision sur le social qui trouve ses origines dans le projet ecclésiologique gothique.

Le discours de société que formule Ruskin entre alors en concurrence avec une autre forme de savoir sur le social qui domine l'interprétation des faits sociaux dans la Grande-Bretagne du milieu du XIXe siècle : l'économie politique. Entre ces deux discours, la confrontation se cristallise autour de la question de l'élaboration conceptuelle d'une « science sociale » dont la genèse et le développement font pleinement partie de l'histoire de la discipline sociologique dont Ruskin est bien l'un des acteurs.

Cette histoire fait traditionnellement la part belle aux traditions françaises et allemandes, dans la perspective de la formation des écoles durkheimiennes et wébériennes notamment. En Grande-Bretagne, si la réflexion sociologique est plus diffuse, elle a néanmoins comme point commun avec ses homologues continentales le rôle attribué au modèle médiéval. Comme Durkheim et Weber, Ruskin fait appel au modèle que constitue la cité médiévale pour penser la société moderne. Cependant, Ruskin ne s'inscrit pas dans un champ proprement politique, contrairement aux premières figures de la sociologie disciplinaire qui remontent aux origines de la cité, entendue d'abord comme entité politique, selon le modèle, respectivement, de la conjuration ou de la corporation¹²⁸⁷. En cela, le Britannique s'éloigne également des débats autour de la révolution communale auxquels participent d'autres contemporains, de Sismondi à Augustin Thierry¹²⁸⁸. Il fait, lui, un détour par les arts, et considère la ville médiévale dans sa

¹²⁸⁷ Florence HULAK, « L'avènement de la modernité. La commune médiévale chez Max Weber et Émile Durkheim », *Archives de Philosophie*, 76-4, 2013, p. 554.

¹²⁸⁸ Jean de SISMONDI, *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, Zurich, Henri Gessner, 1809 ; Augustin THIERRY, *Lettres sur l'histoire de France, pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*, Paris, Éditions Tossier, 1827.

dimension spatiale, architecturale et matérialité, dans une approche qui le rapproche aussi de Comte¹²⁸⁹, des positivistes, mais aussi des premiers penseurs de l'urbanisme.

¹²⁸⁹ Voir, au sujet du Moyen Âge chez Auguste Comte, le mémoire de Master (non publié) de Manuel Gueux, *Le Moyen Âge comme idéal-temps chez Auguste Comte*, soutenu en 2018 à l'EHESS sous la direction de Dominique Iogna-Prat.

Chapitre VI : Le gothique comme modèle pour penser la ville

Si cette recherche a essentiellement cherché, jusqu'ici, à rendre compte du parcours et des engagements de Ruskin de son vivant, portant notre regard en particulier sur la période qui s'étend de la fin des années 1840 au début des années 1860, l'ambition de ce dernier chapitre est de s'intéresser aux modalités de la réception, de la réappropriation et de l'héritage de celui-ci. L'après-Ruskin nous intéresse en ce qu'il témoigne de la manière dont sa postérité s'est construite dans une multiplicité d'espaces intellectuels et académiques, dont certains n'étaient pas même encore institués de son vivant. C'est le cas, notamment, du champ urbanistique dont il est aujourd'hui présenté comme l'un des précurseurs¹²⁹⁰.

En remontant le fil de la réception de Ruskin dans les théories urbanistiques depuis la toute fin du XIXe siècle, il s'agira, en premier lieu, dans ce chapitre de comprendre comment les formes d'un discours spécifique sur la ville naissent, chez l'auteur anglais, de la matrice que constitue sa théorie de l'architecture gothique au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. La place que Ruskin confère à l'architecture médiévale dans l'organisation d'une expérience collective et dans la création d'une signification partagée de la société constitue une étape importante dans la genèse d'une réflexion autonome sur la ville qui, pensée comme véritable acteur de la transformation sociale, est au fondement de ce qui s'établit, dans le dernier tiers du XIXe siècle, comme une science de l'urbanisme.

S'intéresser à la préhistoire de cette discipline, comme nous nous proposons aussi de le faire, à partir de Ruskin, dans ce chapitre, nécessite de revenir sur la manière dont le XIXe siècle a consacré « *la ville* » comme objet d'étude transversal, s'imposant dans les différents champs de la pensée, en Grande-Bretagne mais également en France et dans les autres pays européens. On la retrouve comme sujet principal – voire comme personnage – dans la littérature, chez Dickens ou chez Zola¹²⁹¹ par exemple mais également dans la peinture, chez Turner ou plus tard chez Caillebotte.

¹²⁹⁰ Notamment dans Françoise CHOAY, *L'Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.

¹²⁹¹ La ville de Cocketown est un élément central du roman *Hard Times* de Dickens paru en 1854 tout comme Paris est l'objet principal du *Ventre de Paris* de Zola paru en 1873.



Figure 91 : Joseph Mallord William Turner, *Leeds*, 1816
Source : *Yale Center for British Art*



Figure 92 : Gustave Caillebotte, *Rue Halévy, vue d'un sixième étage*, 1878
Source : *Museum Barberini, Postdam.*

Elle est également le cadre privilégié des enquêtes, sanitaires et sociales, comme celles de Villermé à Paris, d'Engels à Manchester, ou de Charles Booth, membre de la *Royal Statistical Society*, dans l'est de Londres¹²⁹². Le roman utopiste, reprenant le dispositif initié par Thomas More au XVI^e siècle de la cité idéale, connaît également une nouvelle actualité avec le *Voyage en Icarie* (1840) d'Étienne Cabet ou, plus tard, l'*Hygeia* (1876) de Benjamin Ward Richardson, le *Looking Backward* (1888) d'Edward Bellamy puis *News from Nowhere* (1890) de William Morris¹²⁹³.

Ce rapide panorama des littératures et savoirs sur la ville du XIX^e siècle donne un aperçu du contexte dans lequel Ruskin formule, dans une lettre – déjà mentionnée – qu'il adresse à la fin de l'année 1858 à son ami, professeur de poésie à Harvard, Charles Eliot Norton, le souhait de « donner des conférences dans toutes les villes industrielles »¹²⁹⁴. Si l'environnement urbain est celui au sein duquel il construit et structure ses interventions, la ville n'est pas envisagée, chez lui, seulement comme un cadre. Elle est un acteur à part entière de sa réflexion théorique et ses interventions articulent souvent à un propos général des exemples tirés directement des contextes urbains dans lesquels il s'exprime. Ses conférences sont par ailleurs le lieu d'expression privilégié de son réquisitoire contre les décisions d'ordre économique, social, architectural mais également urbanistique, prises par les représentants d'une bourgeoisie pour qui l'espace urbain fait l'objet d'une attention nouvelle. La réception de ses ouvrages témoigne également d'un nouveau rapport à l'espace de la ville qui s'instaure au XIX^e siècle avec la pratique, à plus large échelle, du tourisme. Le devenir éditorial de ses *Stones of Venice* dont des extraits choisis sont publiés sous la forme de *Guide Book* destinés à servir de guide aux Européens qui se rendent en voyage à Venise, en est une parfaite illustration¹²⁹⁵. C'est également le cas avec sa *Bible of Amiens* dont la première édition, sous la forme que l'on connaît encore aujourd'hui, est parue en 1884 mais dont l'un des chapitres, le quatrième, a été publié dès 1881 sous la forme d'une « *Travellers' Edition* », ayant comme sous-titre *Our Fathers have Told Us*, premier tome d'une série de guides de voyage à destination des « garçons et des filles qui se tiennent devant les fonts baptismaux » des bâtiments qui composent « l'histoire de la Chrétienté »¹²⁹⁶.

¹²⁹² Friedrich ENGELS, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Leipzig, Drud und Berlag Otto Wigand, 1845; Louis René VILLERME, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, France, J. Renouard et c, 1840; Charles BOOTH, *Labour and Life of the People*, Londres, Williams & Norgate, 1889, vol. 1.

¹²⁹³ Etienne CABET, *Voyage en Icarie*, Paris, Bureau du Populaire, 1848. Benjamin WARD RICHARDSON, *Hygeia. The city of Health.*, Londres, Macmillan and Co, 1876. Edward BELLAMY, *Looking Backward, 2000-1887*, Boston, Ticknor & Co, 1888. William MORRIS, *News from Nowhere and Other Writings*, Londres, Penguin UK, 2004 [1890].

¹²⁹⁴ Cette lettre, qui date du 28 décembre 1858 a ensuite été réimprimée dans *The Atlantic Monthly*, vol. 93, Juin 1904, p. 804.

¹²⁹⁵ Il en a été question dans le deuxième chapitre de cette thèse (*John Ruskin et l'âge du revival britannique*).

¹²⁹⁶ *The Bible of Amiens in Works*, vol. XXXIII, p. 6.

Dans cette perspective, il n'est pas anodin que ce soit des villes, Venise puis Amiens, qui soient au cœur de deux des plus importants ouvrages architecturaux de Ruskin. C'est par la ville que se donne à lire, chez l'auteur anglais, l'architecture. La démarche est ici, théoriquement, à l'opposé de celle de Victor Hugo chez qui c'est au contraire par l'architecture que se donne à lire l'espace urbain. C'est au sommet de la cathédrale que, dans *Notre Dame de Paris*, la ville peut être saisie dans sa totalité :

« Vus à vol d'oiseau, ces trois bourgs, la Cité, l'Université, la Ville, présentaient chacun à l'œil un tricot inextricable de rues bizarrement brouillées. Cependant au premier coup d'œil, on reconnaissait que ces trois fragments de cité formaient un seul corps. On voyait tout de suite deux longues rues parallèles sans rupture, sans perturbation, presque en ligne droite, qui traversaient à la fois les trois villes d'un bout à l'autre, du midi au nord, perpendiculairement à la Seine, les liaient, les mêlaient, infusaient, versaient, transvasaient sans relâche le peuple de l'une dans les murs de l'autre, et des trois n'en faisaient qu'une »¹²⁹⁷.

La vision panoramique à laquelle l'édifice monumental permet d'accéder est la condition nécessaire pour envisager la cité comme un corps. Ruskin a lu Hugo et même s'il juge la traduction anglaise de Frederic Shorberl, *The Hunchback of Notre Dame*, paru en 1833, comme le « le livre le plus dégoûtant jamais écrit par un homme »¹²⁹⁸, il manifeste un intérêt pour son œuvre. La virulence de son propos, que des déclarations ultérieures viennent appuyer¹²⁹⁹, témoigne paradoxalement de la place occupée par le livre d'Hugo dans son imaginaire architectural. Si la trajectoire n'est pas identique, le bâtiment engendrant la cité dans un geste métaphorique plus discret chez Ruskin que chez Hugo, l'articulation entre ville et architecture est néanmoins pensée selon les mêmes termes et à partir d'une commune référence médiévale chez les deux auteurs. La littérature et la théorie architecturale participent ici d'un mouvement commun, à partir duquel, au cours du XIXe siècle, se structure une réflexion autonome sur la ville dans différents champs intellectuels.

Le regard que les contemporains portent sur l'espace urbain se façonne à mesure de la structuration de ces discours sur la ville qui entrent en résonnance avec les transformations morphologiques et sociales de l'environnement urbain au cours du siècle, en lien notamment avec le processus d'industrialisation. La ville se charge de nouvelles significations symboliques mais aussi politico-sociales. Elle est l'espace au sein duquel s'observent, de manière privilégiée,

¹²⁹⁷ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Paris, J. Hetzel & cie, 1873, p. 63.

¹²⁹⁸ « I believe it to be simply the most disgusting book ever written by man, and on the whole to have caused more brutality and evil than any other French writing with which I am acquainted » (Lettre de Ruskin à F. J. Furnivall, le 22 mai 1855 in *Works*, vol. XXXVI, p. 212).

¹²⁹⁹ « But the effectual head of the whole cretinous school is the renowned novel in which the hunchbacked lover watches the execution of his mistress from the tower of Notre-Dame » (« Fiction, Fair and Foul » (juin 1880) in *On the Old Road in Works*, vol. XXXIV, p. 277).

les enjeux sociaux, économiques et sanitaires contemporains, et autour duquel se construit un discours réformateur qui, à la fin du siècle, arbore les traits de la scientificité, à travers la discipline urbanistique.

Ce qui nous intéresse ici est de comprendre le rôle et la place de Ruskin dans cette généalogie de l'urbanisme. Établi comme « pré-urbaniste culturaliste » par l'historienne Françoise Choay dans son livre de 1965, *L'urbanisme. Utopies et Réalités*¹³⁰⁰, l'apport de Ruskin à l'histoire de l'urbanisme a eu tendance à être réduit à la fonction de simple passeur, entre XIXe et XXe siècle, du modèle urbanistique de la ville médiévale. Le « culturalisme », établi par Françoise Choay comme une tradition urbanistique qui trouverait ses racines dans le deuxième tiers du XIXe siècle en Grande-Bretagne, est défini en opposition au modèle d'espace fonctionnel, standardisé et diffus promu par les urbanistes qualifiés de « progressistes ». Les culturalistes – au premier rang desquels Françoise Choay place les Britanniques Augustus Pugin, John Ruskin et William Morris – partageraient, quant à eux, une révérence commune pour le modèle médiéval de la ville circulaire, close, circonscrite et dans laquelle la permanence de traditions culturelles permettrait la persistance de caractères urbains différenciés. Si elle fait aujourd'hui l'objet d'une relecture critique, cette bipartition, entre culturalistes et progressistes – et les éléments qui la composent – a été largement reprise dans un grand nombre de travaux en histoire de l'urbanisme depuis les années 1960¹³⁰¹. La transmission de cette catégorie culturaliste à travers l'histoire de l'urbanisme a conditionné la diffusion, à large échelle, d'une certaine image de la ville médiévale. Associé au concept de « culture », le modèle médiéval urbain a notamment été progressivement réduit, dans les théories urbanistiques de la seconde moitié du XXe siècle, à de simples traits formels, bien éloignés des implications sociologiques, politiques et idéologiques que recouvre cette référence dans la seconde moitié du XIXe siècle, en particulier chez Ruskin.

À contre-courant de cette tradition interprétative, l'ambition de ce chapitre est de réévaluer l'apport de Ruskin à une histoire de l'urbanisme pensé comme pratique sociale et dans une visée sociologique. Après avoir montré la manière dont la théorie de l'architecture s'organise chez Ruskin, à partir du gothique, comme une théorie de l'action sociale – dont on trouve ensuite une déclinaison dans le mouvement des *Arts&Crafts* et jusqu'au Bauhaus – nous aimerions analyser les principales formes de réinvestissement de l'œuvre de Ruskin au cœur

¹³⁰⁰ F. CHOAY, *L'Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie, op. cit.*

¹³⁰¹ À titre d'exemple (que nous développerons dans la suite de ce chapitre), l'architecte et critique d'architecture française Françoise Fromonot qualifie, dans un article de la revue *Criticat* (revue semestrielle d'architecture), intitulé « Manière de classer l'urbanisme », le travail de Françoise Choay de « fondateur » et prolonge sa catégorisation en lui adjoignant trois nouveaux types d'urbanisme contemporain : « de programmation », « de révélation », « de composition » (Françoise FROMONOT, « Manière de classer l'urbanisme », *Criticat*, 8, 2011, p. 41).

des premières théories de l'urbanisme à partir dès la fin du XIXe siècle, dans le contexte notamment du développement du mouvement des *Garden Cities*. Nous montrerons enfin, en particulier par l'influence qu'elle a pu avoir sur la première génération d'urbanistes-sociologues britanniques, en quoi la pensée de la ville médiévale par Ruskin est à l'origine d'une théorie de la praxis sociologique qui a nourri une certaine forme de la pratique urbanistique en Grande-Bretagne et, plus largement, à l'échelle occidentale.

A- Une architecture agissante

Nous avons déjà montré, à différentes reprises au cours de ce travail, combien la théorie architecturale de Ruskin ne peut se résumer à des enjeux proprement formels. Le gothique qu'il étudie dans *The Nature of Gothic* est à cet égard davantage pensé comme un « esprit »¹³⁰² que comme un style et l'architecture occupe un statut à part au sein des arts en ce que, selon lui :

« tous les hommes sont concernés par l'architecture, et ont, à un moment de leur vie, à s'en occuper sérieusement »¹³⁰³.

Ruskin souligne ici la singularité de la pratique architecturale qui touche tout autant au domaine des arts qu'à la vie quotidienne. Il définit alors l'architecture comme une chose publique, qui engage et concerne l'ensemble de la communauté. Il s'éloigne en ce sens des préceptes antiques vitruviens qui définissent les trois qualités nécessaires de l'architecture (la solidité (*firmitas*), la commodité (*utilitas*) et la beauté (*venustas*))¹³⁰⁴, tripartition reprise ensuite dans le *De re aedificatoria* d'Alberti¹³⁰⁵. L'architecture ne se conçoit plus seulement chez Ruskin comme un objet fini mais comme une pratique sociale qui nécessite un engagement collectif et une participation citoyenne. Il établit alors un corolaire qui implique, pour ses contemporains, de se familiariser avec les principes mêmes de l'architecture. C'est ce qu'il déclare à son public réuni à Édimbourg en 1853, lors de sa première conférence :

« L'architecture est un art que tous les hommes doivent apprendre, parce que tous sont concernés par elle ; et elle est si simple, qu'il n'y a aucune excuse pour ne pas connaître ses règles primaires, pas plus que pour ignorer la grammaire ou l'orthographe, qui sont toutes deux des sciences beaucoup plus difficiles »¹³⁰⁶.

¹³⁰² Les expressions « Gothic spirit » ou « spirit of the Gothic » ou « Gothic mind » reviennent à cet égard un grand nombre de fois dans les trois tomes de *Stones of Venice*. (*Stones of Venice in Works*, vol. IX, p. 122, p. 123, p. 188, p. 390 ; vol. X, p. 190, p. 208, p. 239, p. 245, p. 248, p. 256, p. 266, p. 297, p. 315, p. 321, p. 357, p. 359, p. 433 ; vol. XI, p. 26, p. 145)

¹³⁰³ « all men are concerned with architecture, and have at some time of their lives serious business with it » (*Stones of Venice vol. II in Works*, vol. X, p. 46).

¹³⁰⁴ VITRUVÉ, *L'architecture*, Bruxelles, Adolphe Stapleaux, 1816.

¹³⁰⁵ Leon Battista ALBERTI, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004.

¹³⁰⁶ « Architecture is an art for all men to learn, because all are concerned with it; and it is so simple, that there is no excuse for not being acquainted with its primary rules, any more than for ignorance of grammar or of spelling, which are both of them far more difficult sciences » (*Lectures on Architecture and Painting I in Works*, vol. XII, p. 20)

Chacun a ainsi un devoir envers l'architecture, dont il doit apprendre les principales règles, afin d'être capable de statuer sur les décisions à prendre. Dans le contexte de la multiplication des concours architecturaux qui ponctuent la vie sociale urbaine victorienne, cette prescription prend un sens particulier. Ruskin réaffirme le caractère collectif et populaire de l'architecture alors que sa mise en œuvre se voit confisquée par de nouveaux acteurs, les cabinets d'architecture et la bourgeoisie industrielle. Par l'architecture, il pense alors la possibilité d'un espace public au sein duquel il envisage la construction d'une communauté civique.

a- De l'œuvre d'art à l'artisanat

Une architecture pour tous

En la concevant comme une pratique publique et collective, Ruskin se positionne à contre-courant du mouvement de professionnalisation que connaît alors la discipline. Il en appelle à une architecture qui, à distance des trois principes fondamentaux vitruviens, réponde à une nouvelle nécessité : elle se doit d'être « divertissante ». C'est ce qu'il formule très clairement dans la phrase conclusive de *The Nature of Gothic* :

« Dès lors, la critique de l'édifice doit être menée précisément selon les mêmes principes que celle d'un livre ; c'est à dire que c'est en fonction de l'expérience et du ressenti, et pas le moins du monde de la ténacité et de la persévérance du lecteur, que, même dans le cas des meilleurs ouvrages, il pourra soit les percevoir comme grands, soit les sentir comme divertissants »¹³⁰⁷.

La même année 1853, il interpelle son public sur un sujet similaire lors la première conférence qu'il donne à Édimbourg :

« " Bien, mais ", pensez-vous encore en votre for intérieur, " il n'est pas juste que l'architecture doivent être intéressante. C'est une très grande chose, cette architecture, mais essentiellement peu divertissante. C'est son devoir d'être terne, elle est monotone par loi : elle ne peut pas être correcte et pourtant amusante". Croyez-moi, ce n'est pas le cas. Toutes les choses qui valent la peine d'être faites dans l'art sont intéressantes et attrayantes lorsqu'elles sont accomplies »¹³⁰⁸.

¹³⁰⁷ « Thenceforward the criticism of the building is to be conducted precisely on the same principles as that of a book; and it must depend on the knowledge, feeling, and not a little on the industry and perseverance of the reader, whether, even in the case of the best works, he either perceive them to be great, or feel them to be entertaining » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 269)

¹³⁰⁸ « « Well, but », you still think within yourselves, « it is not right that architecture should be interesting. It is a very grand thing, this architecture, but essentially unentertaining. It is its duty to be dull, it is monotonous by law: it cannot be correct and yet amusing. Believe me, it is not so. All things that are worth doing in art, are interesting and attractive when they are done » (*Lectures on Architecture and Painting I in Works*, vol. XII, p. 18)

Cette qualité « divertissante » est quelque chose de tout à fait original au sein de la théorie architecturale du XIXe siècle. Ruskin dit bien, ici, ce que l'architecture ne doit pas être : la répétition du même. Il s'oppose, encore une fois, à l'idée de « *revival* » auquel on l'associe traditionnellement. Au contraire, Ruskin milite pour une forme qui soit avant tout inédite et qui suscite l'intérêt et la curiosité du public par l'effet de surprise qu'elle engendre. C'est une manière, pour lui, de situer la pratique architecturale à distance des impératifs techniques spécifiques avec lesquels elle est progressivement associée par les ingénieurs et les architectes victoriens. Le qualificatif d'« *industry* » qu'il utilise, en version originale, pour désigner l'une des qualités inutiles pour la critique architecturale est, à ce propos, intéressant. Si la traduction du terme est ici plus proche de l'idée de « ténacité » ou de « patience », c'est aussi contre une pratique « industrielle » de l'architecture que Ruskin se dresse en lui préférant l'idée de « divertissement ». Il ne s'agit pas, selon lui, de recourir à des dispositifs techniques perfectionnés qui complexifieraient la lisibilité et le décryptage du bâtiment par les observateurs. Au contraire, la lecture de l'architecture, comme celle d'un livre, doit pouvoir se faire de manière instinctive, en puisant dans le réservoir de ses expériences.

On retrouve, quelques années plus tard, la même entreprise d'ouverture de l'architecture vers les non-professionnels chez William Morris. Dans une conférence qu'il donne, le 10 mars 1880 à la *London Institution*, intitulée « The prospects of architecture in civilisation », il invite son public, dès le tout début de sa prise de parole, à cultiver un intérêt sincère envers la pratique :

« Je suppose que pour la plupart d'entre vous, le mot architecture signifie l'art de construire de façon noble et ornementale. Or, je crois que la pratique de cet art est l'une des choses les plus importantes que l'homme puisse faire, et que l'étude de cet art mérite l'attention des honnêtes gens, non pas pour une heure seulement, mais pour une bonne partie de leur vie, même s'ils n'ont pas à s'en occuper professionnellement »¹³⁰⁹.

On retrouve ici, dans le propos de Morris, l'une des idées fondatrices des *Arts&Crafts* qui défendent une pratique artistique profondément ancrée dans la vie quotidienne. Est également sensible, dans cet extrait, l'ambition du mouvement de produire un art disponible et accessible au plus grand nombre, en développant un artisanat qui permette de produire, à bas coût, des objets décoratifs. Cette idée était déjà celle de Ruskin qui, dans la lettre qu'il adresse aux ouvriers et laboureurs de Grande-Bretagne, dans *Fors Clavigera*, en juillet 1871, décrit en ces termes la deuxième loi du « communisme de la vieille école » qu'il souhaite instaurer :

« la seconde [loi] concerne la propriété, et c'est que la richesse publique, ou commune, sera plus grande et plus belle dans toute sa substance que la richesse privée ou singulière ; c'est-à-dire [...] que l'Hôtel-de-Ville, ou Hôtel de toute la Ville, pour la transaction de ses affaires communes, sera un bâtiment magnifique, dont le peuple se

¹³⁰⁹ William MORRIS, *Hopes and Fears for Art*, Boston, Roberts Brothers, 1882.

réjouira beaucoup, et dont la tour se verra au loin à travers l'air pur ; mais que les hôtels pour les affaires ou le plaisir privé, les cafés, les tavernes, et autres choses semblables, seront bas, peu nombreux, simples, et dans les rues secondaires ; plus spécialement ceux qui fournissent des boissons et des rafraîchissements singuliers et peu communs ; mais les fontaines qui fournissent la boisson commune du peuple seront très belles et majestueuses, et ornées de marbres précieux, et d'autres choses semblables. En outre, selon la loi de ce communisme de la vieille école, les habitations privées des personnes peu communes - ducs et seigneurs - doivent être très simples et grossièrement aménagées, ces personnes étant censées se soucier avant tout des choses qui plaisent à la communauté ; mais les bâtiments destinés au service public ou commun, plus particulièrement les écoles, les aumôneries et les maisons de travail, doivent avoir un caractère majestueux à l'extérieur, comme s'ils étaient destinés à des fins nobles et à des œuvres de charité, et être meublés à l'intérieur avec beaucoup de luxe pour les pauvres et les malades »¹³¹⁰.

L'intérêt de Ruskin pour la diffusion du luxe et de l'art dans toutes les catégories sociales et en particulier vers les plus pauvres influence le courant des *Arts&Crafts* dont l'une des idées principales est aussi d'étendre les frontières du concept d'art aux objets traditionnellement associés à l'artisanat. Plus loin dans la conférence qu'il donne en 1880, Morris fait référence à l'idéal que représenterait à cet égard, selon lui, l'artisanat médiéval :

« Lorsqu'un homme tournait la roue, lançait la navette ou martelait le fer, on attendait de lui qu'il fasse quelque chose de plus qu'un pot d'eau, un tissu ou un couteau : on attendait de lui qu'il fasse aussi une œuvre d'art : il ne pouvait guère y déroger, il pouvait arriver à faire une œuvre de la plus grande beauté : on estimait que cela était absolument nécessaire à la tranquillité d'esprit du fabricant et de l'utilisateur ; et c'est ce que j'ai appelé l'Architecture : la transformation d'articles nécessaires à l'usage quotidien en œuvres d'art »¹³¹¹.

Le travail de la terre, du tissu et de la métallurgie constitue, pour Morris et les *Arts&Crafts*, un art au même titre que la peinture ou la sculpture et c'est autour de l'architecture que cette conception de l'artisanat comme art se cristallise. L' « Architecture », avec un « a » majuscule, est ce qui permet de qualifier ce mouvement. La place réservée ici à la pratique architecturale

¹³¹⁰ « the second respects property, and it is that the public, or common, wealth, shall be more and statelier in all its substance than private or singular wealth; that is to say [...] that the Hôtel-de-Ville, or Hotel of the whole Town, for the transaction of its common business, shall be a magnificent building, much rejoiced in by the people, and with its tower seen far away through the clear air; but that the hotels for private business or pleasure, cafés, taverns, and the like, shall be low, few, plain, and in back streets; more especially such as furnish singular and uncommon drinks and refreshments; but that the fountains which furnish the people's common drink shall be very lovely and stately, and adorned with precious marbles, and the like. Then farther, according to old Communism, the private dwellings of uncommon persons—dukes and lords—are to be very simple, and roughly put together,—such persons being supposed to be above all care for things that please the commonalty; but the buildings for public or common service, more especially schools, almshouses, and workhouses, are to be externally of a majestic character, as being for noble purposes and charities; and in their interiors furnished with many luxuries for the poor and sick » (*Fors Clavigera I in Works*, vol. XXVII, p. 120-121).

¹³¹¹ « When a man turned the wheel, or threw the shuttle, or hammered the iron, he was expected to make something more than a water-pot, a cloth, or a knife: he was expected to make a work of art also: he could scarcely altogether fail in this, he might attain to making a work of the greatest beauty: this was felt to be positively necessary to the peace of mind both of the maker and the user; and this is it which I have called Architecture: the turning of necessary articles of daily use into works of art » (W. MORRIS, *Hopes and Fears for Art*, op. cit, p. 206).

ne peut se comprendre sans considérer la manière dont l'architecture privée fait alors l'objet d'un important investissement de la part de la bourgeoisie industrielle. Cette dernière utilise l'espace urbain comme la scène d'exposition de sa réussite économique, par la construction de maisons luxueuses qui contrastent avec la misère des *workhouses* construites à partir des années 1830 pour accueillir les indigents.

Au-delà de ce contexte particulier, la place que John Ruskin puis William Morris accordent à l'architecture témoigne aussi de la diffusion, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, de l'idée d'une synthèse entre les arts au sein de laquelle cette dernière jouerait le rôle de clef de voûte.

L'architecture et les arts

Dans le chapitre qu'il consacre au caractère changeant du gothique dans *The Nature of Gothic*, Ruskin exprime de façon tout à fait éclairante le statut particulier qu'il confère à l'architecture au sein des arts :

« Un tableau ou un poème n'est souvent qu'une faible expression de l'admiration de l'homme pour quelque chose qui lui est étranger ; mais l'architecture se rapproche davantage d'une création propre, née de ses besoins et exprimant sa nature. Elle est aussi, en quelque sorte, l'œuvre de toute la race, alors que le tableau ou la statue est l'œuvre d'un seul, le plus souvent plus doué que ses congénères »¹³¹².

L'architecture se distingue en ce qu'elle est le produit d'un travail collectif et plus encore, elle serait l'expression de la nature humaine et l'« œuvre de toute la race ». Si cette conception n'est pas neuve et imprègne notamment la philosophie romantique allemande du XVIIIe siècle¹³¹³, sa formalisation par Ruskin permet de la penser à nouveaux frais et d'envisager sa diffusion dans de nouveaux espaces intellectuels. Cette idée d'une différence de nature, consubstantielle à l'acte architectural, circule dans les cercles, alors en constitution, des professionnels de l'architecture. Ruskin s'adresse à l'*Architectural Association*, à l'*Architectural Museum* et touche un jeune public, lecteur de ses livres. Parmi eux, on trouve un certain nombre d'architectes qui forment progressivement les rangs des acteurs du mouvement des *Arts&Crafts*.

¹³¹² A picture or poem is often little more than a feeble utterance of man's admiration of something out of himself; but architecture approaches more to a creation of his own, born of his necessities, and expressive of his nature. It is also, in some sort, the work of the whole race, while the picture or statue is the work of one only, in most cases more highly gifted than his fellow » (*Stones of Venice II in Works*, vol. X, p. 213).

¹³¹³ Chez Goethe et Hegel par exemple (voir ce qu'il en a été dit dans le chapitre précédent).

C'est le cas, il en a déjà été question, de William Morris qui propose, toujours dans la conférence qu'il donne en 1880 à la *London Institution*, une autre définition de l'Architecture :

« Mais, si noble que soit cet art par lui-même, et bien qu'il soit spécialement l'art de la civilisation, il n'a jamais existé et ne pourra jamais exister, de manière aussi vivante et dynamique, par lui-même, il doit au contraire être porté et chéri par tous les métiers par lesquels les hommes fabriquent les choses qu'ils souhaitent belles et voir durer un peu plus longtemps qu'un jour ou deux. C'est cette union des arts, mutuellement utiles et harmonieusement subordonnés les uns aux autres, que j'ai appris à considérer comme l'Architecture, et lorsque j'utiliserai ce mot ce soir, c'est ce que j'entendrai par là et rien de plus restreint »¹³¹⁴.

Dans la bouche de Morris, le concept d'Architecture est polysémique. Il devient ici le nom de l'« union des arts ». L'association entre les arts et leur subordination à l'activité constructive que Morris appelle de ses vœux est la condition nécessaire, selon lui, à l'avènement de l'architecture comme « art de la civilisation ». Ce rôle civilisationnel témoigne, selon Morris, de ce qui est à l'œuvre dans la théorie architecturale de la fin du XIXe siècle en Europe. S'y joue la possibilité de penser la fonction anthropologique d'un art qui constitue aussi le cadre matériel de toute activité sociale.

C'est ensuite avec le *Bauhaus*, à partir de 1919, que la conception anthropologique de l'architecture acquiert son expression la plus significative. Le nom même de « Bauhaus » en témoigne, qui, littéralement, signifie « maison du bâti ». Le mouvement convoque l'imaginaire de la maison comme foyer et de l'architecture comme principe fondamental de l'humanité quand, en 1919, Walter Gropius place, en exergue de son *Manifeste*, l'idée que « l'architecture est le but de toute activité créatrice »¹³¹⁵.

La trajectoire qui mène de Ruskin au *Bauhaus*, par l'intermédiaire des *Arts&Crafts*, a déjà été mise en lumière par différents travaux¹³¹⁶. Gropius explicite très clairement l'influence de Ruskin et de Morris pour le mouvement dans un passage de son texte intitulé *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses* de 1923 :

« À la fin du XIXe siècle, un mouvement de protestation contre les effets dévastateurs des académies a commencé. Ruskin et Morris en Angleterre, van de Velde en Belgique, Olbricht, Behrens (colonie d'artistes de Darmstadt) et d'autres en Allemagne, enfin le "*Deutscher Werkbund*" (Union de l'œuvre allemande), cherchèrent et trouvèrent consciemment les premiers moyens de réunifier le monde des travailleurs avec les artistes créateurs »¹³¹⁷.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 169-170.

¹³¹⁵ Walter GROPIUS, « Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (1919) » in H. M. WINGLER, *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, op.cit.*, 1969, p. 31.

¹³¹⁶ Par exemple par Élodie Vitale dans son ouvrage, en français sur le Bauhaus : Elodie VITALE, *Le Bauhaus de Weimar (1919-1925)*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1989.

¹³¹⁷ Walter GROPIUS, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar*, Munich, Bauhausverlag, 1923, p. 8.

On comprend ici la manière dont Ruskin est progressivement intégré, dans les années 1920, à une généalogie des avant-gardes qui part de lui, traverse les *Arts&Crafts* et court vers l'art moderne. Pour les théoriciens du *Bauhaus*, l'un des apports les plus notables de cette tradition ouverte par Ruskin et Morris est notamment sensible dans la manière dont est pensée l'articulation entre les beaux-arts et l'architecture. Reprenons ici les premiers mots du *Manifeste* :

« L'architecture est le but de toute activité créatrice. La compléter en l'embellissant fût jadis la tâche principale des arts plastiques. Ils faisaient partie de l'architecture, ils lui étaient indissolublement liés. Aujourd'hui, chacun d'eux mène une vie autonome, autonomie qui ne peut être rompue que par l'effort conscient et concerté de tous les gens du métier. Architectes, peintres et sculpteurs doivent redécouvrir le caractère foncièrement complexe de l'architecture. C'est à cette seule condition que leurs œuvres retrouveront pleinement l'esprit proprement architectural qu'elles avaient perdu avec « l'art de salon » »¹³¹⁸.

L'idée de Gropius qu'il existerait un « esprit proprement architectural » dans la peinture et la sculpture résonne fortement avec les passages déjà cités de Ruskin autour du rapport entre les trois activités. Ce qui se lit aussi entre ces lignes, en écho avec le passage précédent de 1923, c'est que l'architecture se trouve investie d'un rôle singulier dans l'émergence des avant-gardes artistiques. Si c'est par l'architecture que peut être pensée la synthèse entre les arts, elle aurait aussi en son pouvoir de permettre de rompre avec l'esprit académique de « l'art de salon ». Architecture et modernité sont ici intimement intriquées dans une conception qui tente de renouer avec la vision d'un passé idéalisé. Dans le jeu de résonances qui articule ensemble le *Bauhaus*, Ruskin, Morris et les *Arts&Crafts*, le « jadis » de Gropius fait inmanquablement écho au Moyen Âge des deux auteurs anglais dont l'un des marqueurs est notamment leur référence commune au système de la guilde médiévale.

De la guilde à la cathédrale : le gothique comme modèle productif

Dans la théorie ruskinienne et dans son héritage au sein des *Arts&Crafts*, il s'agit en effet également d'envisager les modalités concrètes de l'exercice d'une nouvelle pratique artistique. Il ne s'agit plus seulement de proclamer, métaphysiquement, la supériorité de l'architecture sur les autres arts mais de considérer les conditions pratiques de leur articulation au sein d'un nouveau dispositif productif. Le système corporatiste de la guilde est alors mobilisé, d'abord par Ruskin, puis au sein des *Arts&Crafts*, comme cadre de l'activité artistique.

¹³¹⁸ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar, op. cit.*, p. 280.

C'est ce modèle dont Ruskin va notamment s'inspirer lorsqu'il entreprend la fondation, en 1871, de sa *Guild of St George*. Dans sa lettre 79 de *Fors Clavigera*, adressée aux « ouvriers et paysans de Grande-Bretagne », le 18 juin 1877, il la présente ainsi :

« Vous avez cette terre qui vous a été donnée pour travailler, avec laquelle vous devez faire du mieux que vous pouvez pour *tous* les hommes [...] ; et bien que je doive faire l'effort de vous convaincre d'accepter presque chacune des lois des anciennes guildes, cette acceptation, j'en suis convaincu, se fera dans la plus grande compréhension de l'importance de cette étroite association, et (si cette pensée n'est pas trop éloignée de votre caractère) davantage dans l'esprit d'un corps de moines rassemblés pour un service missionnaire, que d'un corps de marchands rassemblés pour la promotion du commerce le plus honnête et le plus utile soit-il »¹³¹⁹.

On retrouve ici plusieurs des éléments constitutifs de la représentation du Moyen Âge dans la seconde moitié du XIXe siècle. La guilde et l'esprit du corps monastique forment – nous l'avons montré dans le deuxième chapitre – l'imaginaire médiéval de Ruskin et de ses contemporains qui utilisent le Moyen Âge comme ressource pour critiquer le système productif industriel. Ruskin fait du système corporatif médiéval un modèle à suivre, notamment pour la production des objets décoratifs en Grande-Bretagne. Dans une lettre que Ruskin adresse à son ami Henri Acland en 1859 – publiée, la même année, dans le recueil *The Oxford Museum* – il décrit l'idéal corporatif qu'il aspire à faire renaître :

« des ouvriers tels que nous devons encore les créer : des hommes héritant des instincts de leur métier à travers de nombreuses générations, rigoureusement formés à tous les arts mécaniques qui portent sur leurs matériaux, et familiarisés dès l'enfance avec toutes les conditions de leur magnifique et parfait traitement ; informés et raffinés à l'âge adulte, par l'observation constante de tous les faits et formes naturels ; puis classés, selon leurs capacités prouvées, dans des entreprises ordonnées, dans lesquelles chaque homme devra connaître son rôle, et l'assumer calmement et sans effort ni doute – indiscutablement bien, – incontestablement accompli – envoyé et armé *cap-à-pie* pour sa place et sa fonction »¹³²⁰.

On devine ici les contours de la corporation médiévale telle qu'elle est fantasmée par les auteurs du XIXe siècle. Cet univers devient ensuite un élément structurant des *Arts and Crafts*. L'organisation du travail artistique au sein du mouvement s'organise sur le modèle de la guilde. C'est le cas de la *Century Guild of Artist*, créée par l'architecte Arthur Heygate Mackmurdo en

¹³¹⁹ « You have this land given you for your work, that you may do the best you can for all men [...] ; and although I shall endeavour to persuade you to accept nearly every law of the old guilds, that acceptance, I trust, will be with deeper understanding of the wide purposes of so narrow fellowship, and (if the thought is not too foreign to your present temper) more in the spirit of a body of monks gathered for missionary service, than of a body of tradesmen gathered for the promotion even of the honestest and usefulest trade » (*Fors Clavigera in Works*, vol. XXIX, p. 147).

¹³²⁰ « workmen as we have yet to create them: men inheriting the instincts of their craft through many generations, rigidly trained in every mechanical art that bears on their materials, and familiarized from infancy with every condition of their beautiful and perfect treatment; informed and refined in manhood, by constant observation of all natural fact and form; then classed, according to their proved capacities, in ordered companies, in which every man shall know his part, and take it calmly and without effort or doubt—indisputably well,—unaccusably accomplished—mailed and weaponed *cap-à-pie* for his place and function » (*The Oxford Museum in Works*, vol. XVI, p. 224)

1883 mais aussi de la *Art Workers Guild* fondée par cinq jeunes praticiens issus du studio de l'architecte néo-gothique Richard Norman Shaw en 1884 et qui rassemble notamment des architectes, des artisans d'art, des peintres et des sculpteurs. William Morris rejoint cette *Art Workers Guild* en 1888 et y reçoit le statut de « *master* » en 1892. Un autre exemple de guilde créée dans ce contexte est la *Guild and School of Handicraft*, fondée en 1888 par l'architecte Charles Robert Ashbee, qui constitue l'une des expressions les plus dynamiques du modèle productif des *Arts&Crafts*. Fondée d'abord à Londres, elle déménage à *Chipping Campden* dans le Gloucestershire en 1902. Elle compte, dans ses premières années, plus de 50 employés qui travaillent essentiellement le métal et réalisent des boucles de ceinture, des bijoux, des couverts et de la vaisselle mais aussi des meubles.



Figure 93 : La *Guild and School of Handicraft* à Chipping Campden (début XXe siècle)
Source : *Chipping Campden History Society*.

Le modèle de la guilde est également l'une des grandes références et l'un des importants principes organisationnels du *Bauhaus* dès 1919. Gropius l'établit comme fondement dans son *Manifeste* :

« Architectes, sculpteurs, peintres, nous devons tous revenir au métier ! Il n'y a pas « d'art professionnel ». Il n'y a pas de différence de nature entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. Il est de rares instants, des instants de lumière où,

par-delà sa volonté et par la grâce du ciel, l'œuvre de ses mains devient art. Mais tout artiste doit nécessairement posséder une compétence technique. C'est là qu'est la vraie source de l'imagination créatrice.

Formons donc une corporation d'une nouvelle sorte, une corporation sans cette séparation de classes qui dresse un mur de dédain entre artisan et artiste ? Tous ensemble concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir, où peinture, sculpture et architecture ne feront qu'un, et qui, des mains de millions d'ouvriers, s'élèvera un jour vers le ciel, symbole de cristal d'une foi nouvelle »¹³²¹.

Notons ici que, nourri des expériences des *Arts&Crafts*, le projet du *Bauhaus* précise la manière dont le modèle corporatif fonctionne comme un outil nécessaire à l'unification des arts à laquelle le mouvement aspire. Le fondement de cette unification repose sur l'idée d'une similarité de condition et de nature entre artistes et artisans. Elle permet à Gropius de s'opposer à la professionnalisation – et à la spécialisation qui en découle – de l'art et de réaffirmer, dans l'héritage de la pensée de Ruskin, son caractère profondément artisanal et technique. Ce retour aux « métiers » va puiser dans l'imaginaire corporatiste médiéval que la progressive disparition de l'apprentissage au sein de l'atelier – au profit des instituts spécialisés de formations comme le *Royal Institute of British Architects* en Grande-Bretagne ou le *Königlich Technische Hochschule zu Berlin* (Académie royale des techniques de Berlin), fondé en 1879 à Berlin, à la suite de la fusion entre la *Royal Building Academy* et la *Royal Trade Academy* – est venue effacer. Gropius s'oppose directement à cette spécialisation et à cet apprentissage au sein des écoles d'art créées, en Europe, au XIXe siècle :

« Les anciennes écoles d'art ne purent réaliser cette unité. Et comment l'auraient-elles pu, puisque l'art ne s'enseigne pas ? Elles doivent redevenir des ateliers. Cet univers où l'on n'est que dessinateur ou qu'artiste doit redevenir un univers architectural. Quand un jeune homme, qui se sent l'âme d'un créateur, commence, comme autrefois, par apprendre un métier, alors « l'artiste » improductif qu'il était n'est plus condamné à pratiquer imparfaitement son art, car son métier, où il peut exceller, lui permet de cultiver ses dons »¹³²².

La fondation du *Bauhaus* fait directement référence, dans les termes mêmes, au système corporatif médiéval. Le *Bauhaus* fut baptisé ainsi en référence à la « *Bauhütte* », terme utilisé pour désigner l'atelier au sein duquel se rassemble, au Moyen Âge, l'ensemble des corps de métiers impliqués dans la construction d'un édifice public et notamment des bâtiments cathédrales. C'est dans cette matrice, celle des chantiers de construction médiévaux des cathédrales – ceux de la fabrique –, que la représentation de la guilde par Ruskin, Morris et Gropius, trouve ses fondements.

¹³²¹ E. Vitale, *Le Bauhaus de Weimar*, op. cit, p. 280.

¹³²² *Ibid.*

C'est d'ailleurs, de manière tout à fait significative, que les premières expérimentations d'organisations syndicales en Grande-Bretagne, qui se font précisément en reprenant le vocabulaire de la guilde, ont d'abord lieu dans le milieu du bâtiment. Avant l'acte de reconnaissance des « *trade union* » par l'État au moment du *Trade Union Act* de 1871, c'est notamment autour de Robert Owen, au début des années 1830, que le mouvement connaît ses premiers tâtonnements. En 1833, ce dernier milite en faveur de la mise en place à l'échelle nationale, d'un système de coopération productive fondé sur le modèle de la guilde¹³²³. Ce sont alors les métiers du bâtiment qui jouent le rôle de précurseurs et c'est autour d'une *Operative Builders' Union* – créée en 1831 à Birmingham et rassemblant l'*Operative Society of Bricklayers*, la *Friendly Society of Operative House Carpenters and Joiners*, la *Operative United Painters*, la *Operative Federal Plasterers*, la *Operative Plumbers' and Glaziers' Society*, la *Slaters Society* et la *Friendly Operative Stonemasons* – que s'organise la première *Grand National Guild of Builders* à l'initiative notamment, en 1834, de la création à Londres, sous l'égide d'Owen, de la *Grand National Consolidated Trades Union*¹³²⁴. Un rapide sondage au sein de la documentation issue des *Trade Union Papers* rassemblés par Sidney et Beatrice Webb à la fin du XIXe et au début du XXe siècle – au moment de leur rédaction de *The History of Trade Unionism (1666-1920)* et de *Industrial Democracy*¹³²⁵, et conservés aujourd'hui aux Archives de la *London School of Economics*¹³²⁶ – n'a pas permis de repérer d'indices tangibles de l'influence concrète du modèle corporatiste médiéval dans la représentation de ces premières organisations syndicales. Il n'en reste pas moins que la genèse de ces *trade unions* se fait dans un rapport étroit avec l'imaginaire de la guilde dont Owen s'inspire pour le développement de ses « communautés coopératives de production » destinées à encadrer l'ensemble des « classes productives », les « maîtres » comme les travailleurs qui :

« constituent finalement le même corps, les maîtres ayant progressivement émergé de la masse des travailleurs »¹³²⁷.

La terminologie, celle du « corps » de métier et des « maîtres », fait écho à un système de représentation médiéval qui, dans le contexte des transformations socio-économiques de la Grande-Bretagne des années 1830 est établi comme contre-modèle au système industriel, en premier lieu dans les métiers du bâtiment.

¹³²³ Robert OWEN, « Address to the Trades' Unions », *The Crisis (1833-4)*, vol. III, p. 156-157.

¹³²⁴ Garfield V. COX, « The English Building Guilds. An Experiment in Industrial Self-Government », *Journal of Political Economy*, 29-10, 1921, p. 778.

¹³²⁵ Sidney WEBB et Beatrice WEBB, *The History of Trade Unionism*, Londres, Longmans, Green and Company, 1896 et Sidney WEBB et Beatrice WEBB, *Industrial Democracy*, Londres, Longmans, Green and Company, 1897.

¹³²⁶ *London School of Economics*, Library Archives and Special Collections, GB97 Webb Trade Union.

¹³²⁷ Robert OWEN, *The Crisis*, 11 janvier 1834, vol. III, no. 20 cité in Ralph MILIBAND, « The Politics of Robert Owen », *Journal of the History of Ideas*, 15-2, 1954, p. 241.

Il faut alors revenir à la cathédrale, qui court de la *Bible d'Amiens* de Ruskin en 1884 au *Manifeste* du Bauhaus de 1919. La gravure de la *Cathédrale* de Feininger, qui orne le texte de Gropius – dont nous nous autorisons à remettre, ici, une illustration –, ne laisse planer aucun doute sur l'univers référentiel au sein duquel le mouvement compte se situer. Ses lignes sont immanquablement gothiques et dessinent un horizon d'attente formel et conceptuel qui résonne avec le propos liminaire de Gropius.

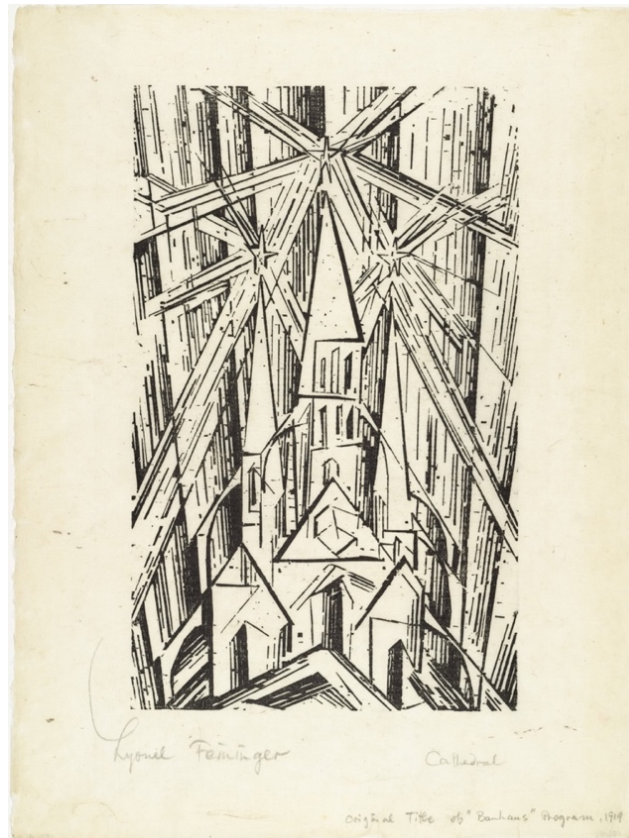


Figure 94 : Lyonel Feininger, *Cathedral (Kathedrale)* for Program of the State Bauhaus in Weimar (*Programm des Staatlichen Bauhauses*), 1919
Source : MoMA (New York).

La cathédrale gothique incarne la possibilité de l'union des arts. Elle témoigne, dans l'esprit des contemporains, de la possibilité de voir émerger un système productif dans lequel l'ensemble des corps de métiers œuvrent et concourent ensemble au même objet et au même dessein.

La promesse de l'union des arts dont elle est porteuse n'est pas un horizon d'attente purement esthétique, elle relève d'un projet de société que le qualificatif de « socialiste » qui lui est parfois associée éclaire. Derrière les brisures, les arcs boutants et les flèches, le gothique est la forme d'un modèle productif, celui d'un travail pensé dans le cadre d'une réalisation collective, au sein d'un espace où prédomineraient des relations de pouvoir horizontales. Le *Bauhaus*

reçoit ici en héritage l'imaginaire politique du gothique tel qu'il a été façonné par Ruskin et qui arbore, dorénavant, ouvertement, l'épithète socialiste.

Dans ces années d'après-guerre, la cathédrale est socialiste tout comme le socialisme est dit « de guilde » avec la parution notamment, en 1920, du *Guild Socialism Restated* par G. D. H. Cole¹³²⁸ qui fait écho à la publication, quelques années auparavant, en 1906, de l'ouvrage de l'architecte et écrivain Arthur Penty, membre de la socialiste *Fabian Society*, intitulé *The Restoration of the Guild system*¹³²⁹. Si on parle de « socialisme de guilde », c'est précisément que la référence aux guildes médiévales est centrale dans la pensée d'un grand nombre d'acteurs britanniques du mouvement socialiste, au premier rang desquels William Morris qui est l'un des fondateurs du premier parti socialiste britannique, la *Social Democratic Federation*, créé en 1881, tout comme elle l'est pour le mouvement syndical qui se structure également, on l'a vu, autour de cet imaginaire corporatiste médiéval. Ce sont alors les différents éléments de l'« esprit » gothique qui sont pleinement intégrés à cette histoire du socialisme.

L'arrimage socialiste de ce système de représentations fait écho à un autre déplacement. Si la cathédrale est gothique et la guilde immanquablement médiévale, le *Bauhaus* n'est plus et ne sera pas qualifié de néo-gothique. C'est comme « moderne » et comme « Avant-Garde » que le mouvement est reçu et s'inscrit dans la postérité. À cette occasion, c'est Ruskin qui est aussi érigé comme l'une des figures de proue du modernisme comme le rappelle le propos introductif du colloque organisé en 2006 à l'EHESS sur « l'imaginaire moderne de la cathédrale » dans lequel George Roque fait remonter à « Ruskin et à Maurice Denis, jusqu'à Gropius et Mies van der Rohe ou Kupka et Pollock » les racines de la fascination que la cathédrale a exercé sur « les artistes, les architectes, les historiens et théoriciens qui ont œuvré à faire advenir la modernité »¹³³⁰. La modernité de Ruskin, si elle s'observe à travers l'héritage que ce dernier transmet au sein des *Arts&Crafts* et du *Bauhaus*, est également à l'œuvre dans sa conception de la ville comme un espace public.

¹³²⁸ G. D. H. COLE, *Guild Socialism Restated*, Londres, Routledge, 1920.

¹³²⁹ Arthur J. PENTY, *The Restoration of the Guild System*, Londres, Sonnenschein, 1906.

¹³³⁰ Georges ROQUE, *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient. Jean Maisonneuve, 2012.

b- Le gothique pour penser l'espace public

Les racines médiévales d'un « espace public »

Par bribes, l'architecture permet à Ruskin d'aborder des questions relatives à la ville et à l'organisation de la communauté urbaine. C'est le cas notamment dans ses *Seven Lamps of Architecture* dans lesquelles il aborde la question des rues et de leur décoration en faisant appel au référentiel que constitue – selon lui, mais aussi, vraisemblablement, selon ses contemporains – la ville médiévale :

« Il est curieux, et cela dit peu de notre probité nationale, d'une part, ou de notre prudence, d'autre part, de voir tout le système de décoration de nos rues fondée sur l'idée que les gens doivent être attirés vers une boutique comme les papillons vers une bougie. On me rétorquera peut-être qu'une grande partie de la meilleure décoration en bois du Moyen Âge se trouvait dans les façades de magasins. Mais non, c'était dans les façades des maisons, dont la boutique faisait partie, et qui recevait sa part naturelle et cohérente d'ornement. En ce temps-là, les hommes vivaient, et avaient l'intention de vivre, près de leurs boutiques, et au-dessus d'elles, toute leur vie. Ils s'en contentaient et y étaient heureux : c'étaient leurs palais et leurs châteaux. Ils leur donnaient donc la décoration qui les rendait heureux dans leur propre demeure, et ils la donnaient pour leur propre bien. Les étages supérieurs étaient toujours les plus riches, et la boutique était décorée principalement autour de la porte, qui appartenait à la maison plus qu'à elle. Et lorsque nos commerçants s'installeront de la même manière dans leurs boutiques, sans faire de projets concernant l'architecture future de leurs villas, leurs maisons pourront enfin être, toutes entières, décorées, ainsi que leurs boutiques, mais avec une décoration nationale et domestique [...]. Cependant, nos villes sont pour la plupart trop grandes pour que l'on puisse s'y satisfaire tout au long de la vie ; et je ne dis pas qu'il y a du mal dans notre système actuel de séparation du magasin et de la maison d'habitation ; seulement, là où ils sont séparés, rappelons-nous que l'unique raison pour la décoration du magasin existe est supprimée, alors faisons en sorte que cette décoration soit supprimée aussi »¹³³¹.

L'organisation des rues médiévales est ici convoquée comme exemple d'un système dans lequel l'articulation entre la sphère privée et à la sphère publique est pensée dans une logique de mise

¹³³¹ « It is curious, and it says little for our national probity on the one hand, or prudence on the other, to see the whole system of our street decoration based on the idea that people must be baited to a shop as moths are to a candle. But it will be said that much of the best wooden decoration of the middle ages was in shop fronts. No; it was in house fronts, of which the shop was a part, and received its natural and consistent portion of the ornament. In those days men lived, and intended to live, by their shops, and over them, all their days. They were contented with them and happy in them: they were their palaces and castles. They gave them therefore such decoration as made themselves happy in their own habitation, and they gave it for their own sake. The upper storeys were always the richest, and the shop was decorated chiefly about the door, which belonged to the house more than to it. And when our tradesmen settle to their shops in the same way, and form no plans respecting future villa architecture, let their whole houses be decorated, and their shops too, but with a national and domestic decoration [...]. However, our cities are for the most part too large to admit of contented dwelling in them throughout life; and I do not say there is harm in our present system of separating the shop from the dwelling-house; only where they are so separated, let us remember that the only reason for shop decoration is removed, and see that the decoration be removed also » (*The Seven Lamps of Architecture in Works*, vol. VIII, p. 158).

en valeur de l'espace civique. C'est à une autre échelle, qui n'est plus celle de l'architecture mais de la ville, que Ruskin situe alors son propos. Il associe à la ville du Moyen Âge un certain nombre de caractéristiques dont celle, ici, d'une forte porosité entre privé et public et d'un environnement urbain considéré comme espace public.

Si la question de la décoration et de l'ornementation extérieure des maisons et des boutiques peut apparaître, au lecteur contemporain, comme relativement éloigné de la réflexion sur la ville comme espace public, il est important de bien concevoir la radicalité de la proposition défendue ici par Ruskin. Il s'agit pour lui de promouvoir l'idée d'une architecture urbaine définie comme un système au sein duquel chaque élément ne se comprend que dans le rapport qu'il entretient avec l'élément voisin, dans une logique cumulative qui permet d'envisager les contours de la totalité urbaine. On retrouve cette idée dans un passage de la deuxième conférence qu'il donne, à Édimbourg, en 1853, que nous restituons ici dans son intégralité :

« Non, mais, me direz-vous, nous ne profiterons pas nous-mêmes des sculptures qui ornent l'extérieur de nos maisons. Si, et à un degré extraordinaire ; car, remarquez-le bien, l'architecture se distingue de la peinture par le fait qu'elle est un art d'accumulation. Les gravures achetées par vos amis, et accrochées dans leurs maisons, n'ont aucun effet collatéral avec les vôtres : elles doivent être examinées séparément, et si jamais elles étaient accrochées côte à côte, elles se nuiraient plutôt qu'elles ne s'aideraient mutuellement. Mais la sculpture de la maison de votre ami s'unit en effet à celle de votre maison. Les deux maisons forment une masse grandiose - bien plus grandiose que l'une ou l'autre séparément ; bien plus si une troisième est ajoutée - et une quatrième ; bien plus si toute la rue - si toute la ville - se joint à l'harmonie solennelle de la sculpture. Vos possessions séparées de tableaux et de gravures sont pour vous comme si vous chantiez des morceaux de musique avec vos voix individuelles dans vos propres maisons. Mais votre architecture est comparable à un chœur puissant où vous chantez tous ensemble. Il est rare qu'il existe une source très profonde d'émotions sublimes dans une image séparée ; mais la grande musique concertée des rues de la ville, lorsque la tourelle s'élève au-dessus de la tourelle, que vantaux après vantaux se découvrent dans des renforcements, et que la tour succède à la tour le long des crêtes les plus éloignées des collines habitées, - c'est une sublimité dont vous ne pouvez actuellement avoir aucune idée, et qui est capable, je crois, d'exciter presque l'émotion la plus profonde que l'art puisse jamais faire naître dans le cœur des hommes »¹³³².

¹³³² « Nay, but, you say, we ourselves shall not be benefited by the sculpture on the outsides of our houses. Yes, you will, and in an extraordinary degree; for, observe farther, that architecture differs from painting peculiarly in being an art of accumulation. The prints bought by your friends, and hung up in their houses, have no collateral effect with yours: they must be separately examined, and if ever they were hung side by side, they would rather injure than assist each other's effect. But the sculpture on your friend's house unites in effect with that on your own. The two houses form one grand mass - far grander than either separately; much more if a third be added - and a fourth; much more if the whole street - if the whole city - join in the solemn harmony of sculpture. Your separate possessions of pictures and prints are to you as if you sang pieces of music with your single voices in your own houses. But your architecture would be as if you all sang together in one mighty choir. In the separate picture, it is rare that there exists any very high source of sublime emotion; but the great concerted music of the streets of the city, when turret rises over turret, and casement frowns beyond casement, and tower succeeds to tower along the farthest ridges of the inhabited hills, - this is a sublimity of which you can at present form no conception; and capable, I believe, of exciting almost the deepest emotion that art can ever strike from the bosoms of men » (*Lecture on Architecture and Painting II in Works*, vol. XII, p. 70-71)

Il faut prendre le temps de commenter la magnifique métaphore de la musique comme harmonie du monde – image augustinienne par ailleurs très employée au Moyen Âge – à laquelle Ruskin recourt dans cet extrait. L'architecture est définie comme un art d'accumulation au même titre que la musique dont les accords ne peuvent se faire sans la combinaison de plusieurs notes entre elles. Son sens, sa beauté et sa signification sont renforcés par l'association et l'ajout d'éléments nouveaux dont l'harmonie repose sur l'effet produit par le tableau d'ensemble. C'est la conjonction et la succession des « tourelles », des « vantaux » et des « tours » qui produit l'émotion architecturale qui ne peut se comprendre que comme un phrasé ou une mélodie. L'accès à ce langage non-verbal, qui articule entre eux les bâtiments, les uns à la suite des autres, se situe alors à un autre niveau que l'architecture : il relève d'un discours sur la ville.

La manière dont Ruskin invite son public et ses lecteurs à envisager les formes dans le rapport qu'elles entretiennent les unes aux autres, au sein de l'espace urbain, témoigne du déplacement qui se produit alors dans la théorie architecturale. L'image de la totalité urbaine qui se dessine sous la plume de Ruskin constitue l'un des premiers temps de l'émergence d'une pensée de la ville comme système qui devient l'un des principaux axiomes autour duquel l'urbanisme s'établit comme science dans le dernier tiers du XIXe siècle.

Le système urbain envisagé par Ruskin, s'il repose sur l'analyse de différents aspects formels de l'architecture, est porteur d'une nouvelle définition de la ville comme un espace public et collectif dont il trouve les fondements dans la ville médiévale. La réflexion de Ruskin est alors orientée par l'identification, dans son architecture, des conditions de possibilités de l'émergence de cet espace public urbain. L'intérêt que Ruskin porte à l'architecture domestique doit notamment être envisagé dans cette perspective. Mentionnons ici ce passage du troisième volume des *Stones of Venice* dans lequel Ruskin écrit :

« J'ai bon espoir que les chapitres précédents aient permis au lecteur de se faire une idée de la magnificence des rues de Venise au cours des treizième et quatorzième siècles. Pourtant, malgré toute cette magnificence, elle ne se distinguait pas des autres villes du Moyen Âge. Ses premiers édifices ont été préservés jusqu'à nos jours par le mouvement de ses vagues, tandis que des ruines récurrentes ont défiguré la gloire de ses sœurs. Mais les fragments qui subsistent sur leurs places isolées et dans les coins de leurs rues, loin d'être inférieurs aux bâtiments de Venise, sont encore plus riches, plus achevés, plus admirables d'invention, plus exubérants de beauté. Et si, dans le nord de l'Europe, la civilisation a été moins avancée, et que la connaissance des arts a été plus confinée aux ordres ecclésiastiques, de sorte que, pour l'architecture domestique, la période de perfection y démarre beaucoup plus tard qu'en Italie, et s'étend jusqu'au milieu du quinzième siècle ; chaque ville ayant atteint un certain niveau dans la civilisation, a eu ses rues décorées avec la même magnificence, variant seulement dans le style selon les matériaux disponibles, et le tempérament du peuple. Et je ne connais aucune ville riche et importante du Moyen-Âge dont les rues n'étaient pas, à l'époque de sa plus grande prospérité, ornées de riches sculptures, et même (bien que dans ce domaine, comme

nous l'avons déjà remarqué, Venise ait toujours été suprême) brillantes de couleurs et d'or »¹³³³.

Le choix de Venise par Ruskin est, rappelons-le, intimement lié à l'importance de son architecture domestique en comparaison à son architecture ecclésiastique. Elle aurait comme particularité, on le comprend à la lecture de ces lignes, de s'être développée de manière plus précoce que dans les autres villes médiévales européennes. Ce sont cependant les vestiges architecturaux de l'ensemble des villes médiévales qui témoignent, selon Ruskin, de la façon dont la prospérité économique se traduit alors, de manière systématique, dans l'ornementation publique des rues. La ville médiévale est ainsi d'abord définie, chez Ruskin, comme modèle d'un espace urbain dans lequel prime la dimension collective et publique. Rendu disponible par Ruskin, ce modèle circule et est ensuite repris et utilisé dans différents contextes à la faveur des transformations urbaines du milieu du XIXe siècle en Grande-Bretagne.

Les potentialités mobilisatrices d'un modèle

La réflexion théorique de Ruskin est nourrie d'une vive critique des choix de la bourgeoisie industrielle en matière d'architecture et de politique urbaine. Prise dans les enjeux politiques et sociaux contemporains, sa critique, articulée à ses propositions théoriques, rencontre parfois un lexique contestataire dont les acteurs trouvent, chez Ruskin, certains des outils de leur protestation. L'un des exemples les plus paradigmatiques des effets mobilisateurs de la critique ruskinienne, est donné par les réactions qui entourent son intervention à Bradford en 1864.

Le concours architectural qui est alors organisé pour déterminer le style de la *Bradford Wool Exchange* est l'occasion, pour une partie de la population urbaine, de manifester son opposition au projet architectural et, à partir de là, au modèle de ville promue par la bourgeoisie industrielle. Au cours du printemps 1864, les colonnes du journal local, le *Bradford Observer*, se font l'écho – dans un dialogue avec la critique formulée par Ruskin – des oppositions

¹³³³ « I trust that the reader has been enabled by the preceding chapters, to form some conception of the magnificence of the streets of Venice during the course of the thirteenth and fourteenth centuries. Yet by all this magnificence she was not supremely distinguished above the other cities of the Middle Ages. Her early edifices have been preserved to our times by the circuit of her waves; while continual recurrences of ruin have defaced the glory of her sister cities. But such fragments as are still left in their lonely squares, and in the corners of their streets, so far from being inferior to the buildings of Venice, are even more rich, more finished, more admirable in invention, more exuberant in beauty. And although, in the North of Europe, civilisation was less advanced, and the knowledge of the arts was more confined to the ecclesiastical orders, so that, for domestic architecture, the period of perfection must be there placed much later than in Italy, and considered as extending to the middle of the fifteenth century; yet, as each city reached a certain point in civilisation, its streets became decorated with the same magnificence, varied only in style according to the materials at hand, and temper of the people. And I am not aware of any town of wealth and importance in the Middle Ages, in which some proof does not exist that, at its period of greatest energy and prosperity, its streets were inwrought with rich sculpture, and even (though in this, as before noticed, Venice always stood supreme) glowing with colour and with gold » (*Stones of Venice III in Works*, vol. XI, p. 3).

suscitées notamment par le choix de l'emplacement adéquat pour la construction de ce nouveau bâtiment.

La zone choisie par la compagnie boursière pour la construction de la nouvelle bourse se situe à l'emplacement du *Piece Hall* de Bradford, qui, en 1864, a récemment été démoli. Il s'agit d'un site de forme triangulaire dessiné par l'entrecroisement de *Bank Street*, *Market Street* et *Hustler Street*.



Figure 95 : Extrait d'une carte de 1852 de Bradford sur laquelle on observe le triangle formé par l'intersection de *Bank Street*, *Hustler Street* et *Market Street*

Source : *Bradford and District Libraries Map Collections*.

La lecture des numéros du *Bradford Observer* des mois de mai-juin 1864 rend compte de l'importance que revêt, pour une partie de la communauté urbaine, le choix du site d'implantation de cette nouvelle Bourse. Le 5 mai 1864 – une dizaine de jours après l'intervention de Ruskin – le journal publie un long article intitulé « *The street improvements* » (« Les améliorations de la rue »)¹³³⁴ dans lequel William Byles, le directeur du *Bradford Observer*, insiste sur l'intérêt de la population de Bradford pour les décisions prises par le conseil municipal concernant le développement de la ville et affirme que les colonnes du journal

¹³³⁴ « *The street improvements* », *Bradford Observer*, 5 mai 1864, p. 4.

ne « peuvent rester sourdes aux questions d'améliorations des rues qui animent la discussion publique ». Il rappelle que le journal a « régulièrement exprimé son approbation des projets municipaux pour l'amélioration du réseau viaire » et que « le sentiment public est de plus en plus clair et décidé en faveur de la poursuite de ces améliorations »¹³³⁵. Après avoir réaffirmé ce soutien public aux projets urbains municipaux, il se fait le porte-parole de l'opposition que suscite le choix de l'emplacement du *Bradford Wool Exchange* en faisant le constat que :

« plusieurs de nos amis, qui ont manifesté un grand intérêt pour les améliorations de la ville, ont acquis la certitude que la Nouvelle Bourse ne devrait pas être érigée sur le site du *Old Piece Hall* »¹³³⁶.

La principale raison invoquée pour justifier cette opposition est que :

« une place devrait être laissée ouverte dans le centre de la ville, à partir de laquelle les améliorations envisagées devraient s'organiser »¹³³⁷.

Il lance alors un appel au conseil municipal afin qu'il prenne la décision – contre le projet de la compagnie boursière et grâce à la mise en place d'une taxation volontaire – de racheter l'espace vacant afin d'y aménager une place publique. Les améliorations induites, au cœur de la ville, par cet aménagement, permettront même, selon lui, de renforcer « l'objectif patriotique »¹³³⁸ de la compagnie boursière.

Cet article témoigne de l'existence, à Bradford dans les années 1860, d'une « discussion publique » autour des enjeux urbains dont on prend également la mesure à la lecture des pages du journal de la semaine suivante. Le 12 mai, la rubrique dédiée à la correspondance avec les lecteurs, rend compte des réactions de ces derniers à l'appel formulé la semaine précédente par William Byles. Adressées « à l'éditeur du *Bradford Observer* »¹³³⁹, trois de ces réactions sont publiées par le journal. La première est le fait d'un lecteur se présentant comme un « habitant de la ville »¹³⁴⁰ qui propose une réorganisation bien plus ambitieuse de l'espace en question que celle envisagée par William Byles. Il suggère notamment que le conseil municipal devienne propriétaire d'un lot important de bâtiments entre *Market Street*, *Queensgate* et *Kirkgate* et

¹³³⁵ « We have repeatedly expressed our approval of the Town Council's scheme of street improvements. In its amended and extended shape, it exceeded our expectations. With that scheme we have no quarrel, neither can we urge its further extension on our own responsibility. But we cannot shut our ears or columns to public talk on the question of street improvements. Since the first discussions on the subject, the expression of the public will has become clearer and more decided from day to day in favour of large improvement schemes » (*Ibid.*).

¹³³⁶ « The public will not misconstrue our motives, because we make an idea entertained by several patriotic townsmen public property, before the building of the New Exchange on the Old Piece Hall site renders the realisation of that idea altogether impracticable for a generation or two » (*Ibid.*).

¹³³⁷ « an open space should be made in the centre of the town, from which the proposed improvements might radiate » (*Ibid.*).

¹³³⁸ « The Company intended to start the improvements by erecting the New Exchange, and if they can stimulate more improvements by giving up their site and delaying building for a little longer, their patriotic object will be more thoroughly secured » (*Ibid.*).

¹³³⁹ « The proposed street improvements. To the Editor of the Bradford Observer », *Bradford Observer*, 12 mai 1864, p. 7.

¹³⁴⁰ « Townsman » (*Ibid.*).

réaménagement complètement la zone afin d'en faire « un site splendide pour les bâtiments publics - La Bourse, la Poste, la Banque commerciale ». Il recommande de baptiser cet espace la « Place Alexandra » et conclut que cela constituerait une « amélioration digne de la ville »¹³⁴¹. La suivante – de la part de « quelqu'un de soucieux pour la réputation future de la ville » – témoigne du souhait de son auteur ainsi que celui de « centaines de ses voisins » que « [leur] ville soit dotée d'un espace central ouvert ou d'un espace de respiration »¹³⁴². Il soutient qu'une « telle disposition permettrait de ventiler et de purifier l'air du cœur de [leur] ville si dense et compacte »¹³⁴³. La dernière – dont l'auteur se présente comme « un vieux contribuable »¹³⁴⁴ – souscrit à la nécessité de laisser ouvert l'espace libéré par la récente destruction :

« J'ai été très satisfait de l'éditorial de votre *Observer* de jeudi dernier, relatif à l'opportunité de conserver comme espace ouvert le terrain triangulaire de *Market Street*, sur lequel il est prévu d'ériger la nouvelle Bourse. Je suis d'accord avec vous, monsieur, qu'il devrait y avoir suffisamment d'esprit public dans cette ville pour garantir cet espace quelque peu limité pour le bénéfice durable de la ville - fournissant ainsi une vue d'ensemble décente pour tout bâtiment public important, ce qui est actuellement impossible à obtenir »¹³⁴⁵.

Il propose que cet « esprit public » repose sur l'instauration d'une taxe¹³⁴⁶ qui permette à l'ensemble des habitants de la ville de devenir propriétaires de cet espace public qui :

« en raison de la vitesse de disparition des vieux bâtiments, constituerait, de façon évidente, une amélioration de taille dans ce qui sera toujours le centre de la ville »¹³⁴⁷.

Il précise que l'opinion est « de plus en plus en faveur de cette proposition » et :

« espère qu'une pression suffisante sera exercée sur les pouvoirs publics pour leur permettre de mener à bien ces grandes et gratifiantes améliorations publiques »¹³⁴⁸.

Le lexique utilisé dans ces courriers de lecteurs témoigne de l'importance accordée au caractère public des améliorations que le pouvoir local se doit d'apporter à la ville. Il s'agit, face à la

¹³⁴¹ « Make a clean sweep of the whole of it ; when done, leave open the whole space before mentioned, adding to it the intended site for the New Exchange (also purchased, of course.), and this open space, extending from Market Street to Kirkgate, I would propose should be calle « Alexandra Place » (*Ibid.*).

¹³⁴² Along with hundreds if my neighbours, I participate in the desire that our town should be provided with a central open area or breathing place » (*Ibid.*).

¹³⁴³ « Such an arrangement introduced into the heart or centre of our very confined borough would not only ventilate but would also purify the air of the adjoining streets and alleys, and would give an air of importance and order only commensurate with our extensive and much-renowned ware-housing » (*Ibid.*).

¹³⁴⁴ « An old ratepayer » (*Ibid.*).

¹³⁴⁵ « I was much pleased with the leader in your *Observer* of last Thursday, reffering to the desirability of keeping as an open space the triangular piece of ground in Market Street, upon which it is intended to erect the new Exchange. I agree with you, sir, that there ought to be sufficient public spirit in this town to secure this somewhat limited space for the benefit of the town for all time – thus providing a decent frontage for any important public building, which at preesent it is impossible to obtain » (*Ibid.*).

¹³⁴⁶ « Let the whole cost be taken from the rates, and the amount spread over say four or five years » (*Ibid.*).

¹³⁴⁷ « As the old builidngs are being fast cleared away, it becomes more strsinkingly apparent what a great improvement this open space would be in what must always be the centre of the town » (*Ibid.*).

¹³⁴⁸ « I hope sufficient pressure will be put upon our corporate body to enable them to carry out a great public improvement, and gratify at the same time » (*Ibid.*).

privatisation du territoire urbain envisagée dans le cadre de la construction du *Bradford Wool Exchange*, d'affirmer la valeur commune et collective de l'espace urbain.

Le 19 mai, le journal rapporte qu'une réunion publique sera organisée le lendemain matin par le maire de la ville, Joseph Farrar, en réponse à une pétition très largement soutenue¹³⁴⁹, afin de discuter de la possibilité de laisser libre l'espace prévu pour la construction de la nouvelle bourse. Selon William Byles, « la question est maintenant entre les mains du public ». Le 26 mai, le journal fait le compte-rendu d'une réunion ayant eu lieu le samedi précédent en présence du député de Bradford, George Grey, l'invitant à nommer une commission d'enquête concernant le projet d' « achat et de saisie contrainte de la terre [prévue pour l'édification de la nouvelle bourse, N.D.L.R.] dans l'intérêt de l'amélioration publique »¹³⁵⁰ et cela :

« conformément à la 76^e Section du « *Local Government Act* » de 1858 et de la pétition présentée par la Corporation municipale pour la création d'un *Local Board of Health* [...] par le pouvoir qui lui est conféré par le « 'Land Clauses' Consolidation Act » de 1845 »¹³⁵¹.

On comprend que les oppositions aux projets se sont, en l'espace de quelques semaines, fédérées au sein de la municipalité qui adresse alors à la Chambre des communes une pétition pour la création d'une commission d'enquête dans le but d'instaurer un « *Board of Health* », comme ce que prévoit le *Local Government Act* de 1858, pour statuer sur la situation. La réglementation et les dispositifs légaux en vigueur sont alors utilisés pour faire valoir les droits de la communauté urbaine sur le territoire de la ville. Est ainsi mise en lumière une conception de l'usage public de l'espace urbain qui se positionne contre l'usage privé promu par la compagnie boursière et les intérêts industriels de Bradford. Face à une conception de la ville comme lieu de projection de la domination sociale par la bourgeoisie industrielle, se structure un mouvement visant à défendre le caractère collectif et public de l'espace urbain en ayant recourt à ce qui se constitue alors comme un arsenal de réglementations urbaines.

Le rôle joué par Ruskin dans la structuration de cette revendication pour un usage public de la ville est à noter. Dans le numéro du journal daté du 5 mai, au moment où William Byles s'engage dans le débat autour du *Bradford Wool Exchange*, il fait explicitement référence à l'intervention de Ruskin :

¹³⁴⁹ Le nombre de signatures permet, selon Byles, « d'avoir espoir – ou plutôt, assure la conviction – que les difficultés ordinaires ne pourront, sur ce sujet, entraver Bradford » (« The Market Street improvement », *Bradford Observer*, 19 mai 1864, p. 4)

¹³⁵⁰ « with respect to the purchase and taking by compulsion land required for the purpose of public improvements » (« Street improvements : Official inquiry under the local government act », *Bradford Observer*, 26 mai 1864, p. 6).

¹³⁵¹ « Pursuant to the 70th Section of the Local Government Act, 1858, and of petition duly presented by the Corporation as the Local Board of Health for this borough to Sir George Grey, M.P., praying him to institute an inquiry with a view to putting in force the powers of the " Land Clauses' Consolidation Act, 1845 » (*Ibid.*).

« Il n'y a pas longtemps, M. Ruskin nous a reproché notre vénération servile de la déesse du Getting-on. Ses remarques étaient acerbes et aiguës par la laideur qui l'entourait »¹³⁵².

Byles s'associe aux reproches formulés par le conférencier en décrivant, un peu plus loin, Bradford comme un « grand et irrégulier village [...] surmonté d'une épaisse couverture de fumée »¹³⁵³. Quelques jours plus tard, le 16 mai, à la veille de la réunion publique du 20 mai, William Byles se réjouit du :

« commun désir de vénérer aussi un peu la déesse du système et de la beauté et pas seulement celle de la Réussite »¹³⁵⁴.

Il réutilise ici la formule employée par Ruskin le soir de son intervention. La semaine suivante, les lettres des lecteurs du journal publiées à la suite de l'appel formulé par Byles, font également référence à Ruskin. La seconde lettre rappelle, à ce titre, que :

« Beaucoup d'entre nous ont entendu les remarques des visiteurs au sein de notre ville concernant ses entrepôts qui, s'ils ne surpassent pas ceux de Manchester, sont au moins aussi grands et imposants, mais que son centre est, en apparence, misérable et inhospitalier »¹³⁵⁵.

Ruskin est l'un de ces « visiteurs » qui a critiqué l'apparence extérieure de la ville lors de la conférence qu'il donne à Bradford le 21 avril. La référence, répétée, à l'intervention du critique d'art, montre que ses propositions sur l'architecture et sur l'espace urbain sont porteuses de potentialités mobilisatrices. La manière dont se structure le mouvement de contestation autour de l'opération urbaine de la nouvelle bourse résonne d'ailleurs avec la préface de *Stones of Venice* rédigé en 1851 et dans laquelle Ruskin écrit, rappelons-le, que :

« en architecture, nous devons tous nous engager d'une manière ou d'une autre [...] afin de ne pas devenir les victimes des caprices des architectes ou du bon vouloir des entrepreneurs »¹³⁵⁶.

Ruskin y défend l'idée que l'architecture et l'aménagement urbain – qui concernent et engagent la totalité de la communauté urbaine – sont des domaines qui imposent l'émergence et la structuration d'une réflexion collective. C'est la même conception qui est défendue par Byles ainsi que par les acteurs de la corporation qui s'organisent dans le cadre des oppositions au

¹³⁵² « Not long ago, Mr. Ruskin reproached us with our slavish worship of the Goddess of Getting-on. His remarks were pointed and barbed by the ugliness which surrounded him » (*Bradford Observer*, 5 mai 1864, p. 4).

¹³⁵³ « an irregular and huge village, whose ugliness is mercifully concealed by a curtain of smoke » (« The street improvements », *Bradford Observer*, 5 mai 1864, p. 4).

¹³⁵⁴ « her ladyship of Getting-on » (« The Market Street improvement », *Bradford Observer*, 19 mai 1864, p. 4)

¹³⁵⁵ « Most of us have heard the opinions of visitors to our town – that the warehouses are grand and imposing, not surpassed, if equalled, by those of Manchester, but that the interior part of the town is miserable and uncomfortable in appearance » (« The proposed street improvements. To the Editor of the Bradford Observer », *Bradford Observer*, 12 mai 1864, p. 7).

¹³⁵⁶ « And it is assuredly intended that all of us should have knowledge and act upon our knowledge, in matters with which we are daily concerned, and not be left to the caprice of architects, or mercy of contractors » (*Stones of Venice I in Works*, vol IX, p. 10).

projet de construction de la nouvelle Bourse de la laine. L'accusation que formule Ruskin, en 1864, à l'encontre de la bourgeoisie de Bradford, pourtant à l'initiative de son invitation, vient finalement nourrir le contre-discours qui commence à s'écrire au sein d'une partie de la communauté urbaine qui entend défendre un usage public de la ville en réaction à la mainmise exercée par le milieu industriel sur le territoire urbain.

Les nouvelles frontières du discours sur la ville

L'opération architecturale autour de la nouvelle Bourse de la laine de Bradford en 1864 participe donc à la prise de conscience, par deux catégories distinctes de la population, de leur opposition au sein de la communauté urbaine. William Byles pointe notamment, dans son éditorial du 16 juin, le désengagement patent de l'une de ces catégories vis-à-vis du développement de Bradford. Il regrette l'absence des principaux industriels dans la liste des signataires de la souscription ouverte pour la transformation du site de l'ancien *Piece Hall* en place publique et soutient que :

« la *plaza* de Market Street est, au même titre qu'une bibliothèque gratuite ou que des bains publics, un luxe si grand qu'elle devrait être donnée, tel un cadeau, des riches aux pauvres »¹³⁵⁷.

Il soutient que ces « riches messieurs » devraient :

« mettre la main à la poche et contribuer à la mesure de leur libéralité et de la fierté qu'ils ressentent pour une ville qui contribue à leur fortune »¹³⁵⁸.

Il avance également que :

« le peuple tire une plus grande fierté de sa ville en comparaison aux hommes plus fortunés qui méditent leur retraite dans des chaumières rurales »¹³⁵⁹.

On trouve ici, dans les colonnes du *Bradford Observer*, les contours d'une réflexion systémique autour de la ville qui se trouve investie, pour elle-même, de valeurs symboliques et politiques. Elle focalise l'identification respective de deux classes sociales – les riches et les pauvres pour reprendre le lexique employé par William Byles – qui se définissent ici par l'attachement de chacune à une certaine conception de l'espace urbain. C'est notamment par la défense de son caractère public que se reconnaît le groupe qui n'est pas directement concerné par les effets de

¹³⁵⁷ « The Market Street plaza is like a free library, or like baths and washhouses, so much of luxury that it might come as an appropriate gift of the wealthy to the poor » (« The Market Street improvement », *Bradford Observer*, 16 juin 1864, p. 4).

¹³⁵⁸ « putting their hands into their pockets and contributing according to the measure of their liberality and to the pride they feel in a town where they make large fortunes » (*Ibid.*).

¹³⁵⁹ « In the nature of things the people take a greater pride in the town than wealthier men who meditate retirement into rural bowers of ease and luxury when the golden fruit of commercial success is housed by them » (*Ibid.*).

la prospérité économique industrielle de Bradford. Face au discours dominant, celui du succès économique de Bradford, que les industriels gravent progressivement dans le marbre architectural de la ville, un contre-discours, celui d'une ville qui devrait être conçue pour répondre plus essentiellement aux besoins de sa population, comme un bien public donc, commence à s'écrire.

Le contexte temporel particulier dans lequel le conflit entre ces deux discours sur la ville s'établit n'est pas anodin. C'est à la même période – quelques années plus tard, en 1867 – qu'en Espagne Ildefonso Cerdà théorise, dans sa *Teoria general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, la notion d' « urbanisation », créée à partir de la racine latine « urbs » et qui lui sert :

« non seulement à désigner tout acte qui tend à agglomérer le bâti et à régulariser son fonctionnement dans l'ensemble déjà formé, mais aussi l'ensemble des principes, doctrines et règles qui doivent être appliqués, afin que l'édification et son organisation, loin de comprimer, déformer et corrompre les facultés physiques, morales et intellectuelles de l'homme social, servent à favoriser son développement et sa vigueur, et à accroître le bien-être individuel, dont la totalité forme le bonheur public. Pour les mêmes raisons, j'ai adopté les mots "urbaniser" et "urbaniste", que le lecteur trouvera à chaque page de ce livre »¹³⁶⁰.

Il définit sa tâche – celle de l'urbaniste (*urbanizador*) – comme consistant à découvrir ces « principes, doctrines et règles » et à les intégrer à une théorie générale afin de pouvoir les appliquer délibérément à la conception et à l'organisation de l'espace bâti. C'est seulement ensuite, dans les années et décennies qui suivent, que se développe, en Europe, une discipline spécifique appelée, en espagnol, « urbanismo », en France, « urbanisme », en italien « *urbanistica* », « *Städtebau* » en allemand et dont l'équivalent anglo-saxon est « *city-planning* » ou « *town-planning* ».

Si ces éléments relatifs à l'histoire de l'urbanisme sont importants pour notre sujet c'est qu'il est intéressant de relever les termes dans lesquels s'engage la discussion publique dont rend compte le *Bradford Observer* dans ses numéros de mai-juin 1864. C'est autour de la notion d' « améliorations » que ce soit « de la rue » ou « de la ville » que se mobilise la communauté urbaine. Il n'est alors pas question d'urbanisme, ni même d'aménagement, ce vocabulaire étant alors seulement en cours de théorisation.

¹³⁶⁰ « Hé aqui las razones filológicas que me indujeron y decidieron a adoptar la palabra urbanización, no solo para indicar cualquier acto que tienda a agrupar la edificación y a regularizar su funcionamiento en el grupo ya formado, sino también el conjunto de principios, doctrinas y reglas que deben aplicarse, para que la edificación y su agrupamiento, lejos de comprimir, desvirtuar y corromper la facultades físicas, morales e intelectuales del hombre social, sirvan para fomentar su desarrollo y vigor y para acrecentar el bienestar individual, cuya suma forma la felicidad pública. Por las mismas razones he adoptado la palabras urbanizar, urbanizador, que el lector encontrara en cada pagina de este libro » (Ildefonso CERDA, *Teoría general de la urbanización, y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, Madrid, Imprenta Española, 1867, p. 30).

L'apparition et la diffusion de cette terminologie, à partir de la fin du XIXe siècle, accompagne le progressif développement d'un processus de spécialisation de la réflexion sur l'urbain. Le discours sur la ville devient alors l'apanage d'une catégorie nouvelle de penseurs, praticiens et théoriciens, qui revendiquent le titre d'urbanistes. Cette professionnalisation de la réflexion vient concurrencer l'effort collectif d'appropriation de la cité par les communautés urbaines qui était alors en cours et dont nous avons donné une illustration avec le débat ouvert par la construction du *Bradford Wool Exchange* en 1864. L'émergence de la figure de l'urbaniste impose progressivement que celui-ci aurait l'exclusivité de la maîtrise d'un discours, désormais considéré comme scientifique, sur la ville.

La figure publique de John Ruskin occupe, dans cette généalogie, une place complexe. Tandis que ses propositions alimentent, par leur contenu, l'engagement citoyen pour la défense d'un usage public de la ville, son statut – conféré – de critique de l'architecture produit, paradoxalement, un effet contraire. La position d'expert qu'il occupe dans la diffusion de ce savoir sur la ville contribue en effet au développement de ce champ disciplinaire de l'urbanisme qui dépossède progressivement les citoyens de leur capacité à formuler et à faire valoir une réflexion qui pourrait accéder au statut de savoir, en les reléguant du côté des non-spécialistes.

La constitution de l'urbanisme comme champ – processus au sein duquel, comme nous venons de le voir, John Ruskin joue, à sa manière, un rôle – a contribué à l'autonomisation et à la confiscation de la réflexion sur l'urbain par des professionnels. Ces derniers, que l'on nomme progressivement « urbanistes », sont à la recherche des « principes, doctrines et règles » qui conditionneraient, sur le modèle de la biologie ou des mathématiques, le développement urbain. Postuler l'existence de ces « lois » permet aux urbanistes de revendiquer une légitimité exclusive quant à l'écriture d'un discours sur la ville. Si Ruskin n'utilise, à aucun moment, le vocabulaire disciplinaire de l'urbanisme et tend plutôt à s'opposer à ce mouvement de professionnalisation de la réflexion sur l'architecture et sur la ville – en appelant notamment les citoyens à s'engager et à étudier l'architecture – il fait néanmoins partie intégrante de cette histoire, en tout premier lieu par l'utilisation qui a été faite de ses propos et de sa réflexion par les premiers acteurs du champ urbanistique, en Grande-Bretagne et ailleurs.

B- Ruskin et les nouveaux clercs du monde urbain

Il est rare, aujourd'hui, de ne pas trouver de mention de Ruskin dans les ouvrages d'histoire de l'urbanisme. Il apparaît par exemple en bonne place, parmi les « théories fondatrices de

l'urbanisme », dans le *Que-Sais-je* intitulé « L'urbanisme », coordonnée par Pierre Merlin, dont une nouvelle édition vient de paraître en 2022¹³⁶¹. En Grande-Bretagne, il constitue un passage obligé dans les nombreux ouvrages consacrés à l'histoire de la sauvegarde du patrimoine historique ou de la planification urbaine. Il est par exemple l'un de ceux qui participe à l'émergence d'une nouvelle « compréhension des villes » dans l'ouvrage d'Helen Meller, *Towns, Plans and Society in Modern Britain*¹³⁶². Il existe pourtant peu de passages, dans l'œuvre et les interventions publiques de Ruskin dans lesquels celui-ci traite, explicitement et spécifiquement, des villes.

Faire de Ruskin l'un des précurseurs de l'urbanisme ne va finalement de soi qu'en raison de la réappropriation qui a pu être faite de sa pensée par les premiers acteurs de l'urbanisme, tel Ebenezer Howard, le père fondateur des *Garden Cities* qui place Ruskin en exergue du chapitre initial de l'ouvrage séminal qu'il fait paraître en 1898 : *To-morrow. A peaceful path to Real Reform*. À sa suite, c'est l'ensemble du mouvement des *Garden Cities* et des acteurs du champ urbanistique en construction qui se réfèrent à Ruskin et l'établissent comme l'un des pionniers de la discipline.

a- Ruskin et la ville

L'entreprise théorique de Ruskin ne fait jamais l'économie de la mise en contexte et chaque élément de son discours est toujours rattaché à l'observation d'un détail ou d'un fait architectural précisément situé. Ses *Stones of Venice* dans les années 1850 et *The Bible of Amiens* trente ans plus tard nous en offrent une remarquable illustration. Dans un mouvement assez comparable, il construit chacune de ses interventions publiques autour d'exemples qu'il tire de son expérience pratique de la ville dans laquelle il prend la parole. Ces différents paramètres expliquent la présence, dans les écrits de Ruskin, d'un certain nombre de passages qui traitent de problématiques urbaines. L'intérêt de Ruskin pour ces questions conduit le critique, qui est également enseignant à Oxford à partir des années 1870, à occuper une place particulière au sein du milieu des réformateurs sociaux britanniques qui s'engagent notamment pour le logement et contre la pauvreté urbaine dans la seconde moitié du XIXe siècle.

¹³⁶¹ Pierre MERLIN, *L'Urbanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022.

¹³⁶² Helen MELLER, *Towns, Plans and Society in Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Ruskin, réformateur social ?

Les années 1870 constituent pour Ruskin un moment particulier au regard de son engagement social. Alors qu'il est nommé, en 1870, à la chaire de *Slade Professor*, créée spécialement pour lui à Oxford, il fonde, l'année suivante, sa *Guild of St George*. Si elle est établie sur un territoire rural – d'abord dans un cottage à Walkley, près de la ville de Sheffield – et orientée, principalement, autour du travail agricole, Ruskin envisage sa guilde comme un espace expérimental dans lequel interroger les formes de prise en charge des questions sociales telles qu'elles sont alors traitées par les politiques urbaines. Il écrit à cet égard que le projet est :

« De faire dévier un peu le puissant flux de la charité et de la justice anglaises pour qu'il ne soit plus question de surveiller la maladie mais de veiller à la santé, et de punir le crime mais de récompenser la vertu ; d'établir, ici et là, des terrains d'exercice au lieu d'hôpitaux, et des écoles d'entraînement au lieu de pénitenciers »¹³⁶³.

Les enjeux qui sont ici au cœur de sa réflexion sont ceux qui occupent alors le milieu des réformateurs sociaux, qui réagissent notamment à l'application des *Poor Laws* relatives à la prise en charge de la grande pauvreté urbaine mais également celui du courant hygiéniste constitué en particulier au moment du vote du *Public Health Act* de 1848. Il cristallise la mobilisation autour des questions sanitaires dans un pays où le taux de mortalité est de 22,4‰ au cours de la décennie 1841-1851¹³⁶⁴. Ruskin est proche de ces milieux qu'il côtoie en particulier au sein de la *Social Science Association* où se retrouvent des « *sanitarians* » comme William Farr et Edwin Chadwick mais également des réformateurs sociaux comme Frederick Denison Maurice, fondateur du *Working Men College* en 1854. Parmi les quatre domaines principaux autour desquels l'association entend mener une réflexion les questions de santé publique et de réforme pénale sont centrales¹³⁶⁵.

Si la *Guild of St George* représente, au sein du parcours de Ruskin, l'une des étapes les plus remarquables et remarquées de son engagement social, tout à la fois par ses contemporains et par ses futurs biographes¹³⁶⁶, elle ne constitue cependant pas la première expérience d'action sociale dans laquelle Ruskin s'investit. En 1865, il finance les projets de la réformatrice Octavia Hill qu'il connaît depuis le milieu des années 1850. C'est la petite fille du réformateur Thomas

¹³⁶³ « To divert a little of the large current of English charity and justice from watching disease to guarding health, and from the punishment of crime to the reward of virtue; to establish, here and there, exercise grounds instead of hospitals, and training schools instead of penitentiaries » (*Fors Clavigera vol. I in Works*, vol. XXVII, p. 158).

¹³⁶⁴ Asa BRIGGS, *Victorian Cities*, Berkeley, University of California Press, 1993 [1963], p. 19.

¹³⁶⁵ L. GOLDMAN, *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain. The Social Science Association 1857-1886, op.cit.*, 2002, p. 2.

¹³⁶⁶ « The most personal and sustained of Ruskin's practical exemplars as far as his heirs were concerned was his utopian society, the Guild of St George » (Stuart EAGLES, « Political Legacies » in Francis O'GORMAN (dir.), *The Cambridge Companion to John Ruskin, op.cit.*, 2015, p. 252).

Southwood Smith et Ruskin la charge d'entreprendre la restauration d'un groupe d'immeuble situé dans le quartier de Marylebone à Londres qu'il a acquis en 1864, dans la perspective de les convertir en logements décents pour les plus pauvres. Il donne une description de ce projet dans la lettre numéro XXIII de *Time and Tide*. Alors qu'il fait part à ses lecteurs de son mépris pour la manière dont les spéculateurs immobiliers parviennent à obtenir un bénéfice de leur gestion des plus misérables maisons de Londres, il écrit :

« J'ai ressenti ce mal si fortement que j'ai acheté, dans le pire quartier de Londres, une propriété en pleine propriété et une propriété en location, se composant de maisons habitées par les plus pauvres, afin d'essayer de voir quel changement dans leur confort et leurs usages je pourrais effectuer en ne prenant qu'un loyer juste, mais fixe. Les maisons de la propriété à bail me rapportent cinq pour cent ; les familles qui n'avaient qu'une seule pièce en ont maintenant deux, et sont plus ordonnées et pleines d'espoir ; et il y a encore un surplus sur les loyers qu'elles paient après que j'ai prélevé mes cinq pour cent, avec lequel, si tout va bien, elles pourront éventuellement m'acheter douze ans de bail. La pleine propriété rapporte trois pour cent, avec des résultats similaires pour le confort du locataire. Ceci n'est qu'un exemple de ce qui pourrait être fait par une action ferme de l'État en la matière »¹³⁶⁷.

La théorie architecturale de Ruskin est ainsi associée à un effort important de réflexion autour des conditions de logement des populations pauvres et de leur prise en charge par les pouvoirs publics. Quelques années plus tard, en 1874, il entreprend, dans la même perspective, un projet de construction d'une route municipale. Alors qu'il est *Slade Professor* à Oxford, il encourage un groupe de ses étudiants – parmi lesquels on compte Oscar Wilde – à s'investir pour la construction d'une route destinée à relier à Oxford le petit village d'Hincksey, à proximité directe de la ville, afin que ses agriculteurs et sa population puissent la rejoindre plus facilement. Son idée est alors d'orienter les activités de la classe gouvernante vers les enjeux de la réforme sociale. À cette occasion, il correspond avec l'un de ses étudiants, James Reddie Anderson, qui participe au projet. Dans une lettre du 25 février 1874, il lui écrit :

« Je ne pensais guère que les étudiants s'y intéresseraient de manière aussi sincère, et je n'avais même pas imaginé que vous le feriez vous-même, ou que vous y réfléchiriez assez clairement pour exposer parfaitement, comme vous l'avez fait, les raisons de cet effort.

Je suis très désireux que les hommes sentent que ce n'est pas par désir de notoriété, ni par un plan fantastique d'humiliation ou de sacrifice pour eux, que je leur soumets ceci : mais par la conviction la plus simple que l'on ne peut être heureux dans l'industrie physique que lorsqu'elle est utile ; et que toutes les meilleures formes nationales

¹³⁶⁷ « I felt this evil so strongly that I bought, in the worst part of London, one freehold and one leasehold property, consisting of houses inhabited by the lowest poor; in order to try what change in their comfort and habits I could effect by taking only a just rent, but that firmly. The houses of the leasehold pay me five per cent.; the families that used to have one room in them have now two; and are more orderly and hopeful besides; and there is a surplus still on the rents they pay after I have taken my five per cent., with which, if all goes well, they will eventually be able to buy twelve years of the lease from me. The freehold pays three per cent., with similar results in the comfort of the tenant. This is merely an example of what might be done by firm State action in such matters » (*Time and Tide in Works*, vol. XVII, p. 437)

d'éducation et d'instruction doivent commencer par l'agriculture et d'autres arts domestiques, entrepris pour le bien public.

Y a-t-il des personnes compétentes en menuiserie qui pourraient se joindre à nous ? Nous aurons très bientôt besoin de faire des clôtures, de fixer des planches, etc »¹³⁶⁸.

Quelques semaines plus tard, le 5 avril 1864, il lui présente les détails de leur « petite entreprise » :

« Lorsque, après avoir traversé le bac, vous tournez à gauche dans le chemin sous les collines, vous arrivez actuellement à un endroit où la route est enfoncée devant un cottage, qui a de belles vieilles marches montant à sa porte : et cette dépression dans la route est habituellement pleine d'eau stagnante, ou autrement gênante. Je veux que cette cavité soit d'abord comblée et nivelée et que la route soit réparée par-dessus, avec un drain en dessous pour évacuer le drainage de la colline. En faisant cela, je voudrais que vous entreteniez les marches du cottage et, si possible, que vous mettiez un peu de terre de jardin avec une ou deux marguerites, ou autre, le long de la façade du cottage aussi loin que possible [...]. Cette partie de la route étant remise à niveau, quand vous allez un peu plus loin, vous arrivez à une dépression beaucoup plus grande - un terrain à peu près aussi grand que la place devant le Duomo de Torcello, mais triangulaire, pas carré, et avec des maisons de tous les côtés. Je veux que cet espace soit rempli et recouvert de gazon, ce qui permettra d'obtenir un joli petit morceau de pâturage pour les oies et les ânes du voisinage [...].

En continuant, on trouvera une route traversée par des ornières d'une profondeur que, me semble-t-il, seul le passage des roues de charrette pendant des siècles a pu creuser. En supposant que, une fois le travail commencé, il s'attire des sympathies plus larges, et que notre petite compagnie devienne importante, n'importe quelle force d'hommes pourrait être mise, à ce terme, sur le travail de route requis ici »¹³⁶⁹.

Dans ces trois expériences, celle qu'il mène avec Octavia Hill, celle de la *Guild of St George* et celle d'*Hincksey Road*, l'engagement de Ruskin se fait, de manière très concrète, sur des questions de services publics, de logements, d'aménagements et d'infrastructures. S'il n'est pas architecte – argument qui est souvent utilisé par ses détracteurs¹³⁷⁰ – il est néanmoins l'un des

¹³⁶⁸ « I had scarcely any thought that the men would take it up in this frank way, and scarcely had seen even that you yourself would, or saw clearly enough to state perfectly, as you have done, the grounds of the effort. I am very desirous that the men should feel it is in no desire for notoriety myself, nor in any fantastic scheme of self-humbling or sacrifice for them, that I put this before them: but in the most simple conviction that one can be happy in bodily industry only when it is useful; and that all the best national forms of education and scholarship must begin in agriculture and such other homely art, undertaken for public benefit. Are there any carpentry-skilled hands likely to join us? We shall want some fence-making, board-fastening, and the like, very soon » (*Letters of Ruskin in Works*, vol. XXXVII, p. 85).

¹³⁶⁹ « When, after crossing the ferry, you turn to the left in the lane under the hills, you come presently to a place where the road is depressed in front of a cottage, which has beautiful old steps going up to its door: and this depression in the road is usually full of stagnant water, or otherwise offensive. I want this to be first filled up and levelled and the road made good over it, with a drain beneath to carry the hill drainage clear. In doing this, I should like you all to pet those cottage steps, and if possible, run a little bit of garden ground with a daisy or two, or the like, along the front of the cottage as far as they project [...] This part of the road being set to rights, when you go a little further you come to a much larger depression—in a space of land about as large as the square before the Duomo of Torcello, but triangular, not square, and with cottages on all sides of it. This space I want filled, and turfed over—which being done, a pretty little piece of grazing ground will be obtained for the geese and the donkeys of the neighbourhood [...].

Proceeding further, the length of the lane will be found traversed by ruts of depth which, it seems to me, only the cart-wheels of centuries could have cut. Supposing that, when the work is once begun, it should enlist wider sympathies, and our little company become large, any force of men might be put, this term, upon the road work required here » (*Letters of Ruskin in Works*, vol. XXXVII, p. 90).

¹³⁷⁰ Voir à ce sujet l'introduction du quatrième chapitre de cette thèse.

acteurs de la lutte contre la dégradation des infrastructures publiques, la misère urbaine, les taudis, l'insalubrité et la cherté des loyers.

Ces problématiques, qui relèvent encore, dans les années 1860-1870, de la réflexion sur la question sociale, font l'objet, au cours du dernier tiers du XIXe siècle, d'une spécialisation de la réflexion sur la ville. Le milieu des réformateurs sociaux au sein duquel ces problématiques urbaines étaient jusqu'alors prises en charge – par exemple au sein du *Metropolitan Association for Improving the Dwellings of the Industrious Classes* créé en 1841 ou de la *Society for Improving the Condition of the Labouring Classes* qui date de 1844 ou encore du *Peabody Trust*, actif à Londres à partir de 1862¹³⁷¹ – cède alors le pas à une nouvelle catégorie d'acteurs intellectuels : les urbanistes ou « *town planner* ». L'un des précurseurs en la matière est, en Grande-Bretagne, Ebenezer Howard, le père des *Garden Cities*.

Ruskin et le mouvement des Garden Cities

L'acte fondateur du mouvement des *Garden Cities* est la publication en 1898 par Ebenezer Howard de son livre *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform*. C'est dans cet ouvrage qu'il théorise, pour la première fois, son modèle de Cités-jardins dont il donne différentes illustrations, par le biais de diagrammes. Dans son introduction, il met en lumière la faiblesse des sujets qui font alors consensus dans le paysage intellectuel britannique. Les oppositions qui structurent alors les débats autour des questions religieuses, politiques et sociales sont mises en regard du consensus « universel » autour de la question urbaine :

« Il y a cependant une question à propos de laquelle on peut difficilement trouver une différence d'opinion. Il est presque universellement admis par les hommes de tous les partis, non seulement en Angleterre, mais dans toute l'Europe, l'Amérique et nos colonies, qu'il est profondément déplorable que les gens continuent à affluer dans les villes déjà surpeuplées, et qu'ils contribuent ainsi à vider davantage les districts ruraux »¹³⁷².

Il mobilise alors, pour appuyer son propos, des extraits de discours de différents hommes politiques comme ceux des théologiens Lord Rosebery ou John Gorst ou du syndicaliste Frederic Farrar, mais également différents extraits de la presse nationale.

¹³⁷¹ A. BRIGGS, *Victorian Cities*, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁷² « There is, however, a question in regard to which one can scarcely find any difference of opinion. It is well-nigh universally agreed by men of all parties, not only in England, but all over Europe and America and our colonies, that it is deeply to be deplored that the people should continue to stream into the already over-crowded cities, and should thus further deplete the country districts » (Ebenezer HOWARD, *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, 2e éd., Londres, Swan Sonnenschein & Co, 1902, p. 10-11).

Face à cet état de fait, son ouvrage a pour ambition de présenter un modèle de ville qui réponde à la fois aux enjeux relatifs à la surpopulation urbaine mais également à ceux liés à la déprise rurale. Il écrit :

« En réalité, il n'y a pas seulement, comme on le suppose constamment, deux alternatives - la vie en ville et la vie à la campagne - mais une troisième alternative, dans laquelle tous les avantages de la vie urbaine la plus énergique et la plus active, avec toute la beauté et les plaisirs de la campagne, peuvent être assurés dans une combinaison parfaite »¹³⁷³.

Cette troisième alternative, qu'il définit comme la « *Town-country* », rassemble les avantages, tout à la fois, de la ville et de la campagne. C'est ce qu'il entend présenter dans cet ouvrage :

« J'entreprendrai donc de montrer comment, dans la "*Town-country*", on peut jouir de possibilités égales, voire meilleures, de relations sociales que dans n'importe quelle ville surpeuplée, alors que les beautés de la nature peuvent entourer et combler chaque habitant ; comment des salaires plus élevés sont compatibles avec des loyers et des taux réduits ; comment de nombreuses possibilités d'emploi et de brillantes perspectives d'avancement peuvent être assurées à tous ; comment les capitaux peuvent être attirés et la richesse créée ; comment les conditions sanitaires les plus admirables peuvent être assurées ; comment de belles maisons et de beaux jardins peuvent être vus de tous côtés ; comment les limites de la liberté peuvent être élargies, et néanmoins tous les meilleurs résultats de la concorde et de la coopération rassemblés dans un peuple heureux »¹³⁷⁴.

Il en donne alors une illustration, qui constitue le premier diagramme présenté dans son ouvrage.

¹³⁷³ « There are in reality not only, as is so constantly assumed, two alternatives—town life and country life—but a third alternative, in which all the advantages of the most energetic and active town life, with all the beauty and delight of the country, may be secured in perfect combination » (*Ibid*, p. 15).

¹³⁷⁴ « I will undertake, then, to show how in "Town-country" equal, nay better, opportunities of social intercourse may be enjoyed than are enjoyed in any crowded city, while yet the beauties of nature may encompass and enfold each dweller therein; how higher wages are compatible with reduced rents and rates; how abundant opportunities for employment and bright prospects of advancement may be secured for all; how capital may be attracted and wealth created; how the most admirable sanitary conditions may be ensured; how beautiful homes and gardens may be seen on every hand; how the bounds of freedom may be widened, and yet all the best results of concert and co-operation gathered in by a happy people » (*Ibid*, p. 10).

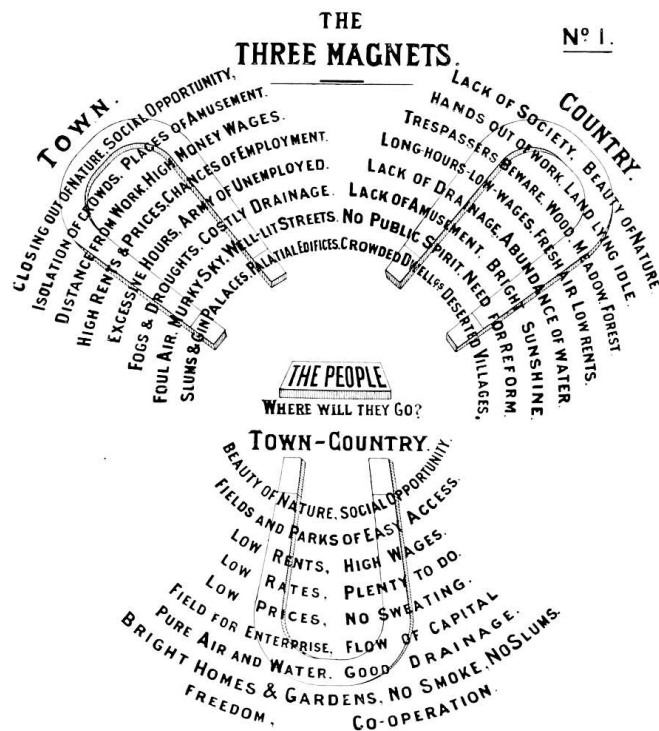


Figure 96 : Diagramme n°1 issu de *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*
Source : E. HOWARD, *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, 2e éd., op.cit., p. 16.

À la suite de cette introduction, son premier chapitre, consacré à la description des principes fondamentaux de cette « *Town-Country* » – qu’il qualifie alors, pour la première fois, de *Garden City* – est précédé d’une mise en exergue dans laquelle il cite un passage d’un texte de Ruskin. Il s’agit d’un extrait d’une conférence que Ruskin donne en 1868 au *Royal College of Science* de Dublin, intitulé « *The Mystery of Life and its arts* ». Le texte a été publié, en 1871, au sein d’une nouvelle édition de l’ouvrage *Sesame and Lilies*, connu pour avoir été, en 1906, traduit par Proust. Il affirme, alors qu’il est quasiment sur le point de conclure, qu’il existe quatre domaines dans lesquels il est possible d’agir pour le bien de l’humanité, en « nourrissant les gens », en les « habillant », en les « logeant » et, dernièrement, en leur « apportant du plaisir avec les arts ou les sciences ou n’importe quel autre sujet de pensée ». C’est au moment d’aborder la question du logement qu’il écrit que :

« Pourvoir en logement la population nécessite de faire passer un grand nombre de vigoureuses lois et de s’attaquer aux intérêts personnels qui se mettent au travers de notre chemin »¹³⁷⁵.

C’est alors qu’il appelle, à la suite du vote de ces lois, à :

« De grandes et minutieuses actions sanitaires et de rénovations dans les maisons que nous avons ; puis la construction de nouvelles, efficacement et magnifiquement et en

¹³⁷⁵ « And providing lodgment for them means a great deal of vigorous legislature, and cutting down of vested interests that stand in the way » (*Sesame and Lilies in Works*, vol. XVIII, p. 183)

groupe de taille limitée, proportionnellement à leurs flux, et encerclées par un mur, pour qu'il n'y ait aucune banlieue purulente et misérable nulle part mais des rues propres et animées à l'intérieur et la campagne ouverte à l'extérieur, avec une ceinture de beaux jardins et de vergers autour de ses murs, pour que, de tous les côtés de la ville, soient accessibles, à une distance de quelques minutes à pieds, un air parfaitement pur, de l'herbe et une vue vers un horizon lointain. Tel est le but final »¹³⁷⁶.

C'est ce passage qui est mis en exergue du premier chapitre du livre d'Howard dans une entreprise de relecture, programmatique, de l'œuvre de Ruskin. La description que fait Howard de la forme de sa Cité-jardin résonne fortement avec celle de Ruskin :

« *Garden City*, dont la construction est prévue au centre du terrain de 6 000 acres, couvre une superficie de 1 000 acres, soit un sixième des 6 000 acres, et pourrait avoir une forme circulaire de 1 240 yards (ou près de trois quarts de mile) du centre à la circonférence. Six magnifiques boulevards, de 120 pieds de large chacun, traversent la ville du centre à la périphérie, la divisant en six parties égales ou quartiers. Au centre se trouve un espace circulaire d'environ cinq acres et demi, aménagé en un beau jardin bien arrosé ; autour de ce jardin, chacun se trouvant sur son propre terrain, se trouvent les plus grands bâtiments publics - l'hôtel de ville, la principale salle de concert et de conférence, le théâtre, la bibliothèque, le musée, la galerie d'art et l'hôpital »¹³⁷⁷.

Circulaire, la *Garden City* d'Howard est organisée en « six magnifiques boulevards » qui font écho aux « rues propres et animées » de Ruskin. L'un des diagrammes de l'ouvrage en offre une représentation.

¹³⁷⁶ « thorough sanitary and remedial action in the houses that we have; and then the building of more, strongly, beautifully, and in groups of limited extent, kept in proportion to their streams, and walled round, so that there may be no festering and wretched suburb anywhere, but clean and busy street within, and the open country without, with a belt of beautiful garden and orchard round the walls, so that from any part of the city perfectly fresh air and grass, and sight of far horizon, might be reachable in a few minutes' walk. This the final aim » (*Sesame and Lilies in Works*, vol. XVIII, p. 183-184). Passage cité par Ebenezer Howard en exergue du premier chapitre de *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform*.

¹³⁷⁷ « Garden City, which is to be built near the centre of the 6,000 acres, covers an area of 1,000 acres, or a sixth part of the 6,000 acres, and might be of circular form, 1,240 yards (or nearly three-quarters of a mile) from centre to circumference. Six magnificent boulevards—each 120 feet wide—traverse the city from centre to circumference, dividing it into six equal parts or wards. In the centre is a circular space containing about five and a half acres, laid out as a beautiful and well-watered garden; and, surrounding this garden, each standing in its own ample grounds, are the larger public buildings—town hall, principal concert and lecture hall, theatre, library, museum, picture-gallery, and hospital » (E. HOWARD, *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, *op. cit.*, p. 22).

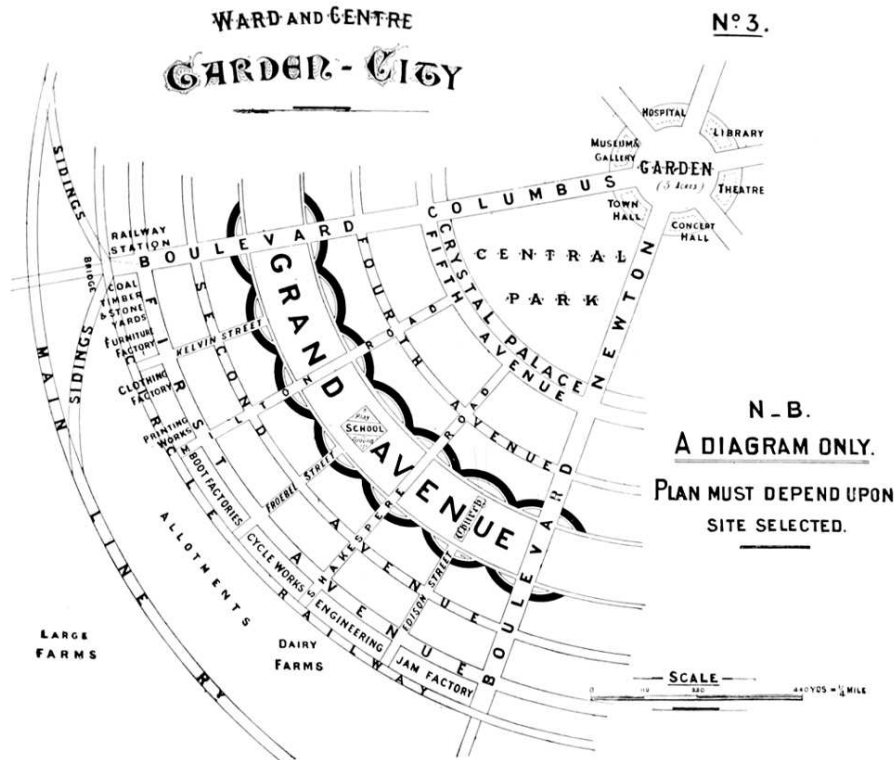


Figure 97 : Diagramme n°3 issu de *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*
 Source : E. HOWARD, *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, 2e éd., *op.cit.*, p. 22.

Cette ville principale, d'une taille limitée à 1000 acres, est entourée de 5000 acres de terrains qui rappelle la « ceinture de beaux jardins et de vergers » du critique d'architecture. Howard précise, dans son ouvrage, l'organisation de cet espace agricole :

« L'ensemble des déchets de la ville sont utilisés sur les parties agricoles du domaine, qui sont détenues par différents individus en grandes exploitations, petites exploitations, lotissements, pâturages à vaches, etc ; la concurrence naturelle de ces diverses méthodes d'agriculture, éprouvée par la volonté des occupants d'offrir le loyer le plus élevé à la municipalité, tend à faire naître le meilleur système d'élevage, ou, ce qui est plus probable, les meilleurs systèmes adaptés à des fins diverses. Ainsi, il est facilement concevable qu'il puisse s'avérer avantageux de cultiver le blé dans de très grands champs, ce qui implique une action unie sous la direction d'un agriculteur capitaliste ou d'un groupe de coopérateurs ; tandis que la culture des légumes, des fruits et des fleurs, qui exige des soins plus rapprochés et plus personnels, ainsi qu'un plus grand recours à la faculté artistique et inventive, peut être mieux traitée par des individus ou par de petits groupes d'individus ayant une croyance commune dans l'efficacité et la valeur de certains traitements, méthodes de culture ou environnements artificiels et naturels »¹³⁷⁸.

¹³⁷⁸ « The refuse of the town is utilised on the agricultural portions of the estate, which are held by various individuals in large farms, small holdings, allotments, cow pastures, etc.; the natural competition of these various methods of agriculture, tested by the willingness of occupiers to offer the highest rent to the municipality, tending to bring about the best system of husbandry, or, what is more probable, the best *systems* adapted for various purposes. Thus it is easily conceivable that it may prove advantageous to grow wheat in very large fields, involving united action under a capitalist farmer, or by a body of co-operators; while the cultivation of vegetables, fruits, and flowers, which requires closer and more personal care, and more of the artistic and inventive faculty, may possibly be best dealt with by individuals, or by small groups of individuals having a common belief in the efficacy and value of certain dressings, methods of culture, or artificial and natural surroundings » (*Ibid*, p. 25-26).

Il en donne également une illustration qui spatialise l'articulation entre ces différentes cultures.

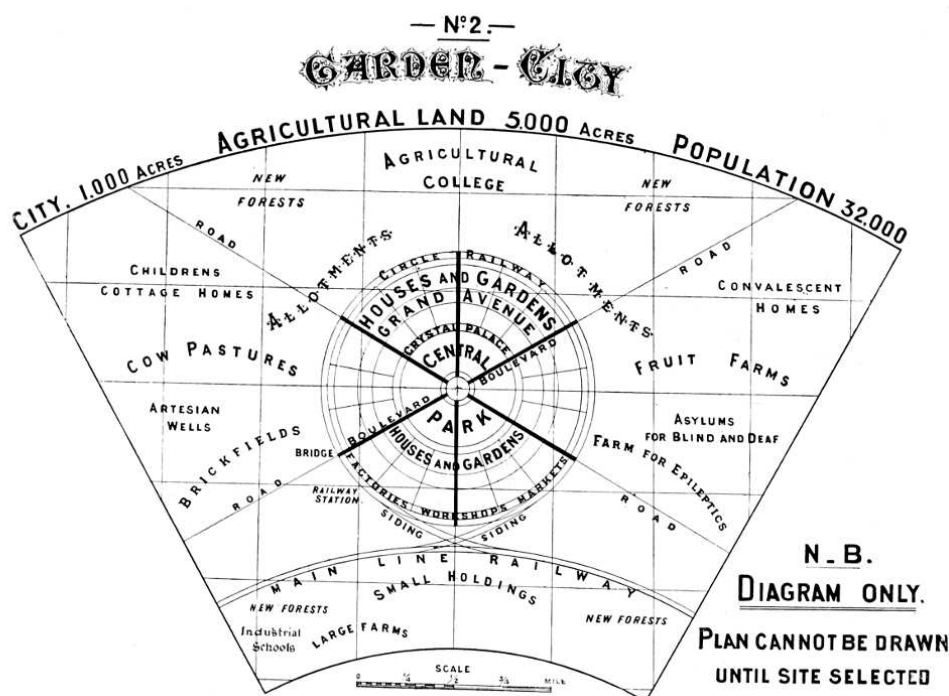


Figure 98 : Diagramme n°2 issu de *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*
 Source : E. HOWARD, *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, 2e éd., op.cit., p. 22.

On repère sur ce diagramme la manière dont la ville est conçue en interaction avec la ceinture agricole qui l'entoure.

Les parallèles entre Ruskin et Ebenezer Howard ne se limitent néanmoins pas à la forme et aux principes de la *Garden City*. Le mouvement auquel la publication du livre d'Howard donne naissance – autour de la *Garden City Association*, créé en 1899 par Howard dans le but, notamment, d'organiser des levées de fonds pour la mise en pratique de son modèle – tire également profit des réseaux structurés autour de Ruskin de son vivant mais également après sa mort, à travers, notamment, les *Ruskin Societies*.

La première d'entre elles est établie à Manchester en 1878 avec le consentement réticent de l'intéressé. Plusieurs autres voient le jour les années suivantes à Glasgow, Londres, Liverpool, ou Birmingham. Engagées dans la lecture et la discussion des textes de Ruskin, elles témoignent d'une mode pour ce genre de mondanités littéraires dans la société britannique victorienne¹³⁷⁹. La liste de l'ensemble des interventions qui ont eu lieu dans les différentes *Ruskin Societies*, depuis 1878 jusqu'en 1912, est aujourd'hui disponible grâce à l'important travail réalisé par Stuart Eagles, en 2013, à partir de comptes-rendus trouvés dans les journaux, de notices et de

¹³⁷⁹ Stuart EAGLES, « Political Legacies » in F. O'GORMAN (dir.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, op. cit, p. 253.

leurs enregistrements manuscrits¹³⁸⁰. Dans cette liste, on trouve notamment la trace d'une intervention d'Ebenezer Howard, le 16 décembre 1904, à la *Ruskin Union* – dont la fondation remonte à 1900, à Londres – pour une conférence intitulée « *Social Individualism in Theory and Practice* ». Ce n'est pas la première fois qu'il est question, au sein des *Ruskin Societies*, du mouvement des *Garden Cities*. Dès janvier 1903, à la *Ruskin Society* de Liverpool, est donnée une conférence sur « *Garden Cities and the Ruskin Ideal* » pour laquelle il n'a pas été possible de retrouver le nom de l'intervenant. Par la suite, c'est en janvier 1905 que l'urbaniste et biologiste Patrick Geddes – qui réalise, en 1925, en suivant les principes du *Garden City Movement* un plan d'aménagement pour la ville de Tel Aviv – donne à la *Ruskin Society* de Birmingham une conférence intitulée « *Movement towards city betterment* ». Deux conférences y sont ensuite données par Raymond Unwin, architecte de la première Cité-jardin créée à Letchworth en 1903 sous l'égide d'Howard. La première, « *Town Planning* » le 13 novembre 1907, a lieu à la *Ruskin Society* de Birmingham. La seconde, « *Town Planning and Individuality of Towns* » est organisée le 13 avril 1910 à la *Ruskin Union* de Londres. Les *Ruskin Societies* deviennent ainsi, au rythme du développement du mouvement, l'un des organes de diffusion des principes des *Garden City*.

Dans ces conférences, on remarque l'utilisation par Raymond Unwin, à partir de 1907, d'une expression qui n'était pas en usage auparavant, celle de « *Town Planning* ». Le terme dont la traduction française est aussi bien « planification urbaine » qu' « urbanisme », témoigne de l'importance du mouvement des *Garden Cities* dans la généalogie de la discipline urbanistique en Grande-Bretagne. Les acteurs du mouvement, à l'image de Raymond Unwin ou Patrick Geddes, jouent un rôle de premier plan dans le vote, en 1909, du *Housing and Town Planning Act*. Cette loi s'inspire notamment du modèle que constituent leurs premières réalisations : la Cité-jardin de Letchworth en 1903 mais également celle de Hampstead en 1906 dont Unwin est l'architecte. Soutenue par la *Garden City Association*, le *Housing and Town Planning Act*, première loi urbanistique britannique, impose en particulier aux municipalités de mettre en place un système de planification pour les développements futurs de leur ville qui requiert notamment le respect de certaines normes et standards dans la construction des habitations.

¹³⁸⁰ Stuart EAGLES, *Ruskin Societies 1878-1912. Partial List of Lectures*, Ruskin Library, 2013, 2013B0030.

b- Ruskin et le *Town Planning*

L'héritage ruskinien dans les premières années de l'urbanisme britannique

La porosité entre les réseaux ruskiniens et les premiers cercles des praticiens de l'urbanisme est ainsi particulièrement importante au début du XXe siècle. Elle s'inscrit dans l'histoire longue des rapports entretenus par Ruskin avec les questions urbaines et notamment avec celles relatives aux logements.

Raymond Unwin, architecte de la première *Garden City* de Letchworth en 1903, est étudiant à Oxford au moment où Ruskin occupe la chaire de *Slade Professor*. Il assiste notamment à l'expérimentation d'*Hincksey Road* mais également à plusieurs de ses conférences et particulièrement à l'une d'entre elle, prononcée le 7 mars 1872, et intitulée « *The Story of the Halcyon* »¹³⁸¹ dans laquelle Ruskin énonce que :

« Et dans la vie réelle, permettez-moi de vous assurer, en conclusion, que la première " philosophie du repos " consiste à planifier et à décider de travailler pour obtenir le confort et la beauté d'une maison telle que, si nous pouvions l'obtenir, nous ne la quitterions plus. Pas un compartiment d'une maison d'hébergement modèle, pas le numéro untel de *Paradise Row*¹³⁸² ; mais un cottage bien à nous, avec son petit jardin, sa vue agréable, ses champs environnants, son ruisseau voisin, son air sain, sa cuisine propre, ses salons et ses chambres. Aucun homme ne devrait se contenter de moins que cela pour son nid ; et peu devraient chercher plus que cela : mais s'il vous semble impossible, ou follement imaginaire, que de telles maisons ne puissent jamais être obtenues pour la plus grande partie du peuple anglais, croyez-moi encore, les obstacles qui s'opposent à ce que nous les obtenions sont les choses que la vraie science, le vrai art et la vraie littérature doivent avoir pour objet principal de surmonter »¹³⁸³.

Il est intéressant de remarquer que Ruskin projette ici la question cruciale du logement dans le programme d'une future science dont il souhaite le surgissement prochain. Dans un article qu'Unwin – alors représentant de cette nouvelle science en construction – fait paraître, en 1902, dans un tract de la *Fabian Society* consacré à la question du logement populaire, intitulé « *Cottage Plans and Common Sense* », il cite le propos de Ruskin lors de cette conférence :

¹³⁸¹ Geoffrey TYACK, « Architecture » in F. O'GORMAN (dir.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, op. cit., p. 114.

¹³⁸² Concernant *Paradise Row*, Ruskin fait ici référence à une succession d'immeubles en brique situés dans la ville de Stockton-on-Tees que l'alignement des façades et la symétrie des fenêtres rendent quasi indifférenciables.

¹³⁸³ « And in actual life, let me assure you, in conclusion, the first "wisdom of calm," is to plan, and resolve to labour for, the comfort and beauty of a home such as, if we could obtain it, we would quit no more. Not a compartment of a model lodging-house, not the number so-and-so of Paradise Row; but a cottage all of our own, with its little garden, its pleasant view, its surrounding fields, its neighbouring stream, its healthy air, and clean kitchen, parlours, and bedrooms. Less than this, no man should be content with for his nest; more than this few should seek: but if it seem to you impossible, or wildly imaginary, that such houses should ever be obtained for the greater part of the English people, again believe me, the obstacles which are in the way of our obtaining them are the things which it must be the main object now of all true science, true art, and true literature to overcome » (*The Eagle Nest in Works*, vol. XXII, p. 263)

« Il reste à prouver dans quelle mesure l'amélioration des moyens de transport et la résolution de la question foncière permettraient à l'ensemble des habitants des grandes villes d'être répartis sur la base d'environ six maisons par acre, comme à Bourneville. Il ne fait aucun doute que, chaque fois qu'il est possible d'y parvenir, la majorité des hommes accepteraient l'idéal de maison de M. Ruskin : " Pas un compartiment d'un pavillon modèle, pas le numéro untel de *Paradise Row*, mais un cottage bien à nous, avec son petit jardin, son air sain, sa cuisine propre, son salon et ses chambres ". Dans les conditions actuelles des grandes villes, de tels projets semblent hors de portée des municipalités. Ce sont les grands quartiers de banlieue qu'il faut considérer pour le moment, là où, finalement, la majorité des travailleurs sont logés, ni à la campagne, ni à la ville, mais entre les deux »¹³⁸⁴.

Unwin mobilise ici l'exemple de la ville modèle de Bournville, située au sud-ouest de Birmingham, fondée en 1893 par la famille Cadbury pour y loger les employés de leur entreprise de fabrication de chocolat. Dans un esprit *Arts&Crafts*, les maisons ont été réalisées par l'architecte William Alexander Harvey et comportaient, chacune, un jardin et un intérieur répondant à l'idéal du confort moderne. Imitée par la suite dans de nombreux villages similaires, la conception de ces maisons devient, chez Unwin, une référence modèle : celle du logement pavillonnaire individuel.



Figure 99 : Premières maisons construites dans le village de Bournville. Photographie de 1905
Source : *Bournville Village Trust*.

¹³⁸⁴ « How far the improvement of transit facilities and the solution of the land question would enable the whole of the dwellers in large towns to be spread out on the basis of about six houses to the acre, as at Bourneville, has yet to be proved. Undoubtedly, whenever at all possible of attainment the majority of men would accept Mr. Ruskin's ideal of a house : « Not a compartment of a model lodging house, not the number so and so Paradise Row, but a cottage all of our own, with its little garden, its healthy air, its clean kitchen, parlor and bedrooms ». Under present conditions in large towns such schemes seem beyond the reach of municipalities. It is the great suburban districts which have to be considered for the present, where, after all, the majority of working folk are housed, neither in the country nor in the city, but between the two » (Raymond UNWIN, « Cottage Plans and Common Sense », *The Fabian Society*, 1902, p. 4).

Unwin fait de Ruskin l'inspirateur de ce modèle qui se décline alors dans différents pays, en Grande-Bretagne mais aussi en France, aux États-Unis et ailleurs en Europe. L'analogie avec ce qui est fait quelques années auparavant, en France, par la famille Menier – autre entreprise de production de chocolat – à Noisiel, est éclairante. À partir de 1874, Émile-Justin Menier y fait construire, pour loger ses employés, des logements individuels disposant d'un accès à un jardin destiné au potager. Ce genre de villages directement associés à une usine de production, qui s'édifient dans différents pays européens, sont alors les premières formes d'application des principes urbanistiques à l'échelle micro-urbaine. La priorité est donnée à l'hygiène et à la santé, à la circulation de l'air et de la lumière.

La manière dont Ruskin est arrimé à cette histoire de la planification et du logement individuel est significative. Elle indique l'orientation généalogique prise par les premiers acteurs du champ urbanistique qui vont puiser chez différents auteurs de la seconde moitié du XIXe siècle leur inspiration. Cela est encore plus net dans le discours qu'Unwin prononce, quelques années plus tard, quand il reçoit, en 1937, la médaille d'or du *Royal Institute of British Architects* dont il est alors le président. Dans son discours, il consacre un passage à l'influence de Ruskin sur son parcours :

« Celui qui a eu le privilège d'entendre la belle voix de John Ruskin dénoncer le désordre et la dégradation résultant des théories du laissez-faire, de connaître William Morris et son œuvre, et de faire sienne, dans ses jeunes années, la pensée et les écrits d'hommes comme James Hinton et Edward Carpenter, pouvait difficilement ne pas suivre les idéaux d'une forme de société plus ordonnée, et d'un environnement mieux planifié pour elle, que ce qu'il voyait autour de lui dans les années soixante-dix et quatre-vingt du siècle »¹³⁸⁵.

La mise en parallèle des écrits de John Ruskin et William Morris avec ceux du chirurgien et philosophe James Hinton et d'Edward Carpenter, socialiste, proche du courant transcendantaliste d'Emerson, trace les contours du système référentiel sous la houlette duquel les premiers acteurs de l'urbanisme organisent leur action et leur pensée. L'idée de planification, centrale dans les premières années du développement de l'urbanisme britannique, autour notamment du *Housing and Town Planning Act* de 1909, se structure petit à petit dans l'héritage de ces premiers écrits fondateurs caractérisés par un commun attachement au socialisme et par l'importance accordée à l'environnement naturel.

¹³⁸⁵ « One who was privileged to hear the beautiful voice of John Ruskin declaiming against the disorder and degradation resulting from the laissez faire theories of life, to know William Morris and his work, and to imbibe in his impressionable years the thought and writings of men like James Hinton and Edward Carpenter, could hardly fail to follow after the ideals of a more ordered form of society, and a better planned environment for it, than that which he saw around him in the seventies and eighties of the century » (« The Royal Gold Medal. Presentation to Sir Raymond Unwin », *RIBA Journal*, 3rd ser., 44, 12 (Avril 1937), p. 582 cité dans Mark SWENARTON, *Artisans and Architects. The Ruskinian Tradition in Architectural Thought*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 1989, p. 126).

L'un des organes de diffusion des théories ruskiniennes auprès des architectes qui, comme Raymond Unwin, constituent par la suite les premiers réseaux des praticiens de l'urbanisme est la *Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB)*, fondée en 1877 par William Morris. Cette Société, à laquelle Ruskin appartient, défend une réparation conservatrice des monuments dans une approche protectionniste respectant les signes visibles de l'âge. Elle réunit, dans les dernières années du XIXe siècle, de nombreux architectes qui viennent écouter Morris, Ruskin ou Philip Webb – architecte de la *Red House*, symbole de l'architecture *Arts&Crafts*. Au-delà de la défense des monuments anciens pour laquelle la Société milite, elle est aussi un espace de discussion autour des questions relatives aux problématiques, plus générales, qui touchent alors les questions urbaines. L'influence de Ruskin est sensible dès la fondation de la *SPAB* en 1877. Le manifeste du mouvement intègre des extraits des *Seven Lamps of Architecture* où il témoigne de son opposition à la restauration des monuments anciens¹³⁸⁶. Il fait par la suite figure de référence dans les débats qui animent la Société autour de l'importance à accorder, non pas seulement aux bâtiments, mais au développement de communautés entières¹³⁸⁷.

La Société est également un espace de discussion pour les différentes entreprises du courant des *Arts&Crafts*, moteur dans les premiers chantiers de planification urbaine – ce dont rend compte notamment l'architecture des maisons de Bournville dessinées par Harvey. L'une des guildes rattachées au courant, la *Art Workers Guild*, rassemble notamment de nombreux architectes en lien avec les projets architecturaux de Richard Norman Shaw, architecte en chef d'une des premières banlieues londoniennes planifiées, Bedford Park, en 1875. Ce sont des espaces dans lesquels se rassemblent des architectes comme Ashbee, Muckmordo, Edding, Voysey, Winmill, Soutar, Parker, Baille Scott, May ou Unwin justement¹³⁸⁸, dont la plupart sont membres de la *Garden City Association* dès 1899 puis, à partir de 1913, de l'*International Garden Cities and Town Planning Association* dont la présidence est alors confiée à Ewart G. Culpin.

En 1909, au moment du vote de la *Housing and Town Planning Act*, l'urbanisme au sens moderne du terme, naît ainsi du réseau complexe d'acteurs issus du courant des *Arts&Crafts* dans un respect pour les enseignements de Ruskin.

¹³⁸⁶ *Report of the SPAB*, 1st annual meeting, May Morris, I, p. 116 in Paul MEIER, *La pensée utopique de William Morris*, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 182.

¹³⁸⁷ Michael H. LANG, *Designing Utopia. John Ruskin's Urban Vision for Britain and America*, Montreal, Black Rose Books, 1999, p. 59-62.

¹³⁸⁸ *Ibid.*

Ruskin et les premiers principes de l'urbanisme

En novembre 1912, une conférence est donnée à la *Southall-Norwood Public Library* de Southall, en périphérie immédiate de Londres, par Ewart G. Culpin, le nouveau secrétaire de la *Garden City Association*, qualifié désormais de *Garden Cities and Town Planning Association*. Le titre de son intervention est « *The City of the Future* ». C'est Reginal Brown, alors membre du département « Logement » du Ministère de la Santé qui préside la séance. En guise d'introduction, il fait référence à Ruskin et à sa critique des villes industrielles ;

« Nous fabriquons tout ici sauf des hommes, nous blanchissons le coton, nous consolidons le fer, nous raffinons le sucre, nous façonnons la poterie, mais égayer, renforcer, raffiner et façonner un esprit vivant n'entre jamais dans le calcul de nos bénéfices »¹³⁸⁹.

En réponse à ce propos de Ruskin, Reginald Brown affirme que des progrès ont, depuis lors, été faits et que, désormais :

« L'urbanisme a pour objectif de produire les meilleures conditions de vie, pour le meilleur type d'homme »¹³⁹⁰.

Le lien entre Ruskin et l'urbanisme est alors très ouvertement tissé par l'orateur. Ce dernier indique les évolutions qui ont eu lieu, depuis le temps de la critique ruskinienne et en particulier le développement, à côté de sa théorisation, d'une véritable pratique de l'urbanisme :

« L'urbanisme peut être divisé en deux catégories, à savoir, appliqué aux nouvelles villes, ou à l'amélioration des villes plus anciennes. Deux choses sont donc nécessaires pour en faire à la fois une théorie et, mieux encore, une pratique, qui doivent aller de pair. Le théoricien est presque comme l'esprit sans le corps, tandis que l'homme qui a trop de pratique est comme un corps sans esprit. La combinaison parfaite est de posséder les deux »¹³⁹¹.

Il invite alors l'intervenant du jour, tout à la fois théoricien et praticien de l'urbanisme, Ewart G. Culpin, à prendre la parole. Dans son long discours, retranscrit dans la presse régionale, ce dernier fait l'éloge du « *Town planning* » en insistant notamment sur son rôle dans la lutte

¹³⁸⁹ « We manufacture everything here except men, we bleach cotton, we strengthen iron, we refine sugar, we form pottery, but to brighten, strengthen, refine and form one living spirit never enters in the estimate of our advantages » (Passage cité par Reginal Brown in « The City of the Future. Interesting Lecture », *West Middlesex Gazette*, 22 novembre 1912, p. 4).

¹³⁹⁰ « Mr. Brown said we had moved rapidly since Ruskin made those remarks; town planning had for its object the production of the best conditions for the best type of man » (*Ibid.*).

¹³⁹¹ « Town planning might be divided into two heads, namely, as applied to new cities, or to the improvement of older ones. Two things were, then, necessary to make it both theory and, better still, practice—which must go together. The theorist was almost like the spirit without the body; whilst the man with too much practice was like a body without a spirit. The perfect combination was to possess both » (*Ibid.*).

contre l'individualisme et pour de meilleures conditions de logement en direction des populations ouvrières :

« Il peut y avoir des idéaux différents quant à ce que l'urbanisme peut faire : un homme peut souhaiter voir de beaux boulevards ; un autre des arbres plantés, des promenades et des étendues de gazon ; un autre peut imaginer de belles places publiques, avec des arbres dans le lointain ; un autre encore des salles de spectacles somptueuses ; mais l'urbanisme serait un échec total s'il oubliait la vérité la plus profonde de toute l'affaire - la nécessité de fournir de meilleurs logements aux travailleurs et travailleuses de ce pays. C'est là que l'urbanisme de ce pays va différer de celui du continent. Là-bas, il a généré des conditions qui ont poussé les travailleurs vers les étages cinq à huit d'habitations qui ressemblent à des baraquements »¹³⁹².

La comparaison qui est faite avec l'urbanisme tel qu'il est pratiqué sur le continent est une référence assez nette aux travaux réalisés par Haussmann dans la capitale française dont l'une des caractéristiques a été la relégation, aux derniers étages des immeubles parisiens, des catégories sociales inférieures. Ces étages, dont la hauteur sous plafond et la dimension des pièces sont considérablement réduits en comparaison des appartements plus bourgeois des étages inférieurs, sont ici comparés aux espaces d'habitation des casernes militaires. Cette comparaison fait écho aux critiques qui sont faites, durant la seconde moitié du XIXe siècle, à l'encontre des *workhouses* fondées à la suite des *Poor Laws*, régulièrement décrites, notamment chez Dickens, comme des lieux d'enfermement¹³⁹³. On voit bien comment l'urbanisme est alors défini dans l'héritage de la réflexion politique qui a accompagné l'émergence de la question sociale dans le deuxième tiers du XIXe siècle. C'est pour répondre, d'abord, à des problématiques de logement, de pauvreté et d'insalubrité que la pratique de l'urbanisme se structure dans les premières années du XXe siècle, autour, notamment de la *Garden Cities and Town Planning Association*.

En guise de conclusion, Ewart Culpin trace le chemin qu'il reste encore à faire pour que les principes de l'urbanisme puissent être mis en pratique :

« Il convient de se hâter progressivement, car la nation doit apprendre ce que signifie réellement l'urbanisme ; même les fonctionnaires des autorités locales doivent l'apprendre avant de pouvoir le mettre en pratique. L'urbanisme implique une coopération et une consolidation entre les autorités locales, les propriétaires et toutes les personnes intéressées. De nombreux propriétaires font planifier leurs propriétés, car ils voient que cela leur rapportera plus. Ils pourraient faire quelques pas de plus vers la ville

¹³⁹² « There might be different ideals as to what town planning could do : one man might wish to see fine boulevards ; another trees planted, walks, and grassy stretches ; another might see a vision of fine public squares, with trees in the distance ; another would have palatial halls ; but town planning would be an entire failure if they forgot the deepest truth of the whole matter – the provision of better housing accommodation for the working man and woman of this country. That was where town planning in this country was going to differ from that on the Continent. There it had produced conditions which had driven the working men to the fifth to eight stories of the barrack-like dwellings » (*Ibid.*).

¹³⁹³ Dans *Oliver Twist*, publié à partir de 1837, notamment.

idéale de l'avenir, afin de créer des scènes telles que celles décrites par Morris et rêvées par Ruskin »¹³⁹⁴.

Sa conclusion, qui reçoit, selon le journal, une salve d'applaudissements, témoigne bien de la manière dont Ruskin est alors consacré comme père fondateur de l'urbanisme. C'est à lui, et à Morris, que l'origine de la conception de la « ville idéale de l'avenir » remonterait. On trouve également, dans ce passage du discours de Culpin, l'idée que « la nation doit apprendre ce que signifie réellement l'urbanisme » qui rappelle les propos de Ruskin autour de la nécessité, pour l'ensemble de la population, de « s'intéresser à l'architecture ». Cet appel est ainsi repris chez les premiers acteurs de l'urbanisme en Grande-Bretagne.

Pour préciser les contours de l'influence de Ruskin dans les premières années de l'urbanisme britannique, il faut s'arrêter sur le début de la conférence que Culpin prononce ce soir-là dans une tentative de définition de ce à quoi prétend, au-delà du concret des formes urbaines, l'urbanisme. La « ville du futur », selon lui, ne consiste pas seulement à façonner :

« les rues et les maisons, avec des équipements de loisirs et de santé, mais aussi le caractère même des personnes qui vivent dans la ville. Il est maintenant pleinement reconnu que l'environnement joue un rôle important dans l'influence du caractère des hommes, et on ne peut s'attendre à ce que les personnes nées et élevées dans des taudis fassent preuve du meilleur caractère ou des meilleures vertus. Les hommes qui vivent dans des maisons mornes et mesquines seront des personnes mornes et mesquines. Des rues nobles et une ville noble, des parcs nobles et des bâtiments nobles font des hommes nobles »¹³⁹⁵.

On retrouve, chez les premiers praticiens de la discipline urbanistique, l'une des originalités de la théorie ruskinienne de l'architecture, envisagée comme le reflet du corps social. Le modèle interprétatif de Ruskin se décline aussi en ce qui concerne la ville. Dans une conférence qu'il donne au *Royal Institute of British Architects*, le 15 mai 1865, la porosité entre théorie architecturale et théorie urbaine est à cet égard tout à fait frappante. Il explique que :

« Toute belle architecture a été conçue pour des villes où l'air est sans nuages ; pour des villes où les places et les jardins s'ouvrent avec éclat et liberté ; des villes construites pour que les hommes puissent y vivre heureux, et se réjouir chaque jour de la présence et de la qualité de chacun d'eux. Mais nos villes, construites dans un air noir, qui, par sa saleté accumulée, rend d'abord tout ornement invisible à distance, puis étouffe ses

¹³⁹⁴ « It was well to hasten slowly, because as a nation they had to learn what town planning really meant ; even the officials of local authorities had to learn it before they could put it into practice. Town planning made for co-operation, and consolidation between the local authority, owners and everybody interested. Many owners were having their estates planned, as they saw that it would pay them better. They must take some steps forward to the ideal city of the future, to bring in such scenes as Morris described and Ruskin dreamed of » (*Ibid.*).

¹³⁹⁵ « Again, he who planned the future town was going to model not only the streets and houses, with means for recreation and health, but with a view to moulding the very characters of the people who lived in the town. It is now fully recognised that environment played a large part in influencing men's characters, and people born and bred in slums could not be expected to show the best of characters or virtues. Men who lived in dreary, mean houses would be dreary, mean people. Noble streets and a noble town, noble parks and noble buildings made noble men » (*Ibid.*).

interstices avec la suie ; des villes qui ne sont que des masses entassées de pierres, d'entrepôts et de comptoirs, et qui sont donc pour le reste du monde ce que le garde-manger et la cave sont pour une maison privée ; des villes dans lesquelles l'objet des hommes n'est pas la vie, mais le travail ; des villes où la principale grandeur de l'édifice est d'enfermer des machines, des villes où les rues ne sont pas des avenues pour le passage et le cheminement d'un peuple heureux, mais des égouts pour la décharge d'une foule tourmentée, où le seul but d'arriver à un endroit est d'être transféré à un autre ; dans laquelle l'existence devient une simple transition, et chaque créature n'est qu'un atome dans une dérive de poussière humaine, et un courant de particules qui s'échangent, circulant ici par des tunnels sous terre, et là par des tubes dans l'air ; pour une ville, ou des villes, telles que celle-ci, aucune architecture n'est possible - et même aucun désir pour leurs habitants »¹³⁹⁶.

L'urbanisme, tel qu'il est pratiqué au début du XXe siècle, s'enracine dans cette conviction du rôle central joué par l'environnement dans le façonnement du caractère des hommes. Celle-ci constitue l'axiome principal autour duquel se construit la discipline.

Ses origines sont anciennes et remontent notamment à Robert Owen qui, avant d'être le théoricien de la « *science of society* » dont il a été question dans le chapitre précédent, met en pratique, dès les premières années du XIXe siècle, dans son village-usine de New Lanark, en Écosse, les principes de ce qu'il qualifie de « villages d'unité et de coopération » :

« Il y avait à cette époque quelques hommes courageux et actifs, dont Malthus, Mill Ricardo, Colones Torrens, Hume et Place [...] Avec quelques autres, ils formaient la nouvelle école des économistes politiques modernes, comme on les appelait alors [...]. Avec tous ces gens, j'étais intime et en bons termes, Jeremy Bentham étant l'un de mes partenaires à New Lanark [...]. J'étais très désireux de les convaincre que l'éducation nationale et l'emploi pouvaient seuls créer une population rationnelle sur le long terme, intelligente, riche et supérieure, et que ces résultats ne pouvaient être atteints que par un arrangement scientifique des gens, réunis dans des villages d'unité et de coopération bien construits, comme je les appelais alors »¹³⁹⁷.

¹³⁹⁶ « All lovely architecture was designed for cities in cloudless air ; for cities in which piazzas and gardens opened in bright populousness and peace ; cities built that men might live happily in them, and take delight daily in each other's presence and powers. But our cities, build in black air, which, by its accumulated foulness, first renders all ornament invisible in distance, and then chokes its interstices with soot ; cities which are mere crowded masses of stone, and warehouse, and counter, and are therefore to the rest of the world what the larder and the cellar are to a private house ; cities in which the object of men is not life, but labor ; and in which all chief magnitude of edifice is to enclose machinery, cities in wich the streets are not the avenues for the passing and processing of a happy people, but the drains for the discharge of a tormented mob, in which the only object in reaching any spot is to be transferred to another ; in which existence becomes mere transition, and every creature is only one atom in a drift of human dust, and current of interchanging particles, circulating here by tunnels under ground, and there by tubes in the air ; for a city, or cities, such as this, no architecture is possible-nay, no desire to their inhabitants » (*The Study of Architecture in Works*, vol. XIX, p. 24).

¹³⁹⁷ « There were at this tome a few naturally strong-minded active men, including Malthus, Mill Ricardo, Colones Torrens, Hume and Place [...] They with some others formed the new school of modern political economists, as they were then called [...]. With all these I was intimate and upon friendly terms, Jeremy Bentham being one of my New Lanark partners [...]. I was most desirous to convince them that national education and employment could alone create a permanent rational, intelligent, wealthy, and superior population, and that these results could be attained only by a scientific arrangement of the people, united in properly constructed villages of unity and co-operation as I then called them » (Robert OWEN, *The Life of Robert Owen Written by Himself. With Selections from His Writings and Correspondence*, Londres, Effingham Wilson, 1857, p. 129).

Il expose les résultats de son expérimentation de New Lanark dans *A New View of Society. Essays on the principle of the formation of the human character, and the application of the principles to practice*, qu'il fait paraître en 1813 et dont le sous-titre est tout à fait explicite. Il écrit :

« Ces principes, appliqués à la communauté de New Lanark, d'abord dans les circonstances les plus décourageantes, mais avec persévérance pendant seize ans, ont provoqué un changement complet dans le caractère général du village, contenant plus de deux mille habitants, et dans lequel, en outre, il y avait un afflux constant de nouveaux arrivants. Mais comme la promesse de nouveaux miracles n'est pas d'actualité, nous ne prétendons pas que dans de telles circonstances, tous et chacun deviennent sages et bons, ou qu'ils soient exempts d'erreurs. Mais on peut affirmer avec certitude qu'ils constituent aujourd'hui une société très améliorée, que leurs pires habitudes ont disparu, et que leurs habitudes moins graves disparaîtront bientôt si l'on continue à appliquer les mêmes principes; durant la période mentionnée, il n'y a guère eu de punition légale infligée ou de demande de prise en charge paroissiale de la part d'un individu parmi eux. L'ivrognerie ne se voit pas dans leurs rues ; et les enfants sont instruits et formés dans l'institution pour former leur caractère sans aucune punition »¹³⁹⁸.

On perçoit encore une fois combien, dans ce passage, ce sont bien les problématiques sociales (le niveau d'instruction, les délits, la pauvreté, l'alcoolisme) qui imposent aux réformateurs de concevoir un nouvel espace social capable de les endiguer.

La proximité, mise en avant par Owen, de cette réflexion autour du rôle social de l'environnement avec les économistes politiques, témoigne, en outre, des rapports qui existent, dès le départ, entre la théorisation du fait urbain et le productivisme. New Lanark est une usine spécialisée dans la filature de la laine et les objectifs d'Owen – qui la dirige – sont d'abord d'ordre économique tout comme la théorie panoptique de Jérémie Bentham qui, inaugurant en quelque sorte le champ des écrits sur l'environnement social, est avant tout destinée à repenser l'environnement carcéral¹³⁹⁹. L'urbanisme naît aussi de cette conviction du rapport étroit entre espace et contrôle social.

¹³⁹⁸ « These principles, applied to the community at New Lanark, at first under many of the most discouraging circumstances, but persevered in for sixteen years, effected a complete change in the general character of the village, containing upwards of two thousand inhabitants, and into which, also, there was a constant influx of newcomers. But as the promulgation of new miracles is not for present times, it is not pretended that under such circumstances one and all are become wise and good; or, that they are free from error. But it may be truly stated, that they now constitute a very improved society; that their worst habits are gone, and that their minor ones will soon disappear under a continuance of the application of the same principles; that during the period mentioned, scarcely a legal punishment has been inflicted, or an application been made for parish funds by any individual among them. Drunkenness is not seen in their streets; and the children are taught and trained in the institution for forming their character without any punishment » (Robert OWEN, *A New View of Society and Other Writings*, Everyman's Library., Londres, 1927, p. 35).

¹³⁹⁹ Jeremy BENTHAM, *Panoptique*, Paris, Fayard/Mille et Une Nuits, 2002 [1791].

C- Ruskin, l'urbanisme et le modèle de la ville médiévale

Si c'est Owen que nous mobilisons ici pour illustrer l'épaisseur historique de la croyance dans les vertus sociales de l'environnement, c'est que cette généalogie constitue l'un des cadres au sein desquels s'est écrite l'histoire, au sens large, de l'urbanisme¹⁴⁰⁰. Robert Owen y est présenté comme un précurseur. Dans son livre sur les villes victorienne dont la première édition remonte à 1963, l'historien Asa Briggs rappelle notamment qu'Owen joue par exemple un rôle dans le parcours intellectuel de John Minter Morgan et de James Silk Buckingham qui imaginent, dans les années 1840-1850, le plan de leur ville idéale. Owen est alors présenté comme théoricien de l'idée d'un développement différencié du caractère des hommes en fonction de la qualité de leur espace de vie¹⁴⁰¹. Dans cette histoire de l'urbanisme, le rôle dévolu à Ruskin est tout autre. Il est présenté comme chantre de la ville médiévale, plaidant pour une application de ce modèle à la ville contemporaine dans une perspective essentiellement formelle (close, dense et asymétrique). Nous aimerions examiner les effets historiographiques du fait d'avoir attribué à Ruskin le rôle de théoricien du simple modèle formel de la ville médiévale pour le XIXe siècle. Le limiter dans ce rôle tend notamment à invisibiliser la portée de ses propositions théoriques concernant leur dimension méthodologique aussi bien que leur caractère politique.

a- Ruskin et l'histoire de l'urbanisme

Genèse de la confrontation historique de deux traditions urbanistiques

La proximité, morphologique, entre Victoria, la ville idéale imaginée par James Silk Buckingham en 1849 et le modèle de village d'unité et de coopération d'Owen – auquel l'architecte Thomas Stedman Whitwell donne une représentation en 1830 – est frappante.

¹⁴⁰⁰ Par exemple dans F. CHOAY, *L'Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie*, op. cit.

¹⁴⁰¹ A. BRIGGS, *Victorian Cities*, op. cit.

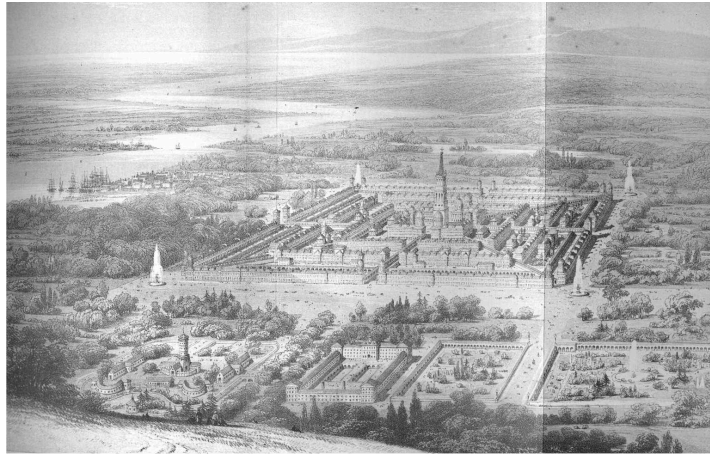
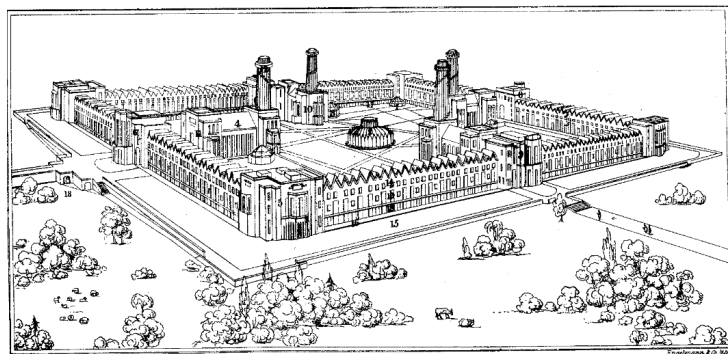


Figure 100: Gravure représentant la ville de Victoria de James Silk Buckingham (*National Evils and Practical Remedies*, 1849)

Source : Frédéric MORET, « Les socialistes anglais et la question de l'habitat collectif dans la première moitié du XIXe siècle », *Revue du Nord*, 374-1, 2008, p. 61.



DESIGN

for a Community of 2000 Persons founded upon a principle
Commended by Plato, Lord Bacon and Sir Thomas More

EXPLANATION OF THE PARTS NUMBERED ON THE PLATE

- 1 Gymnasiums or Covered Places for Exercise, attached to the Schools and Infirmary.
- 2 Conservatory, in the midst of Gardens botanically arranged.
- 3 Baths, warm and cold, of which there are four for the Males, and four for the Females.
- 4 Dining Halls, with Kitchens, &c. beneath them.
- 5 Angle Buildings, occupied by the Schools for Infants, Children, and Youths, and the Infirmary; on the ground floors are Conversation-rooms for Adults.
- 6 Library, Detached Reading Rooms, Bookbindery, Printing Office, &c.
- 7 Ballroom and Music rooms.
- 8 Theatre for Lectures, Exhibitions, Discussions, &c. with Laboratory, Small Library, &c.
- 9 Museum, with Library of Description and Reference, Rooms for preparing Specimens, &c.
- 10 The Brew-houses, Bakehouses, Wash-houses, Laundries, &c. arranged round the Bases of the Towers.
- 11 The Refectories for the infants and children are on each side of the Vestibules of the Dining halls.
- 12 The Illuminators of the Establishment, Clock-towers, and Observatories, and from the elevated summits of which all the smoke and vitiated air of the buildings is discharged into the atmosphere.
- 13 Suites of adult sitting rooms and chambers.
- 14 Suites of Chambers, which may be easily and quickly made of any dimensions required; Dormitories for the Unmarried and Children.
- 15 Esplanade one hundred feet wide, about twelve feet above the natural surface.
- 16 Paved Footpath.
- 17 The Arcade and its Terrace, giving both a covered and an open communication with every part of the building.
- 18 Sub-way leading to the Kitchens, &c. and along which meat, vegetables, coals, &c. are conveyed to the Stores, and dust and refuse brought out.

Figure 101: Description of an architectural Model from a Design by Stedman Whitwell, for a Community upon a Principle of United Interests as advocated by Robert Owen, Londres, 1830

Source : Frédéric MORET, « Les socialistes anglais et la question de l'habitat collectif dans la première moitié du XIXe siècle », *Revue du Nord*, 374-1, 2008, p. 53.

Les deux villes partagent les mêmes codes : la forme géométrique, l'organisation radiale, la séparation stricte entre espace urbain et espace rural, la hauteur et la magnificence des

bâtiments. Sont ici en germe certains des éléments principaux de l'urbanisme des Cités-jardins dont la généalogie s'échelonne tout au long du XIXe siècle. Ebenezer Howard revendique d'ailleurs, un demi-siècle plus tard, l'influence des projets de James Silk Buckingham dans son parcours¹⁴⁰².

Face à cette tradition planificatrice, Ruskin est, dans cette histoire, considéré comme le représentant d'un modèle alternatif et concurrent d'espace urbain. Asa Briggs le rapproche du mouvement des « *antiquarians* » qui ont, selon lui, dès le début de l'époque victorienne :

« découvert ou inventé des pedigrees historiques pour les nouvelles villes avec le même enthousiasme qu'ils ont découvert ou inventé des pedigrees historiques pour les nouveaux riches »¹⁴⁰³.

Critique de cette tradition qu'il juge conservatrice, Asa Briggs est, quant à lui, un fervent défenseur du modèle politique et social des villes victorienes, qu'il expose dans l'introduction de son livre *Victorian Cities* :

« Les villes victorienes n'étaient pas les fourmilières "insensées" qui trônent dans les pages de Mumford. Dans le pire des cas, elles étaient toujours plus que de "simples amas d'hommes, des montagnes de machines, nullement des structures d'association humaine". Elles n'étaient pas de simples collections d'individus, certains faibles, d'autres solides. Elles possédaient un grand nombre de réseaux de solidarité, couvrant un éventail d'intérêts spécialisés beaucoup plus large que celui que l'on pouvait trouver dans un village ou une petite ville. Elles étaient davantage libres de toute "influence" aristocratique. Elles laissaient place à l'initiative de la classe moyenne ainsi qu'à une plus grande indépendance et à une plus grande intégration des "classes inférieures de la société" que les petites villes : à la fin du siècle, l'indépendance et l'intégration se traduisaient par de nouvelles politiques et par de véritables transferts de pouvoir »¹⁴⁰⁴.

L'appel est ici fait en direction de Lewis Mumford, historien mais aussi critique d'architecture et d'urbanisme au sein de *The New-Yorker* dans les années 1930 aux États-Unis. Briggs fait référence à une citation de Mumford qui se trouve à la fois dans *The Culture of Cities* qui date de 1938¹⁴⁰⁵ et dans *The City in History* de 1961¹⁴⁰⁶. Mumford et Briggs envisagent de deux manières radicalement distinctes la rupture que constitue le processus de développement urbain britannique du XIXe siècle. Briggs y revient dans un autre chapitre de son livre :

« C'est une erreur de penser, comme le fait Mumford, que les "nouveaux maîtres de la société" dans la ville ont, avec mépris, tourné le dos au passé et à toutes les sources de l'histoire pour se tourner vers la planification de l'avenir. Dans un pays comme

¹⁴⁰² Frédéric MORET, « Les socialistes anglais et la question de l'habitat collectif dans la première moitié du XIXe siècle », *Revue du Nord*, 374-1, 2008, p. 61.

¹⁴⁰³ « discovered or invented historical pedigrees for new cities with the same enthusiasm that they discovered or invented historical pedigrass for nouveaux riches » (A. BRIGGS, *Victorian Cities*, op. cit, p. 379).

¹⁴⁰⁴ *Ibid*, p. 24.

¹⁴⁰⁵ Lewis MUMFORD, *The Culture of Cities*, Londres, Secker & Warburg, 1938, p. 148.

¹⁴⁰⁶ Lewis MUMFORD, *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Harcourt, Brace & World, 1961, p. 450.

l'Angleterre où le passé reste une source de valeurs, aussi contaminé soit-il, il n'a jamais été effacé. Certaines des villes nouvelles ont même fait plus de cas de leurs lointaines origines médiévales que des "faits" de leur progrès économique »¹⁴⁰⁷.

Il trace alors un parallèle entre la lecture proposée par Mumford en ce milieu du XXe siècle et celle qui caractérise les positions, considérées comme anti-urbaines, de Carlyle, Ruskin et Morris au XIXe siècle :

« Le passé devait revivifier le présent. Il pouvait également être utilisé pour critiquer le présent. Carlyle a tiré le meilleur parti du contraste entre le passé et le présent dans tous ses écrits. Ruskin, qui condamne le Londres victorien, s'inspire des villes anciennes. William Morris, dans ses *News from Nowhere*, a produit une utopie où Londres ressemblait plus au Londres du Moyen-Âge qu'aux rêves des urbanistes du vingtième siècle »¹⁴⁰⁸.

Lewis Mumford est notamment l'auteur de *The Culture of Cities*, qui paraît cinq années après la publication de la *Charte d'Athènes*, rédigée par Le Corbusier en 1933 et qui constitue l'ouvrage séminal du Mouvement Moderne en architecture et en urbanisme, promouvant la nécessité de repenser la ville selon des principes fonctionnalistes (habiter, travailler, circuler, se cultiver). Se situant dans la lignée des trois auteurs victoriens que sont Carlyle, Ruskin et Morris, Mumford promeut en effet la ville médiévale comme contre-modèle de la ville moderne. Il montre notamment la place qui y est dévolue aux espaces verts, sous forme de jardins publics et privés ainsi que l'importance qui y est accordée à l'hygiène à travers les institutions publiques comme les bains et les hôpitaux¹⁴⁰⁹.

Se construit alors, dans un jeu de miroir habilement construit au sein du milieu académique anglophone des années 1960, une opposition tranchée entre deux traditions urbanistiques. La première serait progressiste, productiviste et tournée vers le futur tandis que la seconde serait conservatrice, culturaliste et passéiste. Cette opposition se cristallise au rythme des débats, de l'époque, sur l'importance prise, après-guerre, par le courant moderniste. Il occupe une position dominante sur les questions d'architecture et d'organisation des villes de part et d'autre de l'Atlantique, notamment dans le processus de renouvellement urbain qui entoure la création de

¹⁴⁰⁷ « It is wrong to suggest, as Mumford does, that the « new masters of society » in the city « scornfully turned their backs on the past and all the accumulations of history and addressed themselves to creating a future ». In a country like England where the past remained a source of values, however contaminated, it was never wiped out. Some of the new cities, indeed, made more of their remote medieval origins than they did of the « facts » of their economic progress » (A. BRIGGS, *Victorian Cities*, *op. cit.*, p. 379).

¹⁴⁰⁸ « The past was to revivify the present. It could also be used to criticize the present. Carlyle made the most of the contrast between past and present in all his writings. Ruskin, who condemned Victorian London, drew inspiration from old cities. William Morris in his *News from Nowhere* produced a Utopia where London was more like the London of the Middle Ages than the town planners' dreams of the twentieth century » (*Ibid.*, p. 379).

¹⁴⁰⁹ Le premier chapitre de *The Culture of Cities* est consacré à « Protection and the Medieval Town » dont l'une des parties concerne « Hygiene and Sanitation ».

« villes nouvelles » ou « *new towns* ». Asa Briggs ne dit pas autre chose dans son introduction à *Victorian Cities* :

« D'année en année, nous démolissons les parties anciennes de nos villes avec un acharnement sauvage et sans discernement qui ne nous vaudra pas la considération de la postérité. Si l'étude détaillée des villes victoriennes n'est pas poursuivie à ce moment périlleux, alors qu'on se trouve encore entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, il sera peut-être difficile de la poursuivre tout court »¹⁴¹⁰.

Asa Briggs et Lewis Mumford incarnent, chacun à leur manière, les différentes modalités de la critique de l'urbanisme moderne, auquel ils opposent, respectivement, le modèle de développement, dense et socialement hétérogène de la ville victorienne pour Briggs et celui, radial et culturellement homogène de la ville médiévale pour Mumford.

En France, c'est précisément à la même époque que Françoise Choay publie *L'urbanisme. Utopies et Réalités* qui paraît en 1965. Elle y formule, elle-aussi, une vive critique de l'urbanisme moderne tel qu'il a été pratiqué dans ces années 1950-60 au cours desquelles la reconstruction et le processus de décolonisation ont nécessité d'intenses programmes de construction. 1965 est notamment l'année de l'adoption du *Schéma d'aménagement et d'urbanisme de la région parisienne* qui acte la mise en place de la politique des villes nouvelles françaises. Ces vastes programmes constituent des formes de mises en pratique des théories du mouvement Moderne dont les projets d'architecture ont largement inspiré – tout en étant par là-même largement dévoyés – l'architecture des grands ensembles et des villes nouvelles des années 1960. Ce moment d'apogée des théories modernistes constitue également un moment important de formalisation de leur critique.

Si leur remise en cause était d'abord issue des urbanistes eux-mêmes – par exemple celle de l'urbaniste Gaston Bardet qui, dès les années 1930-1940, en France s'oppose aux principes de la Charte d'Athènes¹⁴¹¹ – la critique théorique, non directement issue des rangs des praticiens apparaît, dans les années 1960, au sein des sciences humaines. C'est en historiens que Lewis Mumford, Asa Briggs et Françoise Choay formulent leur critique. Aux États-Unis, elle provient également des rangs de l'activisme politique dont est issue Jane Jacobs qui publie, en 1961, *The Death and Life of Great American Cities* dans lequel elle dénonce le caractère totalitaire, l'indifférence à l'égard des problèmes sociaux et le mépris de l'individu qui marquent les réalisations de l'urbanisme moderniste¹⁴¹². En France, Henri Lefebvre dans *Le droit à la ville*

¹⁴¹⁰ « « Year by year we are pulling down the older parts of our cities with a savage and indiscriminating abandon which will not earn us the gratitude of posterity. If the detailed study of Victorian cities is not pursued at this perilous moment in time, when we are still poised between the nineteenth and twentieth centuries, it may be difficult to pursue it at all » (*Ibid*, p. 18).

¹⁴¹¹ Gaston BARDET, *Problèmes d'urbanisme*, Paris, Dunod, 1948.

¹⁴¹² Jane JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Random House, 1961.

qui date de 1968¹⁴¹³ ou Manuel Castells dans *La question urbaine*, en 1972¹⁴¹⁴ mettent en évidence la dimension politique inéluctable des options urbanistiques ainsi que leurs conséquences. Ils étudient précisément les structures urbaines dans les rapports qu'elles entretiennent avec les pouvoirs politiques et économiques.

Dans ce mouvement, le livre de Françoise Choay a comme objectif de contester le statut même de discipline à l'urbanisme. Il prend la forme d'une anthologie de textes des principaux théoriciens de l'urbanisme depuis le début du XIXe siècle qui constitue ce qu'elle qualifie dans son introduction de « cadre de référence à partir duquel saisir le sens réel de l'urbanisme proprement dit »¹⁴¹⁵. Elle propose un classement des grands courants de l'urbanisme en deux catégories principales : l'urbanisme progressiste et l'urbanisme culturaliste. Elle entend, par cette démarche, clarifier le sens des grandes tendances idéologiques et des valeurs qui soutiennent cette discipline apparue vers la fin du XIXe siècle pour répondre aux problèmes de l'aménagement des sociétés industrielles. Sa démonstration s'appuie sur une analyse du contenu des théories de chacun des penseurs qu'elle étudie dans le but d'y repérer les valeurs et les idées portées par chacun des deux courants antagonistes.

Ruskin est intégré à ce que Françoise Choay définit comme l'urbanisme culturaliste caractérisé par le regard nostalgique que les théoriciens qu'elle réunit sous cette étiquette portent sur la cohérence spatiale et sociale des anciennes communautés villageoises et sur l'unité organique rêvée de la ville médiévale. Elle identifie notamment, comme faisant partie de ce modèle culturaliste, Augustus Pugin, John Ruskin, William Morris et Ebenezer Howard. En opposition, elle définit l'urbanisme progressiste comme lié à une tendance futuriste née avec les utopies sociales du XIXe siècle et caractérisé par une « foi dans le progrès et la toute-puissance des techniques ». À partir d'Owen, c'est le modèle qui donne naissance aux principales figures du modernisme rationaliste comme Walter Gropius, le fondateur du *Bauhaus* en Allemagne ou Le Corbusier en France. Elle associe le courant progressiste avec les idées de « progrès » et de « rationalité » et le courant culturaliste avec celle d'« organicité » et de « culture ». En opposant ces deux courants, elle met en évidence une idée forte : l'urbanisme est né des écrits de théoriciens qui ont soit fantasmé le passé soit fantasmé le futur.

On retrouve ici l'opposition historique entre deux traditions urbanistiques telle qu'elle a structuré également le débat anglo-saxon autour de Lewis Mumford et d'Asa Briggs. La formalisation du cadre de cette opposition se fait alors dans le contexte qui est celui des années

¹⁴¹³ Henri LEFEBVRE, *Le droit à la ville suivi de, Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1974 [1968].

¹⁴¹⁴ Manuel CASTELLS, *La question urbaine*, Paris, F. Maspero, 1975 [1972].

¹⁴¹⁵ F. CHOAY, *L'Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie*, op. cit., p. 9.

1960 et qui conditionne la réception des écrits de ceux qui, à l'image de Ruskin, sont intégrés dans cette histoire de l'urbanisme. Cette comparaison entre les mises en récits historiques de l'urbanisme d'un côté et de l'autre de la Manche est intéressante, en premier lieu en ce qu'elle témoigne du caractère largement construit et instrumental de ces généalogies. Si le chemin qui conduit d'Owen à Howard est explicitement tracé du côté de Briggs, les deux théoriciens sont intégrés à deux traditions différentes chez Françoise Choay, montrant ainsi les limites d'un tel découpage.

La place de Ruskin dans l'histoire de l'urbanisme jusqu'à aujourd'hui

Nous avons retracé la façon dont se met en place l'éviction de Ruskin de la généalogie intellectuelle du mouvement Moderne en architecture. Elle est sensible dès les premières mises en forme de son histoire notamment à travers l'ouvrage de Nikolhaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* qui présente la rupture entre William Morris et Ruskin comme un élément fondamental dans l'émergence de la modernité artistique. Pevsner a notamment contribué, à la suite de l'architecte italien Camillo Boito – qui fait paraître son essai *Conservare ou Restaurare* en 1893¹⁴¹⁶ – à présenter Ruskin avant tout comme l'opposant inconditionnel de Viollet-Le-Duc, autour de la question de la « restauration » architecturale. C'est l'objet de son ouvrage de 1969, *Ruskin and Viollet-Le-Duc*¹⁴¹⁷. La proposition de Ruskin d'une conservation architecturale qui permette que soit repérable, sur les bâtiments, les marques du temps est mise en regard de celle de Viollet-Le-Duc, promoteur d'une restauration dans une version antérieure améliorée, dans une perspective plus moderniste.

C'est dans le fil de cette tradition interprétative et à travers le prisme de cette opposition que Ruskin est aujourd'hui souvent présenté dans nos écoles d'architecture françaises. Elle a largement conditionné la manière dont il est, depuis, reçu et considéré. On retrouve cette opposition, énoncée parfois de façon relativement caricaturale, dans des ouvrages plus ou moins spécialisés. L'article « Restauration » de l'*Encyclopædia Universalis* lui fait notamment la part belle¹⁴¹⁸. La théorie de Ruskin en est, par là-même, réduite, dans sa dimension essentiellement formelle, à une logique conservatrice et anti-moderniste.

C'est la même logique qui est à l'œuvre dans l'ouvrage séminal en histoire de l'urbanisme :

¹⁴¹⁶ Camillo BOITO, *Conservare ou restaurare ?*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2013 [1893].

¹⁴¹⁷ Nikolaus PEVSNER, *Ruskin and Viollet-le-Duc : Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1969.

¹⁴¹⁸ Colette DI MATTEO, Piero GAZZOLA, « Restauration (architecture) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 juillet 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com.univ-eiffel.idm.oclc.org/encyclopedie/restauration-architecture/>

L'urbanisme. Utopies et Réalités, de Françoise Choay. Elle y présente la pensée de Ruskin comme « nostalgique » et le classe, à côté de Pugin et de Morris, du côté des précurseurs du modèle culturaliste dont elle dit, en introduction, qu'il « se dégage des œuvres de Ruskin et de William Morris » et qu' « on le retrouve encore à la fin du siècle chez Ebenezer Howard, le père de la cité-jardin ». Il trouverait ses racines dans ce qu'elle qualifie de « scandale historique » :

« la disparition de l'ancienne unité *organique* de la cité, sous la pression désintégrante de l'industrialisation »¹⁴¹⁹.

L'élément central autour duquel ses partisans se retrouvent serait l'image de la « totalité perdue », incarnée par le modèle de la cité antique ou médiévale. La généalogie tracée par Françoise Choay, depuis Pugin jusqu'à Howard, a la particularité d'être spécifiquement anglaise. Si elle repère, en France et Allemagne, la trace d'un vif intérêt pour la cité ancienne – dans le romantisme notamment, chez Hugo ou Hegel, mais aussi au sein des travaux historiques et archéologiques, avec Michelet ou Fustel de Coulanges – l'auteure met en évidence la spécificité de la réflexion britannique sur la ville ancienne :

« Les descriptions littéraires des villes médiévales ou antiques n'ont suscité chez les Français aucune proposition du pré-urbanisme. En Angleterre, celles de Ruskin et Morris prennent appui sur une tradition de pensée qui, depuis le début du siècle, a analysé et critiqué les réalisations de la civilisation industrielle, en leur comparant celles du passé. Des séries de concepts ont été ainsi opposés deux à deux : organique et mécanique, qualitatif et quantitatif, participation et indifférence. On trouve déjà là en germe la fameuse distinction entre *culture* et *civilisation* qui jouera par la suite un si grand rôle en Allemagne, dans la philosophie de l'histoire et la sociologie de la culture. Les essais de Ruskin et Morris ont pour antécédents le livre de Pugin : *Contrasts or a parallel between the Noble Edifices in the Middle Ages and Contrasting Buildings of the present Days showing the presents decay of Taste* ainsi que les *Essais* de Th. Carlyle. Dès 1829, celui-ci avait opposé, dans son article *Signs of the Time*, le mécanisme moderne et l'organicisme du passé. Les mêmes termes seront repris un peu plus tard par Matthew Arnold pour qui "dans notre monde moderne, la civilisation entière est, à un degré bien plus considérable que dans la civilisation de la Grèce ou de Rome, mécanique et extérieure et tend à le devenir toujours davantage" »¹⁴²⁰.

Françoise Choay tire le fil qui mène de Carlyle et Ruskin à Arnold et Morris comme l'avait fait Raymond Williams qui, dans *Culture and Society* en 1958, traçait les contours de cette tradition littéraire critique. Si Williams y cherche les fondements de son marxisme culturel, Françoise Choay tente d'y repérer les éléments théoriques dans lesquels le modèle urbanistique culturaliste trouverait ses racines. C'est notamment autour de la notion d' « organicité » qu'elle

¹⁴¹⁹ F. CHOAY, *L'Urbanisme. Utopies et Réalités. Une anthologie*, op. cit.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

construit son argumentation. Elle en fait un concept central à partir duquel sont envisagées, depuis le XIXe siècle, les villes médiévales, dans une opposition aux villes « mécaniques » de l'époque industrielle, en usant d'un lexique qui rappelle par ailleurs l'opposition mécanique-organique à laquelle Durkheim recourt pour qualifier l'organisation sociale et la solidarité modernes¹⁴²¹. Le second concept central est celui de « culture », qui donne son nom au modèle culturaliste :

« La critique sur laquelle repose ce modèle est donc au départ nostalgique. Par une démarche dont le préraphaélisme a donné, dans le cas particulier des arts plastiques, la première formulation et la première illustration, elle postule la possibilité de faire revivre un stade idéal passé, et en voit le moyen dans un retour aux formes de ce passé. La clé de voûte idéologique de ce modèle n'est plus le concept de progrès mais celui de culture [...] pour pouvoir réaliser la belle totalité culturelle, conçue comme un organisme où chacun tient son rôle original, la ville du modèle culturaliste doit présenter, elle aussi, un certain nombre de déterminations spatiales et de caractères matériels »¹⁴²².

La ville culturaliste est définie comme un « organisme » qui, dans sa matérialité, témoigne d'une continuité culturelle. En opposition au concept de « progrès », central pour le modèle progressiste, l'urbanisme culturaliste poserait comme condition fondamentale l'idée d'une pérennité « nostalgique » des formes urbaines. C'est alors qu'elle propose de définir la forme et la matérialité propre de la ville culturaliste telle qu'elle serait identifiée tout à la fois par Pugin, Ruskin, Morris et, ensuite, Ebenezer Howard :

« Au contraire de l'agglomération du modèle progressiste, cette ville est, tout d'abord, bien circonscrite à l'intérieur de limites précises. En tant que phénomène culturel, elle doit former un contraste sans ambiguïté avec la nature, à laquelle on tente de conserver son état le plus sauvage : dans les Nouvelles [*News from nowhere*], William Morris propose même de véritables « réserves » paysagistes. Les dimensions de la ville sont modestes, inspirées des cités médiévales qui, telles Oxford, Rouen, Beauvais, Venise, ont séduit Ruskin et Morris. Celui-ci bannit de son utopie les grandes villes tentaculaires. Londres y est réduite à ce qui fut son centre et toutes les anciennes agglomérations industrielles y perdent leurs banlieues. Ainsi, la population est tout à la fois décentralisée, dispersée en une multiplicité de points, et, dans chacun de ceux-ci, regroupée de façon plus dense »¹⁴²³.

Dans l'entreprise classificatoire à laquelle Françoise Choay se prête dans cet ouvrage, les écrits de Ruskin et de Morris sont convoqués pour servir de socle au modèle, qu'elle est alors en train de construire, de la ville culturaliste. *News from nowhere*, auquel l'auteure se réfère ici est un roman que William Morris publie en 1890, d'abord sous la forme de plusieurs nouvelles, au

¹⁴²¹ Émile DURKHEIM, *De la division du travail social*, op.cit.

¹⁴²² *Ibid*, p. 22.

¹⁴²³ *Ibid*, p. 23.

sein du journal socialiste *Commonweal* qu'il dirige¹⁴²⁴. Dans un format proche de l'anticipation, il y décrit le voyage du narrateur au sein d'une société utopique, dans la Grande-Bretagne du XXI^e siècle, dans laquelle ce dernier se réveille à la suite d'une réunion de la *Socialist League*. La description qu'il donne de cette société, dont l'un des principes est notamment le contrôle collectif des moyens de production, est, pour Morris, à la manière de Thomas More, le moyen d'exposer sa vision d'un avenir socialiste idéal. La ville de Londres qu'il découvre alors peut être considérée comme le modèle de sa ville idéale. Rapprochée de différents extraits issus des écrits de Ruskin, cette description sert à Françoise Choay de socle à partir duquel présenter le modèle d'une ville culturaliste, close, dense et dont le caractère urbain tranche radicalement avec celui de la nature environnante. C'est alors qu'elle fait référence à Ruskin :

« À l'intérieur de la cité, nulle trace de géométrisme. « Faites le tour de vos monuments édimbourgeois... des damiers, encore des damiers, toujours des damiers, un désert de damiers... Ces damiers ne sont pas des prisons pour le corps mais des sépultures pour l'âme », s'écrie Ruskin dans une de ses conférences. Morris et lui prônent l'irrégularité et l'asymétrie qui sont la marque d'un ordre organique, c'est-à-dire inspiré par la puissance créatrice de la vie »¹⁴²⁵.

Françoise Choay renvoie ici à l'une des conférences que Ruskin donne à Édimbourg en 1853, sur laquelle elle s'appuie dans le chapitre de son anthologie qu'elle consacre ensuite spécifiquement à Ruskin. De ce passage – exclusif – Choay préjuge de l'un des éléments principaux du modèle de la ville culturaliste : son irrégularité.

Il s'agit ici, pour l'auteure, de définir un type de ville, dont les caractéristiques fondamentales sont d'ordre formel, en opposition au modèle progressiste. Cette catégorisation bipartite a, par la suite, largement orienté l'écriture de l'histoire de l'urbanisme depuis la fin des années 1960. En France, elle est reprise dans le *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, dirigé par Pierre Merlin et, précisément, Françoise Choay¹⁴²⁶. La formation en urbanisme se fait, en outre au sein de sections dans lesquelles l'histoire de l'urbanisme ne fait, en général, pas l'impasse sur son livre de 1965. À l'étranger, la réception de l'œuvre de Choay est importante. Elle est l'une des auteurs convoqués, aux côtés de David Harvey, de Rem Koolhaas, de Saskia Sassen ou de Bernardo Secchi dans un ouvrage dirigé, en Espagne, par Angel Martín Ramos en 2004 aux éditions de l'*Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona*, intitulé *Lo Urbano (L'urbain)*¹⁴²⁷. Au Royaume-Uni, sans être directement reprise, cette catégorisation est

¹⁴²⁴ W. MORRIS, *News from Nowhere and Other Writings*, op. cit.

¹⁴²⁵ F. CHOAY, *L'Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie*, op. cit.

¹⁴²⁶ Pierre MERLIN et Françoise CHOAY, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

¹⁴²⁷ Angel Martín RAMOS et Françoise CHOAY, *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelone, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.

interrogée par Colin Rowe et Fred Koetter qui, dans *Collage City*, posent précisément la question de l'hybridation possible des deux catégories¹⁴²⁸.

Les catégories « progressistes » et « culturalistes » constituent donc, encore aujourd'hui, les cadres de base à partir desquels l'histoire de l'urbanisme est écrite et enseignée. À partir de ce canevas, Ruskin, présenté comme l'un des précurseurs du modèle culturaliste, est envisagé à la lumière de ses propositions formelles qu'on trouve disséminées dans son œuvre. Il acquiert le statut matriciel de théoricien de la ville anti-moderne, dans l'héritage de Pugin et son nom est alors associé à l'imaginaire, morphologique, de la ville médiévale, close, dense et asymétrique.

b- Du médiéval au gothique, de la forme à la méthode

L'un des effets de l'inscription de Ruskin dans la catégorie culturaliste est l'effacement, dans l'appréciation qui est alors faite de son œuvre et de sa pensée, de la catégorie de « gothique ». L'anthologie de ses textes que Françoise Choay réunit dans son ouvrage ne va d'ailleurs pas puiser dans le chapitre « *The Nature of Gothic* », ni même dans les *Stones of Venice*. Les passages rassemblés sont exclusivement issus de sa conférence de 1853 d'Édimbourg et des *Seven Lamps of Architecture*. Il n'y est pas question de gothique. C'est autour de la ville médiévale que les écrits de Pugin, Ruskin et Morris sont réunis dans l'histoire de l'urbanisme. Si cette thèse s'est intéressée, jusque-là, à la question du gothique, c'est que son concept et sa représentation ne relève pas des mêmes enjeux, en raison notamment de son caractère proprement architectural mais aussi de sa dimension politique et symbolique.

Dans un livre qu'il consacre, en 2011, à Ruskin, intitulé *The Sympathy of Things. Ruskin and the Ecology of Design*, l'architecte, artiste et urbaniste néerlandais Lars Spuybroek remarque, dès son premier chapitre – dans lequel il définit, à partir de « *The Nature of Gothic* », ce qu'il qualifie de « nature digitale du gothique » – que le gothique n'a pas suscité l'intérêt des historiens de l'art « traditionnels » :

« Le gothique n'a pas réussi à attirer les meilleurs historiens, ni Gombrich, ni Wölfflin, ni Wittkower, ni personne de ce calibre »¹⁴²⁹

Au contraire, il aurait attiré des historiens « hybrides ou atypiques » comme Pugin, Worringer ou, précisément, Ruskin. La déclaration, si elle nécessite d'être nuancée – des historiens de l'art comme Émile Mâle, Paul Frankl ou Erwin Panofsky par exemple, ayant consacré d'importants

¹⁴²⁸ Colin ROWE et Fred KOETTER, *Collage City*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1984.

¹⁴²⁹ « The Gothic has not been able to attract a significant number of the best historians ; it has no Gombrich, Wölfflin or Wittkower, nobody of such caliber » (Lars SPUYBROEK, *The Sympathy of Things. Ruskin and the Ecology of Design*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2016, p. 1).

ouvrages, spécifiquement, au gothique – nous a interpellé. Quelle place occupe le gothique dans l'histoire de l'art ? Spuybroek écrit que, comme le classicisme, son « ennemi théorique numéro 1 », l'architecture gothique a interrogé des auteurs qui se sont mobilisés « comme des partisans au sein d'une armée particulièrement féroce » pour défendre un « Gothique pour le présent » dans une forme « revivaliste ou expressionniste ». Ce qui apparaît alors, dans l'histoire du *Gothic Revival* britannique que nous avons esquissée jusqu'ici, c'est que, si Ruskin ne fait pas partie de ces « revivalistes » auquel on l'associe trop fréquemment, il défend néanmoins, résolument, un « Gothique pour le présent ».

Comme c'est le cas pour l'ensemble des objets sur lesquels un discours scientifique est porté, l'attention que le gothique reçoit doit être envisagée dans le contexte de son énonciation, non pas tant, ici, pour ce dont elle est le symptôme que pour ce qu'elle rend possible. La position singulière de Ruskin au sein du revivalisme britannique du XIXe siècle témoigne d'une certaine plasticité et élasticité du gothique grâce à laquelle il est utilisé comme l'un des outils de la genèse d'une pensée autonome sur la ville.

De Ruskin à Patrick Geddes : une sociologie appliquée à la ville

Parmi les premiers auteurs et théoriciens de l'urbanisme auprès desquels la pensée ruskinienne joue une influence déterminante, on compte notamment le biologiste et sociologue écossais Patrick Geddes – l'un de ceux qui, au sein du mouvement des *Garden Cities*, intervient dans l'une des *Ruskin Societies* au début du XXe siècle, en 1905, à Birmingham. Quelques années auparavant, il fait paraître, en 1884, un ouvrage intitulé *John Ruskin, Economist* dans lequel il entend réévaluer la pensée économique de Ruskin face aux critiques que les derniers ouvrages de ce dernier, consacrés à une critique de l'économie politique, reçoivent et qu'il résume en ces termes :

« On entend parler d'un professeur d'art, d'un critique et d'un homme de lettres chevronné qui, soudainement, abandonne ses lauriers durement gagnés [...] et se précipite dans le domaine apparemment le plus éloigné de tous les possibles, celui de l'économie politique, baissant son gant en signe de défi parmi ses robustes et sobres cultivateurs, proclamant haut et fort que leur vendange patiemment cueillie n'était que de l'ivraie et de la mauvaise herbe, lançant des pamphlets enflammés dans les greniers débordants de leur science, et attaquant avec une impétuosité ardente leurs raisonnements logiques. Il ne faut donc pas s'étonner si les observateurs, pour la plupart des gens sensés, qui pensent que l'art et l'économie politique sont sans aucun doute très

bien, considèrent qu'il serait préférable, comme ils l'ont fait eux-mêmes, de s'occuper de ses affaires et en ne touchant pas à celles des autres »¹⁴³⁰.

Contre la vision défendue par ces « gens sensés » qui reprochent à Ruskin de sortir de son champ de spécialité, Geddes entend :

« réexaminer, pour [sa] part, la position économique de M. Ruskin, et celle des économistes anglais orthodoxes, qui font spécifiquement l'objet de ses attaques »¹⁴³¹.

L'orthodoxie économique ici identifiée par Geddes est celle qui est promue par Adam Smith, John Stuart Mill, John Elliott Cairnes ou William Stanley Jevons auxquels l'auteur se réfère tout au long de son ouvrage. Face à ces « économistes anglais orthodoxes », il fait de Ruskin le promoteur d'une « économie hérétique »¹⁴³² dont l'existence même l'amène à questionner les fondements scientifiques de l'économie politique :

« Adam Smith [...] a cherché à fonder les sciences économiques et morales sur les hypothèses irréconciliables et mutuellement destructives de l'égoïsme pur et de l'altruisme pur respectivement [...] Dans cette "science hypothétique", l'élément hypothétique est plus évident que l'élément scientifique ; et ces simplifications illusoire du problème par la négation de l'unité de la nature et de la science ne doivent pas nous retenir ici, sauf qu'elles sont intéressantes pour expliquer ces émouvants appels contre l'émotion, et les rejets méprisants des "sentiments" »¹⁴³³.

Alors qu'il remet en question les présupposés scientifiques de l'économie politique, Geddes reconnaît au contraire à Ruskin une excellente maîtrise des outils nécessaires à la pratique des sciences sociales :

« En ce qui concerne la nécessaire science préliminaire, notre auteur, malgré les obstacles, a fait des merveilles ; une telle compréhension des faits et de leur ordre dans la nature, un tel pouvoir consommé d'observation et de description, ainsi qu'une large connaissance de la littérature et de la langue, de l'histoire et de l'art, constituent une préparation aux sciences préliminaires et sociales que la plupart d'entre nous ne peuvent démontrer »¹⁴³⁴.

¹⁴³⁰ « They hear of a veteran art teacher, critic, and man of letters suddenly wasting aside his hard-won laurels, resuming the weapons with which in his youth he had hardly slain the small art-critics of the magazines, dashing off into apparently the most remote of all possible fields, that of political economy, casting down his glove in challenge among its sturdy and sober cultivators, loudly proclaiming their patiently-gathered harvest mere tares and dandelion, hurling blazing pamphlets into the overflowing granaries of their science, and charging with fiery impetuosity against its massive logic mills. It is not, then, to be wondered at, if the bystanders, mostly plain common-sense people, who think that art and political economy are no doubt all very well, but will get on best, as they themselves have done, by minding their own business and letting that of other folks alone » (Patrick GEDDES, *John Ruskin, Economist*, Londres, W. Brown, 1884, p. 1).

¹⁴³¹ « re-examine for ourselves the economic position of Mr. Ruskin, and that of the orthodox English economist, who is the more especial object of his attacks » (*Ibid.*, p. 3).

¹⁴³² « heretical economist » (*Ibid.*, p. 4).

¹⁴³³ « Adam Smith [...] sought to found economic and moral sciences upon the irreconcilable and mutually destructive assumptions of pure egoism and pure altruism respectively [...] In such « hypothetical sciences » the hypothetical element is more evident than the scientific ; and these illusory simplifications of the problem by denying the unity of nature and of science need not detain us here, save that they are of interest in accounting for those moving appeals against emotion, and contemptuous dismissals of 'sentiment' » (*Ibid.*, p. 15).

¹⁴³⁴ « As concerns the needful preliminary science, then, our author, considering drawbacks, has done wonders ; so much grasp of facts and of their order in nature, such consummate power of observation and description, together with wide knowledge of

On reconnaît là les différents principes méthodologiques mis en œuvre par Ruskin sur lesquels nous sommes revenus dans ce travail et notamment sa théorie et sa pratique de l'observation. Il s'agit ici pour Geddes de situer l'hétérodoxie ruskinienne dans le champ scientifique et de considérer sa propre pratique, entre biologie, sociologie et urbanisme, dans l'héritage de celle, foisonnante, de Ruskin :

« notre nouvelle génération d'économistes et de physiologistes, d'hygiénistes et de physiciens, d'ouvriers d'art, d'architectes et d'ingénieurs est assez docile et tranquille, comme doit l'être une génération élevée dans un environnement aussi subtil de lumière, d'atmosphère et de magnificence civique ; et il ne faut pas attendre d'elle cette énergie inconvenante d'exposition à l'extérieur à laquelle les prophètes de l'ancienne génération étaient enclins à se livrer, – mais il est certain que l'enseignement et la pratique sont essentiellement les mêmes, et qu'ils visent des idéaux entièrement identiques »¹⁴³⁵.

La liste de spécialistes dressée ici par Geddes fixe les contours d'un nouveau groupe d'acteurs qui, à son image, s'établissent comme les nouveaux critiques de l'économie politique, à la suite de « l'ancienne génération » de « prophètes » dont Ruskin était le représentant. Se pose alors la question de ce qui, depuis Ruskin, circule jusqu'à Geddes et cette « nouvelle génération d'économistes et de physiologistes, d'hygiénistes et de physiciens, d'ouvriers d'art, d'architectes et d'ingénieurs ». C'est le passage qui suit immédiatement cette énumération qui permet de prendre la mesure du domaine dans lequel l'influence de Ruskin sur cette « nouvelle génération » est la plus sensible. Geddes fait le constat que :

« L'état actuel de la production est loin d'être satisfaisant. Une ville moderne, si prodigieuse que soit sa richesse - sur le papier - n'a en fin de compte guère de produits finis à montrer, si ce n'est un triste agrégat de maisons mal construites, mesquines à l'extérieur et insalubres à l'intérieur, et contenant peu de choses de qualité durable ; pour le reste, une saleté et une obscurité hideuses, de la fumée et des eaux usées partout, comme si ses habitants s'étaient absolument fait un idéal d'une vie courte et lugubre, dont ils se contentent avec ennui. Partout, les hommes se rendent compte qu'il n'est plus possible d'endurer cela, et c'est le principal mérite de notre auteur d'avoir inauguré à la fois la critique de la production et l'action pratique pour l'améliorer, qui s'est développée avec tant d'espoir ces dernières années »¹⁴³⁶.

literature and language, history and art, constitute more preparation alike in preliminary and social sciences than most of us can show » (*Ibid*, p. 25).

¹⁴³⁵ « our new generation of economists and physiologists, hygienints and physisicians, art-workmen, architects, and engineers are tame and quiet enough, as a generation bred in such subduing environment of light, atmosphere and civic magnificence, must needs be ; and none of that unbecoming energy of out-door exposition in which prophets of the old dispensation were addicted to indulge, is to be expected from them, - yet assuredly teaching and practice essentially the same, towards ideals wholly identical » (*Ibid*, p. 36).

¹⁴³⁶ « Fo the present state of production is by nos means good enough. A modern city, however stupendous its wealth – on paper – has after all hardly any ultimate products to show save a sorry aggregate of ill-constructed houses, mean without, and unhealthy within, and containing but little of permanent value ; for the rest, hideous dirt and darkness, smoke and sewage everywhere, as if its inhabitants had absolutely framed an ideal of a short life and a dismal one, with which they are dull enough to rest contented. Men are everywhere awaking to see that this is no longer to be endured, and it is the central merit of our author to have at once inaugurated that criticism of production, and that practical action for its imprivement which has been setting in so hopefully of recent years » (*Ibid*, p. 36-37).

Ce qui est alors en jeu, dans cette réévaluation des rapports de Ruskin à l'économie, c'est la possibilité de penser, à partir de lui, une science économique dont le spectre d'action transcende les frontières de la production des richesses commercialisables et consommables. Le mouvement, initié par Ruskin, d'ouverture de l'économie politique à la question esthétique à travers notamment ses développements autour de l'économie politique de l'art, se prolonge ici à la faveur d'une réflexion sur la production urbaine. Geddes dit bien l'importance de la théorie esthétique dans l'émergence d'une critique des formes de production :

« Le soi-disant "renouveau esthétique" avec ses exemples comme la Kyrle et d'autres "sociétés de l'environnement" représente en fait les prémices de la Réforme industrielle, de la réorganisation de la production - des produits et des processus, de l'environnement et de la fonction, qui est la tâche la plus proche de l'art et de la science unis de l'avenir immédiat »¹⁴³⁷.

Geddes s'inscrit dans la tradition ouverte par ces espaces, comme la *Kyrle Society* – dont il a été question dans le premier chapitre –, pensés comme précurseurs dans la réflexion autour du rôle social de l'environnement, qu'il soit artistique ou naturel.

Dans cet ouvrage de 1884, Geddes, qui est alors jeune enseignant de zoologie à l'université d'Édimbourg, pose, à travers son idée de « nécessaire science préliminaire », les bases de ce qui constitue, dans ses travaux et ouvrages postérieurs, la théorisation d'une sociologie appliquée qu'il promeut à travers une nouvelle discipline qu'il nomme « *Civics* »¹⁴³⁸. En 1905, il fait notamment paraître, dans les *Sociological Papers* de la nouvelle *Sociological Society* fondée par son ami le sociologue Victor Branford, un article intitulé « *Civics as Applied Sociology* ». Ce nouveau champ, auquel Geddes travaille, s'organise autour d'une série de propositions, à la fois théoriques et pratiques, relatives au développement urbain. Le rapport entre sociologie et urbanisme est ici très étroit et les liens de Geddes avec les acteurs britanniques du *town planning* sont importants. En 1915, son livre *Cities in Evolution. An introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*¹⁴³⁹, l'établit comme l'un des principaux théoriciens de l'urbanisme. Il y précise son idée de « *Civics* » tel qu'il l'envisage depuis la fin du XIXe siècle. Elle repose sur l'idée d'un nécessaire apprentissage, citoyen, des logiques et des problématiques urbaines à travers le développement d'institutions et pratiques civiques et notamment de l'enquête urbaine. Représentant du positivisme anglais,

¹⁴³⁷ « The so-called « aesthetic revival » with its outcomes like the Kyrle and other « Environment Societies » represent in fact the small beginnings of the Industrial Reformation, of that re-organisation of production – of products and processes, of environment and function, which is the nearest task of the united art and science of the immediate future » (*Ibid*, p. 37).

¹⁴³⁸ Dont la traduction en français n'est pas simple. Le concept se rapproche de celui d'« éducation civique ».

¹⁴³⁹ Patrick GEDDES, *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, Londres, Williams & Norgate, 1915.

à la suite de Richard Congreve et de Victor Branford notamment, il défend l'idée d'une pratique sociologique appliquée à la question de la transformation urbaine. L'« enquête civique » ou *civic survey* qu'il préconise, avant toute décision d'ordre urbanistique, est notamment inspirée des enquêtes sociologiques de Frédéric Le Play et de la théorie d'Auguste Comte. Elle doit permettre de présenter, de manière méthodologique, les différents problèmes auxquels la planification urbaine pourra apporter des réponses. Il écrit, dans *Cities in Evolution* :

« Pour chaque ville, nous avons besoin d'une enquête systématique sur son développement et ses origines, son histoire et son présent. Cette enquête est nécessaire non seulement pour les bâtiments matériels, mais aussi pour la vie urbaine et ses institutions, car la ville bâtie n'est que l'enveloppe extérieure. De là l'intérêt de l'étude partielle d'Edimbourg, l'une des villes les plus typiques, surtout lorsqu'elle est réorganisée sous une forme plus complète dans des expositions ultérieures, avec des études d'autres villes, grandes et petites, britanniques et continentales »¹⁴⁴⁰.

Le type d'enquête qu'envisage Geddes ne concerne ainsi pas uniquement la forme de la ville mais aussi sa « vie et ses institutions ». Il promeut ici la pratique d'une enquête sociologique, *sociological survey*, dont il défend l'application au sein des premières institutions de la discipline sociologique en Grande-Bretagne, qui ont partie liée avec la question urbaine et le *town planning* :

« Depuis sa fondation en 1904, la *Sociological Society* avait parfois discuté de l'opportunité de promouvoir une exposition sur la citoyenneté et l'urbanisme, et de présenter l'idée à d'autres sociétés - architecturales, géographiques, statistiques, etc. Ses interventions à la Conférence d'urbanisme de Guildhall en 1907 ont en effet abouti, parmi ses membres, à la formation d'un "Comité d'enquête sur les villes" et peu après, l'association a formé un "Comité des villes, pour promouvoir l'enquête et la recherche sur les villes, et l'étude de l'éducation civique", et ce "en premier lieu en promouvant des expositions civiques". Le succès que ces tentatives ont obtenu, bien que réel, a été principalement indirect, et ce grâce à l'aide de leurs membres architectes de premier plan, plus que de leurs membres strictement sociologues, pour qui l'instruction civique manque encore de canonicité, n'étant plus, depuis Aristote, un sujet académique »¹⁴⁴¹.

La diversité des acteurs engagés au sein du champ, alors en construction, de l'urbanisme, est tout à fait significative, des architectes aux sociologues. Elle témoigne de la force de la réflexion

¹⁴⁴⁰ « For each and every city we need a systematic survey, of its development and origins, its history and its present. This survey is required not merely for material buildings, but also for the city's life and its institutions, for of these the builded city is but the external shell. Hence the suggestiveness of the partial survey of Edinburgh, one of the most typical of cities, especially as rearranged in completer form in later exhibitions, with surveys of other cities, great and small, British and Continental » (*Ibid*, p. 255).

¹⁴⁴¹ « Sociological Society had at times since its foundation in 1904, discussed the expediency of promoting a Civic and Town Planning Exhibition, and of bringing the idea before other societies—architectural, geographical, statistical, etc. Its representations to the Guildhall Town Planning Conference of 1907 did indeed result in the formation of a " Cities Survey Committee " among their members; and soon afterwards among its own was formed " a Cities Committee, to promote the Survey and Investigation of Cities, and the study of Civics," and this " in the first place by promoting Civic Exhibitions." Such success as these attempts obtained, though real, was chiefly indirect; and this by help of their leading architectural members, more than their strictly sociological ones, for whom civics is still lacking in canonicity, as no longer, since Aristotle, an academic subject » (*Ibid*, p. 251).

sur la ville dans ces premières années de constitution et de mise en pratique de l'urbanisme comme science. Biologiste, Patrick Geddes théorise également la ville comme un organisme vivant à laquelle il s'agit d'appliquer les principes d'une « chirurgie conservatrice »¹⁴⁴².

La manière dont Geddes a puisé chez Ruskin les éléments théoriques qui participent à l'élaboration de sa pratique du *town planning* témoigne de la complexité des propositions ruskiniennes sur la ville. Réduite, dans l'histoire de l'urbanisme, comme un modèle formel, la pensée urbaine de Ruskin, celle qui se transmet dans les premières années du *town planning* britannique, relève en fait davantage d'une méthode, celle de l'observation, de l'enquête, dans une perspective sociologique.

Du gothique domestique au logement individuel

Il faut alors revenir à l'un des traits qui, au sein de la théorie ruskinienne, nous a accompagné depuis le début de ce travail : son intérêt pour l'architecture domestique. C'est, rappelons-le, l'un des points à partir desquels se structure l'opposition entre Ruskin et Pugin notamment – ce dernier ayant à cœur de défendre les racines ecclésiales du gothique. Ce déplacement du regard, du monumental à l'ordinaire, conduit à un changement de paradigme épistémologique au sein de l'histoire des arts tout à la fois en ce qui concerne les objets qui sont désormais saisis que dans l'échelle de leur observation.

Nous avons montré comment Ruskin observe chaque bâtiment mais également la manière dont il étudie leur articulation les uns aux autres : la ville comme une « harmonie solennelle de sculptures »¹⁴⁴³ dont les formes sont celles du gothique :

« lorsque la tourelle s'élève au-dessus de la tourelle, que vantaux après vantaux se découvrent dans des renforcements, et que la tour succède à la tour le long des crêtes les plus éloignées des collines habitées »¹⁴⁴⁴.

Le gothique est traité par Ruskin comme un art de la différence qui offre la possibilité de penser, à partir de ses formes, une grammaire urbaine, une succession de vocables qui, associés les uns aux autres, produisent une phrase porteuse de sens. C'est ce qui l'éloigne de l'architecture classique et néo-classique, qui n'offrent au regard et aux sens qu'une répétition du même :

« Faites le tour de vos bâtiments d'Édimbourg, et regardez à hauteur d'œil ce que vous y trouverez. Rien d'autre que des blocs de pierre taillés à l'équerre - des pierres taillées

¹⁴⁴² « The conservative method, however, has its difficulties. It requires long and patient study. The work cannot be done in the office with the ruler and parallels, for the plan must be sketched out on the spot, after wearying hours of perambulation » (Patrick GEDDES, *Report on the Towns in the Madras Presidency*, Tanjore, 1915, p. 17).

¹⁴⁴³ « the solemn harmony of sculpture » (*Lectures on Architecture in Works*, vol. XII, p. 71).

¹⁴⁴⁴ « when turret rises over turret, and casement frowns beyond casement, and tower succeeds to tower along the farthest ridges of the inhabited hills » (*Ibid.*, p. 71).

à l'équerre - un désert de pierres taillées à l'équerre pour les siècles des siècles ; de sorte que vos maisons ressemblent à des prisons, et c'est effectivement le cas ; car le pire trait de l'architecture grecque n'est pas sa cherté, mais sa tyrannie. Ces pierres carrées ne sont pas des prisons pour le corps, mais des tombes pour l'âme »¹⁴⁴⁵.

La « tyrannie » de l'architecture grecque est mise en regard avec la liberté dont est porteuse l'architecture gothique. L'asymétrie supposée de la ville médiévale ruskinienne, dans ce passage qu'on retrouve aussi chez Françoise Choay – qui utilise, quant à elle, l'idée de « damier » –, relève davantage de la question de l'imperfection et de la notion, chère à Ruskin, de « *changefulness* » qui compte parmi les six caractéristiques principales du gothique telles qu'il les définit dans *The Nature of Gothic*. Revenir à la terminologie ruskinienne est nécessaire et important. L'usage de la notion d'asymétrie, appliquée à la ville médiévale – en opposition aux villes antiques et modernes, caractérisée par un plan géométrique en « damier » – a eu tendance à réduire, de manière pérenne, la portée de ce qui était alors en jeu, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, autour de la référence gothique. Le gothique n'est pas « asymétrique », il permet de penser le changement, la différence et l'imperfection. C'est ce que met en évidence, d'une certaine manière, Lars Spuybroek quand il définit, à partir du gothique ruskinien, son concept de « sympathie » :

« L'ontologie gothique se définit comme une relation particulière entre les formes et les structures, dans laquelle les formes sont des parties actives qui ont une certaine liberté d'action, mais seulement en relation avec d'autres et pour la constitution d'entités collaboratives. Ce concept transcende l'opposition esthétique de la structure et de l'ornement, faisant du gothique "une beauté qui fonctionne", ce qui conduit à une notion beaucoup plus large d'une esthétique basée sur la sympathie. La sympathie, dans ma définition la plus brève, est ce que les choses font lorsqu'elles se façonnent mutuellement »¹⁴⁴⁶.

Ce concept, intéressant notamment en ce qu'il résonne singulièrement avec l'idée de « sympathie » que forge Adam Smith dans sa *Théorie des sentiments moraux*¹⁴⁴⁷, relève davantage de la théorie architecturale que des sciences humaines. Il a néanmoins la particularité

¹⁴⁴⁵ « Walk round your Edinburgh buildings, and look at the height of your eye, what you will get from them. Nothing but square-cut stoner - square-cut stone - a wilderness of square-cut stone for ever and for ever; so that your houses look like prisons, and truly are so; for the worst feature of Greek architecture is, indeed, not its costliness, but its tyranny. These square stones are not prisons of the body, but graves of the soul » (*Ibid.*, p. 62)

¹⁴⁴⁶ « Gothic ontology is defined as a special relationship between figures and configurations, in which the figures are active parts that have a certain freedom to act, though only in relation to others and in order to form collaborative entities. This concept transcends the aesthetic opposition of structure and ornament, making the Gothic « a beauty that works », one that leads to a much broader notion of an aesthetics based on sympathy. Sympathy, in my briefest definition, is what things feel when they shape each other » (L. SPUYBROEK, *The Sympathy of Things*, *op. cit.*, p. xvii).

¹⁴⁴⁷ Adam SMITH, *Théorie des sentiments moraux ou essai analytique sur les principes des jugements que portent naturellement les hommes d'abord sur les actions des autres, et ensuite sur leurs propres actions, suivi d'une dissertation sur l'origine des langues*, Paris, Guillaumin, 1860 [1759].

de définir le gothique avant tout comme une relation. C'est aussi en ces termes que nous aimerions envisager le gothique tel qu'il est rendu disponible par Ruskin.

Le changement d'échelle auquel Ruskin nous invite, de l'architecture vers la ville, se construit autour du gothique pensé comme la succession de combinaisons possibles entre objets, figures et structures. Il permet, par le caractère changeant de ses formes, d'envisager la ville comme une mise en relation d'architectures selon une logique signifiante qu'il s'agit de déchiffrer. Si sa ville est organique c'est en raison, précisément, du langage produit par l'articulation entre ses différentes composantes.

Le principe de cette grammaire urbaine se retrouve tout autant chez Hugo que chez Pugin. Ce dernier représente, dans *Contrasts*, la mise en parallèle d'une ville gothique et d'une ville industrielle, les cheminées des usines remplaçant les flèches des églises dans l'économie générale de la ville.

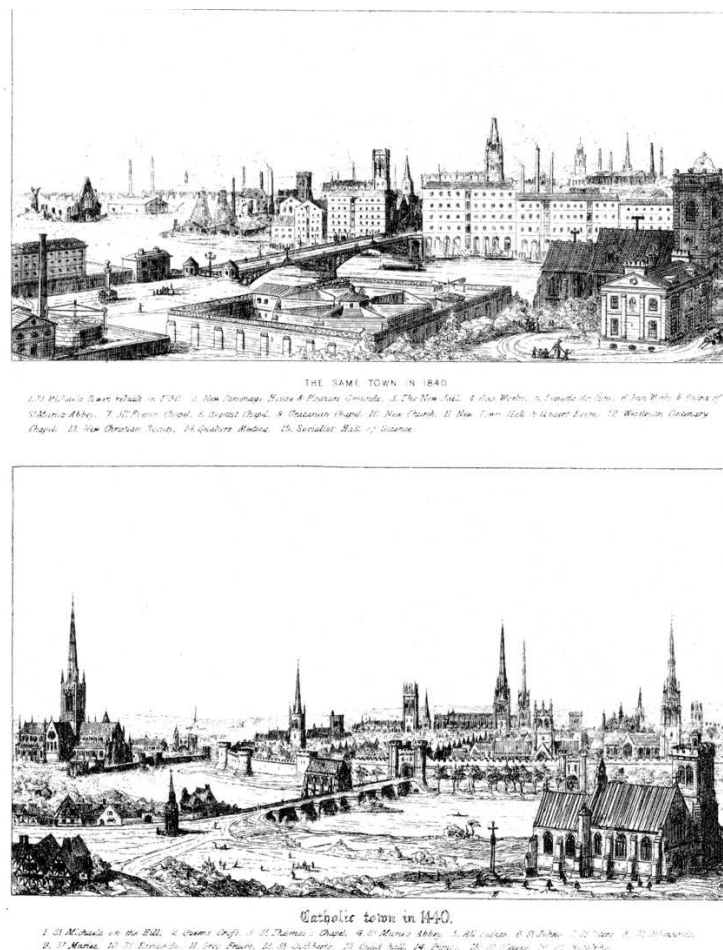


Figure 102 : Augustus Pugin, Gravure comparant une ville en 1440 et la même ville en 1840
 Source : Augustus Pugin, *Contrasts. Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, 1836, p. 66.

Le pas de côté que Ruskin réalise vis-à-vis de ces deux auteurs – que nous prenons ici comme exemple d'un courant plus vaste de réflexion autour de la ville médiévale au XIXe siècle – en considérant le gothique du quotidien, celui des maisons, des boutiques, des rues, et des intersections, est l'une des facteurs qui explique son influence auprès des premières générations d'urbanistes britanniques. Il rend possible l'inscription, au sein du champ artistique académique, des questions relatives à l'architecture urbaine ordinaire et ouvre ainsi la voie à l'urbanisme.

L'urbanisme naît de cela, de l'attention portée au logement individuel, dont on a vu la place qu'il occupe chez Howard, chez Unwin ou chez Geddes et la référence, répétée, que ces auteurs font à Ruskin. L'urbanisme naît aussi dans cet entre-deux que ce dernier inaugure, en plein XIXe siècle, au sein de la géographie des sciences, en se situant à l'intersection de l'art et de l'économie et provoquant une réaction de rejet de la part du milieu intellectuel académique britannique. Il introduit, par ce geste, une nouvelle méthodologie et de nouveaux questionnements. La manière dont il croise, dans son interprétation du gothique, les lectures esthétiques, économiques et sociologiques ouvre la voie à la constitution d'un nouveau champ du savoir fondé sur l'observation. La pratique de l'enquête sociologique, préalable au projet urbain, telle qu'elle est conduite par Geddes, naît aussi de là. L'urbanisme britannique des premières années du XXe siècle, au sein duquel cette réflexion sociologique tient une place centrale, peut être considéré comme l'un des héritages de la théorie ruskinienne du gothique.

La trajectoire qui conduit de Ruskin au mouvement des *Garden Cities*, à Geddes et à la pratique du *town planning* est riche d'enseignements sur l'originalité et la portée épistémologique de l'œuvre de Ruskin. Sa réception, par les acteurs du champ urbanistique britannique, constitue une étape importante de la postérité intellectuelle de l'auteur. La structuration même de l'urbanisme comme discipline, qui doit beaucoup aux réseaux savants des *Ruskin Societies*, se fait dans un rapport étroit avec Ruskin qui constitue une référence majeure des premiers praticiens. Si la mise en récit historique postérieure, à travers notamment la catégorie culturaliste, a fait de l'auteur la figure la plus fertile d'un conservatisme architectural et urbain spécifique à l'espace britannique, l'héritage de Ruskin est davantage à chercher dans l'émergence d'une sociologie appliquée à l'urbanisme qui trouve son expression la plus exemplaire chez Patrick Geddes. Sa démarche empirique trouve une interprétation dans la pratique de l'enquête sociologique urbaine théorisée par Geddes, qui s'inscrit également dans la tradition épistémologique du positivisme anglais dont Richard Congreve, Frederic Harrison

– avec qui Ruskin échange une série de lettres dans la seconde moitié des années 1870¹⁴⁴⁸ – Charles Booth et Victor Branford sont les représentants¹⁴⁴⁹.

Les ramifications de la théorie ruskinienne au sein du monde intellectuel britannique de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle sont nombreuses et leurs identifications constituent un chantier qui pourrait être poursuivi. Différentes figures intellectuelles viennent puiser dans le champ des possibles ouvert par sa conception du gothique qui irrigue les savoirs de la science moderne, notamment ceux de la sociologie et de l'urbanisme. Le gothique de Ruskin est l'une des matrices à partir desquelles les deux disciplines trouvent l'espace – intellectuel, méthodologique, académique et institutionnel – nécessaire pour leur développement et leur structuration au début du XXe siècle.

¹⁴⁴⁸ Voir en particulier celle qui est publiée à la fin du volume VI de *Fors Clavigera* dans laquelle Harrison tente de promouvoir, aux yeux réticents de Ruskin, les idées d'Auguste Comte (*Fors Clavigera vol. VI in Works*, vol. XXVIII, p. 662-663).

¹⁴⁴⁹ Ils constituent, avec Geddes, les cinq représentants du positivisme anglais dont la pensée spatiale est analysée par Matthew WILSON, *Moralising Space. The Utopian Urbanism of the British Positivists, 1855-1920*, Londres, Routledge, 2018.

Conclusion

Le lieu où se termine cette recherche, aux frontières de la sociologie et de l'urbanisme, rend compte de l'ambition qui était la nôtre au premier temps de notre enquête, celui de la définition des termes. Aborder Ruskin en historienne, comme nous l'établissions dans l'introduction, nous a conduit à suivre le chemin d'une histoire sociale des sciences au gré de laquelle Ruskin nous a tout autant servi de guide que de point de repère.

Contemporain, en France, des romans de Victor Hugo, Ruskin l'est tout autant des ouvrages historiques de Jules Michelet, des principes de sociologie appliquée d'Auguste Comte, des travaux pré-urbanistiques d'Eugène Haussmann que des enquêtes menées par Frédéric Le Play sur la classe ouvrière. C'est cette histoire-là, celle de la genèse des sciences humaines et sociales, que nous envisageons ici – en écho aux références qui étaient les nôtres au début de cette recherche – du côté français, que notre travail a souhaité esquisser. Le stigmate qu'ont longtemps portées ces disciplines en Grande-Bretagne en l'absence d'une grande tradition originaire à laquelle se référer, comme c'est le cas en France ou en Allemagne, a profondément orienté notre problématique. Derrière la réflexion autour des racines des sciences humaines et sociales, c'est la question de la modernité, dans ses composantes scientifique et épistémologique, qui a été en jeu.

L'espace britannique, parangon s'il en est de la modernité industrielle et économique, occupe une position paradoxale en ce qui concerne la modernité scientifique. Si, de la machine à vapeur de James Watt à la théorie de l'évolution de Charles Darwin, la Grande-Bretagne est, sans conteste, identifiée comme l'une des grandes patries des sciences « expérimentales » modernes, l'historiographie a eu tendance à envisager avec plus de réserve sa contribution aux sciences « sociales ». La position, tout autant épistémologique que politique, que l'économie politique a occupé au sein de cette histoire – et cela jusqu'à une période récente – nous a permis d'éclairer ce constat. L'énergie déployée par ses principaux acteurs, depuis la fin du XVIII^e siècle, pour en établir le caractère scientifique, sur le modèle des sciences naturelles, a eu comme effet de créer une confusion sur son statut. C'est pourtant bien au titre d'une « science sociale » que ses premiers théoriciens, depuis Jérémy Bentham et Adam Smith, aspirent et c'est de cette première incursion du côté d'une théorie de la société que la sociologie, dans son sens disciplinaire, s'enracine. Le XIX^e siècle britannique est ensuite parcouru, de bout en bout, par le désir manifeste de formuler des projets concurrents de rationalisation du monde social qui ne peuvent

se comprendre qu'à la lumière et en réaction à la force de ce raisonnement économique constitué par la suite comme « classique ».

Si nous avons, dans ce travail, souhaité rendre compte de l'extrême porosité entre la théorie architecturale et la théorie économique de John Ruskin, c'est que s'y manifeste, tout à fait significativement, la façon dont la circulation des principes de l'économie politique se fait bien en dehors de ses frontières originaires et touche à l'ensemble des domaines de la vie sociale. Ce n'est pas un hasard si c'est au cœur de sa théorie architecturale que Ruskin formule ses premiers arguments contre ce qu'il qualifie alors de « soi-disant » science. L'architecture devient en effet, dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'un des lieux privilégiés d'élaboration d'une pensée du social. À la faveur de la structuration du champ de l'histoire de l'art – avec le développement d'une méthodologie propre, de datation et d'attribution des œuvres, mais également d'interprétation iconographique de leurs contenus – la lecture sociale de l'architecture que propose Ruskin constitue une des formes de l'expérimentation, dans les arts, d'une théorie de la société. Elle repose sur la conception de l'architecture comme une activité productive, au même titre que l'artisanat ou que l'industrie, mais également sur la transfiguration des pierres architecturales. Du statut de matière physique, elles acquièrent progressivement la fonction de matériau empirique sur lesquels Ruskin fonde son travail. Suivant le modèle – là encore – des sciences naturelles, il les étudie comme un biologiste observerait un minéral au microscope. Il les regarde, les saisit, les détaille, les découpe et les fragmente à l'aide du daguerréotype qu'il utilise comme un instrument d'administration de la preuve, dans une logique propre à la science historique naissante.

C'est ainsi de sciences dont il a été question tout au long de ce travail qui prend sa place dans une histoire sociale des sciences au sein de laquelle la place occupée par Ruskin dépasse la question de sa simple contribution à la préhistoire d'un urbanisme caractérisé comme « culturaliste ». Par la réflexion qu'il engage sur les rapports entre architecture et société, Ruskin s'inscrit comme l'un des acteurs d'une « science sociale » alors en cours de formulation dans la seconde moitié du XIXe siècle et qui entretient un rapport étroit avec la modernité. C'est dans ce frottement – entre science et modernité – que réside l'originalité et l'intérêt de cette figure du monde intellectuel victorien. Il nous a offert la possibilité d'interroger les ressorts d'une modernité proprement médiévale.

En ce qu'il n'est pas, nous l'avons précisé dès l'introduction, le fruit d'une recherche en histoire médiévale, ce travail n'a pas cherché à identifier les racines proprement médiévales de notre modernité politique. Notre analyse du rôle joué par le Moyen Âge dans la construction de la théorie ruskinienne de la société entend plutôt constituer un jalon d'une histoire en cours des

usages du Moyen Âge dans la genèse des sciences modernes. La place que la période occupe au sein des premières théorisations de la discipline sociologique, chez Durkheim et Weber notamment, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, est révélateur de la fonction matricielle qu'elle a progressivement acquise dans la théorie sociale au cours du XIXe siècle. Le positionnement singulier de Ruskin au sein de cette entreprise théorique constitue un exemple du fait qu'il n'est alors pas seulement question de faire « revivre » le Moyen Âge – à la manière de ce que propose par exemple les acteurs du *Gothic Revival* – mais de constituer la période comme un point d'ancrage, marqué par le sceau de l'originel, à partir duquel concevoir et décliner les attributs de la modernité. La façon dont Max Weber établit la commune médiévale comme « idéal-type » nous semble devoir être inscrit dans l'héritage de Ruskin dont le travail a conduit à purger le Moyen Âge de sa composante romantique pour le rendre disponible à la fonction modélisatrice que les sciences sociales modernes lui confèrent.

Si nous avons été attentive à bien préciser les termes dans lesquels cette intégration du Moyen Âge à la méthodologie des sciences modernes s'est construite, dans l'œuvre de Ruskin, c'est que le regard proprement architectural que ce dernier porte sur la période est décisif et déterminant. Contrairement à Thomas Carlyle par exemple, pour lequel la référence médiévale prend comme point d'ancrage principal le monastère et son système d'entraide sociale – c'est également le cas de William Cobbett – érigé comme contre-modèle à la société industrielle, c'est à partir de l'architecture gothique, pierre par pierre pourrait-on dire, que Ruskin élabore son opposition au système social moderne. Les deux entreprises ne relèvent pas du même geste. La spécificité de la critique ruskinienne est que le Moyen Âge qu'elle convoque est une réalité tangible, palpable et sur laquelle le regard et la conscience peuvent atterrir. Il construit son modèle social médiéval sur un bâti architectural dont les formes sont alors discutées, admirées et réactualisées par la partie de la population qui est visée, très explicitement, par sa critique : la bourgeoisie.

Le gothique parvient par ailleurs jusqu'à lui lourdement chargé de l'histoire produite par la lecture qui en a notamment été faite par la philosophie allemande qui, de Goethe à Hegel, l'ont associé à l'idée de « totalité sociale ». S'offre alors à Ruskin la possibilité d'élaborer, à partir du gothique, une théorie générale de la société dont l'une des aspirations est de donner à penser l'articulation des parties et du tout, sur le modèle de la cathédrale gothique.

La grande originalité du gothique ruskinien est pourtant qu'il n'est justement pas envisagé comme étant initialement et essentiellement un art d'églises et de cathédrales. Bien au contraire et d'une façon répétée, Ruskin observe et décrit une architecture gothique domestique et civile qu'il entend présenter dans sa dimension populaire, anti-cléricale et anti-élitiste. Il permet ainsi

au gothique de cheminer de l'idée qu'il serait la réalisation d'un « génie » créateur, à laquelle il était associé dans la philosophie allemande, vers sa saisie réelle, comme œuvre de l'artisan, du bâtisseur, le rendant ainsi disponible pour une tradition esthétique et sociale dont les ramifications courent des *Arts&Crafts* au *Bauhaus*. C'est un gothique qu'il admire et dont il vante toutes les imperfections et toutes les dissymétries dans les formes et les ornements, en l'opposant à la standardisation en vue d'une forme idéale de la production artistique et du corps social, qu'il voit à l'œuvre depuis la Renaissance jusqu'à la période industrielle. Le Moyen Âge gothique de Ruskin se construit ainsi dans une opposition terme à terme avec la Renaissance, tenue pour le modèle esthétique et politique du système social qu'il entend combattre.

L'idée d' « outil » à laquelle le gothique est associée dans le titre de ce travail s'enracine dans ce constat : il est, de bout en bout, l'instrument, rendu maniable, d'une critique appuyée du modèle social que la société industrielle a reçu en héritage de celle de la Renaissance et que Ruskin lit et décrypte dans les formes architecturales qu'il observe. Après lui, le gothique se distille et se cristallise dans la trajectoire qui mène des avant-gardes artistiques aux sciences sociales naissantes du début du XXe siècle. Le Moyen Âge peut alors acquérir, dans la première moitié du XXe siècle, la grammaire instrumentale nécessaire pour servir d'outil aux modernités esthétique, sociale et épistémologique. C'est seulement dans l'articulation entre ces différents héritages que le Moyen Âge peut aujourd'hui être envisagé comme modèle pour penser la ville dans le rapport qu'elle entretient avec le corps social.

Sources et bibliographie

Sources

A- Fonds d'archives et sources non-éditées

The Ruskin (anciennement Ruskin Library) – Lancaster University

Lors d'un séjour de recherches en novembre-décembre 2019, pour lequel nous avons bénéficié d'une bourse – la *Stones of Venice Bursary* offerte par *The Ruskin* – nous avons consulté un certain nombre des archives de la bibliothèque située au sein de la *Lancaster University*.

Y est notamment conservée une grande partie de la bibliothèque de Ruskin, au sein de laquelle nous avons étudié les exemplaires de différents de ses ouvrages :

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, Paris, A. Morel 1867 (1999B0019).

LINDSAY Coutts, *Sketches of the History of Christian Art*, Londres, John Murray 1847 (1996B2622).

ROGERS Samuel, *Italy, a poem by Samuel Rogers*, Londres, Cadell, 1830 (1996B3906).

DE SISMONDI Jean, *Histoire des Républiques Italiennes*, Bruxelles, Société Typographique Belge 1838 (1996B2740).

WILLIS Robert, *Architectural Nomenclature of the Middle Ages*, Cambridge, J. & J.J. Deighton, 1844 (1998B0017)

Nous avons également pu étudier les carnets de notes et de dessins que Ruskin a tenu durant ses voyages vénitiens de la fin des années 1840 : *Bit Books* (1996P1614).

Est également conservé un matériel précieux concernant le fonctionnement des *Ruskin Societies* à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, que nous avons consulté :

Ruskin Society of Manchester : Envelope of printed ephemera relating to the society, including the first and second annual reports (1996B2280)

Ruskin Society of Birmingham : Report for 1896-97 (1996B2249)

Ruskin Society of London : Enveloppe of printed ephemera relating to the society including the annual report for 1890-91(1996B2279).

Stuart Eagles, *Ruskin Societies 1878-1912. Partial List of Lectures*, Ruskin Library, 2013, 2013B0030.

On trouve aussi un certain nombre de collections de coupures de presse relatives à Ruskin que nous avons utilisé :

Collection of newspaper cuttings dated 1884-1894 (2003C02038)

Collection of newspaper cuttings dated 1898-1933 (2003C00601)

Collection of newspaper cuttings dated 1902 - 1904 (2003C03396, 2003C03426 et 2003C03460)

Collection of cuttings relating to Ruskin Centenary in the year 2000 (2003C01298, 2003C01425)

Bodleian Library, Oxford

La *Bodleian Library* d'Oxford conserve un grand nombre des archives de Ruskin et notamment sa correspondance. Y est réunie une grande partie des documents sur lesquels ont travaillé Edward Cook et Alexander Wedderburn pour leur édition de 1903-1912. Nous avons pu consulter certains des cartons et notamment ceux contenant la retranscription ainsi que les exemplaires originaux des lettres de Ruskin qui courent de 1837 à 1868 : MS Eng. Lett, c. 32; c. 33; c. 34, c. 35, c. 36.

Cardiff University's Special Collection

L'Université de Cardiff dispose d'un département d'archives au sein duquel on trouve une partie de la correspondance de Ruskin dont les lettres qu'il adresse à son biographe William Gershom Collingwood entre 1870-1899 et que nous avons consultées : GB 1239 462/1/3/1/1.

Edinburgh Central Library

La première série de conférences que Ruskin donne, a lieu au sein de la *Philosophical Institution* d'Édimbourg en novembre 1853. Ses archives sont conservées à la *Edinburgh*

Central Library. Nous avons pu consulter les *Minutes Books* de la Société ainsi que ses rapports annuels et son journal : YQ1 E23P.

Architectural Association School of Architecture, Londres

L'*Architectural Association*, aujourd'hui située à Bedford Square à Londres, accueille un département d'archives, dirigé actuellement par Edward Bottoms, dans lequel sont conservées les archives de l'Association ainsi que les archives de l'*Architectural Museum*. Accueillie dans ses locaux et guidée par Edward Bottoms, nous avons pu consulter les rapports annuels de l'*Architectural Association (Records of the Architectural Association Inc, 1851-ongoing, GB 1968 AA)* ainsi que son journal (le *AA Notes*) et certains des *Minute Books* de l'*Architectural Museum*.

London School of Economics, Library Archives and Special Collections

Le département d'archives de la *London School of Economics (LES)* conserve les *Trade Union Papers* de Sidney et Beatrice Webb. C'est un corpus de documents rassemblé par les deux auteurs socialistes à la fin du XIXe et au début du XXe siècle au moment où ils rédigent *The History of Trade Unionism (1666-1920)* et de *Industrial Democracy* en 1896-1897. Nous avons pu consulter un certain nombre de documents (tracts, coupures de presse, rapports de comité) concernant l'histoire de l'organisation syndicale du secteur du bâtiment : GB97 Webb Trade Union.

Presse et périodiques

Les ouvrages de Ruskin ainsi que ses interventions publiques font l'objet d'un grand nombre de publications dans la presse nationale et locale tout au long de la seconde moitié du XIXe siècle. Nous avons porté une attention particulière à ce traitement journalistique de la production ruskinienne en travaillant à l'aide de la base de données de la presse anglaise : *The British Newspaper Archive*.

B- Sources iconographiques

La collection de daguerréotypes de Ken et Jenny Jacobson

En 2006, Ken et Jenny Jacobson sont entrés en possession d'une partie de la collection de daguerréotypes de Ruskin lors d'une vente aux enchères. Ce sont 188 des 389 plaques ayant appartenu à Ruskin qui sont aujourd'hui conservées dans leur maison, entre Londres et Cambridge. J'ai eu la chance de pouvoir en observer un certain nombre lors d'une visite en mars 2019.

The Elements of Drawing à l'Ashmolean Museum

Au moment où il est nommé à la chaire *Slade* d'enseignement des beaux-arts au sein de l'Université d'Oxford, Ruskin fonde, en 1871, une école de dessin pour laquelle il rassemble un certain nombre de documents (photographies, aquarelles, dessins...). Cette collection est aujourd'hui conservée à l'*Ashmolean Museum* au sein de l'Université d'Oxford et nous avons pu la consulter.

C- Sources imprimées

La Library Edition

RUSKIN John, *The Works of John Ruskin. Edited by Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn*, Londres, Georges Allen, 1903-1912.

Autre édition des œuvres et de la correspondance de John Ruskin

BRADLEY John Lewis, *The letters of John Ruskin to Lord and Lady Mount-Temple*, Columbus, Ohio State University Press, 1964.

BURD Van Akin, *The Winnington Letters. John Ruskin's Correspondance with Margaret Alexis Bell and the Children at Winnington Hall*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

BURD Van Akin, *The Ruskin Family Letters. The Correspondance of John James Ruskin, his Wife, and their Son John, 1801-1843*, Ithaca, Cornell University Press, 1973.

BURD Van Akin, *John Ruskin and Rose La Touche. Her Unpublished Diaries of 1861 and 1867*, Ithaca, Cornell University Press, 1979.

CATE George Allan, *The Correspondance of Thomas Carlyle and John Ruskin*, Redwood City, Stanford University Press, 1982.

EVANS Joan et John Howard WHITEHOUSE (éd.), *The Diaries of John Ruskin*, Oxford, Clarendon Press, 3 vol., 1956-9.

LUTYENS Mary, *Effie in Venice. Her Picture of Society Life with John Ruskin, 1849-52*, Londres, John Murray, 1965.

LUTYENS Mary, *Millais and the Ruskins*, Londres, John Murray, 1968.

LUTYENS Mary, *The Ruskins and the Grays*, Londres, John Murray, 1972.

JOHN RUSKIN, *On the Nature of Gothic architecture and herein of the true functions of the workman in art*, Londres, Smith, Elder, & co., 1854.

RUSKIN John, *An Inquiry into some of the conditions at present affecting « the study of architecture » in our schools*, New York, John Wiley & Sons, 1866.

RUSKIN John, *The Nature of Gothic*, Londres, Kelmscott Press, 1892.

RUSKIN John, *The Poetry of Architecture or The architecture of the nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character*, Londres, George Allen, 1893.

RUSKIN John, *Conférence sur l'architecture et la peinture. Trad. Émile. Cammaerts*, Paris, H. Laurens, 1910.

RUSKIN John, *Il n'y a de richesse que la vie. Traduction Pierre Thiesset*, Paris, Gallimard (coll. « Le pas de côté »), 2012.

RUSKIN John, *Sésame et les Lys. Traduction, préface et notes de Marcel Proust*, Paris, Antigone14 Éditions, 2015.

SHAPIRO Harold I., *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

VILJOEN Helen Gill, *Ruskin's Scottish Heritage: A Prelude*, Urbana, University of Illinois Press, 1956.

VILJOEN Helen Gill, *The Brantwood Diary of John Ruskin*, New Haven, Yale University Press, 1971.

Autres sources imprimées

ALBERTI Leon Battista, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004.

ARNOLD Mathew, *Selected Prose*, Harmondsworth, Penguin, 1987.

ARNOLD Mathew, *Culture and anarchy. An essay in political and social criticism*, Londres, Smith, Elder, & co., 1869.

ARCHITECT An, *Something on Ruskinism. With a 'Vestibule' in Rhyme*, Londres, Hastings, 1851.

ATLAY James Beresford, *Sir Henry Wentworth Acland, Bart., K.C.B., F.R.S., Regius Professor of Medicine in the University of Oxford. A Memoir*, Oxford, Oxford University Press, 1903.

BABBAGE Charles, *Reflections on the Decline of Science in England*, Londres, B. Fellowes, 1830.

BARDOUX Jacques, *Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle: John Ruskin*, Coulomnier, Impr. P. Brodard, 1900.

BASTIANELLI Jérôme, *Proust et Ruskin. La Bible d'Amiens, Sésame et les Lys et autres textes*, Paris, Robert Laffont, 2015.

BAUDELAIRE Charles, « Le public moderne et la photographie » dans *Salon de 1859. Œuvres complètes de Charles Baudelaire. II. Curiosités esthétiques.*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

BELLAMY Edward, *Looking Backward, 2000-1887*, Boston, Ticknor & Co, 1888.

BENSON Arthur Christopher, *Ruskin. A Study in Personality*, Londres, G.P. Putnam's sons, 1911.

BENTHAM Jeremy, *Panoptique*, Paris, Fayard/Mille et Une Nuits, 2002.

BENTHAM Jeremy, *Jeremy Bentham's Economic Writings. Critical Edition, Based on his Printed Work and Unpublished Manuscripts by Werner Stark*, Londres, London, George Allen and Unwin for the Royal Economic Society, 1952.

BLANQUI Adolphe, *Histoire de l'économie politique en Europe, depuis les anciens jusqu'à nos jours. Suivie d'une Bibliographie raisonnée des principaux ouvrages d'économie politique*, Paris, Guillaumin, libraire-éditeur, 1837.

BOITO Camillo, *Conserver ou restaurer ?*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2013.

BOOTH Charles, *Labour and Life of the People*, Londres, International headquarters of the Salvation Army, 1889, vol.1.

BOOTH William, *In Darkest England and the Way Out*, Londres, Funk and Wagnalls, 1890.

BRANDON Raphael et BRANDON Joshua Arthur, *An Analysis of Gothic Architecture. Illustrated by a Series of Upwards of Seven Hundred Examples of Doorways, Windows, Etc., and Accompanied with Remarks on the Several Details of an Ecclesiastical Edifice.*, Londres, Pelham Richardson, 1847.

BURCKHARDT Jacob, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Paris, Plon-Nourrit, 1885.

BURKE Edmond, *Reflections on the Revolution in France*, Londres, James Dodsley, 1790.

BYRON George Gordon, *The Works of Lord Byron*, Londres, J. Murray, 1905.

CABET Etienne, *Voyage en Icarie*, Paris, Bureau du Populaire, 1848.

CAMBRIDGE CAMDEN SOCIETY, *A Few Hints on the Practical Study of Ecclesiastical Antiquities for the Use of the Cambridge Camden Society*, Cambridge, Cambridge University Press for the Cambridge Camden Society, 1842.

CARLYLE Thomas, *On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, Londres, James Fraser, 1841.

CARLYLE Thomas, *Past and Present*, Londres, Chapman and Hall, 1843.

CARLYLE Thomas, *Cathédrales d'autrefois et usines d'aujourd'hui : passé et présent. Trad. de Camille Bos ; introd. par Jean Izoulet*, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1901.

CARLYLE Thomas, *Sartor Resartus. On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, Londres, J. M. Dent & Company, 1908.

CARLYLE Thomas, *The Works of Thomas Carlyle*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

CARLYLE Thomas, *The Present Times*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

CLAEYS Gregory, *The Selected Works of Robert Owen Vol I*, Londres, Routledge, 2021.

COBBETT William, *A History of the Protestant Reformation in England and Ireland; Showing how that Event Has Impoverished the Main Body of the People ... in a Series of Letters ... by William Cobbett*, Londres, Charles Clement, 1824.

COLE Henry, *Fifty years of public work of Sir Henry Cole, K.C.B., accounted for in his deeds, speeches and writings*, Londres, G. Bell, 1884.

COLERIDGE Samuel Taylor, *On the Constitution of the Church and State According to the Idea of Each*, New York, Harper & Brothers, 1860.

COLLINGWOOD William Gershom, *The Life and Work of John Ruskin*, Londres, Methuen, 1893.

COMTE Auguste, *Physique sociale. Cours de philosophie positive, leçons 46 à 60*, Paris, Hermann, 1975 [1839].

CONSIDERANT Victor, *Exposition abrégée du système phalanstérien de Fourier*, Paris, Librairie sociétaire, 1845.

COOK Edward Tyas, *Studies in Ruskin. Some Aspects of the Work and Teaching of John Ruskin*, Londres, Kennikat Press, 1890.

COX Garfield V., « The English Building Guilds. An Experiment in Industrial Self-Government », *Journal of Political Economy*, décembre 1921, vol. 29, n° 10, p. 777-790.

CULPIN Ewart G, *The Garden City Movement up-to-date*, Londres, The Garden Cities and Town Planning Association, 1913.

DALY César, *L'architecture privée au XIXe siècle, sous Napoléon III : maisons de Paris et des environs*, Paris, A. Morel, 1864.

DARU Pierre, *Histoire de la république de Venise*, Paris, Firmin Didot, père et fils, 1821.

DAVIES John Llewelyn, *The Working Men's College, 1854-1904. Records of Its History and Its Work for Fifty Years*, Londres, Macmillan, 1904.

DICKENS Charles, *Hard Times*, Bradbery and Evans., Londres, 1854.

DICKENS Charles, *Martin Chuzzlewit*, Londres, Chapman & Hall, 1844.

DISRAELI Benjamin, *Sybil, Or, The Two Nations*, Londres, H. Colburn, 1845.

DURKHEIM Émile, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 [1893].

ELIOT George, *Felix Holt, The Radical*, Londres, Harper & Brothers, 1866.

CUDWORTH William, *Worstedopolis. A Sketch History of the Town and Trade of Bradford, the Metropolis of the Worsted Industry*, Bradford, W. Byles and Sons, 1888.

ENGELS Friedrich, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Leipzig, Drud und Berlag Otto Wigand, 1845.

EVELYN John, *The Diary*, Londres, Walter Dune, 1901.

FERGUSON James, *An Historical Inquiry Into the True Principles of Beauty in Art. More Especially with Reference to Architecture*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1849.

FURNIVALL Frederick James, « History of the London Working Men's College », *The Working Men's College Magazine*, 1860, II, n° 21, p. 144-148.

GASKELL Elizabeth, *Mary Barton*, Paris, Fayard, 2014.

GASKELL Elizabeth, *North and South*, Londres, Chapman and Hall, 1855.

GEDDES Patrick, *John Ruskin, Economist*, Londres, W. Brown, 1884.

GEDDES Patrick, « Civics as Applied Sociology », *Sociological Papers*, 1905.

GEDDES Patrick, *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, Londres, Williams & Norgate, 1915.

GEDDES Patrick, *Report on the Towns in the Madras Presidency*, Tanjore, 1915.

GOETHE Johann Wolfgang Von, *Goetz De Berlichingen à la Main De Fer*, Paris, Hachette, 1860 [1773].

GOETHE Johann Wolfgang von, *Goethe. Ses mémoires et sa vie*, Paris, J. Hetzel, 1863.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996.

GOETHE Johann Wolfgang Von, *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Le Livre de Poche, 2012.

GROPIUS Walter, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar*, Munich, Bauhausverlag, 1923.

HARRISON Frederic, *John Ruskin*, Londres, Macmillan, 1902.

HILL Octavia, « The Kyrle Society », *The Magazine of Arts*, iii, 210-12, 1880.

HOBSON John Atkinson, *John Ruskin, Social Reformer*, Londres, D. Estes, 1898.

HOPE Thomas, *An Historical Essay on Architecture*, Londres, John Murray, 1835.

HORSFALL Thomas Coglan, *A description of the work of the Manchester Art Museum*, Manchester, J. E Cornish, 1891.

HOWARD Ebenezer, *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, 2e éd., Londres, Swan Sonnenschein & Co, 1902.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, J. Hetzel & cie, 1873.

HUGO Victor, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des Deux Mondes*, mars 1832.

JOHNSON Samuel, *A Dictionary of the English Language. In which the Words are Deduced from Their Originals, Explained in Their Different Meanings, and Authorized by the Names of the Writers in Whose Works They are Found*, Londres, C. and J. Rivington, 1824.

KEMBLE John Mitchell, *The Saxons in England. A History of the English Commonwealth Till the Period of the Norman Conquest*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1849.

KEMBLE John Mitchell, « The English Historical Society », *British and Foreign Review*, juillet 1838.

KUGLER Franz, *Geschichte der Baukunst*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1856.

LANGLEY Batty, *Gothic Architecture*, Londres, I. & J. Taylor, at the Architectural Library, Holborn, 1742.

GREAT BRITAIN PARLIAMENT, HOUSE OF COMMONS, SELECT COMMITTEE ON THE POOR LAWS, *Report from the Select Committee on the Poor Laws with the Minutes of Evidence Taken Before the Committee*, Londres, C. Clement, 1817.

LECHEVALIER Jules, *Question sociale. De la réforme industrielle considérée comme problème fondamental de la politique positive*, Paris, Bureau du Journal de la Réforme Industrielle, 1833.

LECLERE Léon, « Les limites chronologiques du Moyen Âge », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1922, vol. 1, n° 1, p. 69-76.

LEE Sophia, *The Recess. Or, A Tale of Other Times*, Londres, T. Cadell and W. Davies, 1804.

LE PLAY Frédéric, *Les ouvriers européens*, Paris, A. Mame et fils, 1879.

LEROUX Pierre, *De l'humanité, de son principe et de son avenir, où se trouve exposée la vraie définition de la religion, et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme.*, Paris, Perrotin, 1845.

MALE Emile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1925.

MANCHESTER CITY ART GALLERY, *Catalogue of the Rutherford Loan Collection. Platt Hall, Rusholme*, Manchester, 1928.

MARTINEAU Harriet, *Illustrations of Political Economy*, Londres, Charles Fox, 1832, vol. 9.

MARTINI Francesco di Giorgio, *Trattato di architettura civile e militare*, Turin, Tipografia Chirio e Mina, 1841.

MARX Karl, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844. Introduit, traduit et annoté par F. Fischbach*, Paris, Vrin, 2007.

MARX Karl, « The Story of the Life of Lord Palmerston », *People's Paper*, 1853.

MICHELET Jules, *Histoire de France*, Paris, Hachette, 1893.

MILL John Stuart, *Principles of Political Economy. With Some of Their Applications to Social Philosophy*, Londres, J. W. Parker, 1848.

MILL John Stuart, *Principes d'économie politique. Trad. Léon Roquet*, Paris, Guillaumin & Cie, 1894.

MILL John Stuart, *The Spirit of the Age*, Chicago, University of Chicago Press, 1942.

MILL John Stuart, *Essays on economics and society, 1824-1879*, Toronto, University of Toronto Press, 1967.

MILL John Stuart, *On the Definition of Political Economy, and of the Method of Investigation Proper to it. Essays on Some Unsettled Questions of Political Economy (1844) ; On the Logic of the Moral Sciences : a System of Logic (1856)*, Londres, Routledge/Thoemmes, 1997.

MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois. Anthologie*, Paris, Flammarion, 2013.

MORLEY Edith Julia, *John Ruskin and Social Ethics*, Londres, Fabian society, 1916.

MORRIS William, *Hopes and Fears for Art (1882)*, Redditch, Read Books Ltd, 2016.

MORRIS William, *News from Nowhere and Other Writings*, Londres, Penguin UK, 2004.

MORRIS William, « Art under Plutocracy. A Lecture Delivered at University College », Oxford, 14 novembre 1883.

MORRIS William, *Hopes and Fears for Art*, Boston, Roberts Brothers, 1882.

NATIONAL ASSOCIATION FOR THE PROMOTION OF SOCIAL SCIENCE, COMMITTEE ON TRADES' SOCIETIES, *Trades' Societies and Strikes*, Londres, Parker and Son, 1860.

NEALE John Mason, *Church Enlargement and Church Arrangement*, Cambridge, Cambridge University Press for the Cambridge Camden Society, 1843.

NEALE John Mason, *A Few Suggestions to Churchwardens and Church Ornaments. No. I. Suited to Country parishes.*, Cambridge, Cambridge University Press for the Cambridge Camden Society, 1841.

GREAT BRITAIN CENSUS OFFICE, *Census of England and Wales for the Year 1861. General report*, Londres, H.M. Stationery Office, 1863.

GREAT BRITAIN GENERAL REGISTER OFFICE, *Census 1851. The census of Great Britain 1851. Comprising an account of the numbers and distribution of the people, their ages, conjugal condition, occupations, and birthplace: with returns of the blind, the deaf-and-dumb, and the inmates of public institutions, etc*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1854.

OLDFIELD Thomas Hinton Burley, *The Representative History of Great Britain and Ireland. Being a History of the House of Commons, and of the Counties, Cities, and Boroughs of the United Kingdom, from the Earliest Period*, Londres, Baldwin, Cradock, and Joy, 1816.

OWEN Robert, *A New View of Society, Or, Essays on the Formation of the Human Character: Preparatory to the Developement [sic] of a Plan for Gradually Ameliorating the Condition of Mankind*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816.

OWEN Robert, *The Book of the New Moral World. Containing the Rational System of Society, Founded on Demonstrable Facts, Developing the Constitution and Laws of Human Nature and of Society*, Londres, E. Wilson, 1836.

OWEN Robert, *The Life of Robert Owen Written by Himself. With Selections from His Writings and Correspondence*, Londres, Effingham Wilson, 1857.

OWEN Robert, *A New View of Society, and Other Writings. Introduction by John Butt*, Londres, J. M. Dent & Company, 1972.

PATMORE Coventry, « Sources of Expression in Architecture », *Edinburgh Review*, 1851, n° 94, p. 365-403.

PENTY Arthur J., *The Restoration of the Guild System*, Londres, Swan Sonnenschein, 1906.

PICKETT William Vose, *New System Of Architecture, Founded On The Forms Of Nature, And Developing The Properties Of Metals; By Which A Higher Order Of Beauty, A Larger Amount Of Utility, And Various Advantages In Economy, Over The Pre-Existent Architectures, May Be Practically Attained: Presenting Also, The Peculiar And Important Advantage Of Being Commercial, Its Productions Forming Fitting Objects For Exportation.*, Londres, Longman&Co.,1845.

POWELL Frederick York, *John Ruskin and Thoughts on Democracy*, Londres, G. Allen, 1905.

PROUST Marcel, *Sur la lecture*, Paris, Actes Sud, 1993.

PUGIN Augustus Welby Northmore, *Gothic Ornaments, Selected From Various Ancient Buildings, Both In England And France, During The Years 1828, 1829, And 1830*, Londres, Édition de l'auteur, 1831.

PUGIN Augustus Welby Northmore, *Contrasts. Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, Londres, Édition de l'auteur, 1836.

PUGIN Augustus Welby Northmore, *The True Principles of Pointed Or Christian Architecture. Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*, Londres, John Weale, 1841.

PUGIN Augustus Welby Northmore, *The Present Revival of Christian Architecture*, Londres, John Weale, 1843.

PUGIN Augustus Welby Northmore, *An Apology for the Revival of Christian architecture in England*, Édimbourg, J. Grant, 1895.

RADCLIFFE Ann, *The castles of Athlin and Dunbayne: A Highland story*, Londres, Longman, 1811.

REEVE Clara, *The Old English Baron*, Copenhague, Lindhardt og Ringhof, 2022.

RICKMAN Thomas, *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England*, Londres, Longman, 1817.

ROBINSON David, *Remarks on the Ecclesiastical Conditions of the United Kingdom*, Londres, T. & W. Boone, 1837.

ROSSETTI Dante Gabriel, *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham, 1854-1870*, Londres, T. F. Unwin, 1897.

ROYAL INSTITUTE of BRITISH ARCHITECTS, *Papers Read at the Royal Institute of British Architects. Session 1850-51*, 3, Londres, 1851.

SANSOVINO Francesco, *Del governo de i regni et delle repvbliche cosi antiche come moderne libri XVIII nei quali si contengono, i Magistrati, gli Uffici, & gli ordini proprii che s'osservano ne predetti Principati ...*, Venice, Appresso Francesco Sansovino, 1561.

SCOTT Geoffrey, *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, Londres, W.W. Norton, 1999.

SCOTT George Gilbert, *Personal and Professional Recollections*, Londres, S. Low, Marston, Searle, & Rivington, 1879.

SCOTT George Gilbert, *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future*, Londres, J. Murray, 1857.

SCOTT George Gilbert, *A Plea for the Faithful Restoration of Our Ancient Churches*, Londres, John Henry Parker, 1850.

SCOTT Walter, *Minstrelsy of the Scottish Border. Consisting of Historical and Romantic Ballads, Collected in the Southern Counties of Scotland. With a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition. In Three Volumes*, Londres, James Ballantyne, 1803.

SHAW Bernard, *Ruskin's Politics*, Londres, Ruskin Centenary Council, 1921.

SHELLEY Mary Wollstonecraft, *Frankenstein*, Paris, Le Livre de Poche, 2009 [1818].

SMITH Adam, *Theorie des sentiments moraux ou essai analytique sur les principes des jugements que portent naturellement les hommes d'abord sur les actions des autres, et ensuite sur leurs propres actions, suivi d'une dissertation sur l'origine des langues*, Paris, Guillaumin, 1860.

SMITH Charlotte, *Emmeline, the Orphan of the Castle*, Londres, N. Bruce, 1844.

SOANE John, *Plans, Elevations, and Sections of Buildings Excavated in the Counties of Norfolk, Suffolk, Yorkshire, Staffordshire, Warwickshire, Hertfordshire...*, Londres, I. & J. Taylor, 1788.

SOUFFLOT Jacques-Germain, « Mémoire sur les proportions de l'architecture. Mémoire sur l'architecture gothique. De l'identité du goût et des règles dans l'art de l'architecture » in *L'œuvre de Soufflot à Lyon. Études et documents*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982 [1741].

STEAD William Thomas, « The Labour Party and the Books that helped to make it », *Review of Reviews*, 1906.

THOMPSON William, *An Inquiry Into the Principles of the Distribution of Wealth Most Conducive to Human Happiness: Applied to the Newly Proposed System of Voluntary Equality of Wealth*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1824.

VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1984.

VILLERME Louis René, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie ...*, Paris, J. Renouard et cie, 1840.

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance Éditeur, 1854.

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *Intervention de l'État dans l'enseignement des Beaux-Arts*, Paris, A. Morel et cie, 1864.

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977 [1863].

VITET Ludovic, *Rapport au ministre de l'Intérieur sur les monumens, les bibliothèques, les archives, les musées des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais*, Paris, Imprimerie royale, 1831.

VITRUVÉ, *L'architecture*, Bruxelles, Adolphe Stapleaux, 1816.

WARD RICHARDSON Benjamin, *Hygeia. The city of Health.*, Londres, Macmillan and Co, 1876.

WARTON Joshua, *Verses on Sir Joshua Reynold's Painted Window at New College, Oxford*, Londres, R. Dodsley, 1782.

WEBB Sidney et WEBB Beatrice, *Industrial Democracy*, Londres, Longmans, Green and Company, 1897.

WEBB Sidney et WEBB Beatrice, *The History of Trade Unionism*, Londres, Longmans, Green and Company, 1896.

WEBER Max, *Histoire économique. Esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société*, trad. Ch. Bouchindhomme, Paris, Gallimard, 1991 [1923].

WEBER Max, *Wirtschaft und Gesellschaft - Die Stadt. Max Webers Gesamtausgabe*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1999 [1922].

WEY Francis, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, 1851.

WEY Francis, « Du naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences (à propos d'un article de M. Delécluze) », *La Lumière*, 1851.

WEY Francis, « Théorie du portrait II », *La Lumière*, 1851.

WEY Francis, « Des progrès et de l'avenir de la photographie », *La Lumière*, 1851.

WILLIS Robert, *Architectural Nomenclature of the Middle Ages*, Londres, J. & J.J. Deighton, 1844.

Bibliographie

ABOUT Ilsen et CHEROUX Clément, « L’histoire par la photographie », *Études photographiques*, 2001, n° 10, p. 8-33.

ACKERS Peter et REID Alastair J., *Alternatives to State-Socialism in Britain. Other Worlds of Labour in the Twentieth Century*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

ADELMAN Richard, *Idleness and Aesthetic Consciousness, 1815–1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

ADLER Gerald, BRITAIN-CATLIN Timothy et FONTANA-GIUSTI Gordana, *Scale. Imagination, Perception and Practice in Architecture*, Londres, Routledge, 2013.

ALMOGUERA Adrián, « Pensée architecturale et système académique dans l’Espagne de la fin des Lumières. Évolution et transformations de l’art de bâtir entre Paris, Rome et Madrid », *Les Cahiers d’Histoire de l’Art*, mars 2021.

ANDERSON Perry et BLACKBURN Robin, *Towards Socialism*, Londres, The Fontana Library, New Left Review, 1965.

Perry ANDERSON, « Socialism and Pseudo-Empiricism », *New Left Review*, I/35, 1966.

ANDERSON Perry, *English Questions*, Londres, Verso, 1992.

ANHEIM Étienne, « Les hiérarchies du travail au Moyen Âge, entre histoire et historiographie », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 68/4, 2013, p. 1027-1038.

ANTHONY P. D., *John Ruskin’s Labour. A Study of Ruskin’s Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

ARON Raymond, *Les Étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1967.

ATWOOD Sara, *Ruskin’s Educational Ideals*, Londres, Routledge, 2011.

AUDIER Serge, *L’Âge du productivisme. Hégémonie prométhéenne, brèches et alternatives écologiques*, Paris, La Découverte, 2019.

BACKOUCHE Isabelle, « Expertise », *Geneses*, 2006, no 65, n° 4, p. 2-3.

BANHAM Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, The Architectural Press, 1960.

BANN Stephen, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

BARATTUCCI Chiara, « La naissance et la portée de l'expression città diffusa. Entretien avec l'urbaniste italien Francesco Indovina », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, [En ligne], 20 février 2020.

BARDET Gaston, *Problèmes d'urbanisme*, Paris, Dunod, 1948.

BATCHEN Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999.

BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814. De la raison classique à l'imagination créatrice*, Paris, Albin Michel, 1994.

BEEVERS Robert, *The Garden City Utopia. A Critical Biography of Ebenezer Howard*, New York, Springer, 1988.

BELL Quentin, *The Schools of Design*, Londres, Routledge and K. Paul, 1963.

BENICHOU Paul, *Le Temps des prophètes, doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

BENSIMON Fabrice, « La culture populaire au Royaume-Uni, 1800-1914 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2001, vol. 48, 4 bis, p. 75-91.

BENSIMON Fabrice, LEBECQ Stéphane, LACHAUD Frédérique et RUGGIU François-Joseph, *Histoire des îles Britanniques*, Paris, PUF, 2007.

BERTIER DE SAUVIGNY G. DE, « Liberalism, Nationalism and Socialism: The Birth of Three Words », *The Review of Politics*, avril 1970, vol. 32, n° 2, p. 147-166.

BERTRAND Gilles, *Le grand tour revisité. Pour une archéologie du tourisme. Le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe siècle-début XIXe siècle*, Rome [Paris], École française de Rome [diff. de Boccard], 2008.

BESSON Anne, BLANC William et FERRE Vincent, *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire. Le médiévalisme, hier et aujourd'hui.*, Paris, Vendémiaire, 2022.

BIRCH Dinah (dir.), *Ruskin and the Dawn of the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

BIRCH Dinah et O'GORMAN Francis, *Ruskin and Gender*, New York, Springer, 2002.

BLACKBURN Sheila, *A Fair Day's Wage for a Fair Day's Work? Sweated Labour and the Origins of Minimum Wage Legislation in Britain*, Londres, Routledge, 2016.

BLAU Eve, *Ruskinian Gothic. The Architecture of Deane and Woodward, 1845-1861*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

- BLEWITT John, *William Morris and John Ruskin. A New Road on which the World Should Travel*, Exeter, University of Exeter Press, 2019.
- BLOOM Harold, *The Literary Criticism of John Ruskin*, New York, Anchor Books, 1965.
- BODE Carl, *The American Lyceum, Town Meeting of the Mind*, New York, Oxford University Press, 1956.
- BOIDY Maxime, *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017.
- BOTTOMS Edward, « The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence », *Journal of The History of Collections*, 13 mars 2007, vol. 19, p. 115-139.
- BOUCHERON Patrick, « L'implicite du signe architectural : notes sur la rhétorique politique de l'art de bâtir entre Moyen Âge et Renaissance », *Perspective*, 2012-1, p. 173-180.
- BOUCHERON Patrick et OFFENSTADT Nicolas (dir.), *L'espace public au Moyen Âge. Débats autour de Jürgen Habermas*, Paris, PUF, 2011.
- BOUCHERON Patrick, « Villes, cathédrales et histoire urbaine », *Histoire urbaine*, 7, 2003, p. 5-16.
- BOURDEAU Michel, « L'idée de point de vue sociologique. La philosophie des sciences comme sociologie des sciences chez Auguste Comte », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2004, vol. 117, n° 2, p. 225-239.
- BOURDIEU Pierre, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, 1971, n° 1, p. 7-26.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2016.
- BOURDIEU Pierre et WACQUANT Loïc J. D., *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992.
- BOUTIER Jean, « Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVIe-XVIIIe siècles) », *Cahiers de l'Association des Historiens modernistes des Universités*, 2004, n° 27.
- BOWIE Duncan, *The Radical and Socialist Tradition in British Planning. From Puritan colonies to garden cities*, Londres, Routledge, 2018.
- BOYCE George, CURRAN James et WINGATE Pauline, *Newspaper History from the Seventeenth Century to the Present Day*, Londres, Constable, 1978.
- BOYD Hilton, *The Age of Atonement. The Influence of Evangelicalism on Social and Economic*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

BRACK O. M., *Twilight of Dawn. Studies in English Literature in Transition*, Tucson, University of Arizona Press, 1987.

BRADLEY John, *John Ruskin. The Critical Heritage*, Londres, Routledge, 1995.

BRESSANI Martin et CONTANDRIOPOULOS Christina, *Nineteenth-century Architecture*, Hoboken, New Jersey, Wiley Blackwell, 2017.

BRESSANI Martin et CONTANDRIOPOULOS Christina, *Nineteenth-Century Architecture*, Hoboken, New Jersey, Wiley (coll. « Companion to the History of Architecture »), 2017.

BRICE Catherine, « Lecture politique d'un espace urbain : Florence capitale (1865-1870) », *Mélanges de l'école française de Rome*, 1982, vol. 94, n° 2, p. 847-889.

BRIGGS Asa, *Victorian Cities*, Berkeley, University of California Press, 1993.

BROOKS Michael W., *John Ruskin and Victorian Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

BROWN Alan Willard, *The Metaphysical Society. Victorian minds in crisis, 1869-1880*, New York, Columbia University Press, 1947.

BROWNLEE David B., « That "Regular Mongrel Affair". G. G. Scott's Design for the Government Offices », *Architectural History*, 1985, vol. 28, p. 159-197.

BRUNET François, « "Quelque chose de plus". La photographie comme limite du champ esthétique : Ruskin, Emerson, Proust » dans Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, Pierre SORLIN et Michelle LAGNY (dir.), *Effets de cadre : De la limite en art*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (coll. « Esthétiques hors cadre »), 2018, p. 29-52.

BUCHANAN Alexandrina, *Robert Willis (1800-1875) and the Foundation of Architectural History*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013.

BUCHHOLZ Larissa et EYAL Gil, « From the Sociology of Intellectuals to the Sociology of Interventions », *Annual Review of Sociology*, 36, 2010, p. 117-137

BULLEN J.B., *The Lamp of Memory. Ruskin, tradition, and architecture*, Manchester, Manchester University Press, 1992.

BURN William Laurence, *The Age of Equipoise. A Study of the Mid-Victorian Generation*, Londres, G. Allen & Unwin, 1964.

BURNS Arthur et INNES Joanna, *Rethinking the Age of Reform. Britain 1780-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

BURNS Karen, « Topographies of Tourism. "Documentary" Photography and "The Stones of Venice" », *Assemblage*, avril 1997, n° 32, p. 22-44.

BUTTNER Anne, « Sociology and Planning », *Town Planning Review*, avril 1971, vol. 42, n° 2, p. 145-180.

CANNON Susan Faye, *Science in Culture. The Early Victorian Period*, Folkestone, Dawson, 1978.

CAPDEVILLE Valérie, *L'âge d'or des clubs londoniens (1730-1784)*, Paris, Honoré Champion, 2008.

CARNINO Guillaume, *L'invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris, Seuil, 2015.

CARON François, *La dynamique de l'innovation. Changement technique et changement social, XVIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2010.

CASES Isabelle, « John Ruskin, prophète du désastre dans "Traffic" », *Études anglaises*, 2009, vol. 62, n° 1, p. 3-15.

CASTELLS Manuel, *La question urbaine*, Paris, F. Maspero, 1975.

CAYTON Mary Kupiec, « The Making of an American Prophet. Emerson, His Audiences, and the Rise of the Culture Industry in Nineteenth-Century America », *The American Historical Review*, 1987, vol. 92, n° 3, p. 597-620.

CERUTTI Toni (dir.), *Ruskin and the Twentieth Century. The Modernity of Ruskinism*, Palerme, Edizioni Mercurio, 2000.

CHALINE Jean-Pierre, « Les sociétés savantes en Allemagne, Italie et Royaume-Uni à la fin du XIXe siècle », *Histoire, économie & société*, 2002, vol. 21, n° 1, p. 87-96.

CHARLE Christophe, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

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

CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Plon, 1958.

CHOAY Françoise, *L'Urbanisme, Utopies et Réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.

CHRISTEN Carole et BESSE Laurent, *Histoire de l'éducation populaire, 1815-1945. Perspectives françaises et internationales*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

CIANCI Giovanni et NICHOLLS Peter, *Ruskin and Modernism*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2001.

CLAEYS Gregory, « "Individualism", "Socialism" and "Social Science". Further Notes on a Process of Conceptual Formation, 1800-1850 », *Journal of the History of Ideas*, janvier 1986, vol. 47, n° 1.

CLARK Kenneth, *Ruskin Today*, Londres, John Murray, 1964.

CLARK Kenneth, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, Londres, Constable, 1950.

CLEAVER Laura et LEPINE Ayla, *Gothic Legacies. Four Centuries of Tradition and Innovation in Art and Architecture*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

CLEGG Jeanne, *Ruskin and Venice*, Londres, Junction Books, 1981.

COLLINS Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Montreal, McGill University Press, 1965.

CONGRESSO DELL'ATENEO VENETO, *Voyageurs étrangers à Venezia*, Genève Moncalieri, Slatkine Centre interuniversitaire de recherche sur le voyage en Italie (coll. « Bibliothèque du voyage en Italie »), 1981, vol. 2.

COSGROVE Denis E., « John Ruskin and the Geographical Imagination », *Geographical Review*, 1979, vol. 69, n° 1, p. 43-62.

COSTANTINI Paolo et ZANNIER Italo, *I Dagherrotipi della collezione Ruskin*, Florence, Alinari, 1986.

COSTE Anne, *L'Architecture gothique. Lectures et interprétations d'un modèle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997.

CRARY Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.

CROOK J. Mordaunt, « The Pre-Victorian Architect. Professionalism & Patronage », *Architectural History*, 1969, p. 1-62.

CROOK Joseph Mordaunt, *The Architect's Secret. Victorian Critics and the Image of Gravity*, Londres, John Murray, 2003.

CROUZET-PAVAN Elisabeth, *Venise triomphante. Les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel, 2004.

DAMISCH Hubert, *La Peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Paris, Klincksieck, 2001.

DAVIES John Llewelyn, *The Working Men's College, 1854-1904. Records of Its History and Its Work for Fifty Years*, Londres, Macmillan, 1904.

DICK Jennifer K., *Traduire : transmettre ou trahir ? Réflexions sur la traduction en sciences humaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2019.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Désirer, désobéir. Ce qui nous soulève, I.*, Paris, Les éditions de Minuit, 2019.

DUNN Daisy, « Was Ruskin the most important man of the last 200 years ? », *BBC Culture*, 2019.

DYOS Harold James, « The Speculative Builders and Developers of Victorian London », *Victorian Studies*, 1968, vol. 11, p. 641-690.

EAGLES Stuart, *After Ruskin. The Social and Political Legacies of a Victorian Prophet, 1870-1920*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

EASTLAKE Charles Lock, *A History of the Gothic Revival*, Londres, Green & Longmans, 1872.

ELIAS Norbert, *Moyen âge et procès de civilisation*, traduction d'Anne-Marie Pailhès. Présentation d'Étienne Anheim, Paris, Éditions de l'EHESS, 2021.

ELLIOTT John et WEBSTER Christopher., « *A Church as it should be* ». *The Cambridge Camden Society and its influence*, Stamford, Shaun Tyas, 2000.

EVANS Graeme, *Cultural Planning. An Urban Renaissance?*, Londres, Routledge, 2002.

EVANS Joan, *John Ruskin*, Londres, Jonathan Cape, 1954.

FARBER Paul Lawrence, *The Temptations of Evolutionary Ethics*, Los Angeles, University of California Press, 1994.

FERRE Vincent, *Médiévalisme : Moyen Âge et modernité (XXe-XXIe siècles). Histoire, théorie, critique*, [Habilitation à diriger des recherches], Université Paris IV, Paris, 2011.

FERRIDAY Peter, *Victorian architecture*, Londres, Jonathan Cape, 1963.

FLOUR Isabelle, « On the Formation of a National Museum of Architecture. The Architectural Museum versus the South Kensington Museum », *Architectural History*, 2008, vol. 51, p. 211-238.

FONTANEY PIERRE, *Le Renouveau gothique en Angleterre. Idéologie et architecture*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux (coll. « Images »), 1989.

FOUCAULT Michel, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Gallimard, 2004.

FOX Robert, « Les conférences mondaines sous le Second Empire », *Romantisme*, 1989, vol. 19, n° 65, p. 49-57.

FRANKL Paul, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1960.

FRANKL Paul et CROSSLEY Paul, *Gothic Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2000.

FROMNOT Françoise, « Manière de classer l'urbanisme », *Criticat*, septembre 2011, n° 8.

GAGNIER Regenia, *Subjectivities. A History of Self-representation in Britain, 1832-1920*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

GANS Jacques, « Robert Owen à Paris en 1837 », *Le Mouvement social*, décembre 1962, n° 41.

GANS Jacques, « L'origine du mot "socialiste" et ses emplois les plus anciens », *Revue d'histoire économique et sociale*, 1957, vol. 35, n° 1.

GARRIGAN Kristine Ottesen, *Ruskin on architecture. His thought and influence*, Madison, University of Wisconsin Press, 1973.

GASKELL S. Martin, *Building Control. National Legislation and the Introduction of Local Bye-laws in Victorian England*, Stroud, Phillimore & Co Ltd, 1983.

GASPARI Fabienne et ROUSSILLON-CONSTANTY Laurence, « Mediating Ruskin. 'Through a Kaleidoscope, Brightly' », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 2020, n° 91.

GILLIN Edward et JOYCE H. Horatio, *Experiencing Architecture in the Nineteenth Century. Buildings and Society in the Modern Age*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2018.

GLACKEN Clarence J., *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Los Angeles, University of California Press, 1976.

GOLDMAN Lawrence, *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain. The Social Science Association 1857–1886*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

GOLDMAN Lawrence, *From Art to Politics. John Ruskin and William Morris*, Londres, William Morris Society, 2005.

GROSS John, *The Rise and Fall of the Man of Letters*, Londres, Macmillan, 1969.

GRUDET Isabelle, « L'historien Pierre Lavedan et les transformations de l'urbanisme en France (1919-1955) », *Espaces et sociétés*, 10 septembre 2007, n° 130, n° 3, p. 41-55.

GUILLERME André, *Bâtir la ville. Révolutions industrielles dans les matériaux de construction : France-Grande-Bretagne, 1760-1840*, Paris, Éditions Champ Vallon, 1995.

HALL Alan, *The Story of Bradford*, Cheltenham, The History Press, 2013.

HALL Peter, *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design Since 1880*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 2014.

HALL Stuart, *Cultural Studies 1983. A Theoretical History*, Durham, Duke University Press, 2016.

HAMON Françoise, « Le Crystal Palace. Une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, 1994, vol. 24, n° 83, p. 59-72.

HANLEY Keith, *Persistent Ruskin. Studies in Influence, Assimilation and Effect*, Londres, Routledge, 2016.

HANSON Brian, *Architects and the « Building World » from Chambers to Ruskin. Constructing Authority*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

HARDMAN Malcolm, *Ruskin and Bradford. An Experiment in Victorian Cultural History*, Manchester, Manchester University Press, 1986.

HARRIES Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1998.

HARRIS James, *Fractal Architecture. Organic Design Philosophy in Theory and Practice*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2012.

HARRISON J. F. C., *A History of the Working Men's College (1854-1954)*, Londres, Routledge, 2013.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, La Librairie du XXI^e siècle, 2003.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2015.

HELSINGER Elizabeth K., *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

HENDERSON Willie, *John Ruskin's Political Economy*, Londres, Routledge, 2000.

HERBERT Robert L., *The Art Criticism of John Ruskin*, New York, Anchor Books, 1964.

HEWISON Robert, *John Ruskin. The Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

HEWITT Martin, « Ralph Waldo Emerson, George Dawson, and the control of the lecture platform in mid-nineteenth century Manchester », *Nineteenth Century Prose*, Automne 1998, n° 25, p. 1-23.

HEWITT Martin, *Platform Pulpit Rhetoric*, Leeds, Leeds Working Papers in Victorian Studies, 2000.

HEWITT Martin, « Aspects of Platform Culture in Nineteenth-Century Britain », *Nineteenth Century Prose*, 2002, vol. 29, n° 1, p. 1-32.

HEWITT Martin, *An Age of Equipose? Reassessing mid-Victorian Britain*, Londres, Routledge, 2017.

HEYCK T.W., « From Men of Letters to Intellectuals. The Transformation of Intellectual Life in Nineteenth-Century England », *Journal of British Studies*, 1980, vol. 20, n° 1, p. 158-183.

HILL Andrew, *Ruskinland. How John Ruskin Shapes Our World*, Londres, Pallas Athene, 2019.
HILTON Timothy, *John Ruskin. The Early Years*, New Haven, Yale University Press, 1985,

HILTON Timothy, *John Ruskin. The Later Years*, New Haven, Yale University Press, 2000.

HILTON Timothy, *John Ruskin*, New Haven, Yale University Press, 2002.

HOBBSBAWM Eric J., *Labouring Men. Studies in the History of Labour*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1964.

HOFSTADTER Richard, *The Age of Reform*, New York, Knopf, 1955.

HOLLOWAY John, *The Victorian Sage. Studies in Argument*, Londres, Macmillan, 1953.

HOPPEN K. Theodore, *The Mid-Victorian Generation, 1846-1886*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

HUGHES Thomas et FREEMAN Kelly, *Ruskin's Ecologies. Figures of Relation from Modern Painters to Storm Cloud*, Londres, Courtauld Books Online, 2021.

HULAK Florence, « L'avènement de la modernité. La commune médiévale chez Max Weber et Émile Durkheim », *Archives de Philosophie*, 2013, vol. 76, n° 4, p. 553-569.

HUNT John Dixon et HOLLAND Faith M., *The Ruskin Polygon. Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester, Manchester University Press, 1982.

HUNT Tristram, *Building Jerusalem. The Rise and Fall of the Victorian City*, Londres, Penguin UK, 2019.

INKSTER Ian, « The Public Lecture as an Instrument of Science Education for Adults. The Case of Great Britain (1750-1850) », *Paedagogica Historica*, 1980, vol. 20, n° 1, p. 80-107.

INKSTER Ian, *The Steam intellect societies. Essays on culture, education and industry circa 1820-1914*, Nottingham, Department of Adult Education, University of Nottingham, 1985.

IOGNA-PRAT Dominique, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006.

IOGNA-PRAT Dominique, *Cité de Dieu, cité des hommes. L'Église et l'architecture de la société (1200-1500)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

JACOBS Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Random House, 1961.

JACOBSON Ken et JACOBSON Jenny, *Carrying Off the Palaces. John Ruskin's Lost Daguerreotypes*, Londres, Bernard Quaritch Limited, 2015.

JANNIERE Hélène, *Critique et architecture. Un état des lieux contemporain*, Paris, Éditions de la Villette, 2019.

JEWISON Deborah, *Policy and practice. Design education in England from 1837-1992, with particular reference to furniture courses at Birmingham, Leicester and the Royal College of Art*, [Thèse], Montfort University, Leicester, 2015.

JOLY Marc, *La révolution sociologique. De la naissance d'un régime de pensée scientifique à la crise de la philosophie (XIXe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 2017.

JOUSSE Emmanuel, « Chronique d'un non-lieu : le marxisme en Grande-Bretagne », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 1 janvier 2011, n° 114, p. 73-97.

JOYCE Patrick, *Democratic Subjects. The Self and the Social in Nineteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

JUDD Denis, *Palmerston*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2015.

JURDANT Baudouin, *Les problèmes théoriques de la vulgarisation scientifique*, Paris, Archives contemporaines, 2009.

KARGON Robert H, *Science in Victorian Manchester*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

KARSENTI Bruno et LEMIEUX Cyril, *Socialisme et sociologie*, Paris, Éditions EHESS, 2017.

KAYE Barrington, *The Development of the Architectural Profession in Britain. A Sociological Study*, Londres, Allen & Unwin, 1960.

KELLY Thomas, *A History of Adult Education in Great Britain*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970.

KEMBER Joe, PLUNKETT John et SULLIVAN Jill A., *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012.

KITE Stephen, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*, Farnham, Ashgate, 2012.

KÖNIG-PRALONG Catherine, *La colonie philosophique. Écrire l'histoire de la philosophie aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Éditions EHESS, 2019.

KOSTOF Professor of Architectural History Spiro, *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

KOVEN Seth, *Slumming. Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

KRACAUER Siegfried, *History. Last Things before the Last*, Oxford, Oxford University Press, 1969.

KRACAUER Siegfried, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006.

KUMAR Krishan, *The making of English national identity*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2003.

LACOUR Pierre-Yves, *La République naturaliste. Collections d'histoire naturelle et Révolution française (1789-1804)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2019.

LALOUETTE Jacqueline, *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (France 1801-2018)*, Paris, Mare & Martin, 2018.

LANDOW George P., *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

LANDOW George P., *Elegant Jeremiahs. The Sage from Carlyle to Mailer*, Londres, Routledge, 2015.

LANE Barbara Miller, *Architecture and Politics in Germany (1918-1945)*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

LANG Michael H., *Designing Utopia. John Ruskin's Urban Vision for Britain and America*, Montreal, Black Rose Books, 1999.

LARG David Glass, *John Ruskin*, Londres, P. Davies limited, 1932.

LATOUR Bruno, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1987.

LEAVIS Frank Raymond, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Londres, Chatto & Windus, 1948.

LEDUC-ADINE Jean-Pierre, « Des règles d'un genre : la critique d'art », *Romantisme*, 1991, vol. 21, n° 71, p. 93-100.

LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville. Suivi de Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1974.

LE MEN Ségolène, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, Hazan, 2014.

LENIAUD Jean-Michel, « Le rêve pour tous. Néogothique entre art et industrie », *Sociétés Représentations*, 2005, n° 20, n° 2, p. 120-132.

LENIAUD Jean-Michel, « Affaires culturelles et culture. L'État, les Sociétés Savantes et les Associations de défense du Patrimoine : l'Exception française », *La Revue administrative*, 1997, vol. 50, n° 295, p. 53-61.

LEPENIES Wolf, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017.

LEPINE Ayla, « The Persistence of Medievalism. Kenneth Clark and the Gothic Revival », *Architectural History*, 2014, vol. 57, p. 323-356.

LEVI Donata et TUCKER Paul, *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*, Venise, Marsilio, 1997.

LEVINE Philippa, *The amateur and the professional: antiquarians, historians and archaeologists in Victorian England (1838-1886)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

LEWIS John Parry, « Indices of house-building in the Manchester conurbation, South Wales, and Great Britain », *Scottish Journal of Political Economy*, 1961, vol. 8, n° 2.

LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

LIVINGSTONE David N. et WITHERS Charles W. J., *Geographies of Nineteenth-Century Science*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

LONGUEIL Alfred E., « The Word "Gothic" in Eighteenth Century Criticism », *Modern Language Notes*, 1923, vol. 38, n° 8, p. 453-460.

LUBENOW William C., « *Only Connect* ». *Learned Societies in Nineteenth-century Britain*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015.

LUSSIEN-MAISONNEUVE Marie-Josèphe, « Contagion néo-gothique et urbanisme dans les villes septentrionales au XIXe siècle. », *Revue du Nord*, 1997, vol. 79, n° 320, p. 629-641.

MACLEOD Roy M. et COLLINS Peter, *The Parliament of Science. The British Association for the Advancement of Science 1831-1981*, Northwood, Science Reviews, 1981.

MALTZ Diana, *British Aestheticism and the Urban Working Classes, 1870-1900. Beauty for the People*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

MARSHALL Catherine, LIGHTMAN Bernard et ENGLAND Richard, *The Metaphysical Society (1869-1880). Intellectual Life in Mid-Victorian England*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

MARTIN Laurent et POIRRIER Philippe, *Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles*, Dijon, Territoires contemporains, avril 2013, n° 5.

MARTINET Marie-Madeleine, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

MATTELART Armand et NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008.

MATTHEWS David, *Medievalism. A Critical History*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015.

MATTHEWS David, « From Mediaeval to Mediaevalism. A New Semantic History », *The Review of English Studies*, 1 novembre 2011, vol. 62, n° 257, p. 695-715.

MAUREL André, *L'Art de voyager en Italie. Théorie : Rabelais, Goethe, Ruskin, Stendhal. Pratique : à Rome, les environs de Rome, à Naples, à Florence, à Venise*, Paris, Hachette, 1920.

MAYER Jannie, « Mérimée et les Monuments historiques », *Littératures*, 2004, vol. 51, n° 1, p. 145-156.

MAYNARD Jessica, « Architectures of Sacrifice. Ruskin, Bataille, and the Resistance to Utility », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 2006, vol. 39, n° 1, p. 115-130.

- MAZEL Florian, *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2021.
- MCKIBBIN Ross, « Why Was There No Marxism in Great Britain? », *The English Historical Review*, 1984, vol. 99, n° 391, p. 297-331.
- MCLAUGHLIN Elizabeth T., *Ruskin and Gandhi*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1974.
- MEAD Carl David, *Yankee Eloquence in the Middle West. The Ohio Lyceum, 1850-1870*, Chicago, Michigan State College Press, 1951.
- MEIER Paul, *La pensée utopique de William Morris*, Paris, Éditions sociales, 1972.
- MEISEL Joseph S., *Public Speech and the Culture of Public Life in the Age of Gladstone*, New York, Columbia University Press, 2001.
- MELLER Helen, *Towns, Plans and Society in Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MENEGALDO Gilles et MENEGALDO Helène, *Les imaginaires de la ville. Entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- MERLIN Pierre, *L'Urbanisme*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2022.
- MERLIN Pierre et CHOAY Françoise, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- MICHAUD Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2004.
- MILIBAND Ralph, « The Politics of Robert Owen », *Journal of the History of Ideas*, avril 1954, vol. 15, n° 2, p. 233-245.
- MILLET Bernard, « Le “grand tour”, un paysage photographique », *La pensée de midi*, 2000, N° 3, n° 3, p. 63-68.
- MISAN-MONTEFIORE Jacques, *Venise des voyageurs romantiques français*, Moncalieri (Italie), Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia (coll. « Biblioteca del viaggio in Italia »), 2000.
- MOGGACH Douglas et STEDMAN JONES Gareth (eds.), *The 1848 Revolutions and European Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- MONNIER Gérard, « Pérennité du gothique », *Sociétés Représentations*, 2005, n° 20, n° 2, p. 175-184.
- MORET Frédéric, *Les socialistes et la ville. France, Grande-Bretagne, 1820-1850*, Thèse de doctorat sous la direction de Michelle Perrot, Université Paris 7, 1994.

MORET Frédéric, *Les Socialistes et la ville : Grande-Bretagne, France, 1820-1850*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999.

MORET Frédéric, « Les socialistes anglais et la question de l'habitat collectif dans la première moitié du XIXe siècle », *Revue du Nord*, 2008, vol. 374, n° 1, p. 49-62.

MORET Frédéric, *The End of the Urban Ancient Regime in England*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

MORRIS Eleanor Smith, *British Town Planning and Urban Design. Principles and Policies*, Londres, Longman, 1997.

MORRIS Jeremy, « L'étrange mort de la Grande-Bretagne chrétienne. Une nouvelle approche dans le débat sur la sécularisation », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, 15 novembre 2008, n° 37, p. 145-166.

MORRIS Robert John, *Class, Sect, and Party. The Making of the British Middle Class : Leeds, 1820-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1990.

MORRISON K. A., « Myth, Remembrance, and Modernity. From Ruskin to Benjamin via Proust », *Comparative Literature*, 2008, vol. 60, n° 2, p. 125-141.

MUMFORD Eric, *Designing the Modern City. Urbanism Since 1850*, New Haven, Yale University Press, 2018.

MUMFORD Lewis, *The Culture of Cities*, Londres, Secker & Warburg, 1938.

MUMFORD Lewis, *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, San Diego, Harcourt, Brace & World, 1961.

MUNSTERBERG Marjorie, « Ruskin's Turner. The making of a Romantic hero », *The British Art Journal*, 2009, vol. 10, n° 1, p. 61-71.

MUSEE DU LOUVRE (ed.), *Histoire de l'histoire de l'art. Cycles de conférences organisées au Musée du Louvre, Tome II : XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Louvre Klincksieck (coll. « Conférences et colloques »), 1997.

MYLES Janet, « L.N. Cottingham's Museum of Mediaeval Art. Herald of the Gothic Revival. », *Visual Resources*, 2011, vol. 17, n° 3, p. 253-287.

NAVICKAS Katrina, *Protest and the politics of space and place, 1789-1848*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

NEGRE Valérie, *L'Art et la matière Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

NISBET Robert A., *La tradition sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

OEXLE Otto et CHAIX Florence, « Les groupes sociaux du Moyen Âge et les débuts de la sociologie contemporaine », *Annales*, 1992, vol. 47, n° 3, p. 751-765.

O’GORMAN Francis, « Ruskin’s Aesthetic of Failure in “The Stones of Venice” », *The Review of English Studies*, 2004, vol. 55, n° 220, p. 374-391.

O’GORMAN Francis, « Ruskin, science and the miracles of life », *The Review of English Studies*, 2010, vol. 61, n° 249, p. 276-288.

O’GORMAN Francis (ed.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, Cambridge, Cambridge University Press (coll. « Cambridge Companions to Literature »), 2015.

OLIVER Robert Tarbell, *Public Speaking in the Reshaping of Great Britain*, Newark, University of Delaware Press, 1987.

ORANGE A. D., « The Origins of the British Association for the Advancement of Science », *The British Journal for the History of Science*, 1972, vol. 6, n° 2, p. 152-176.

ORILLARD Clément, « Tracing urban design’s ‘Townscape’ origins. Some relationships between a British editorial policy and an American academic field in the 1950s », *Urban History*, août 2009, vol. 36, n° 02, p. 284-302.

PANOFSKY Erwin, *Gothic architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pennsylvania, The Archabbey Press, 1951.

PASSINI Michela, *L’œil et l’archive. Une histoire de l’histoire de l’art*, Paris, La Découverte, 2017.

PEMBLE John, *Venice rediscovered*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

PERKIN Harold James, *The Origins of Modern English Society 1780-1880*, Londres, Routledge & K. Paul, 1969.

PETIT Annie, « Comte et Littré: les débats autour de la sociologie positiviste », *Communications*, 1992, vol. 54, n° 1, p. 15-37.

PETIT Jacques-Guy, *Le social dans la ville, en France et en Europe (1750-1914)*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l’Atelier, 1996.

PEVSNER Nikolaus, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936.

PEVSNER Nikolaus, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Oxford, Oxford University Press, 1968.

PEVSNER Nikolaus, *Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1969.

PEZONE Rossella Froissart, *L’art dans tout. Les arts décoratifs en France et l’utopie d’un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

- PICON Antoine, « La notion moderne de structure », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, 1992, n° 29, p. 101-110.
- PICON Antoine, *L'Art de l'ingénieur, constructeur, entrepreneur, inventeur*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997
- PICON Antoine, *La matérialité de l'Architecture*, Marseille, Parenthèses, 2018.
- PIGUET Marie-France, *Individualisme. Une enquête sur les sources du mot*, Paris, CNRS, 2018.
- PIGUET Marie-France, *Classe : histoire du mot et genèse du concept des Physiocrates aux historiens de la Restauration*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996.
- PINSON Daniel, *Usage et architecture*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993.
- PLANT Margaret, *Venice. Fragile City, 1797-1997*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- POLANYI Karl, *The Great Transformation*, New York, Farrar & Rhinehart, 1944.
- POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale. Tome 2, L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021.
- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- PRUNGNAUD Joëlle, *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Littératures »), 2017.
- PRUNGNAUD Joëlle et ÉNAUD-LECHIEN Isabelle, *Postérité de John Ruskin. L'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- PUNTER David, *A Companion to the Gothic*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 2001.
- QUILL Sarah, *Ruskin's Venice. The Stones Revisited*, Farnham, Ashgate, 2000.
- QUINN Malcolm, *Utilitarianism and the Art School in Nineteenth-Century Britain*, Londres, Routledge, 2015.
- QUITZSCH Heinz, *Gottfried Semper, Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Bâle, Birkhäuser, 1981.
- RAMOS Angel Martín et CHOAY Françoise, *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelone, Univesitat Politècnica de Catalunya, 2004.
- RECHT Roland, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, C. Bourgois, 1989.
- RECHT Roland, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1998.

RECHT Roland, *Le Croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Gallimard, 1999.

RECHT Roland, « Viollet-le-Duc et Gottfried Semper : leurs conceptions du patrimoine monumental », *Revue germanique internationale*, 15 janvier 2000, n° 13, p. 155-168.

RICHARDS John Hamish et LEWIS John Parry, « House Building in the South Wales Coalfield, 1851-19131 », *The Manchester School*, 1956, vol. 24, n° 3, p. 289-301.

ROACH John, *Public Examinations in England 1850-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

ROCKEY John, « From Vision to Reality. Victorian Ideal Cities and Model Towns in the Genesis of Ebenezer Howard's Garden City », *Town Planning Review*, janvier 1983, vol. 54, n° 1, p. 83-105.

RODGER Richard, *The Transformation of Edinburgh. Land, Property and Trust in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

ROQUE Georges, *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve, 2012.

ROSE Jonathan, *The Intellectual Life of the British Working Classes*, New Haven, Yale University Press, 2001.

ROSS Ellen, *Love and Toil. Motherhood in Outcast London (1870-1918). Motherhood in Outcast London, 1870-1918*, New York, Oxford University Press, 1993.

ROUBERT Paul-Louis, « La critique de la photographie ou la genèse du discours photographique dans la critique d'art, 1839-1859 », *Sociétés Représentations*, 2015, vol. 40, n° 2, p. 201-219.

ROWE Colin et KOETTER Fred, *Collage City*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1984.

ROSENBERG John. D., *The Darkening Glass. A Portrait of Ruskin's Genius*, New York, Columbia University Press, 1963.

ROSENBERG John D., *The Genius of John Ruskin. Selections from His Writings*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1997 [1963].

SALZMAN Louis Francis, *Building in England, Down to 1540. A Documentary History*, Oxford, Clarendon Press, 1952.

SAMUEL Raphael, *People's History and Socialist Theory*, Londres, Routledge, 1981.

SANDOZ Marc, « Pictures from the Grand Tour. Catalogue de l'exposition organisée à la Galerie Colnaghi, Londres (novembre-décembre 1978) », *Dix-Huitième Siècle*, 1980, vol. 12, n° 1, p. 574-575.

SANDRAS Agnès, *Des bibliothèques populaires à la lecture publique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2020.

SARKISSIAN Wendy, « The Idea of Social Mix in Town Planning. An Historical Review », *Urban Studies*, octobre 1976, vol. 13, n° 3, p. 231-246.

SCHAFFER Simon, *La fabrique des sciences modernes*, 2014, Seuil, Paris.

SCHEPPE Wolfgang, *Done.Book. Picturing the city of society. An inquiry into the depth of visual archives*, Berlin, Hatje Cantz, 2010.

SCHOR Naomi, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York, Methuen, 1987.

SCOTT Donald M., « The Popular Lecture and the Creation of a Public in Mid-Nineteenth-Century America », *The Journal of American History*, 1980, vol. 66, n° 4, p. 791-809.

SCOTT John et HUSBANDS Christopher T., « Victor Branford and the building of British sociology », *The Sociological Review*, 2007, vol. 55, n° 3, p. 460-484.

SENNETT Richard, *The Craftsman*, Londres, Penguin, 2009.

SHAPIN Steven et BARNES Barry, « Science, Nature and Control. Interpreting Mechanics' Institutes », *Social Studies of Science*, février 1977, vol. 7, n° 1, p. 31-74.

SHAPIN Steven et SHAFFER Simon, *Léviathan et la pompe à air*, Paris, La Découverte, 1993.

SHAW Richard Norman et JACKSON Thomas Graham Sir, *Architecture a profession or an art. Thirteen short essays on the qualifications and training of architects*, Londres, J. Murray, 1892.

SHUNYA Yoshimi, *Geopolitics of the Visual City*, Tokyo, Iwanami Shoten, 2015.

SMITH Jonathan, *Fact and Feeling. Baconian Science and the Nineteenth-century Literary Imagination*, Madison, University of Wisconsin Press, 1994.

SMITH Paul, « Les chemins de fer atmosphériques », *In Situ. Revue des patrimoines* [En ligne], 19 mai 2009, n° 10.

SONTAG Susan, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

SPUYBROEK Lars, *The Sympathy of Things. Ruskin and the Ecology of Design*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2016.

STAHULJAK Zrinka, *L'archéologie pornographique. Médecine, Moyen Âge et histoire de France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

STEELE Tom, *The Emergence of Cultural Studies. Adult Education, Cultural Politics, and the « English » Question*, Londres, Lawrence & Wishart, 1997.

SUTTON Gordon, *Artisan or Artist? A History of the Teaching of Art and Crafts in English Schools*, Oxford, Pergamon Press, 2014.

TABET Xavier et DEL VENTO Christian, *Le Mythe de Venise au XIXe siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.

TAYLOR Brandon, *Art for the Nation. Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

TAYLOR C. A., *The Art and Science of Lecture Demonstration*, Abingdon-on-Thames, CRC Press, 1988.

TAYLOR Miles, *The Decline of British Radicalism, 1847-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

THOMPSON Edward palmer, *Les Usages de la coutume. Traditions et résistances populaires en Angleterre (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris, Le Seuil, 2015.

THOMPSON Edward Palmer, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, Londres, Lawrence & Wishart, 1955.

THOMPSON Edward Palmer, *The Making of the English Working Class*, Londres, Victor Gollancz, 1963.

THOMPSON Edward Palmer, « The Peculiarities of the English », *The Socialist Register*, 1965, p. 311-362.

THOMPSON James, « Des histoires contestées : l'histoire sociale de la Grande-Bretagne du XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, 15 novembre 2008, n° 37, p. 15-35.

TIMOSHENKO Stephen, *History of strength of materials*, New York, Dover, 1953.

TOPALOV Christian, « La ville, « terre inconnue ». L'enquête de Charles Booth et le peuple de Londres, 1886-1891 », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1991, vol. 5, n° 1, p. 4-34.

TWYMAN Michael et LIBRARY British, *Printing 1770-1970. An illustrated history of its development and uses in England*, Londres, British Library, 1970.

TYLECOTE Mabel Phythian, *The Mechanics' Institutes of Lancashire and Yorkshire Before 1851*, Manchester, Manchester University Press, 1957.

UHLIG Marion, « Quand « Postcolonial » et « Global » riment avec « Médiéval ». Sur quelques approches théoriques anglo-saxonnes », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge* [En ligne], 1 janvier 2014, n° 35.

VAISSE Pierre, « Le Corbusier et le gothique », *Revue de l'Art*, 1997, vol. 118, n° 1, p. 17-27.

VERNON James, *Politics and the People. A Study in English Political Culture, 1815-1867*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

VIDALENC Jean, « Les techniques de la propagande saint-simonienne à la fin de 1831 », *Archives de sociologie des religions*, 1960, vol. 5, n° 10, p. 3-20.

VIDLER Anthony, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1995.

VINCENT Julien, « Les « sciences morales » : de la gloire à l'oubli ? », *La revue pour l'histoire du CNRS*, 3 octobre 2007, n° 18, p. 38-43.

VINCENT Julien, « Concepts et contextes de l'histoire intellectuelle britannique : l'« École de Cambridge » à l'épreuve », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2003, vol. 50, n° 2, p. 187-207.

VITALE Elodie, *Le Bauhaus de Weimar (1919-1925)*, Liège, Éditions Mardaga, 1989.

VITOUX Pierre, « Carlyle et le culte du héros », *Romantisme*, 1998, vol. 28, n° 100, p. 17-29.

WAHRMAN Dror, *Imagining the Middle Class. The Political Representation of Class in Britain, C.1780-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

WALDEN Russell, *The Open hand. Essays on Le Corbusier*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1977.

WALL Christine, *An Architecture of Parts. Architects, Building Workers and Industrialisation in Britain 1940-1970*, Londres, Routledge, 2013.

WALLER Philip J. et THOMPSON A. F., *Politics and Social Change in Modern Britain. Essays Presented to A.F. Thompson*, Brighton, Harvester Press, 1987.

WALTERS William, *Unemployment and Government. Genealogies of the Social*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

WATKIN David, *The Rise of Architectural History*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

WEBB Igor, « The Bradford Wool Exchange. Industrial Capitalism and the Popularity of Gothic », *Victorian Studies*, 1976, vol. 20, n° 1, p. 45-68.

WELTER Volker M., *Biopolis. Patrick Geddes and the City of Life*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.

WHEELER Katherine, *Victorian Perceptions of Renaissance Architecture*, Londres, Routledge, 2017.

WHEELER Katherine, « 'They cannot choose but look'. Ruskin and Emotional Architecture », *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* [En ligne], vol. 23, 9 décembre 2016.

WHITE James Floyd, *The Cambridge Movement. The Ecclesiologists and the Gothic Revival*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962.

WILDMAN Stephen, *It cannot be better done. John Ruskin and Albrecht Dürer*, Lancaster, Ruskin Library and Research Centre, Lancaster University, 2016.

WILENSKI Reginald Howard, *John Ruskin. An Introduction to Further Study of his Life and Work*, Londres, Faber, 1933.

WILLIAMS Chris, *A Companion to Nineteenth-Century Britain*, Oxford, John Wiley & Sons, 2008.

WILLIAMS Raymond, *Culture and Society, 1780-1950*, Londres, Chatto & Windus, 1958.

WILLIAMS Raymond, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Londres, Croom Helm, 1976.

WILSON Matthew, *Moralising Space. The Utopian Urbanism of the British Positivists, 1855-1920*, Londres, Routledge, 2018.

WINGLER H. M, *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Massachusetts, J. Stein, 1969.

WOOD Christopher S., *A History of Art History*, Princeton, Princeton University Press, 2019.

WOOLF Daniel R., MACINTYRE Stuart, FELDHERR Andrew, HARDY Grant, MAIGUASHCA Juan, HESKETH Ian et PÓK Attila, *The Oxford History of Historical Writing (1800-1945)*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

WROBEL Claire, « Gothique, réforme et Panoptique », *Revue d'études benthamiennes* [En ligne], 13 septembre 2010, n° 7.

YOKOYAMA Chiaki, « Teaching Art to the Working Class. John Ruskin and the Meaning of "Practical" Art », *The Asian Conference of Design History and Theory Journal*, 2017, n° 2, p. 77-88.

John Ruskin. The Power of Seeing, Exhibition Catalogue, Londres, Two Temple Place, 2019.

Art for the People. Culture in the Slums of Late Victorian Britain, Londres, Dulwich Picture Gallery, 1994.

Les bâtisseurs des cathédrales gothiques, Strasbourg, Les Musées de la ville de Strasbourg, 1989.

Table des illustrations

Figure 1 : John Ruskin et John Hobbs. La façade sud du palais Ducal. Venise. Vers 1849	3
Figure 2 : La frise chronologique à l'entrée de l'exposition <i>John Ruskin. The power of Seeing</i> au <i>Two Temple Place</i> de Londres (2019)	25
Figure 3: Compte-rendu de la dernière réunion, du 8 août, de la <i>Philosophical Institution</i> pour l'année 1852-1853	68
Figure 4 : <i>St George's Hall</i> , Bradford, vers 1895	73
Figure 5 : Portrait de John Ruskin au <i>Working Men's College</i>	80
Figure 6 : Exemplaire du journal de l'année 1853-1854 de la <i>Philosophical Institution</i>	85
Figure 7: Page du <i>Minute Book</i> du <i>Working Men's College</i> (mai 1854)	87
Figure 8 : Gravure représentant la <i>School of Design</i> de <i>Somerset House</i> (1843)	92
Figure 9 : Manuscrit des premiers mots de la conférence inaugurale de Ruskin à Oxford, le 8 février 1870	97
Figure 10 : Rapport de la <i>Philosophical Institution</i> pour l'année 1853	104
Figure 11 : Encart annonçant la conférence de Ruskin dans le <i>Bradford Observer</i> du 14 avril 1864	107
Figure 12 : Encart annonçant la conférence de Ruskin dans le <i>Leeds Mercury</i> du 16 avril 1864	107
Figure 13 : Encart annonçant le programme du <i>Shakespeare Festival</i> de Leeds dans le <i>Bradford Observer</i> du 21 avril 1864	107
Figure 14 : Encarts annonçant une série de conférences sur Shakespeare au <i>Bradford High School</i> ainsi que des excursions hebdomadaires, organisées par la <i>Field Naturalists's Society</i> dans le <i>Bradford Observer</i> du 21 avril 1864	108
Figure 15 : <i>The St George's Museum</i> , Walkley – Extension, vers 1885	112
Figure 16 : « Acute Chinamania », magazine <i>Punch</i> (1875)	114
Figure 17 : “Substance and Shadow”, magazine <i>Punch</i> (juillet 1843)	116
Figure 18 : « Pin Money, needle money », magazine <i>Punch</i> (décembre 1849)	136
Figure 19 : <i>St George's Hall</i> , Bradford, vers 1895	141
Figure 20 : Aquarelle représentant le projet du <i>Town Hall</i> de Leeds par Cuthbert Brodrick (1854)	143
Figure 21 : <i>Bradford Wool Exchange</i> , Bradford, vers 1895	144
Figure 22 : Infirmerie, Leeds, 1894	145

Figure 23 : Dessin représentant l'extérieur de la <i>All Saints' Church</i>	146
Figure 24 : Joseph Mallord William Turner, <i>Durham</i> , 1836.....	162
Figure 25 : Joseph Mallord William Turner, <i>Rouen Cathedral Normandy</i> , 1832.....	163
Figure 26 : Claude Monet, <i>Cathédrale de Rouen. Effet de soleil (Fin de journée)</i> , 1892.....	163
Figure 27 : Un dessin de William Marlow de <i>Strawberry Hill</i> (fin XVIIIe siècle).....	168
Figure 28 : Joseph Mallord William Turner, <i>Fonthill Abbey from the southwest</i> , 1799.....	168
Figure 29 : Quatre planches de Thomas Rickman (1817)	170
Figure 30 : Photographie actuelle du <i>New Court</i> du <i>St John's College</i> de Cambridge.....	172
Figure 31 : La gare de <i>Forest Hill</i> sur la ligne de Croydon, avec le bâtiment des machines et sa cheminée derrière.....	174
Figure 32 : Le bâtiment des machines à <i>Forest Hill</i> sur la ligne de Croydon	174
Figure 33 : La proposition initiale de Scott pour le <i>Foreign Office</i> soumise lors de la première compétition de 1856-1857	178
Figure 34 : La proposition finale de Scott, signée par W. E Gladstone au début de l'année 1861	179
Figure 35 : Artiste inconnu, <i>Old Piece Hall and Talbot Hotel</i> , vers 1850	181
Figure 36 : Plan de la <i>Round Church</i> de Cambridge après sa restauration.....	197
Figure 37 : Lithographie de la proposition d'Anthony Salvin pour la restauration de la <i>Holy Sepulchre Church</i> , 1842.....	198
Figure 38 : La <i>Holy Sepulchre Church</i> avant la restauration.....	198
Figure 39 : John Ruskin et son domestique John Hobbes, Daguerriotype. Venise, palais Ducal, angle nord-ouest avec « Le jugement de Salomon » et la Porta della Carta, vers 1849	216
Figure 40 : Lyonel Feininger, <i>Cathedral (Kathedrale) for Program of the State Bauhaus in Weimar (Programm des Staatlichen Bauhauses)</i> , 1919	222
Figure 41 : Exemple annoté de Ruskin de l' <i>Histoire des Républiques Italiennes</i> de Jean de Sismondi, Bruxelles, Société Typographique Belge, 1838.....	228
Figure 42 : Exemple de Ruskin de l' <i>Architectural Nomenclature of the Middle Ages</i> de Robert Willis, Cambridge, J. JJ Deighton, 1844.....	228
Figure 43 : Les <i>Venetian Notebooks</i> de Ruskin	237
Figure 44 : Page 23 du <i>Gothic Book</i> de John Ruskin	237
Figure 45 : Dessin de Ruskin représentant la tour de l'église de Courmayeur.....	241
Figure 46 : Le vingtième chapiteau du palais Ducal dans <i>Examples of the architecture of Venice</i>	243
Figure 47 : Les diagrammes des conférences de Ruskin conservés à <i>The Ruskin</i>	244

Figure 48 : Reproductions de deux diagrammes illustratifs utilisés par Ruskin respectivement lors de sa première et de sa deuxième conférence à Édimbourg en 1853.....	245
Figure 49 : Diagramme projeté par Ruskin lors de sa deuxième conférence sur l'architecture à Édimbourg en 1853.....	247
Figure 50 : « <i>The French Revolution</i> »	249
Figure 51 : « <i>The Jungle Cock</i> »	249
Figure 52 : Premières pages du <i>chapbook A Collection of Fables</i>	250
Figure 53 : Prospectus annonçant la vente aux enchères de Brantwood en 1931.....	254
Figure 54 : Extrait du catalogue des daguerréotypes de Ruskin dressé au moment de la vente aux enchères de 1931	254
Figure 55 : Annonce commerciale imprimée dans la <i>Gazzetta Privilegiata di Venezia</i> du 20 septembre 1847 présentant les services offerts par le Cavalier Iller, « professeur de daguerréotypes ».....	256
Figure 56 : Daguerreotype de John Ruskin et John Hobbs. Trois fenêtres à lancette du Campiello delle Strope. Vers 1849-1859.....	258
Figure 57 : Les trois fenêtres à lancette du Campiello delle Strope, aujourd'hui.....	259
Figure 58 : Daguerreotype pris par John Ruskin et John Hobbs de l'angle sud-est du palais Ducal. Vers 1859-1862	260
Figure 59 : Daguerreotype de John Ruskin et Frederick Crawley, Façade principale de la cathédrale de Chartres. Porche sud. Vers 1854.....	261
Figure 60 : Henri Le Secq, Calotype de la façade principale de la cathédrale de Chartres. Porche sud. 1852.....	262
Figure 61 : Daguerreotypes pris par John Ruskin et John Hobbs représentant le 7 ^e et le 9 ^e chapiteaux du palais Ducal, sur la Piazzetta. Vers 1849-1850	263
Figure 62: Copie gravée, par Ruskin, d'une partie du tableau de Turner <i>The Pass at Faido, St. Gotthard</i>	267
Figure 63 : Copie gravée, par James Charles Armytage, d'un daguerreotype pris par Ruskin près de Chamonix	268
Figure 64 : Dessins réalisés par Ruskin, ayant servis de modèles pour des gravures par J. H. Le Keux dans le quatrième tome de <i>Modern Painters</i>	269
Figure 65 : Le cloître du Moissac, en 1851, par Gustave Le Gray et Auguste Mestral dans le cadre de la <i>Mission héliographique</i>	274
Figure 66 : <i>Casa Contarini Fasan</i> , Venise, 1841, Photogravure à partir d'un dessin au crayon de Ruskin. Illustration du premier volume de <i>Modern Painters</i>	279

Figure 67 : Daguerriéotype pris par John Ruskin et John Hobbs, Venise. <i>Palazzo Contarini</i> . Escalier avec trois têtes, vers 1852-1854.....	280
Figure 68 : Noël-Marie Paymal Lerebours, <i>Excursions daguerriennes</i> , Paris, 1842. Page de garde et page 218 du premier volume.....	281
Figure 69 : Alexander John Ellis, Dogana del mare et l'église de Santa Maria Della Salute, 1841	281
Figure 70 : Canaletto, <i>Vue du Grand Canal</i> , 1726-1728, Huile sur toile	282
Figure 71 : Francesco Guardi, Venise, Le Grand Canal, vers 1750, Huile sur toile	282
Figure 72 : « <i>Arabian Windows</i> », gravure réalisée à partir d'un dessin de Ruskin au sein des <i>Examples of the architecture of Venice</i>	284
Figure 73 : Vue extérieure de l' <i>Architectural Museum</i> , Canon Row, Westminster, Londres. Photographie sur albumine, vers 1857-1858	319
Figure 74 : Détails de la Cathédrale de Chartres à partir de la collection du <i>Royal Architectural Museum</i> , vers 1872. Photographie de Bedford Lemere & Co	321
Figure 75 : Vue extérieure du <i>South Kensington Museum</i> , aile ouest. Photographie sur albumine, vers 1863	322
Figure 76 : Moulages dans un couloir de magasin, <i>South Kensington Museum</i> . Photographie sur albumine, vers 1850-1860.....	322
Figure 77 : Sceau dessiné pour l' <i>Architectural Museum</i> par John Ruskin en 1856, présenté dans le <i>Builder</i> du 29 mars 1856.....	325
Figure 78 : Intérieur du <i>Royal Architectural Museum</i> à Tufton Street, 1872. Photographie de Bedford Lemere & Co	326
Figure 79 : La proposition "semi-byzantine" de Scott pour le <i>Foreign Office</i> (hiver 1859-1860)	348
Figure 80 : <i>New Museum</i> , Oxford.....	349
Figure 81 : Deux aquarelles de John Ruskin, <i>Design for a window in the University Museum</i> , Oxford.....	350
Figure 82 : Première salle du Musée de Sculpture comparée. Photographie attribuée à Camille Enlart, début du XXe siècle	356
Figure 83 : La rationalité constructive de l'architecture gothique expliquée, scientifiquement, par Viollet-le-Duc	358
Figure 84 : Owen Jones, <i>The Great Exhibition</i> , aquarelle au crayon et à l'encre, 1851	367
Figure 85 : Pages de l'article « Meneau » du <i>Dictionnaire raisonné de l'architecture</i> (1867) de Viollet-le-Duc annotées et colorisées par Ruskin.....	369

Figure 86 : Graphique représentant la répartition des différents arts selon leur caractéristiques technique, esthétique et phonétique définies par Fergusson.....	375
Figure 87 : Première page de <i>The Nature of Gothic</i> publié dans la Kelmscott Press de William Morris (1892).....	381
Figure 88 : Daguerriotype de John Ruskin et Frederick Crawley. Fribourg. Rue de la Palme et maisons derrière le Pont de Berne. Vers 1854-1856.....	401
Figure 89 : Tirage photographique sur papier albuminé de John Ruskin et Frederick Crawley. Abbeville. Cour de la maison de François Ier, 1868.....	401
Figure 90 : Une lecture anthropomorphique de l'architecture chez Francesco di Giorgio Martini (1470).....	407
Figure 91 : Joseph Mallord William Turner, <i>Leeds</i> , 1816.....	446
Figure 92 : Gustave Caillebotte, <i>Rue Halévy, vue d'un sixième étage</i> , 1878	446
Figure 93 : La <i>Guild and School of Handicraft</i> à Chipping Campden (début XXe siècle)...	458
Figure 94 : Lyonel Feininger, <i>Cathedral (Kathedrale) for Program of the State Bauhaus in Weimar (Programm des Staatlichen Bauhauses)</i> , 1919	461
Figure 95 : Extrait d'une carte de 1852 de Bradford sur laquelle on observe le triangle formé par l'intersection de <i>Bank Street, Hustler Street</i> et <i>Market Street</i>	467
Figure 96 : Diagramme n°1 issu de <i>To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform</i>	481
Figure 97 : Diagramme n°3 issu de <i>To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform</i>	483
Figure 98 : Diagramme n°2 issu de <i>To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform</i>	484
Figure 99 : Premières maisons construites dans le village de Bournville. Photographie de 1905	487
Figure 100: Gravure représentant la ville de Victoria de James Silk Buckingham (<i>National Evils and Practical Remedies</i> , 1849).....	496
Figure 101: <i>Description of an architectural Model from a Design by Stedman Whitwell, for a Community upon a Principle of United Interests as advocated by Robert Owen</i> , Londres, 1830	496
Figure 102 : Augustus Pugin, Gravure comparant une ville en 1440 et la même ville en 1840	513