



POSTFACE

UNE ONTOLOGIE HISTORIQUE DU PAYSAGE

Car pour moi, les montagnes sont le commencement et la fin du paysage.

John Ruskin, « La Gloire de la montagne », § 1

LE TOURISME ET LA CACOPHONIE SOCIALE

Dans les *Chroniques du Saint-Bernard*, John Ruskin se met en scène en voyageur, au milieu de ces nomades occasionnels qui allaient bientôt être désignés d'un mot nouveau, les touristes¹. Il en donne une typologie dévastatrice, adoptant une attitude qui appartient au récit de voyage romantique dès les années 1830, celle du dénigrement des touristes, masse bourgeoise et imitatrice ; par contrecoup, la figure du voyageur solitaire, aristocrate de l'esprit, à laquelle il s'identifie, est exaltée². Ruskin épingle, d'un côté, des personnages qui présentent les traits grossis du « caractère national » de leur pays d'origine (Allemands, Français, Anglais) ; de l'autre, deux excursionnistes alpins professionnels, le géologue et le peintre. Comme les tiques

décrites par von Uexküll, les touristes perçoivent du monde les seules informations que leur équipement physique et mental leur permet d'en extraire pour constituer leur *Umwelt*. Le jeune voyageur entre en discussion tantôt avec le géologue, tantôt avec le peintre, et les montre parfois conversant ensemble. Le premier n'a à la bouche que gneiss, schiste, poids spécifique, érosion ; et l'autre ne parle que d'indigo, d'ocre pur, d'éclairage et de pittoresque. Lors de la visite de la morgue, où les visiteurs vont voir les cadavres de voyageurs morts sur le chemin du col, plus ou moins conservés par le froid, l'incapacité d'éprouver des sentiments humains et de communiquer leurs émotions se révèle pathétique. « Maudits soient les artistes et les géologues », s'écrie le narrateur, lassé de n'obtenir d'eux que la répétition de leur univers obsessionnel.

Les autres personnages répètent eux aussi mécaniquement les mêmes gestes et les mêmes mots, plus frustes encore. La société touristique apparaît comme un rassemblement d'imbéciles, dont les conversations forment une assez sordide cacophonie. Seuls les moines, hospitaliers et patients, réussissent à nouer des liens entre les univers fermés et les discours solipsistes des individus³. Non

¹ Voir *supra*, chap. 3, « Une nuit à l'Hospice ».

² L'importance du couple d'opposés touriste/voyageur a été pointée par Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Payot & Rivages, 2002. Pour le voyage dans les Alpes, voir Adrien Guignard, « *Impressions* » ironiques du voyage en Suisse et dans les Alpes, thèse de l'université de Lausanne, 2008. Sur le protonationalisme touristique, voir le chapitre « Petite sociologie touristique », dans Claude Reichler et Roland Ruffieux (éd.), *Le Voyage en Suisse : anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au ^{xx} siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, p. 814-852.

³ On l'a dit déjà, Ruskin n'est pas original dans ce récit. Alexandre Dumas, par exemple, dont on rappelle que le voyage en Suisse paraît en feuilleton entre 1833 et 1835, décrit longuement une soirée à l'Hospice du Saint-Bernard. Bien des rapprochements pourraient être faits entre le récit de Ruskin et les *Impressions* de Dumas, notamment à propos de la société du voyage et du protonationalisme touristique ; ces rapprochements indiqueraient le degré de conventionalité des thèmes abordés par le jeune Ruskin.





seulement le tourisme échoue dès sa naissance à construire un monde social partagé, mais de plus aucun personnage ne se montre capable d'établir un lien véritable avec la nature et avec le paysage. C'est sur ce point que Ruskin approfondit les lieux communs de l'ironie et puise en eux son inspiration propre. D'abord, la mésentente entre le géologue et le peintre, leur incapacité à trouver un langage commun et à partager un même monde, toute mécanique qu'elle apparaisse ici, rend évidente l'incompatibilité des approches entre la science et l'art, entre l'observation naturaliste et la vision picturale : incompatibilité que le XIX^e siècle a instituée et qu'il va creuser. Ruskin est l'un des premiers à poser ce diagnostic avec une si cruelle clarté. Ensuite, les touristes du Grand-Saint-Bernard ne s'ouvrent pas au monde nouveau qu'ils parcourent et ne découvrent pas le paysage : au contraire, ils ne voient que ce qu'ils connaissent déjà par l'image ou le récit, et leurs exclamations admiratives comme leurs cris angoissés sont des redites. Dans leur sottise, ils sont les témoins et les acteurs de la déchirure qui s'est produite entre l'homme et la nature. Dès ce récit initial, Ruskin comprend – pour paraphraser Merleau-Ponty – que l'homme du progrès et de la science *n'habite pas le monde* ; il le traverse en hâte et s' imagine le maîtriser.

Anticipant l'expérience historique qui sera la sienne durant un demi-siècle, Ruskin saisit dans une intuition, la manière dont peut être réparée la séparation ontologique qui frappe le XIX^e siècle : il expose cette intuition en racontant un épisode auquel il confère à nouveau une signification symbolique. Après une nuit d'orage, dans l'aube du ciel d'été, le narrateur entend les voix des moines célébrant la messe, en un chant solitaire et fragile qui s'élève et se propage dans l'air pur. Il comprend que la louange à Dieu rachète la faillite sociale et recoud la déchirure. « Plus sublimes [...], plus saintes [...] étaient ces quelques voix »,

écrit-il : voix qui confirment à ses yeux l'alliance de l'homme avec le paysage des Alpes, inentamée dans ses fondements.

L'œuvre alpestre de Ruskin est tout entière une recherche des fondements. Les premiers textes qu'il a écrits sont à cet égard plus émouvants et plus puissants encore que ceux qui viendront après. Prolongeant l'intuition du Grand-Saint-Bernard, dans un court récit autobiographique écrit lors d'un séjour à Chamonix en 1843 ou 1844⁴, il découvre ce qui constituera pour lui le mouvement fondateur de l'émotion esthétique, excédant toutes les catégorisations qu'avaient produites les philosophes, et notamment les conceptions du beau et du sublime développées par Kant ou par Hegel. L'idéalisme, jusques et y compris dans l'émotion sublime, prétend laisser à l'homme le contrôle de lui-même en le séparant des phénomènes et en faisant appel à une relation de concurrence entre les pouvoirs de l'esprit. Au contraire, Ruskin fonde le sentiment du beau et du sublime (qu'il ne sépare pas l'un de l'autre) dans l'abandon de toute prétention de l'homme à juger et à se donner des garde-fous contre lui-même ou contre la nature. « L'absorption de l'âme et de l'esprit – la faillite de tout pouvoir – la démission de toute volonté »⁵ constituent la seule attitude qu'il juge possible, la seule qui accueille non seulement les phénomènes naturels dans leur vraie grandeur, mais l'anéantissement que la conscience de cette grandeur produit dans l'esprit de l'homme. Cette acceptation de l'anéantissement est pour Ruskin la condition de la reconnaissance de Dieu, et de l'accession à une joie plus qu'humaine.

L'idéalisme lui paraît fautif en cet autre sens encore, qu'il a déserté les territoires du réel et qu'il laisse croire

4 Voir *supra*, chap. 4, « La fontaine du Brévent ».

5 *Ibid.*, p. 56.





que la raison humaine fonctionne en une sorte de vase clos, selon des catégories préétablies : en produisant par exemple un géologue qui ne répond que de la géologie, et un peintre qui ne connaît que la peinture. La cacophonie sociale, quand elle n'émane pas de la simple sottise, est le prix de l'idéalisme, qui représente en somme la version philosophique, anticipée, de la théorie de l'*Umwelt*. Il n'en allait pas de même autrefois, lorsque les artistes et les naturalistes découvraient dans les Alpes un *paysage absolu*⁶, lorsque les poètes et les voyageurs parcouraient les montagnes comme les espaces d'un monde enchanté. Chez Horace-Bénédict de Saussure comme dans les œuvres de Byron, de Shelley, de Wordsworth, le jeune Ruskin avait trouvé l'expression d'une relation holistique entre le sentiment et l'environnement, entre l'esprit et le monde : ces hommes avaient les pieds sur la terre dure, et leur esprit savait reconnaître la trace de Dieu dans les chemins qu'ils parcouraient. Pour eux, le monde de la montagne demandait à être compris comme un tout ; l'art et la science n'étaient pas plus séparés l'un de l'autre que n'était coupée la relation vive entre l'homme et la nature. À la fois représentation et réalité, le paysage rassemblait toutes ces relations en une gerbe harmonieusement nouée. Ruskin veut faire lui aussi du paysage un monde plein, un *monde de l'être*.

LES TRANSFORMATIONS DU PAYSAGE ALPIN AU XIX^e SIÈCLE

À partir des années 1830, le paysage des Alpes entre dans une crise qui ira en s'intensifiant, accompagnant l'expansion même de la suprématie qu'il exerce dans le

6 Voir Claude Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002, chap. V, « Le paysage absolu ».

tourisme⁷. Comme notion d'abord, car les catégories héritées épuisent peu à peu leurs vertus : le pittoresque se banalise en scènes de genre, le beau et le grand, ressassés, se dévalorisent, le sublime même devient l'objet d'admiration tarifées. Pourtant, les récits de voyage, de plus en plus nombreux, continuent de recourir à ces catégories pour qualifier les émotions de leurs auteurs, et les guides de voyage diffusent des listes de sites appropriés à en faire l'épreuve, accompagnant leurs descriptions de petites étoiles⁸... Les écrivains du voyage luttent avec les clichés paysagers en recourant à l'emphase rhétorique (comme le fait par exemple Victor Hugo dans les lettres et les notes de son voyage de 1839⁹), ou en mettant l'accent sur le témoignage et l'émotion, décrivant plus leur *moi* que les sites eux-mêmes. Les *Lettres* et les chroniques intimistes se multiplient. L'ironie, à laquelle recourt si bien Ruskin dans son récit du séjour à l'Hospice du Grand-Saint-Bernard, apparaît comme une tactique de requalification d'impressions devenues communes et comme le détournement d'une stéréotypie envahissante¹⁰.

7 L'expression « crise du paysage » est connue, elle a servi de titre à des livres. Je l'emprunte ici à Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 79-98, qui lui confère un sens historique complexe, qui touche à la fois à l'esthétique et à la poétique au milieu du XIX^e siècle, mais aussi aux espaces naturels et politiques.

8 Les grands guides sur la Suisse, Murray, Baedeker, Joanne, apparaissent à la fin de la décennie et multiplient ensuite leurs éditions. Sur les guides de voyage en Suisse, voir Ariane Devanthéry, *Itinéraires. Les guides de voyage en Suisse de la fin du XVIII^e siècle à 1914*, thèse de l'université de Lausanne, 2008, à paraître. Voir aussi *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle*, textes réunis et publiés par Gilles Chabaud, Évelyne Cohen, Natacha Coquery et Jérôme Penez, Paris, Belin, 2000.

9 Publiées dans *Le Rhin* en 1842, ou posthumément dans *Alpes et Pyrénées*, en 1890. Voir le vol. XVI [Voyages] des *Œuvres complètes*, édition établie par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987.

10 Voir Adrien Guignard, « Le recouvrement des Alpes et la question de l'ironie », *Romantisme*, n° 153, 2011, p. 128-146.





La « crise » du paysage alpin a lieu aussi dans la peinture et plus largement dans les représentations par l'image, escortant leur succès grandissant au cours du siècle. Une sorte de lutte se poursuit, dans la représentation du paysage, entre l'observation des espaces, des lumières, des phénomènes météorologiques (comme l'avait introduite, dès les années 1775, Caspar Wolf dans ses *Vues remarquables*, et comme le feront des peintres comme Cozens, et bien sûr Turner), et la reproduction de modèles appartenant au répertoire du genre paysager. Côté répertoire, les schèmes venus du *landscape gardening*, influencés par la peinture du Lorrain, marquent largement le pittoresque des petits maîtres¹¹. Le sublime aussi a ses écoles, qui schématisent les objets naturels et banalisent les bouleversements qu'ils sont censés produire¹². Mais les publics du XIX^e siècle acceptent le déjà vu et se satisfont des conventions du goût, comme le montre le succès des livres illustrés que les éditeurs européens publient à grand frais, et qui diffusent des images heureuses ou inquiétantes, jouant sur le clavier des impressions reçues. Ces livres sont illustrés par des artistes souvent talentueux, tels Albanis Beaumont, Gabriel Lory père et fils, Johann Heinrich Meyer, Peter et Samuel Birman. En 1836, et donc contemporain des premières émotions alpestres de Ruskin, paraîtra le livre de William Beattie, *Switzerland*, orné des célèbres gravures « gothiques » de William

11 Les « petits maîtres » suisses ont créé un véritable genre du pittoresque alpin influencé par l'art anglais des jardins. Voir Marie-Louise Schaller, *Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern, 1750-1800*, Bern, Stämpfli, 1990.

12 Voir *La Suisse sublime vue par les peintres voyageurs, 1770-1914*, texte de William Hauptmann, Milano, Electa, 1991 (catalogue de l'exposition à la Fondation Thyssen-Bornemisza, Lugano). Voir aussi Guglielmo Scaramellini, *Paesaggi di carta, paesaggi di parole. Luoghi e ambienti geografici nei resoconti di viaggio (secoli XVIII-XIX)*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2008.

Bartlett et traduit la même année en français sous le titre *La Suisse pittoresque*¹³.

Les sciences naturelles jouent aussi un rôle dans la mise en cause des représentations du paysage alpin, dont elles ont pour fonction, à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle, de promouvoir l'observation précise et le rendu exact, topographique et géologique. Le mouvement, là comme ailleurs, ne touche pas que les Alpes, mais l'espace entier des explorations scientifiques, dont on sait qu'elles étaient souvent accompagnées de dessinateurs naturalistes. Dans les Alpes, ce sont les publications des *Voyages dans les Alpes* de Horace-Bénédict de Saussure qui dicteront les nouvelles exigences descriptives, aussi bien pour le langage que pour l'image. Quelques artistes marquent le naturalisme graphique, le major Cockburn pour la topographie des sites connus, ou Bettanier pour celle des glaciers des hautes Alpes¹⁴. Le développement de protocoles d'observation et la volonté de donner à voir des représentations exactes des lieux et des objets contribueront à éloigner l'un de l'autre le paysage scientifique et le paysage pittoresque ou sublime – ce qui n'était pas le cas chez un Saussure, ni non plus dans les

13 On sait que Ruskin, qui ne mentionne presque jamais cette production, l'a pourtant rencontrée ; il éprouve apparemment pour elle assez peu d'estime. On trouve par exemple une allusion à William Bartlett dans *Ariadne Florentina*, texte paru dans les années 1870 (XX, 387). Pour accéder à une documentation complète sur ces ouvrages, voir la base de données VIATIMAGES à l'adresse : <www.unil.ch/viatimages>.

14 James P. Cockburn, *Swiss Scenery from Drawings*, London, s.n., 1820. Joseph Bettanier est l'illustrateur des *Études sur les glaciers* de Louis Agassiz, Neuchâtel, chez l'auteur, 1840, ouvrage qui révolutionna la glaciologie. Voir ces dessins dans VIATIMAGES. On aurait tort pourtant de borner l'intérêt de tels dessins à la *mimesis* topographique. Celle-ci est plus clairement le but de James Forbes, savant qui dessine lui-même les planches dont il illustre certaines descriptions de son livre (*Travels through the Alps of Savoy and others parts of Pennine Chain, with Observations of the Phenomena of Glaciers*, Edinburgh/London, Adam & Charles Black, 1843). On sait que Ruskin le connaît personnellement et discute ses idées scientifiques.





voyages en Amérique de Humboldt, ni chez un peintre comme Caspar Wolf¹⁵. Cet éloignement préoccupe Ruskin, car il constitue l'un des symptômes de la divergence entre science et esthétique ; il fait l'objet de la longue discussion du dessin de Turner, *Pass of Faïdo*, dans laquelle Ruskin propose une opposition entre la « simple topographie » et la « topographie turnérienne »¹⁶.

Tout autant que dans ses représentations, la crise du paysage alpin se manifeste dans ses usages. On sait que, après les guerres napoléoniennes qui ont beaucoup limité les voyages dans l'Europe du début du XIX^e siècle, ceux-ci ont pris, dans les années 1820, un essor considérable. À partir de ces années-là, le séjour dans les Alpes acquiert tout à fait son autonomie par rapport au voyage d'Italie : on ne veut plus seulement traverser les Alpes, mais les visiter et les admirer. C'est aussi une nouvelle société qui voyage : la bourgeoisie des affaires et de l'industrie, soucieuse d'imiter les comportements et de s'approprier les prestiges de l'aristocratie du siècle passé, légitime son importance nouvelle en renchérissant sur les modes de vie qui assuraient la distinction. Le voyage de loisir en fait partie.

D'autre part, avec le mode de production capitaliste et la division du travail, contemporains du développement des métropoles dans l'Europe moderne, apparaît un rapport au temps tout à fait nouveau. Désormais, le temps est compté ; on ne voyage plus que pour des durées bornées qu'il faut planifier. Il est significatif que la deuxième édition du *Manuel du voyageur en Suisse* de Ebel, parue en 1810, comporte une répartition

des conseils prodigués aux voyageurs selon le temps disponible, divisé en « 1 ou plusieurs années » pour les uns, et en « 2, 3 ou 4 mois » pour les autres. Dans la suite du siècle, le raccourcissement du temps du loisir est saisissant : la section « Avis et conseils aux voyageurs » du guide Joanne de 1866 distingue des « Voyages de 8 jours », pour les plus courts, jusqu'à des « Voyages de trente jours », pour les plus longs¹⁷... Les voyages organisés, mis sur pied dans les années 1860 par Thomas Cook pour le public anglais, vont capter cette clientèle moyenne dont le temps de loisir est limité, en lui assurant le meilleur rendement de la somme qu'elle consent à payer pour se donner, comme disait Dumas, « des courbatures d'admiration ». À cette diminution du temps du voyage répond le développement de la vitesse dans les modes de déplacement. Le premier bateau à vapeur navigue sur le Léman en 1823 ; les premiers tronçons de chemin de fer seront construits dans la décennie suivante. Et dès les années 1870, on peut parcourir une bonne partie de la Suisse par le train, et traverser tous les lacs de quelque importance sur des bateaux à vapeur. Pour accueillir les visiteurs pressés, souvent peu disposés à payer de leur personne et à s'adapter à de nouvelles conditions de vie, des infrastructures importantes deviennent nécessaires : des hôtels sont construits, les routes sont élargies, des quais sont ménagés pour la promenade sur le bord des lacs. Des professions se spécialisent, qui servent d'intermédiaires entre les touristes et les sites, entre les touristes et les indigènes. Les populations des Alpes se trouvent confrontées à la pression d'une demande

15 Voir Claude Reichler, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », dans *La Montagne réinventée : géographes, naturalistes et sociétés (XVIII^e-XX^e siècles)*, Grenoble, Institut de géographie alpine [*Revue de géographie alpine*, n° 82/3, 1994], p. 11-29.

16 Voir *supra*, chap. 11, « De la topographie turnérienne », p. 111-119, ainsi que les **planches 20 et 21**.

17 Voir Johann-Gotfried Ebel, *Manuel du voyageur en Suisse*, Zurich, Orell Füssli et Co, Section IX, p. 55-58 ; et *Guide illustré du Voyageur en Suisse et à Chamonix*, par Adolphe Joanne, Paris, Hachette, 1866, p. IX-XIII. Les autres guides accordent eux aussi une place essentielle au temps disponible, notamment Baedeker, qui le calcule jusqu'à la minute des horaires de chemin de fer.





extérieure, que la parcimonie dans laquelle elles vivent les contraint à servir : position qu'il n'est pas exagéré de comparer à une situation coloniale. Dans « La Gloire de la montagne », entre autres, Ruskin prend la défense des populations locales et des modes de vie anciens en condamnant avec virulence l'exploitation des hommes par le tourisme : « Je crois que chaque franc dépensé aujourd'hui par les voyageurs dans les Alpes contribue plus ou moins à miner tout ce qu'il y a de grand et d'original dans le caractère suisse. » Et quelques lignes plus loin il écrit que « l'argent anglais [réduit] peu à peu l'antique cohérence et la simplicité pastorale de la vie montagnarde aux deux métiers saisonniers d'aubergiste et de mendiant »¹⁸.

250

On sait qu'on ne voit pas le même paysage selon les dispositifs d'accès dont on bénéficie, que ceux-ci soient mentaux ou matériels. Dans tout le processus que je décris ici, c'est d'abord la contemplation et la concentration qui sont mises en péril. La solitude dans une nature intouchée et le contact non commercial avec les habitants de la montagne sont rendus presque impraticables. Le monde physique est d'ailleurs réellement modifié par les activités nouvelles des hommes. Les chemins de fer alourdissent les paysages de leurs tranchées de ballast, des épais jambages de leurs ponts, trouent les collines de leurs tunnels, emplissent les vallées du souffle des locomotives et du grincement des roues sur le rail, de la fumée épaisse et noire du charbon. Des hôtels de plus en plus nombreux s'érigent sur les rives, occupent les promontoires, des palaces immenses déploient un faste ostentatoire au cœur de territoires naguère pastoraux ou forestiers, s'appropriant les lieux panoramiques. À la

¹⁸ Chap. 19, « La Gloire de la montagne », p. 232. Pour une approche historique de ces questions, voir Laurent Tissot, *Naissance d'une industrie touristique : les Anglais et la Suisse au XIX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2000.

place du côtoiement paisible de la vie campagnarde et des voyageurs *sensibles* des Lumières, le XIX^e siècle développe des pratiques inédites, des enthousiasmes bruyants. Il invente des relations inconnues avec la montagne sous la forme du sport et de l'alpinisme – relations qui exaltent le loisir actif et rapide, le plaisir de la conquête, le goût du risque, faisant naître une nouvelle aristocratie qui va reprendre et déplacer certaines valeurs de l'ancienne.

On voit combien Ruskin est aux antipodes du monde qui se développe sous ses yeux. On peut montrer terme à terme qu'il est, dans la crise du paysage au XIX^e siècle, attaché à tout ce qui passe et opposé à tout ce qui s'invente. Il suffit d'avoir lu certains des chapitres de ce livre (les trois derniers sont les plus explicites) pour se rappeler combien ses imprécations peuvent être violentes, quelle voix tonnante il élève contre le tourisme, l'alpinisme, toutes les transformations imposées au paysage des Alpes, à quel point il rejette les mutations de l'esprit qui en sont à la fois la cause et la conséquence. Il faut avoir lu ses commentaires des œuvres alpestres de Turner pour comprendre quel rempart il a cherché à construire contre ce qu'il tient pour une faillite de la représentation, qu'elle soit captive des modèles anciens ou asservie à une *mimesis* stérile.

Pourtant, sa position est ambiguë. Car s'il s'est insurgé contre son temps, il a accompli – proche en cela de quelques grands artistes et penseurs – les plus hautes exigences du romantisme dans sa pensée du paysage. Il s'est fait le prophète d'un rapport total avec la nature ; il a réclamé pour l'imagination et pour l'art des droits absolus ; il a eu si fort le goût du sacré qu'il a placé Dieu au cœur de toute sa conception de la nature, périmant les esthétiques rationnelles, qui apparaissent sous sa plume comme les survivantes d'une pensée flétrie. Il fut l'ennemi de son temps, et en même temps il a sauvé sur un plan spirituel ce que celui-ci a eu de meilleur, en





rachetant la terrible banalisation à laquelle le XIX^e siècle du tourisme a succombé. Le paysage est au cœur de ce paradoxe.

RUSKIN ET LES TENSIONS DU PAYSAGE

Un historien anglais a publié récemment un livre intitulé *Comment les Anglais ont fait les Alpes*¹⁹. Laissant de côté pour un instant l'humour (anglais) d'un tel titre, on peut y voir le programme même du constructivisme social : les Alpes n'existeraient pas tant comme phénomène naturel que comme le résultat d'intérêts et de pratiques propres aux citoyens de l'Empire britannique. On pense bien que Ruskin aurait été opposé à cette manière de voir, et qu'il aurait cherché à rabaisser l'arrogance qu'il y aurait perçue, comme il a rabaissé les prétentions des membres de l'Alpine Club en leur expliquant que leurs ascensions ne valaient guère mieux qu'une sorte de gymnastique de plein air, et qu'il était totalement faux de prétendre que le paysage vu depuis les sommets constitue un sommet du paysage. Pourtant, il faut admettre que le paysage comporte un pôle social, et que dans le champ de celui-ci entre en jeu une dimension nationale²⁰. Depuis Windham et Pococke, qui donnèrent la première description de Chamonix en 1741, jusqu'aux touristes des années précédentes la première guerre mondiale, les générations successives des visiteurs anglais ont en effet construit, non pas un mais plusieurs paysages alpins, en rapport avec leurs attentes et leurs appréciations. Bien que Ruskin ait pris

en haine les formes modernes du voyage et qu'il déprécie les accès au paysage qu'elles procurent, il est contraint de reconnaître leur importance : elles ont fait du monde alpin un paysage – du moins un paysage propre à certains usages. C'est bien cette dimension sociale du paysage qui a entraîné les mutations considérables que je viens de rappeler, sur le plan des représentations collectives et des comportements comme sur celui des structures économiques et des dispositifs techniques. Méconnaître sa prégnance reviendrait à se jeter dans les bras de l'idéalisme. Ruskin s'en garde bien.

Une autre chausse-trappe de l'idéalisme est représentée par le rousseauisme primaire, par l'exaltation de l'*homo alpinus* et des bergers antiques prétendument retrouvés. Contre cette version *belles âmes* de l'idéalisme, Ruskin écrit le chapitre du *Mountain Gloom*, des « Ténèbres de la montagne », publié dans *Modern Painters* 4²¹. Il montre que la vie des paysans de montagne est une lutte continuelle contre la misère et la dureté des conditions naturelles, et qu'elle est de plus soumise au pouvoir d'une religion obtuse et toute puissante. Si les sociologues distinguent dans le pôle social du paysage alpin (et de tout paysage) une *Aussensicht* (une vision de l'extérieur) historiquement propre aux élites urbaines, anglaises ou non, et une *Innensicht* (une vision du dedans), le texte de Ruskin écarte cette dernière, et avec elle toute possibilité d'une appréhension du paysage par les paysans de montagne eux-mêmes. La jouissance de la beauté demeure hors de portée de leur esprit, quand bien même ils vivent constamment dans une nature admirable. C'est à ses yeux la plus terrible obscurité, la source de la plus

19 Jim Ring, *How the English made the Alps*, London, J. Murray, 2000. Dans un domaine proche, voir l'ouvrage de Patrick Vincent, qui s'intitule, de manière plus factuelle, *La Suisse vue par les écrivains de langue anglaise*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, coll. « Le savoir suisse », 2009.

20 Voir François Walter, *Les Figures paysagères de la nation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004, 2^e partie : « Paysage et identité ».

21 La note 2 de ce chapitre (p. 203) rappelle le lien supposé de la vallée du Trient avec Rousseau et l'éloge des populations de montagne contenu dans la Lettre XXIII de *La Nouvelle Héloïse*, caractéristique de la *sensibilité* à la fin des Lumières ; elle signale aussi la présence de Wordsworth dans l'intertexte du chapitre.





lourde peine du cœur et de l'esprit : « Pour les gens d'ici la beauté ou la connaissance ne sont que des mots », écrit-il ; et plus loin : « Pas de livres, pas de pensée, pas d'accomplissement, pas de repos »²².

S'agissant de la prééminence respective des différents pôles du paysage, Ruskin n'entre jamais dans des considérations portant sur tel ou tel de ces pôles pour lui-même²³. Il voit bien, en effet, que ce sont les relations entre les uns et les autres qui font sens. Ainsi les caractéristiques du pôle social que je viens d'esquisser, ne deviennent-elles significatives que lorsqu'on met en évidence leurs liens avec celles du pôle culturel, à savoir, entre autres particularités, la banalisation des modèles esthétiques ; ou avec le pôle biotique et physique, dès lors que la pression de la demande sociale modifie les paysages auxquels on prétend donner accès ; ou encore avec le pôle subjectif, qui, au siècle de Ruskin, est parcouru de forces opposées. D'une part, il apparaît à la fois menacé par les nouveaux cadrages sociaux, et exalté lorsque le sujet parvient à s'extraire de ceux-ci. D'autre part, la subjectivité, au contraire de ce qui se passe dans l'idéalisme kantien, ne tient son rôle pour Ruskin que si le sujet accepte de *s'effacer* devant la puissance et la beauté de la nature. Essayons de décrire plus précisément ce double paradoxe du moi ruskinien.

Pour qu'émerge une véritable subjectivité, Ruskin exige l'abolition du social : le paysage ne peut être connu que solitairement, dans la contemplation et le silence.

²² *Supra*, chap. 18, p. 205.

²³ Je me réfère à une conception du paysage exposée dans Norman Backhaus, Claude Reichler, Matthias StremLOW, *Paysages des Alpes. De la représentation à l'action*, Zurich, vdf, 2007. Y sont distingués les quatre pôles du paysage qui me servent ici à structurer les idées ruskiniennes. Les pôles (nature, culture, sujet, société) sont opposés deux à deux de manière complexe et variable historiquement ; les diverses dimensions du paysage prennent place dans les jeux d'oppositions entre ces pôles.

Comme l'a noté Emma Sdegno dans son introduction à la première partie de ce livre, nombreuses sont les pages où le voyageur prend distance et s'éloigne du groupe. « La grotte de l'Arveyron » ou « La fontaine du Brévent » décrivent des moments emblématiques, mais le mouvement est constant dans les séjours et dans les textes alpins. Pendant de nombreuses années, lors de ses voyages dans les Alpes, Ruskin a trouvé dans Joseph Couttet, guide de Chamonix à la retraite, un intermédiaire parfait qui l'emmenait dans les lieux les plus isolés et lui permettait d'être seul devant le paysage²⁴. Lorsqu'il n'était pas avec Couttet, Ruskin privilégiait les marches solitaires. Un mot grec condense sa pratique et sa conception : celui de *theoria*, qu'il a mis en avant dans *Modern Painters* 1 et 2 et qu'il rappelle dans le chapitre « Pensées matinales à Genève ». Il extrait ce concept du contexte platonicien auquel il l'emprunte, du ciel des Idées et de la spéculation abstraite, pour le tourner vers une contemplation fervente du monde concret, « où la vue se situe dans le temple du cœur »²⁵. Dans ces moments, au contraire de la vision romantique et du trop fameux « paysage état de l'âme », le sujet ruskinien ne se retourne pas sur lui-même ni ne projette son âme sur le monde extérieur ; il s'abîme au contraire dans les phénomènes naturels pour que ceux-ci résonnent en lui et le combent. Je dis « les phénomènes », mais ce n'est pas simplement de la montagne, du glacier, du précipice, de l'orage qu'il s'agit, mais de la « force spirituelle »²⁶ qui habite chacun d'eux. Pour Ruskin, la pleine subjectivité n'est atteinte que dans le sentiment religieux. Ayant eu dès ses premières expériences paysagères, comme on l'a vu, l'intuition d'une puissance qui ne pouvait être comprise qu'à la condition d'y percevoir une intention

²⁴ Voir André Héliard, *John Ruskin et les Cathédrales de la Terre*, Chamonix, Éditions Guérin, 2005, p. 118 sq.

²⁵ Voir « Pensées matinales à Genève », *supra*, p. 78-79.

²⁶ *Ibid.*





supérieure, il lie l'existence du sujet de paysage à la capacité de « rester indéfiniment absorbé dans la seule contemplation de l'Infini de Dieu »²⁷. Imprégné de cette conviction, il expose dans « La Gloire de la montagne » une vaste enquête sur l'influence des montagnes sur la vie religieuse des hommes. Les pages sur la mort d'Aaron au Mont Sinäi sont d'un pathétique admirable. Bien qu'elles s'appuient sur une théologie monothéiste dans son essence moïsséenne et sur une conception créationniste de l'univers, on peut tenter aujourd'hui de les penser différemment et d'élargir la sacralité à laquelle elles font appel. Car ces pages témoignent de la prégnance, dans l'imagination de l'écrivain, d'une montagne *puissance* – puissance tutélaire – à laquelle il n'a pu donner expression qu'à travers une conceptualité protestante et victorienne. Tout en s'interdisant de profaner les idées religieuses de Ruskin, on peut faire de ses conceptions une lecture indépendante d'une foi particulière. On peut transcrire cette *force spirituelle* qu'il ressent devant les paysages de montagne dans une pensée plus large, et comprendre qu'il avait besoin de lui prêter la forme d'une figure inaccessible, située toujours en même temps *dans* et *au-delà* du paysage, aux fins de donner à celui-ci sa plénitude, de le rendre à la fois absolument présent et absolument inépuisable, irréductible à ses composantes sociales et culturelles. Par l'exercice de la contemplation, le sujet ruskinien vient s'ancrer dans cette figure : il se tend vers l'inépuisable et se trouve comblé par cette tension même, renonçant à savoir si le désir l'habite ou se saisit de lui.

UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DU PAYSAGE

La subjectivité paysagère relève aussi de l'orientation phénoménologique de la pensée de Ruskin, clairement

²⁷ « La fontaine du Brévent », *supra*, p. 57.

marquée dès le contact initial avec les Alpes²⁸. Dans le récit du premier voyage à Chamonix, aussitôt que le conducteur du char à banc sur lequel sont assis les Ruskin a annoncé « Voilà les Aiguilles », la valeur d'*apparaître* et la puissance d'imprégnation envahissent le sentiment du jeune homme et le texte qui nous le transmet : « Bon, je lève les yeux, et alors [...] elles jaillissent ... »²⁹. Le face à face de la conscience qui s'ouvre dans son acte de perception et du phénomène qui apparaît, est décrit ici comme une *première rencontre* – comme une rencontre amoureuse. Le récit expose le caractère instantané de la rencontre et sa personnalisation par le « Voilà » qui établit un lien direct entre le mot et la chose, et par les verbes mis tout à coup au présent : pour le jeune homme, tout se passe comme s'il entrait à ce moment dans une relation intime avec des êtres prodigieux, espérés mais bouleversants, qui vont l'accompagner toute sa vie. Il renouvellera ces noces à chaque séjour.

La notion du « jaillissement » du paysage est présente à plusieurs reprises dans les textes, sous un vocable ou sous un autre³⁰. Ainsi lors du séjour à l'Hospice du Grand-Saint-Bernard, au moment où le moine ouvre la porte sur le lac et les montagnes après l'arrivée au couvent : « Qu'il fut splendide le jaillissement du paysage ! »³¹. Ou encore dans les « Pensées matinales à Genève », qui rapporte une expérience séparée de cette dernière par plus de quarante années, alors qu'on pourrait croire le voyageur, gavé de la beauté des montagnes, ne

²⁸ Je fais référence à des notions formulées dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, sans craindre l'anachronisme : le philosophe du *xx^e* siècle a donné un statut philosophique à des potentialités de la relation au monde qui étaient pratiquées avant lui, et notamment par Ruskin.

²⁹ Voir *supra*, chap. 1, « Chamonix », p. 36.

³⁰ Ruskin emploie une fois *to shoot up*, et deux fois *to burst* dans les exemples que je commente.

³¹ Voir *supra*, chap. 3, « Une nuit à l'Hospice », p. 39.





désirer plus que retrouver paisiblement les lieux si souvent contemplés. Au contraire, lors du passage du Simplon que raconte ce texte, Ruskin note : « [Ce paysage], c'était comme si je ne l'avais jamais vraiment vu jusqu'alors ». Le choc phénoménologique éprouvé au moment où il sort de la grande galerie de Gondo, reste toujours aussi fort : « Tout cela explos[e] d'un coup à nos yeux »³².

Que le paysage doive garder sa force de surgissement sous peine de devenir cliché dans sa représentation ou masse informe dans sa nature physique, Ruskin le montre bien dans ses analyses des dessins de Turner (Turner est le peintre phénoménologique par excellence) autant que dans les admirables descriptions que ses écrits sur les Alpes comportent. La description ruskinienne est souvent animée du mouvement de la découverte perceptive, elle se donne comme l'équivalent verbal d'un avènement inépuisable, dynamique et surprenant. C'est sans doute aussi pour cette raison que Ruskin affectionne les descriptions météorologiques, les orages, le passage des nuées, les brusques inondations de clarté qui font suite au voilement des formes : ainsi apparaissent les Aiguilles de Chamonix, dans le texte inaugural que je viens d'analyser ; ou encore dans « La fontaine du Brévent », où elles surviennent derrière les sombres volutes de l'orage : « Alors, comme un ressuscité rejetant au loin son vêtement de corruption, et baignées de l'éternité de la vie, les Aiguilles au sud traversèrent la noire écume des nuées d'orage »³³. En comparant les Aiguilles apparaissantes à un Lazare ressuscité, la description fait violemment image et donne au paysage ce sens supérieur qu'y cherche Ruskin. On a montré que ce procédé constitue une allégorisation, et que Ruskin s'y livre constamment, lisant le monde comme l'Écriture de Dieu, porteuse d'un sens figuré.

³² Voir *supra*, chap. 7, « Pensées matinales à Genève », p. 79.

³³ Voir *supra*, chap. 4, « La fontaine du Brévent », p. 56.

Mais – à nouveau soucieux de déplacer les positions théologiques propres à Ruskin vers une interrogation plus largement anthropologique du lien à la nature – je proposerais de transposer la forme d'appréhension scripturaire qu'il privilégie, vers la forme d'un *animisme* par quoi Ruskin se comporterait comme un « primitif », percevant dans chaque chose *l'esprit* qui l'habite et nous parle si nous savons le voir et lui prêter l'oreille³⁴. Cet animisme, qui intervient en somme *sous* la théologie monothéiste, et comme dissimulé par elle, constituerait une manière de rendre compte de la résonance intérieure, du choc affectif provoqué par les montagnes chez tous les sujets qui sont capables de se donner au monde dans la contemplation. En relèverait aussi la description des montagnes comme des corps vivants, qui ne serait plus seulement la réitération d'un *topos* ancien. Un exemple se trouve au § 3 du chapitre 14, « Les chaînes latérales » : une lecture orientée vers les perspectives de l'*ecocriticism* récemment développées, pourrait montrer que Ruskin anticipe « l'hypothèse Gaïa » de James Lovelock ... L'en sépare, en fait, l'affirmation de la création divine et du providentialisme, auxquels il reste attaché, en tout cas dans une grande partie de sa vie.

Ruskin recherche dans les dessins de Turner ces mêmes qualités phénoménologiques. Il consacre à les décrire une attention passionnée, en particulier dans son analyse de la manière dont Turner dessine les Alpes lointaines dans les gravures qui accompagnent les éditions des poèmes de

³⁴ Son admiration pour les « primitifs » italiens, tel Giotto, pourrait avoir inspiré une telle orientation de la pensée. Celle-ci pourrait aussi être en rapport avec certains aspects de la peinture préraphaélite, en particulier le désir de revenir aux sources non académiques de la beauté. Dans les années 1850, Ruskin accueillit avec intérêt le nouveau courant artistique (avant de reprendre ses distances) et eut une influence sur quelques-uns de ses représentants. Voir Allen Stanley, *The Pre-Raphaelite Landscape*, Oxford, Clarendon Press, 1973.





Rogers³⁵. Ruskin exige absolument du peintre que, vus de la plaine, les reliefs les plus élevés et les plus éloignés possèdent la qualité de formes apparaissantes, soit à cause de l'inclinaison des rayons lumineux qui les éclairent, soit à cause de la pureté de l'air, soit enfin à cause des matières qui les composent (la neige, la glace), mais toujours en fonction de ce que l'œil humain voit et de la manière dont ces formes viennent à lui dans la lumière. Mêlant dans son commentaire, comme il le fait souvent, une leçon d'observation des choses et une analyse très précise des dessins eux-mêmes, il emploie la métaphore du *film* (traduit par « pellicule »), pour montrer que les contours éloignées sont comme dessinés sur le fond impalpable de l'air. Les reliefs des très hautes montagnes de la chaîne centrale des Alpes sont inscrits dans « l'extrême transparence » de l'air comme sur une mince pellicule qui les détacherait du fond et leur donnerait l'aspect de « spectres », la qualité d'« apparences éthérées »³⁶. Ruskin interroge et problématise la manière dont Turner a rendu à la perfection ce paradoxe de masses énormes données à voir sous des formes fragiles et comme allégées.

LES FORMES ET LES ÉLÉMENTS

On pourrait penser que nous avons quitté le pôle subjectif, dont nous étions censés examiner la structure paradoxale chez Ruskin, pour aborder des questions liées au pôle physique ainsi qu'au pôle culturel (aux représentations). En fait, Ruskin conjugue ces trois aspects du paysage à chaque fois qu'il parle de Turner. Dans le chapitre « Des montagnes centrales », il traite aussi de

problèmes touchant la subjectivité puisqu'il parle de la perception et fait des distinctions essentielles entre des individus capables d'observer le monde avec exactitude, et d'autres qui ne possèdent pas ces qualités. Parmi ces autres, il y a ceux qui manquent des connaissances nécessaires, ceux dont l'œil n'est pas exercé, mais aussi ceux qui ne savent pas dessiner. Le peintre Claude – le Lorrain – appartenait selon lui à ces trois catégories, lui qui ne percevait ni ne peignait correctement les montagnes, en particulier lorsqu'elles sont situées à une grande distance de l'observateur. Refusant dans le cas du Lorrain, et avec passablement de mauvaise foi, d'historiciser les modes de représentation de la montagne, Ruskin accable le peintre, ainsi que d'autres artistes renaissants et classiques, de critiques et de sarcasmes. Le rejet des modèles culturels académiques se fait ici polémique, car le Lorrain est aussi l'inspirateur d'une école anglaise du paysage dont Ruskin pense qu'elle a voulu modeler la nature – au lieu de la respecter – pour la faire ressembler aux conventions du pittoresque, à travers le *landscape gardening*. Les *Claude glasses* qu'utilisaient les paysagistes du XVIII^e siècle pour disposer « pittoresquement » des bosquets sur les prairies, dissimuler les clôtures et ménager des échappées sur les lointains³⁷, sont, pour Ruskin, des yeux menteurs. Turner est venu laver les Alpes de ce regard-là.

Quant au pôle physique proprement dit, Ruskin y consacre plusieurs chapitres longs et minutieux, sans jamais l'isoler des autres aspects du paysage. Quoique bien informé des débats scientifiques de son temps, il préfère une approche morphologique aux descriptions

³⁵ Voir ces gravures dans les Planches.

³⁶ Je me réfère ici à plusieurs passages du chapitre « Des montagnes centrales ». Le même mot de *film* est utilisé à la fois pour les arrière-plans dans les dessins et pour les chaînes montagneuses vues de très loin.

³⁷ Voir entre autres la postface de Michel Conan à la réédition française de William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque...*, Paris, Éditions du Moniteur, 1982. Sur le pittoresque dans la formation du jeune Ruskin, voir John Dixon Hunt, *The Wider Sea. A Life of John Ruskin*, London, J.M. Dent & Sons, 1982.





géologiques³⁸. Ces dernières ne sont jamais créditées d'une valeur explicative finale ; elles doivent être intégrées dans une perspective d'ensemble portant sur les formes visibles. Au-delà des causalités physiques, dont il tient compte de manière scrupuleuse, les apparences observables requièrent selon lui une compréhension sur deux plans : d'une part dans la signification qu'elles revêtent pour l'homme ; de l'autre dans l'intention dont elles sont la réalisation³⁹. Je voudrais ressaisir l'essentiel des chapitres « naturalistes » de ce livre en maintenant la solidarité de ces deux plans et en divisant les descriptions et synthèses proposées par Ruskin selon les *formes*, d'une part, et les *éléments* d'autre part.

256

Pour Ruskin, tous les objets qui occupent le paysage de montagne *sont* des formes – et non pas *ont* des formes. Les chaînes, les pics, les aiguilles, les crêtes, les précipices, les pierres : tous relèvent d'une morphologie générale, qui est la science de l'apparaître des formes. Cette morphologie intègre la diachronie et considère les formes comme des résultats de processus de longue durée comprenant les surrections et l'érosion, qui sont autant de manières utilisées par la nature pour parvenir aux reliefs et aux dépressions que l'observateur d'aujourd'hui a devant ses yeux. Ruskin considère les processus de formation ou de destruction des montagnes comme des *actes*, non comme des aléas, comme les manifestations d'une *vis plastica*

propre à la nature⁴⁰. Et ces actes relèvent d'intentions : les montagnes sont des sculptures, au sens propre d'œuvres d'art forgées par la nature, ou plus exactement par le grand artiste qu'est Dieu, en vue de créer la beauté. On pourrait dire de la beauté selon Ruskin qu'elle est une interface entre le créateur et l'homme : elle dévoile l'intention, et elle conduit à la signification. Celle-ci se révèle sous deux faces, le plaisir esthétique d'un côté (qui va, on l'a vu, jusqu'à l'anéantissement du moi) et l'utilité de l'autre⁴¹. Tout opposé qu'il soit à l'idéalisme, il déploie des arguments platoniciens qui nous apparaissent, aujourd'hui, quasi délirants. Il entend joindre *dans la réalité* des hommes et des choses – pourvu qu'elle soit montagnarde – le Beau, le Vrai et le Bon, faisant preuve d'une remarquable puissance d'intégration pour produire une pensée arc-boutée sur une observation parfois maniaque, mais ouverte sur une imagination totalisatrice.

Si la Beauté réside dans les formes, conductrices de l'intention divine, la Vérité se trouve, elle, dans les matériaux. Plusieurs chapitres sont consacrés aux « matériaux des montagnes » ; ils regroupent l'approche ruskinienne de la minéralogie et de la géologie en général, en reprenant certaines distinctions saussuriennes qui paraissent à Ruskin toujours encore utiles, bien qu'elles ne correspondent plus aux découvertes de son temps. Les idées de Saussure se prêtent notamment à la démonstration

38 Ruskin s'inspire surtout de Saussure, bien qu'il sache que la science de ce dernier a été rejetée assez rapidement au XIX^e siècle ; mais Saussure représente pour lui l'une de ces très rares figures *totales* capables de concilier le goût de la beauté, la passion de l'observation et la recherche de l'explication scientifique – ce que ne sont pas des savants comme Louis Agassiz, Charles Lyell ou James Forbes, dont il utilise les travaux. De plus, Saussure part lui aussi des formes observées.

39 Proche en cela de Wilhelm Dilthey, le fondateur de la *Geisteswissenschaft*, dont il est le contemporain, Ruskin distingue le processus herméneutique intention-signification, proprement humain, du schéma naturaliste cause-conséquence. Mais il applique l'herméneutique à la nature elle-même.

40 L'idée parcourt la tradition ésotérique ; elle apparaît sous la forme de la *natura pictrix*, la nature peintre, chez certains savants de l'époque baroque comme Athanasius Kircher ou Johann-Jacob Scheuchzer, l'auteur des *Itinera per Helvetiae alpinas regiones* parus en 1723 à La Haye.

41 L'utilité – le Bon – ne se découvre pas simplement, par exemple, dans l'hydrologie des Alpes, qui fournit des réserves d'eau aux pays de plaine ; elle est identifiée au providentialisme qui a guidé leur formation et continue d'orienter leurs transformations. Ainsi Ruskin argumente-t-il pour montrer que Dieu n'a placé les zones dangereuses (fractures, érosion, éboulements, etc) que dans les parties des Alpes où les hommes n'habitent pas, de manière à éviter les catastrophes meurtrières...





de la mise en évidence de l'intention divine qui aurait présidé aux dispositions physiques repérables dans les montagnes, selon la dureté ou la fragilité des roches⁴². Écartant l'orogénèse des savants contemporains, Ruskin ne pense pas que la science détienne la Vérité, laquelle n'émane que de Dieu. Pourtant, bien que la moralisation de la physique règne partout dans l'argumentation de ces chapitres, le lecteur attentif perçoit dans les textes d'autres harmonies, un imaginaire plus archaïque. Celui-ci porte sur les éléments, au sens présocratique de ce terme. Ruskin est fasciné par l'élémentaire : au-delà de la théologie naturelle à laquelle il recourt, il voudrait redonner aux hommes de son temps le sens archétypique des pierres, de l'air, de l'eau, des végétaux. Une série de chapitres de *Modern Painters* 1, rangés successivement sous les titres de *Of Truth of...*, portent sur les éléments et traitent de la manière de rendre picturalement les phénomènes de l'air (ciels, nuages), de la terre, de l'eau, des arbres et des plantes⁴³. Dans *Modern Painters* 4, cette classification des éléments est reprise d'un point de vue fonctionnel, c'est-à-dire du point de vue de l'utilité des montagnes pour la mise à disposition des ressources que la Terre apporte aux hommes⁴⁴. Ruskin passe en revue les eaux, l'air, les terres, montrant pour chaque élément

la volonté providentielle à l'œuvre et les bienfaits qu'en retirent les communautés humaines. On constate que, entre le Vrai de *Modern Painters* 1 et le Bon de *Modern Painters* 4, l'un et l'autre structurés et rendus visibles par la Beauté, la triade platonicienne reste la pensée d'arrière-plan, construisant une systématique extrême, une inspiration radicale, qui relève d'une poésie bien plus que d'une rationalité causale. Certaines pages plus personnelles ou plus lyriques que ce livre donne à lire le font mieux voir encore.

Ainsi les premières pages de « La Gloire de la montagne », emmènent-elles leur lecteur dans une merveilleuse promenade de moyenne montagne, l'invitant, tous ses sens en éveil, à jouir de chaque élément : « un clapotis sur trois ou quatre pierres dans le ruisseau près d'un pont », « une seule pierre de granit couverte de mousse et large d'un pied », la « simple arabesque d'un nuage matinal qui se ménage un chemin dans une avenue de sapin, ou qui s'arrête à leurs franges effilées »... Le paragraphe sur les arbres de montagne, leurs comportements collectifs, leur manière d'habiter les sols en pente, de se grouper près des ruisseaux, est d'un bout à l'autre admirable, à la fois sur les plans poétique et botanique⁴⁵. Dans ces pages, tout est montré à travers la perception des objets singuliers, selon une démarche qui relève d'une phénoménologie de l'élémentaire pour laquelle le détail est le conducteur souverain. Le goût du détail est aussi important chez Ruskin que le sens des grandes masses et des lointains, au point qu'il conçoit le paysage comme une entité qu'on pourrait dire *fractale*, comme si chaque détail contenait tout le paysage, comme si le vaste déploiement du monde et les grandes structures orologiques trouvaient des équivalents dans la dimension minuscule de la feuille, de la goutte d'eau, de la pierre : « Car une pierre, quand on

42 Voir le chapitre 13, « Des matériaux des montagnes... ». Ruskin conserve la proposition saussurienne des trois sortes de roches : primaires (les plus dures et les plus anciennes), secondaires et tertiaires ; selon Saussure, la disposition en couches appuyées les unes aux autres, les roches primaires dressées au centre, constituerait la structure des chaînes alpines. Rappelons d'autre part que *Modern Painters* 4 comporte quatre chapitres sous le titre des « matériaux », dont nous ne donnons à lire qu'un seul.

43 On sait que Ruskin distingue la vérité picturale de l'imitation de la nature (*mimesis*), qu'il rejette.

44 « Il peut cependant, même aujourd'hui, ne pas être sans profit ni utilité de revoir rapidement la nature des trois grands offices que les chaînes de montagnes sont chargées de remplir, en vue de préserver la santé et d'accroître le bonheur de l'humanité », écrit Ruskin (chap. 12, « Les terres émergées », p. 124).

45 Voir chap. 19, « La Gloire de la montagne », p. 223-224.





l'examine, se révélera être une montagne en miniature. La finesse de l'œuvre de la Nature est si grande, que dans un simple bloc, d'un pied ou deux de diamètre, elle peut concentrer autant de changements de forme et de structure, sur une petite échelle, qu'elle en utilise pour ses montagnes sur une grande échelle ; et, avec la mousse pour forêts, et les grains de cristal pour escarpements, la surface d'une pierre est, dans la majorité des cas, plus intéressante que la surface d'un mont ordinaire »⁴⁶.

Cette « finesse de la nature » va jusqu'au plus petit élément (selon la définition de l'élément comme *stoicheion*, atome de matière), jusqu'à cette poudre de roche qu'est le sable micacé, composant des plus puissantes pyramides des Alpes. Il faut relire le paragraphe du chapitre sur les précipices qui, emporté par un souffle lyrique et biblique, développe la transformation du grain de mica en montagne immense et résistante, la métamorphose de la poussière en Cervin⁴⁷.

258

LA RÉPARATION

L'attention au détail et la passion de l'élémentaire, jointes à la priorité qu'il accorde à la morphologie, donnent à Ruskin une capacité descriptive aiguë et riche. Dans le chapitre 13, qui porte sur ces roches qu'il appelle

⁴⁶ Ce passage est extrait d'un chapitre de *Moderns Painters 4* que nous n'avons pas repris ici : « Les formes résultantes. Cinquièmement : les pierres », qui clôt la série de chapitres sur les « formes résultantes ». Le lecteur se souvient aussi du terme de *dôme* par lequel Ruskin désignait les bulles d'air renflées, formées par le ruisseau à la source du Brévent, terme qui renvoyait aux vastes dômes de la chaîne du Mont-Blanc (voir chap. 4, « La fontaine du Brévent »).

⁴⁷ Voir chap. 17, « Les précipices », p. 190-191. Après la longue et minutieuse description du Cervin qui précède, tout le paragraphe 17 de ce chapitre célèbre une fête des éléments, remontant à l'origine de la Terre et des montagnes, dans une évocation cosmique et somptueuse des luttes de la roche, du feu, des vents.

des « compactes cristallines », les plus résistantes et les plus belles constituant le cœur de la chaîne des Alpes, il analyse les caractères de ce matériau selon sa coloration, sa dureté et sa pureté. La description vaut en même temps pour un spécimen de la taille d'un caillou, et pour un pic s'élançant d'un jet à une hauteur de plusieurs centaines de mètres. La subtilité des couleurs, le jeu de la lumière sur les substances, la forme des cassures en feuillets, la clarté et la pureté qui marque l'environnement de telles roches, tout concourt à en faire des objets d'art, quelle que soit leur dimension, la page d'un « manuscrit du XIV^e siècle »⁴⁸ ou la courbe immense d'une aiguille tendue comme la nervure d'une voûte gothique. La nature dessine et sculpte ces œuvres, et le seul observateur capable de la comprendre est celui qui est à la recherche de l'alliance entre la beauté des formes et la vérité des matières. Les très hauts sommets formés par ces aiguilles dressées dans le ciel de Chamonix témoignent tout particulièrement de cette alliance : dans le texte des *Modern Painters 4*, il faut lire ensemble le premier chapitre sur les « matériaux » qui traite des cristallines et les chapitres sur la « sculpture des montagnes » qui parlent des pics centraux et des aiguilles. L'argumentation relève de ce que la philosophie médiévale a appelé l'*hylémorphisme* de la création, la liaison de la matière et de la forme – principe que Ruskin proclame constamment, dans la nature comme dans l'art, puisque les possibilités expressives sont toujours liées aux matériaux utilisés : « [...] Ciseler ces flèches et ces grands obélisques dans une roche infiniment dure ; sculpter tous ces pinacles découpés sur l'élévation inaccessible de cette grande cathédrale... »⁴⁹.

Rejoignant les bâtisseurs médiévaux inspirés par Dieu, mais dans son art propre, Turner fut pour Ruskin le

⁴⁸ Voir chap. 13, « Les compactes cristallines », p. 135.

⁴⁹ Voir chap. 15, « Les pics centraux », p. 158.





découvreur et le garant de cette alliance : « Turner est un géologue autant qu'un peintre », écrit-il dans son commentaire de la gravure intitulée *Marengo*⁵⁰. Turner répare la déchirure que révèlent de manière piteuse les personnages d'« Une nuit à l'Hospice ». Il dépasse la divergence des savoirs par les qualités conjointes de son observation et de sa peinture, et annule la séparation douloureuse entre nature et culture, entre nature et intelligence de la nature, qui semble le destin de l'homme moderne. Par la grâce de son génie, et à travers Ruskin qui le comprend, l'explique et le justifie devant ses contemporains, le paysage redevient un paysage absolu, un paysage de l'être.

Claude REICHLER

⁵⁰ Voir le chap. 8, « De la structure générale », p. 90. Voir la gravure dans le cahier d'illustrations hors texte. Le commentaire de *Pass of Faido* et la notion de « topographie turnérienne » livrent la même démonstration (voir cahier hors texte).

