

John Ruskin

Paysages de pierres

Claude Reichler

Lorsque, en juillet 1925, les admirateurs de John Ruskin (1819-1900) inaugurèrent sur le haut du village de Chamonix, au pied du Brévent, un monument composé d'une pierre brute de bonne dimension, dans laquelle avait été incrusté, comme un médaillon, un portrait en bronze du grand historien de l'art, dessinateur, philosophe, polémiste et philanthrope anglais, se doutaient-ils que leur monument allait être identifié sous le nom de «La pierre à Ruskin»? Le visage de Ruskin au seuil de la vieillesse était désormais inscrit dans la pierre de la montagne, enté dans la minéralité et destiné à évoluer avec elle, son regard méditatif et mélancolique devenu le témoin des modifications de la roche. Un monument enserré par la terre qui peu à peu monte autour de sa base, exposé aux vents et aux pluies, aux cassures du gel, aux sables retenus dans ses replis, aux graines qui s'y logent et donnent vie à des végétaux infimes, accueillant les mousses qui le colonisent et le colorent; un visage d'homme retourné à l'élémentaire, à la roche et à sa lente érosion, aux mouvements du sol, au lent

déplacement des plaques tectoniques –un visage rendu au temps géologique qui a fait et qui défait les Alpes.

John Ruskin fut plus qu'un amateur de la montagne; il en fut l'amant passionné et jaloux, en particulier de la vallée de Chamonix. Il fit dans les Alpes de très nombreux séjours, entre 1833 et 1888. Contemporain du premier développement du tourisme alpin et de l'âge d'or de l'alpinisme, il fut aussi le contempteur de ces mouvements, dans le souci de garder



[1] Joseph Mallord William Turner (1775-1851)
Matin à Flüelen (En regardant vers le lac), 1845
Aquarelle, gouache sur papier vélin, 29,8 x 47,9 cm
Inv. N° TW1201, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven © Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



[2] John Ruskin (1819-1900) Baie d'Uri, Lac de Lucerne, 1858
Crayon, encre et lavis, 37,2 x 53,8 cm
Inv. N° RF1576, Ruskin Library, Lancaster
© Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)

aux Alpes leur mystère et l'aura d'inaccessibilité qui faisait à ses yeux leur attrait. Selon lui, la gloire de la montagne (titre d'un chapitre célèbre de son grand livre, *Modern Painters*) ne consiste pas à en vaincre les cimes ou à en faire un terrain de jeu, mais à en contempler l'immensité silencieuse et infinie, dans laquelle il voyait la figure de Dieu. Cette visée idéale, il était persuadé qu'elle ne pouvait être accomplie que par l'art, et, dans l'art, par le grand pèlerin de paysage que fut William Turner (1775-1851). Turner est, aux yeux de Ruskin, le Grand Médiateur: il nous apporte une connaissance heureuse et vibrante de la montagne.

Turner affectionnait particulièrement la partie sud du lac des Quatre-Cantons nommée «le lac d'Uri», dont il avait dessiné plusieurs fois les hautes falaises, les eaux bleues et le ciel jaune et blanc, strié de nuées, dans ces matins d'été où la lumière fait comme une effusion radieuse. Durant la décennie où John Ruskin publiait le premier volume de ses *Modern Painters* (1843), son père lui avait acheté, entre autres, une aquarelle de Turner datant du séjour en Suisse centrale qu'il effectua ce dernier en 1845. Il s'agit de «Flüelen: Morning (Looking towards the Lake)» [FIG. 1]. John Ruskin admirait cette œuvre, dans

laquelle il avait reconnu un paysage de l'âme. A travers elle, et d'autres aquarelles peintes par Turner sur le même site, il éprouvait pour la baie d'Uri une attraction passionnée. Il y fit un séjour en été 1858, «in footsteps of Turner», comme il l'a écrit. Remarquable dessinateur, il était alors dans la pleine maîtrise de ses moyens intellectuels et techniques. Il voulut marcher sur les pas du Maître non seulement en voyageur, mais en artiste: il exécuta plusieurs dessins à la plume, et commença quelques grandes aquarelles, qu'il n'acheva pas.

Contrairement aux aquarelles de Turner, l'œuvre est du soir [FIG. 2]; la lumière, présente par ses réverbérations, diffuse des roses et des bleus à travers l'air et les brumes. La falaise en est baignée, nimbée de teintes délicates où le gris des très anciens calcaires s'évapore et renonce à sa rudesse. Des reflets épars traînent sur les eaux pâles du lac. Il y a dans ce paysage, avec sa plaque de roche tordue comme une porte brisée, quelque chose du lac Aërne où se retrouve Enée, devant la grotte de l'«effrayante Sibylle», à vouloir interroger le mystère de l'au-delà et sonder avec angoisse l'avenir⁽¹⁾. La densité de la falaise qui tombe communique le sentiment d'une chute perpétuelle, d'une *nappe de chute* dont les plis se prolongent indéfiniment dans l'univers sous-lacustre. Le point de vue en contre-plongée laisse voir des arbres efflanqués qui se détachent sur le fond des broussailles, jetés à tous vents, arrimés là par une obstination propre aux végétaux. Plus loin la hauteur fuit, échappant au cadre et au regard.

Le dessin met en dialogue, sous la domination écrasante de la roche, les éléments premiers que sont la pierre, l'air et l'eau,

le feu du soleil qui se retire. Ruskin parlera à plusieurs reprises de ces dessins et aquarelles, sur lesquels il portera toujours un regard mélancolique empli de doute, dû en partie à l'impossible comparaison qu'il fait avec les aquarelles de Turner. Dans *Praeterita*, son autobiographie tardive⁽²⁾, Ruskin évoque les falaises de la baie d'Uri «qui ont écrasé sous leur poids la force créatrice en moi⁽³⁾». Dans le dernier volume des *Modern Painters* (1860), revenant sur la baie d'Uri, il avait écrit, d'une manière plus nuancée et marquée d'un sentiment religieux: «Sur la rive sud, là où elles sont le plus escarpées, les murailles de ses rocs montent jusqu'au ciel. Loin dans le bleu du soir, comme le pavement d'une grande cathédrale, s'étend le lac dans son obscurité; et l'on peut entendre le murmure des innombrables chutes d'eau qui ressortent des cavités de la falaise, tels les chuchotements d'une multitude priant à mi-voix. De temps en temps, là où les rochers se penchent sur la noire profondeur, le clapotis d'une vague, lentement soulevée, vient mourir sourdement comme la dernière note d'un requiem⁽⁴⁾.»

Ruskin ressent physiquement autant que mentalement l'élémentarité de la pierre, sa primitive et dense présence. Il l'a ressentie à Venise, comme le rappelle le titre des *Stones of Venice*⁽⁵⁾. Elle l'habite évidemment à la montagne: n'a-t-il pas dit que, s'il n'avait pas écrit *Les Pierres de Venise*, il aurait écrit *Les Pierres de Chamonix*⁽⁶⁾? On connaît son amour des Aiguilles de Chamonix, les très nombreux dessins qu'il en a faits. Depuis l'enfance, il est passionné par la géologie, et il aurait pu dire, avant Claude Lévi-Strauss, qu'elle était pour lui «la reine des sciences». Mais il ne sépare jamais la géologie de



[3] John Ruskin. *Montagnes* (1819-1900), Vevey, 1846
Crayon et aquarelle, 8 x 23,8 cm
Inv. N° RF1081, Ruskin Library, Lancaster
© Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)

l'esthétique: la connaissance des structures rocheuses, des matières minérales, de l'histoire du relief terrestre, est pour lui intimement liée à la beauté de la montagne. Contempler et toucher la roche, les pierres, c'est s'immerger dans le devenir sans fin du temps de la Terre, un temps voulu et pensé par Dieu. Ce sont des thèmes qui parcourent les *Modern Painters*, en particulier le vol. 4 (1856) intitulé *Of Mountain Beauty*, très richement illustré de dessins et de gravures⁽⁷⁾.

Bien des dessins et aquarelles cherchent à saisir dans leur dimension à la fois paysagère et géologique les vastes compositions que forment les chaînes et les ensembles montagneux. C'est le cas de ce beau et rapide dessin intitulé «Mountains, Vevey», exécuté lors du séjour de 1846 au bord du Léman, depuis un point d'observation situé au-dessus de Vevey. Les formes sont dynamiques et presque échevelées: le crayon a noté dans une série de traits vifs les lignes de crête, leurs redans et leurs pointes, leurs élans tournés tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche,

leurs fuites dans la profondeur. Par la suite, le pinceau a étendu ses lavis de brun, pressé lui aussi de marquer des pentes, des ombres, les taches de lumière encore sensibles dans le soir tombant. Ruskin s'est beaucoup interrogé sur les crêtes, à la fois sur leur morphologie témoignant des longues et profondes érosions qui ont sculpté le paysage des roches sédimentaires, et sur la manière de rendre par la peinture leurs lignes, vives ou à peine perceptibles, tirées sur le fond du ciel ou se chevauchant dans la profondeur. Un chapitre des *Modern Painters* 4 leur est consacré; les lignes qui suivent pourraient accompagner le dessin de Vevey: «Après une longue observation, il est presque impossible de se persuader que les crêtes n'ont pas été poussées l'une contre l'autre et jetées en l'air par une tempête qui les a dominées comme les vents dominant l'océan.⁽⁸⁾» Quand bien même cette image de la mer déchaînée apparaisse conventionnelle aux yeux de Ruskin, il la rappelle ici avec force. Ailleurs, un mouvement lyrique le porte à

