

INTRODUCTION

TRADUIRE *PRAETERITA*

« C'est prenant par le plus long qu'on arrive le plus vite au but. »

John RUSKIN, *Une nuit à l'Hospice du Grand Saint-Bernard*.

De Marcel Proust à M^{me} Gaston Paris

En 1907 peut-être, en 1908 sûrement, Marcel Proust avait commencé à traduire une œuvre de Ruskin, la troisième après *La Bible d'Amiens* (1904) et *Sésame et les Lys* (1906), et c'était *Praeterita*. L'ultime livre de Ruskin, son autobiographie que le jeune Proust disait « connaître par cœur » et qu'il évoquait ainsi, dans sa nécrologie de l'auteur de *Modern Painters*, des *Sept Lampes de l'architecture*, des *Pierres de Venise*, de *Unto this Last*, un écrivain qu'il mettait sur le même plan que Nietzsche, Tolstoï ou Ibsen :

« C'est comme il arrive souvent dans ses derniers livres qu'il s'est attardé à décrire ses premières années. Elles avaient gardé dans sa mémoire un charme ineffaçable qui s'est fixé à jamais dans ce livre de *Praeterita*, sorte d'autobiographie, qui correspond dans l'œuvre de Ruskin à *Poésie et Vérité* dans l'œuvre de Goethe¹. »

Combien de temps Proust travailla-t-il à cette nouvelle traduction, nous ne le savons pas. Tout ce que nous savons, c'est qu'il y renonça en avril 1908², ce qu'il l'annonce en ces termes à son ami Robert de Billy : « C'est à peine commencé [...]. Or dans l'état actuel de ma santé il est [...] improbable que je puisse mener à bien un si long travail. » Et il ajoute : « Il est préférable que ce soit votre ami » qui s'en occupe, sans que l'on sache qui pouvait être cet ami... S'étant ainsi libéré de ce « si long travail », Proust se lança, en cette même année 1908, dans un autre travail, dont il pensait sans doute qu'il serait moins long et moins éprouvant pour sa santé : écrire son propre *Praeterita* plutôt que de s'échiner à traduire celui de Ruskin. Ce sera *À la recherche du temps perdu* (dont on sait bien maintenant que c'est en 1908-1909 qu'il commence à en concevoir l'idée³), un titre dont on

1. PROUST Marcel, « John Ruskin », *Chronique des arts et de la curiosité*, 27 janvier 1900.

2. *Correspondance*, t. VIII, éd. Philippe Kolb, 21 vol., Paris, Plon, 1970-1993, p. 102.

3. Cf. TADIÉ Jean-Yves, *Marcel Proust. Biographie*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2022, p. 321 et suiv.

peut penser qu'il n'est pas sans devoir quelque chose à celui de Ruskin. Car si *Praeterita* c'est bien sûr le passé (« le passé qu'il faut chérir », écrit Ruskin), ça l'est même à double titre (Ruskin aime bien les titres latins, pour ce qu'ils peuvent avoir d'à la fois énigmatique et polysémique : *Munera Pulveris*, *Fors Clavigera*, *Aratra Pentelici*...). Grammaticalement, c'est le *preterit* anglais, le temps de tout récit au passé, et existentiellement, c'est, en une infinité d'infimes nuances permises par le neutre pluriel du latin, le temps passé, les choses du passé et par extension, tout ce qui n'est plus, tout ce qui s'est perdu dans l'abîme du temps...

Quoi qu'il en soit, *Praeterita* ne fut pas perdu pour tout le monde : en ce début de ^{xx}e siècle, dans le prolongement du livre fondateur de Robert de la Sizeranne, *John Ruskin ou la religion de la beauté*⁴, les traductions françaises de Ruskin (comme les études sur son œuvre) sont encore nombreuses, avant une très longue traversée du désert. Ce n'est toutefois pas cet ami (non identifié) de Robert de Billy, dont Proust suggérait qu'il reprît le travail par lui abandonné, qui en procura la traduction, mais en 1911, chez Hachette, Madame Gaston Paris, l'épouse du grand universitaire médiéviste.

De Milan Kundera à John Ruskin : *traduttore traditore*?

Cette unique traduction française⁵ se lit encore fort agréablement, il faut rendre cette justice à son auteure. Mais elle est à la fois lourdement *incomplète* et subtilement *inexacte*. D'abord *incomplète*, car, se terminant au chapitre IV du livre II, elle laisse de côté rien moins que douze chapitres sur vingt-huit. Ce qui a deux conséquences : d'abord et de façon ponctuelle, elle prive son lecteur de ces « morceaux de bravoure » dont Ruskin est coutumier : presque toujours des descriptions de lieux, Genève et les eaux du Rhône, la « première vue » de Lucques et Pise, la vallée de Cluses, Saint-Martin-de-Sallanches, Vevey, et tant d'autres, mais aussi des évocations d'éblouissements esthétiques, devant Fra Angelico à Florence, Tintoret à Venise, ou Véronèse à Turin (liste non limitative, loin de là). Ensuite et dans une perspective plus globale, font ainsi défaut des éléments essentiels à l'économie générale d'un récit, où les lieux, les expériences, les moments d'épiphanie ne cessent de se faire écho, de se répondre ou de se contredire (jusque et y compris vers la fin lorsque ce récit échappe en quelque sorte à son auteur), et qui du fait de cette interruption prématurée se trouve ainsi lourdement *déséquilibré*. Et non seulement *déséquilibré*, mais en quelque sorte *dénaturé*. S'arrêtant en 1844, quand Ruskin a 25 ans, ce *Praeterita* en version française se voit en

4. Paris, Hachette, 1897.

5. Depuis 1911 en effet l'édition française a délibérément ignoré *Praeterita*, alors qu'en Angleterre les rééditions se succèdent à un rythme régulier. Parmi les plus récentes, je citerai celle publiée en 2005 dans la collection Everyman's Library, et présentée par Tim Hilton, le dernier biographe de Ruskin. Et la toute dernière, présentée et annotée par un autre grand spécialiste de Ruskin, Francis O'Gorman, en 2012 (Oxford World's Classics).

effet sous-titré *Souvenirs de jeunesse* (comme en écho aux *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* d'Ernest Renan?). Un sous-titre en sérieux décalage avec celui imaginé par Ruskin : *Esquisses de scènes et de pensées de ma vie passée peut-être dignes de mémoire...*

Incomplète donc, cette traduction est aussi *inexacte*. Au fur et à mesure que j'avancais dans mon propre travail de traduction, tout en ayant l'œil sur celle de ma prédécesseure (puisqu'une traduction s'inscrit toujours forcément dans une histoire), je pensais de plus en plus à la mésaventure racontée par Milan Kundera⁶ :

« Un jour, en 1979, Alain Finkielkraut m'a longuement interviewé pour le *Corriere della Sera*. "Votre style, fleuri et baroque dans *La Plaisanterie*, est devenu dépouillé et limpide dans vos livres suivants. Pourquoi ce changement?" Quoi? Mon style fleuri et baroque? Ainsi ai-je lu pour la première fois la version française de *La Plaisanterie* [...]. Je fus stupéfait [...]. Le traducteur n'a pas traduit le roman, il l'a réécrit. »

Milan Kundera donne alors de nombreux exemples de ces « réécritures ». D'abord ce qu'il appelle « l'introduction de métaphores embellissantes » : « Chez moi : les arbres étaient colorés; chez lui : aux arbres foisonnait une polyphonie de ton; chez moi : je fus saisi par la tristesse; chez lui : j'ai été pris au nœud coulant d'une énorme tristesse », etc. Ensuite la substitution à la langue « sobre et précise du narrateur » d'un « mélange de préciosités et d'archaïsmes, pour rendre à tout prix son discours amusant » : « Chez moi, poursuit Kundera, un harmonium émet une série de sons; dans la traduction il émet des borborygmes; chez moi Helena parle à voix basse; dans la traduction elle roucoule », etc.

J'imaginai donc John Ruskin s'entendant pareillement interroger sur le style tantôt sentimental tantôt badin de *Praeterita*, si différent de celui de ses œuvres antérieures et sursautant lui aussi : Quoi? Mon style sentimental et badin?

Voici quelques exemples de ces réécritures. D'abord dans le genre sentimental. « La rivière dont j'ai le regret de dire qu'elle a été récemment canalisée », de Ruskin, devient, avec l'exclamation qui en rajoute : « Pauvre petite rivière, que l'on a tout récemment canalisée! » Un simple constat : « Depuis le temps où j'allais dans ce sentier pour écrire et méditer, sont apparus divers progrès » se transforme en lamentation : « Hélas! depuis le temps où j'allais méditer dans le petit sentier, que de perfectionnements! » et, du coup, « les branches en fleurs qui dépassaient par-dessus les barrières » deviennent « les pauvres branches qui ont l'imprudence de s'avancer au-dessus des clôtures ».

Dans le genre badin maintenant, comme si, tout en prêtant à Ruskin une sensiblerie qui lui est tout à fait étrangère, il fallait (pour faire contrepoids?) lui prêter je ne sais quel entrain, tout aussi étranger à son écriture : là où il évoque sobrement (I, 1 § 4) « l'eau avec de vifs remous, – une infinité de choses où s'absorber quand on est enfant »; la traductrice le fait s'extasier : « le courant rapide, les remous, les tourbillons, quel monde infini, quel

6. *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, version entièrement révisée par l'auteur et définitive.

spectacle pour un enfant! ». Là où perce dans son récit ce sens de l'autodérision qui est un de ses traits les plus marquants : « Il m'arrivait d'imiter le pasteur à la maison en prêchant sur les coussins du sofa rouge ; prestation que réclamaient toujours les amies les plus chères de ma mère, car c'était le triomphe de mon enfance », la traduction en rajoute en inventant des détails : « Au retour je prêchais accoté aux coussins du grand divan rouge qui me servait de chaire et les amies de ma mère joignaient les mains avec attendrissement. »

Ajoutons, pour faire bonne mesure, deux exemples où la traductrice, trouvant sans doute que Ruskin n'en fait pas assez, a jugé nécessaire d'y ajouter son grain de sel. Ainsi de l'évocation de Venise : là où Ruskin se contente d'écrire : « Devant moi, le monde enchanté de Venise était chaque jour plus proche » (II, 3, § 53) puis un peu plus loin (II, 3, § 57) : « Quant à Venise, je la regarde de plus en plus comme une vaine tentation », M^{me} G. Paris apporte un surcroît de lyrisme qui n'évite pas le cliché : « Venise, Venise l'enchanteresse m'apparaissait dans le lointain avec toutes ses séductions », et même un peu plus loin : « Venise est un mirage, un miroir qui reflète des étoiles. » Enfin, quand Ruskin porte un regard quasi clinique sur un des maîtres de son enfance : « Jamais créature plus misérable, dolente, innocente, apathique, impossible à admirer, à reconforter, à supporter, ne fut produite en ce siècle par l'Angleterre, et par tout ce qui émanait de sa métropole » (I, 4, § 93), cela devient, au prix de quelques extrapolations : « Jamais l'Angleterre, en ce siècle, ne vit éclore plus triste fleur dans la serre chaude de la métropole, créature plus misérable, plus innocente, plus patiente, plus inerte, plus insipide et plus malheureuse »...

L'écriture ruskinienne : la dynamique d'une voix

Ce Ruskin tantôt badin, tantôt sentimental de M^{me} G. Paris se lit certes avec agrément. Le problème est que, quel que soit celui de ses livres que l'on ouvre, Ruskin, dont Proust (qui venait alors de traduire *La Bible d'Amiens* et *Sésame et les Lys*) écrivait si justement en 1906 que « toute son œuvre est une sorte de discours sur la Beauté universelle⁷ », y est tout sauf badin, tout sauf sentimental. La traduction de 1911 cherche plus souvent à faire joli qu'à rendre vraiment le ton et le son si particuliers de l'écriture de Ruskin, qui se situe tellement loin de ces jolieses. Car Ruskin écrivain, c'est d'abord *une voix*. Une voix qui frappe par sa dynamique, son énergie, son souffle : par-delà les multiples inflexions d'une œuvre-monstre à l'écriture protéiforme (didactique, poétique, philosophique, scientifique, théologique, pamphlétaire, etc.), l'oralité est un élément constitutif de l'écriture ruskinienne, où le prédicateur, le conférencier, le professeur ne sont jamais loin.

Le prédicateur, parce que dans sa petite enfance il lui arrivait d'imiter à la maison les sermons qu'il avait entendus à l'office, « prestation que réclamaient toujours les amies les

7. « Un professeur de beauté », in *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1906, p. 512.

plus chères de ma mère, car c'était le triomphe de mon enfance. Mes sermons ne devaient guère dépasser onze mots, ce qui me semble être un exemple à suivre – mais je crois encore aujourd'hui qu'ils étaient parfaitement évangéliques, puisqu'ils commençaient toujours par : mes frères, soyez bons ». Plus sérieusement parce qu'il lui est resté quelque chose du rêve de ses parents et des regrets de son père qui, au lendemain de la parution de *Modern Painters* vol. 1, soupirait, les larmes aux yeux : « Il aurait fait un si bon évêque... » Mais surtout parce que, justement dès *Modern Painters* vol. 1 (W, III, § 5), il dresse un parallèle entre la vocation du peintre (et par-delà le peintre de celui à qui il revient de le faire comprendre : le critique d'art) et celle du prédicateur :

« Tout comme le prédicateur, dans ses sermons, doit exprimer et expliquer les divines vérités qui peuvent être dispensées par Dieu dans sa révélation, de même le peintre, dans ses compositions, doit exprimer et illustrer les leçons dispensées par Dieu dans sa création. Tous deux sont des commentateurs de l'infini. »

Le conférencier, parce que nombre des œuvres publiées par Ruskin (*Les Deux Chemins, Sésame et les Lys, Deucalion*, etc.) sont en fait le recueil de séries de conférences, en un fascinant jeu de miroirs entre un oral très écrit et un écrit très oral.

Le professeur enfin, puisqu'à partir de 1870, il fut *Slade professor of Fine Arts* à l'université d'Oxford, c'est-à-dire titulaire de la chaire Slade (du nom du mécène qui la créa et la finança) pour l'enseignement des Beaux-Arts à l'université d'Oxford, poste qu'il occupa jusqu'en 1878. Disons, pour simplifier et ne pas nous perdre dans de vaines nuances, qu'il fut souvent les trois à la fois.

C'est ce Ruskin-là que l'on retrouve dans *Praeterita* avec (par exemple) les « scènes de première vue » de la terre promise des Alpes, ou l'évocation du rôle de Genève dans l'histoire de l'Europe, mais aussi les grandes pages d'*ekphrasis*, comme celle consacrée aux eaux du Rhône, ou à la vue depuis l'hôtel du Mont-Blanc, sans oublier les superbes descriptions extraites des *Diaries*⁸, ces journaux de bord qu'il écrivait chaque soir à l'hôtel quand il était en voyage, et où la dynamique de la voix est de façon frappante, portée, exigée, par une dynamique du regard ; c'est celui dont j'ai déjà eu le plaisir de traduire les textes rassemblés dans les *Écrits sur les Alpes*⁹ et dans *Tintoret sous le regard de John Ruskin*¹⁰.

8. *The Diaries*, textes sélectionnés et édités par Joan Evans et John Howard Whitehouse, 3 vol., Oxford, The Clarendon Press, 1956-1958.

9. Textes réunis et présentés par Emma Sdegno et Claude Reichler, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2013.

10. Anthologie vénitienne, textes réunis et présentés par Emma Sdegno, Venise/Rennes, Marsilio/Presses universitaires de Rennes, 2018.

La part de la mère : souffle biblique et « phrases de quatre cents mots »

Cette écriture, qui se fait effectivement prédication, au sens le plus noble du terme, elle vient de l'enfance même de Ruskin, et pas seulement parce que, tout petit, il s'amuse à imiter les sermons du pasteur, ni parce que son père avait rêvé qu'il devint évêque... Mais bien parce que cette enfance fut très tôt placée sous le signe de la parole et de la voix : la parole des Écritures et la voix de sa mère avec qui il lit quotidiennement la Bible¹¹ : « Dès que je fus capable de lire couramment, elle commença avec moi un travail sur la Bible, qui ne prit fin qu'à mon départ pour Oxford [...]. Elle commença par le premier verset de la Genèse, et nous allâmes ainsi jusqu'au dernier verset de l'Apocalypse [...] et dès le lendemain nous recommencions au début de la Genèse. » L'exercice est d'une extrême rigueur : l'enfant doit lire « sans [se] tromper d'une seule syllabe » et sa mère « veillait particulièrement à l'intonation de [sa] voix, la corrigeant tant qu'elle n'était pas juste ». Mieux, elle exige « une absolue justesse dans la diction de la prose et dans la précision de son intonation ». C'est ainsi, écrit Ruskin, que, « chacun des mots des Écritures avec sa musique propre étant devenu familier à mes oreilles¹² », se sont formées « la première éducation de mon oreille » et « la meilleure part de mon goût en littérature ».

Ce souffle, au sens physique autant que spirituel, qui est la marque même du style de Ruskin dans la plus grande partie de son œuvre, et qui suscita l'ironie de son contemporain Leslie Stephen, évoquant « ses phrases exubérantes de trois à quatre cents mots [...] à l'éloquence inaccessible¹³ » n'est évidemment pas le moindre défi lancé par Ruskin à ses traducteurs¹⁴. Je me suis attaché à toujours respecter la phrase ruskinienne, à ne pas la morceler sous prétexte de la rendre moins étrangère au lecteur français ; après tout, l'ironie grinçante de Leslie Stephen ne nous suggère-t-elle pas que cette prose était aussi surprenante, voire étrange, et même parfois franchement « étrangère¹⁵ » pour les premiers lecteurs anglais de Ruskin ? Et puis le texte contient souvent ce qui rend sa lecture possible, aussi longue ou complexe que soit la phrase. La syntaxe, avec une puissante armature inspirée de la rhétorique gréco-latine qu'il connaissait parfaitement grâce à son passage à Oxford et à des

11. Je rassemble ici des éléments dispersés entre I, 1, § 2 ; I, 2, § 46 et I, 7, § 140.

12. Ruskin en est resté si imprégné que des bribes de versets des Écritures s'incorporent fréquemment et très naturellement dans ses propres phrases. À chaque fois que cela a pu être repéré, la référence est indiquée en note.

13. *Éloge de la marche*, Paris, Rivages poche, 2017, traduction de Thierry Gillybœuf (*In Praise of Walking*, Londres, 1902).

14. La plupart des traducteurs et traductrices de Ruskin au début du xx^e siècle (à l'exception, notable, de Proust) ne sont pas privés de couper et tailler dans ces phrases. Ainsi, entre autres, M^{me} Crémieux (*Les Pierres de Venise*, 1906) ou Édouard Cammaerts (*Le paysage, extraits des Peintres modernes*, 1914).

15. Proust ne dira-t-il pas que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » ?

traités très utilisés dans l'enseignement d'alors en l'Angleterre¹⁶. Et la ponctuation : celle de Ruskin, peu conforme à l'usage d'aujourd'hui, y joue un rôle essentiel. Virgules, points-virgules et tirets (c'est pourquoi, même lorsqu'ils se présentent en rafale, j'ai conservé ces tirets qui suivent aussi les méandres de l'énonciation) guident la lecture, indiquent le phrasé, un peu comme la pause, le soupir, le silence structurent une phrase musicale.

Spécificité de *Praeterita* : quand Ruskin se met à l'autobiographie

Mais si ce « grand style » ruskinien imprègne encore nombre de pages de *Praeterita*, cette œuvre qui vient non pas tant couronner que clore « cet ouvrage immense qui poursuit à travers cinquante volumes un même et transcendant dessein¹⁷ », est clairement à part. Et d'une écriture nettement plus composite, qui en rend la traduction bien plus complexe : pour la première fois, l'objet du discours ruskinien n'est pas un aspect de la Beauté universelle, mais, puisque l'on est dans le domaine de ce que Georges Gusdorf a appelé « les écritures du moi¹⁸ », Ruskin lui-même. Autre sujet, autre écriture ! Et pour y voir plus clair, il m'a semblé fort à propos de me souvenir de ce qu'écrivit le jeune Ruskin en 1835 (à 15-16 ans, à l'autre bout de sa vie, à l'autre bout de son œuvre en quelque sorte) dans « Une nuit à l'Hospice », récit déjà très brillant où il mettait en scène toute une galerie de touristes arrivant au Grand-Saint-Bernard¹⁹ : « C'est en prenant par le plus long qu'on arrive le plus vite au but. » Prenons donc par le plus long. C'est-à-dire par tout ce qui est dans *Praeterita* et qui n'est pas ailleurs.

Praeterita est une autobiographie. Mais, une fois cela dit, les avant-textes ont immédiatement tout pour surprendre, dérouter, voire même décevoir. Parce qu'on se trouve d'emblée aux antipodes de ce à quoi Ruskin a habitué ses lecteurs : lui qui n'a jamais craint de parler haut, de prêcher, voire de provoquer (par exemple dans *Sésame et les Lys* avec ses célèbres diatribes contre la société anglaise issue de la Révolution industrielle, ou contre les alpinistes) se situe ici, délibérément dans le registre de l'*understatement*.

D'abord avec le sous-titre, déjà cité : *Esquisses de scènes et de pensées de ma vie passée peut-être dignes de mémoire*, si loin, par son parti pris de modestie et de minoration, d'un autre sous-titre celui, fracassant, de *Modern Painters* vol. 1, qui avait immédiatement attiré l'attention sur son jeune auteur : *Leur supériorité sur les maîtres anciens dans l'art du paysage*.

Ensuite parce que la préface, très brève et qui n'a l'air de rien, annonce, toujours avec le même parti pris d'*understatement*, un projet qui s'éparpille entre trois ou quatre objets

16. Cf. SDEGNO Emma, « Gli armadi delle retorica », in *Saggi su Ruskin. Stile, retorica, traduzione*, Venise, Cafoscarina, 2004, p. 65-94.

17. PROUST Marcel, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1954.

18. GUSDORF Georges, *Lignes de vie*, t. I : *Les écritures du moi* ; t. II : *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990.

19. *Écrits sur les Alpes*, op. cit., p. 41.

différents : 1. Il n'y aurait rien d'autre ici que des « esquisses », écrites « sans façons », pour le plaisir de l'auteur et, éventuellement, celui de « quelques amis ». 2. Mieux (ou pire!) l'auteur, loin de proclamer tout ce qu'il va révéler sur lui-même, comme tant d'autres qui avant ou après lui se sont adonnés à l'écriture de soi, se targue ici d'avoir « passé totalement sous silence ce qu'il n'avait aucun plaisir à se rappeler ». Moyennant quoi, 3. ces souvenirs, très sélectifs donc, permettront (peut-être...) aux lecteurs habitués à ses livres de mieux les comprendre. Et puis voilà 4. qu'un deuxième paragraphe, aussi expéditif que le premier, propose un et même deux autres pactes de lecture : ce que le lecteur va lire est peut-être aussi un hommage à ses chers parents, aujourd'hui disparus. À moins que ce ne soit, 5. « le passe-temps d'un vieil homme cueillant des fleurs imaginaires dans les champs de sa jeunesse », ultime avatar de ce qui a tout l'air de se moquer de ce que personne n'a encore nommé « le pacte autobiographique²⁰ », tant se multiplient ici les fausses pistes...

Faut-il insister, et souligner à quel point l'on est loin ici de l'ambition anthropologique d'un Montaigne qui tout en revendiquant l'entière liberté de son écriture de soi, se plaît à considérer (*Essais*, III, 2, « Du repentir ») que « chaque homme [et donc lui-même] porte la forme entière de l'humaine condition » ? Ou du Sartre des *Mots* avec la célèbre conclusion où il propose de regarder sa vie comme celle « d'un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui ». Encore moins à voir, évidemment, avec le claironnant *incipit* des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi. »

« Un livre fragmentaire, écrit à la fin de sa vie, à une époque de grand trouble, et resté inachevé » ?

Allons encore un peu plus loin dans l'évocation du caractère déceptif de ce texte, qui se manifeste aussi sur un tout autre plan : l'écriture de *Praeterita* porte doublement les traces des circonstances dans lesquelles cela fut écrit.

D'abord parce que, dernière œuvre de John Ruskin, qui commence à l'écrire à 65 ans, ce livre est littéralement gagné sur la maladie. Depuis février 1878, où il a subi un terrible effondrement mental, il est la proie de ce qu'il nomme lui-même des accès de « fièvre cérébrale » (*brain fever*), qui font de sa vie une alternance de crises et de moments de répit : « Les orages éclataient sur lui en fracas répétés, se calmant parfois pour revenir avec plus de furie [...]. Désormais ses heures les meilleures furent des heures de faiblesse

20. Titre de l'ouvrage, devenu canonique, de LEJEUNE Philippe, sur l'autobiographie en tant que genre littéraire, Paris, Éditions du Seuil/Poétique, 1975.

et de dépression²¹. » J'ai plus d'une fois remarqué combien ces circonstances pouvaient parfois inciter les meilleur(e)s lecteurs et lectrices de Ruskin à ne pas prendre *Praeterita* tout à fait au sérieux, comme si le fait d'être l'œuvre d'un vieil homme malade et déprimé devait nécessairement en diminuer la portée, et même l'intérêt... Alors qu'il est surtout miraculeux que dans l'état où il se trouve, l'écrivain trouve encore l'inspiration et l'énergie nécessaires à l'écriture.

Ensuite parce que les conditions de son édition, furent elles aussi bien singulières : les vingt-huit chapitres qui la composent furent d'abord livrés, au fur et à mesure, à un public restreint d'abonnés ou souscripteurs : on pourrait dire, en s'en tenant à un modèle du XIX^e siècle, comme un feuilleton. Mais l'on a bien envie, puisque l'on est au XXI^e siècle, de dire comme un blog, avec mise en ligne plus ou régulière, les ruptures de cette régularité s'expliquant donc par les vicissitudes de la maladie. Ce mode de communication, Ruskin l'avait d'ailleurs inauguré et largement rodé depuis des années avec cette œuvre étonnante à tout point de vue qu'est *Fors Clavigera*²², série de quatre-vingt-seize lettres, publiées mois après mois (mais sans véritable régularité) entre 1871 et 1884 et adressées à des abonnés pour ne pas dire à des *followers*, les « ouvriers et laboureurs de Grande-Bretagne » réunis sous sa houlette dans la Guilde de Saint-Georges, qui ne se privent pas de dialoguer avec l'auteur et de réagir, parfois vivement, à ce qu'ils ont lu. C'est cette formule que Ruskin reprend avec *Praeterita*.

Bref, un projet qui s'éparpille, des conditions de publication qui accentuent ce sentiment d'éparpillement, cela se conjugue pour donner à ce texte un caractère que l'on trouvera soit fâcheusement décousu, soit délicieusement libre comme le fameux style « à sauts et à gambades » des *Essais* de Montaigne, soit, plus savamment (mais non moins justement), « rhapsodique²³ ». Reste alors, loin du ton si soutenu des grands livres comme *Modern Painters* ou *Les Pierres de Venise*, un égrenage de souvenirs au fil des années, où défilent des lieux, des livres et des personnes²⁴. *Praeterita* serait donc quelque chose comme *Un homme se penche sur son passé*, à la mode Ruskin (la figure du regard rétrospectif – *when I am looking back* – revient souvent). Son *Monde d'hier*, aussi englouti que celui de

21. COLLINGWOOD William Gershom, *The Life and Work of John Ruskin*, Cambridge, Riverside Press, 1893. Voir surtout sur ce point l'indispensable biographie de HILTON Tim, 2^e partie : *John Ruskin, The Later Years*, New Haven, Yale University Press, 2000.

22. W, XXVII, XXVIII et XXIX.

23. *Praeterita*, préface de Francis O'Gorman, p. xiv.

24. Ce qui est, pour les commentateurs, la source de nombreux questionnements. Et les plus ou moins récents préfaciers de *Praeterita* n'ont pas manqué de faire un sort à tout ce que, de sa vie et/ou de son œuvre, Ruskin a délibérément passé sous silence ou minimisé. Par exemple, côté vie, son mariage désastreux, mais aussi la grave crise des années 1862-1863 dans ses rapports avec ses parents. Son œuvre vénitienne, aussi bien que côté œuvre sa critique de l'économie et son utopie sociale : cf. les préfaces de Kenneth Clarke, Tim Hilton et Francis O'Gorman.

Stefan Zweig : Francis O’Gorman, préfacier de la dernière réédition anglaise de *Praeterita*, souligne à quel point Ruskin promène son lecteur d’hier et plus encore celui d’aujourd’hui, dans des auberges et des rues, des livres pour enfants et des romans de Walter Scott, « oubliés depuis longtemps²⁵ », et qui demandent à être éclairés par de trop nombreuses notes. Voire, au gré de quelques retours à ses racines familiales, sa version de la vieille et célèbrissime chanson écossaise, son *Auld Lang Syne*, cette vieille chanson en dialecte scots dont le titre signifie « les jours passés d’il y a longtemps » (dans sa version française, *Ce n’est qu’un au revoir*)... Toutes choses qui ne laissèrent pas tout à fait indifférent Marcel Proust, traducteur « manqué » de cette autobiographie : « *Praeterita*, écrit-il dans la lettre déjà citée à Robert de Billy, c’est écrit avec des couleurs passées ! » Mais personne n’a mieux que Virginia Woolf, su exprimer (dans un article paru dans *The New Republic*, Londres, 28 décembre 1927), le charme que l’on peut trouver, malgré tout, à lire ainsi *Praeterita* :

« Même si l’on a toujours envie de lire Ruskin, on n’a plus le loisir de le lire dans son imposante intégralité. Heureusement, car ce serait triste de laisser un si immense écrivain s’éloigner de nous, il y a un autre livre de Ruskin, beaucoup plus léger, qui contient, comme dans une cuillerée de thé, l’essence même de ces eaux dont jaillissaient les sources de sa chatoyante éloquence. *Praeterita*, – “esquisses de scènes et de pensées de ma vie passée peut-être dignes de mémoire”, comme il l’a sous-titré – est un livre fragmentaire, écrit à la fin de sa vie, à une époque de grand trouble, et resté inachevé. Il est, peut-être pour ces raisons même, moins connu qu’il devrait l’être... »

Un récit de formation

Pourtant, dans le temps nécessairement long du tête-à-tête avec le texte originel qui va de pair avec la traduction, se forment bientôt la sensation, puis la conviction, que ce texte n’est discontinu ou rhapsodique, ou fragmentaire qu’en apparence.

Continuons donc à « prendre par le plus long », pour arriver au but : bien loin de n’être qu’une collection fragmentaire de « scènes peut-être dignes de mémoire », *Praeterita* peut et doit se lire comme un récit de formation ou d’apprentissage, quasiment comme un *Bildungsroman* (la langue anglaise s’est approprié le terme né dans l’Allemagne de Goethe). À ceci près que Ruskin traite ce projet d’une façon bien particulière et fort originale, et que ce n’est nullement parce qu’il l’écrit « à la fin de sa vie, à une époque de grand trouble ». Il y a bien ici tout ce qui constitue le récit de formation en tant que tel.

– La formation de l’esprit : les innombrables livres et auteur(e)s cités tout au long du texte, puis les maîtres ou *tutors* successifs, des plus essentiels aux plus calamiteux, avec en couronnement de ce parcours les années à Oxford.

25. O’GORMAN Francis, *op. cit.*, p. xv.

- L'apprentissage d'une certaine sociabilité : les multiples personnes que l'auteur croise sur son chemin, ses parents bien sûr, mais aussi les tantes, cousins et cousines, associés de son père, voisins de ses parents, bonnes, nurses, etc., condisciples des années oxoniennes, et quelques amis, plus ou moins vite perdus de vue (Richard Fall) ou, au contraire indéfectiblement liés à l'auteur (Henry Acland, Charles Eliot Norton), ce qui, comme en passant, croque tout un pan de la société victorienne. Autant de personnes dont l'influence fut bénéfique ou non, et le plus souvent les deux à la fois. L'exemple le plus frappant de cette constante ambivalence étant celui de ses parents dont *Praeterita* ne manque pas de souligner le conservatisme, l'étroitesse d'esprit et la vie étriquée. Et qui pourtant ont nourri son enfance non seulement de la Bible mais aussi de Walter Scott et de Byron, avant d'éclairer son adolescence de la découverte de Turner, puis de lui ouvrir toutes grandes les portes de l'Europe, en prenant le contre-pied de toutes leurs habitudes de vie, et en multipliant les « tours » sur le Continent : bref, de tout ce que la culture britannique des trente premières années du XIX^e siècle pouvait offrir de meilleur et, surtout, de plus moderne : Ruskin est né en 1819. Il est donc l'exact contemporain du meilleur de l'œuvre de Scott, de Byron et de Turner!
- L'éducation sentimentale, où, si l'épisode désastreux du mariage avec Effie Gray est effectivement totalement oublié, la passion malheureuse pour Adèle Domecq, et quelques occasions manquées (une Miss Withers, une Miss Wardell, Charlotte Lockhart...) tiennent une place non négligeable, avant que n'émerge en fin du livre III, l'amour partagé et tellement hors normes avec Rose La Touche.
- Enfin et surtout la formation du goût :
 - Avec ses deux moments, et ses deux espaces qui ne cessent de se croiser, de se compléter, de se contredire, comme si le jeune Ruskin était un nouveau Wilhelm Meister : les *Lehrjahre* (ou années d'apprentissage) profondément ancrées dans l'Angleterre victorienne avec toute leur galerie de maîtres et tuteurs anglais tantôt calamiteux, tantôt charismatiques, et les *Wanderjahre* (ou années de voyage), marquées par l'exaltation que procure le dépaysement des voyages en Europe²⁶.
 - Avec un sentiment de la nature qui ne cesse de s'enrichir, de la découverte des paysages anglais, écossais ou gallois à la révélation du grand paysage européen avec les scènes de vue des Alpes, d'abord du plus loin (Schaffhouse), puis de plus en plus près (le col de la Faucille, Genève, Chamonix).
 - Avec l'expérience proprement esthétique, l'apprentissage de la peinture et de l'architecture, et surtout la longue ascension jusqu'à la compréhension de l'art de

26. Cf. HÉLARD André, « Ce qui commence à Calais : l'Europe, terrain de jeu de John Ruskin », in Emma SDEGNO, Martina FRANK, Myriam PILUTTI-NAMER et Pierre-Henry FRANGNE (dir.), *John Ruskin's Europe*, Venise, Edizione Ca' Foscari, 2020.

Turner, depuis la première vue des vignettes dans *L'Italie* de Samuel Rogers (livre reçu en cadeau pour son treizième anniversaire, en 1833), jusqu'à la fougueuse explication de son génie dans *Modern Painters* vol. 1, en passant par tant d'étapes intermédiaires : les leçons de dessin plus ou moins médiocres, le choc de la vue des premières aquarelles de Turner, le premier Turner acheté par et avec son père, les « à la manière de Turner » auxquels il s'essaie maladroitement, le sublime *Bateau négrier* reçu en cadeau de Nouvel an, etc.

- Avec enfin, car tout cela est sans cesse en relation, ce que Ruskin appelle les « associations » de « tout ce [qu'il] avait vu ou lu » (I, 5, § 106-107), où l'expérience directe du paysage et la médiatisation de cette expérience par les souvenirs culturels (les livres, les peintures), bref où nature et culture, ne cessent de se répondre et de se nourrir mutuellement.

Bref, sans jamais en avoir l'air, une conduite virtuose du récit, avec tant de fils narratifs qui se succèdent, se juxtaposent, s'entrecroisent et souvent se contredisent. Tout cela s'additionnant pour donner le récit de la naissance d'une vocation, où le *Bildungsroman* se mue en *Künstlerroman*, l'histoire d'une vocation d'artiste et tout spécialement d'une vocation d'écrivain, avec ses inflexions, ses échecs et ses accomplissements, ici la vocation, totalement assumée, d'écrivain critique d'art : « Je voyais ce que devait être mon œuvre à venir » (II, 3, § 57), « l'œuvre qui allait occuper le reste de ma vie » (II, 8, § 154), avec ses limites et malgré tout sa portée : « Je [m'étais] déjà habitué à me sentir inférieur à chaque fois que j'essayais de faire œuvre originale ; alors que, depuis 1842, j'étais de plus en plus sûr de ma faculté de voir la beauté et la signification des œuvres d'autrui. » Bref, comment John Ruskin devient écrivain, et quel genre d'écrivain il va être...

Autre sujet, autre voix ! La part du père

Mais John Ruskin ne peut évidemment se regarder lui-même avec la même ferveur, le même émerveillement, le même esprit de louange que lorsqu'il contemple la Création divine et, par exemple, « la Gloire de la montagne » dans le volume 4 de *Modern Painters*, ou qu'il explique comment « les cieux racontent la gloire de Dieu ». Ce sur quoi le regard de Ruskin se pose lorsqu'il se retourne sur lui-même et sur son passé, a beaucoup à voir avec ce que Hegel appelle « la prose du monde ».

Et c'est ici que, dans son écriture, apparaît la part du père. Une autre parole, une autre voix : « Après le thé, se souvient Ruskin, mon père faisait à ma mère la lecture d'un de leurs livres favoris. » C'est ainsi que le jeune Ruskin a « entendu et réentendu (tout passe donc encore et d'abord par l'oreille) toutes les comédies et toutes les pièces historiques de Shakespeare – tout *Don Quichotte* et tout Walter Scott », dont « la série des *Romans de Waverley* était encore le passe-temps préféré des familles se souciant de

littérature ». La lecture du soir faisant pendant à la lecture du matin ; Walter Scott, Cervantès et Shakespeare, répondant à la Genèse et à l'Apocalypse... Mais si le corpus paternel est profondément différent du programme maternel, ce que « papa et maman » ont en commun, c'est leur sens profond et leur maîtrise de l'oralité : « Mon père était un lecteur absolument magnifique de ce qu'il y avait de meilleur en poésie et en prose » et « me donnait le meilleur exemple de lecture émotionnelle », si bien que « son sens de l'intelligence et du pouvoir d'une interprétation vraie, et de la force d'une diction parfaite, faisait de sa lecture de *Hamlet*, *Lear*, *Jules César* ou du *Marmion* de Scott, quelque chose de mélodieusement juste et grand ». Résultat : « Il me semble, dans ma mémoire, avoir toujours connu les *Romans de Waverley*, tout autant que la Bible » et « vers la fin de 1834, je connaissais joliment bien mon Byron d'un bout à l'autre » (I, 2, § 45 ; I, 3, § 68 ; I, 7, § 140 ; I, 8, § 163).

Cette part du père, qui informe l'écriture de *Praeterita* tout aussi profondément que la part maternelle, c'est le plaisir de raconter en prenant son temps, entre nonchalance et digressions, voire même coq-à-l'âne. Ce que Ruskin annonce dès la deuxième phrase de sa préface : « Ces esquisses du temps passé [...] écrites sincèrement et sans façons. » Ce récit libre, léger, désinvolte, est un parfait exemple de cette *sprezzatura*, que Baldassare Castiglione définissait dans son *Livre du courtisan* comme « la dissimulation de l'art comme le degré le plus haut de l'art ». Cette *sprezzatura* « qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser », que Pierre-Henry Frangne a été le premier à signaler comme caractère marquant de l'écriture de Ruskin²⁷, est si peu étrangère à l'esthétique de Ruskin que celui-ci écrit lui-même (*Modern Painters* vol. 3, V, 333) : « Un signe très important, même s'il n'est pas infaillible, de la grandeur d'une œuvre est l'apparence de facilité avec laquelle la chose est faite. » Le décalage avec le reste de l'œuvre est souvent rude, y compris sinon surtout pour le traducteur qui avait fini par prendre le pli des grandes périodes quasi cicéroniennes et des « phrases de quatre cents mots » convenant si bien à l'écriture de la Louange, – ou de l'indignation pour les écrits ou passages les plus polémiques. Il lui faut parvenir à rendre aussi cette liberté de ton, cet humour tantôt léger, tantôt féroce, en tâchant de ne rien perdre de cette oralité, que l'écriture de Ruskin, quel que soit son registre, doit au fait qu'il lui semble « avoir toujours connu les *Romans de Waverley*, tout autant que la Bible ».

27. « John Ruskin, un œil européen », in Emma SDEGNO et al. (dir.), *John Ruskin's Europe*, op. cit.

Un autodénigrement méthodique

Plus d'un lecteur et/ou préfacier de *Praeterita* s'y est aussi perdu et s'est empressé de regretter qu'il ne s'en dégage pas le portrait d'un moi (*a self*) bien défini. Elizabeth Helsinger n'y voit pas « une identité achevée » mais « un quasi-sabotage du moi²⁸ ». C'est que, tout en ne négligeant jamais ces passages obligés du récit de formation, Ruskin prend un (très!) malin plaisir à déconstruire ce moi au fur et à mesure qu'il se constitue. Projet auquel convient parfaitement un ton prosaïque et flirtant avec le comique grâce à un humour dont on oublie trop souvent que c'est une des principales qualités de Ruskin. Ce qu'il s'agit de raconter, annonce-t-il, c'est « ma pauvre petite vie » ou « l'éclosion de ma pauvre petite personnalité » (I, 2, § 24 et I, 9, § 178). « Pauvre petite personnalité » qui est littéralement passée à la moulinette d'un regard aussi impitoyable qu'imaginatif, qui l'amène à se voir au gré des circonstances comme « une touffe de cresson dans son petit ruisseau », « un oisillon tout juste emplumé ou un jeune chiot qui, les yeux à peine ouverts hurle à la lune », « le minuscule ver à soie au milieu de sa feuille de mûrier », « un petit têtard informe et gluant, – guère plus qu'un estomac avec une queue au bout, qui se gonflait et se tortillait sur les ondes cristallines et le sable si pur de la prime jeunesse », puis « un jeune coq guilleret, suffisant et comblé, qui se croit le centre du monde », ou « un petit singe prétentieux et inintéressant ». Les années à Oxford bien loin de remédier à cela n'arrangent rien ; un lecteur distrait ou pressé peut croire y lire un hommage au prestigieux Christ Church College où son père est allé l'inscrire, c'est oublier ce qu'en dit l'intéressé : « Du premier jusqu'au dernier jour, j'eus le sentiment clownesque que je n'avais rien à faire là » et « tout le temps que j'ai été là-bas, mon esprit est resté en l'état de cosse avant la formation des petits pois ». Quand vient le temps des premiers émois amoureux, il se couvre de ridicule faisant sa cour en écrivant à l'objet de sa flamme des dissertations sur... l'Invincible Armada, sous prétexte qu'elle est d'origine espagnole, et sur la transsubstantiation, puisqu'elle est catholique. Et s'il écrit à sa bien-aimée « une lettre de sept pages décrivant la désolation et la solitude de Herne Hill depuis son départ », les sœurs de celle-ci se font un plaisir de lui apprendre « qu'elle l'avait réellement lue, et qu'elle avait énormément ri de [son] français ». Quand il veut jouer à l'écrivain (ses parents s'extasiaient sur le moindre des vers qu'il pond depuis ses 6 ou 7 ans et le voient comme le nouveau Byron...), ce sont « des vers ineptes ». Enfin sur le plan de l'imagination, il se définit comme « un crétin »... Est-il possible d'aggraver encore le réquisitoire que Ruskin dresse ainsi contre l'enfant qu'il fut ? Oui : il se reproche aussi « une prétention, qui se développait maintenant à chaque heure de façon plus vénéneuse », et « une vanité [qui le] protégeait de tout sens du ridicule », qui ne peuvent que le mener, écrit-il, à « l'état de majestueuse imbécillité où

28. « The Structure of Ruskin's *Praeterita* », in *The Victorian Web, Literature, History and Culture in the Age of Victoria*, [<https://victorianweb.org/authors/ruskin/helsinger3.html>].

j'étais en ma dix-septième année ». Et le pire est que tout cela est nourri et régulièrement aggravé par les rêves que ses parents forment quant à l'avenir de leur précieux rejeton, occasion pour Ruskin de jouer avec le comique des possibles narratifs. Sa mère l'a « voué à Dieu » avant sa naissance, « à l'imitation d'Anne, la mère du prophète Samuel ». Son père : « Dans l'avenir qu'il rêvait pour moi, – désormais entièrement fondé sur sa conviction de mon génie, – je devais entrer au collège le mieux fréquenté, emporter tous les prix chaque année [...]; écrire des vers aussi bons que ceux de Byron, mais plus pieux; prêcher des sermons aussi bons que ceux de Bossuet, mais protestants; devenir, à 40 ans, évêque de Winchester, et à 50 ans, Primat d'Angleterre. »

Hormis dans *Les Mots*, où Jean-Paul Sartre instruit inexorablement le procès de l'enfant qu'il fut, ce Poulou adulé non de ses parents mais de ses grands-parents, et qualifié de chien de salon, de caniche, et lui aussi de singe, dans quelle autobiographie trouver plus radical exercice d'autodénigrement? Au bout du compte, au début du douzième et dernier chapitre du livre II, subsiste en matière d'évaluation du moi de l'auteur, ce constat désarmant, énoncé avec toujours le même humour dévastateur vis-à-vis de soi : « Il me faudrait aussi, à la réflexion, m'étonner toujours, et toujours plus, que quelqu'un ait jamais éprouvé de l'affection pour moi. Je pense qu'on aurait aussi bien pu s'éprendre d'une chambre claire puisque tout ce dont j'étais capable, c'était de montrer que ceci ou cela était ainsi. »

Le salut par l'éveil du regard

Constat désarmant, et même désolant? Peut-être... à ceci près que le problème de cette personnalité est aussi ce qui lui donne toute sa valeur. En effet en se réduisant ici à une « chambre claire », Ruskin transpose la question de l'intérêt de son moi (de ce qui fonde sa singularité absolue en même temps que sa valeur pour autrui) sur le plan... optique. C'est que le moi ruskinien s'est pour ainsi dire réfugié dans son regard. Et c'est cela qui le sauve : parallèlement et simultanément à la minutieuse déconstruction des dimensions intellectuelle, sociale, affective, sentimentale et même artistique de son moi, le texte ruskinien n'a cessé de procéder à la reconstruction de ce moi autour, justement, de son regard, de sa capacité à voir.

Cette reconstruction se fait, exactement comme la déconstruction à laquelle elle répond, au fur et à mesure, de la petite enfance à l'adolescence, puis de l'adolescence à l'âge adulte.

Enfant de vieux, enfant solitaire, le petit Ruskin a une enfance et éducation austères : « La loi était que je trouvasse à m'amuser par moi-même. Je n'avais droit à aucun jouet [...]. J'avais un trousseau de clés pour jouer avec, tant que je pus me contenter de m'amuser de ce qui brillait et tintait » (I, 1, § 13). Le trousseau de clés ne va être que le premier d'une série d'objets plus ou moins dérisoires sur lesquels se construit ce regard à nul autre pareil.

Il y a « Brunswick Square, n° 54 [...] une prodigieuse pompe, où les charrettes à eau s’approvisionnaient par de merveilleuses petites trappes, d’où sortaient des tuyaux semblables à des boas constrictors; et je ne me lassais jamais de contempler ce mystère, non plus que le délicieux égouttement de l’eau qui s’ensuivait » (I, 1, § 5). Il y a les journées « passées béatement à suivre les dessins de mon tapis et à en comparer les couleurs; – à examiner les nœuds dans le bois du plancher, ou à compter les briques des maisons d’en face ». Il y a encore « le tapis, et tous les motifs que je pouvais encore trouver à examiner sur les couvertures de lits, sur les vêtements, ou sur les papiers peints » (I, 1, § 14). Il y aura, un peu plus tard « ce coussin [de la chaire à prêcher] [qui] m’était une grande ressource quand, fatigué du sermon, je me plaisais à regarder les riches effets de couleur, de plis et de replis qui s’y produisaient lorsque le pasteur s’y appuyait » (I, 7, § 152).

De ces objets du quotidien, le regard de l’enfant Ruskin s’élargit (quand même!) parfois à des objets naturels : « L’eau qui coulait là, profonde de trois ou quatre pieds, d’un brun clair sur les cailloux, avec de vifs remous, – une infinité de choses où s’absorber quand on est enfant » (I, 4, § 4). « Je passais mes jours à peu près comme les chardons et la tanaïs, à contempler sans fin toutes les façons qu’avait l’eau de courir, et rien d’autre » (I, 3, § 74). Ce premier exercice du regard est confiné dans un espace si étroit, qu’il suffit que l’enfant puisse « contempler un panorama » (sans doute pourtant bien banal) « sur Darford, et la plaine de Croydon », pour qu’il s’écrie : « Les yeux me sortent de la tête! », ce qui, dit-il, « épouvanta ma mère car elle crut que j’avais attrapé un coup de soleil » (I, 2, § 56). Plus tard, ce sera la mer : « Je passais chaque jour quatre ou cinq heures à seulement regarder la mer et à m’en émerveiller, – occupation qui ne m’a jamais déçu jusqu’à mes 40 ans. À chaque fois que j’allais sur une plage il me suffisait d’avoir les vagues à contempler et à écouter... » (I, 4, § 86).

Bilan tiré par Ruskin de ce qu’il appelle (I, 7, § 152 et I, 9, § 192) « ces années de réclusion », et un peu plus loin « mes apprentissages » : « Il en résulta à long terme un bénéfice dont je n’ai pas parlé jusqu’à présent; une grande part de ma perception aiguë et de mon sentiment profond de la beauté de l’architecture et des sites à l’étranger, je la dois à l’habitude bien établie de m’être limité au bonheur entre les quatre murs de brique de notre jardin de cinquante yards sur cent. » C’est ce qu’il appellera plus loin d’un terme si parfaitement ruskinien, la *watchfulness*, l’éveil du regard. C’est ce qui lui permettra d’écrire : « Quand je sortais de mon moi, mon regard portait plus loin » (II, 3, § 49 et II, 4, § 79). C’est ce sur quoi se construit ce qu’on a appelé son « *Power of Seeing*²⁹ ». C’est ce qui a fait de lui, selon la si heureuse expression de G. L. Hersey³⁰, un *optical thinker* et

29. PULLEN Louise, *John Ruskin. The Power of Seeing*, Londres, Two Temple Place, 2019.

30. « Ruskin as an Optical Thinker », in John D. HUNT et Faith M. HOLLAND (éd.), *The Ruskin Polygon*, Manchester, Manchester University Press, 1982. Je mets ici mes pas dans ceux et celles des lecteurs anglophones de Ruskin qui ont été les plus sensibles à cet aspect « optique » de l’ensemble de son œuvre

qui lui fait découvrir tout le pouvoir de « l'innocence de l'œil », que Ruskin définit ainsi dans ses *Elements of Drawings* de 1857 (W, XV, p. 5-6) :

« Toute la force de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que l'on pourrait nommer l'innocence de l'œil ; c'est-à-dire une sorte de perception enfantine de ces taches plates et colorées, vues simplement en tant que telles, sans aucune conscience de leur signification – comme un aveugle les verrait si la vue lui était subitement rendue [...]. Nous croyons toujours voir ce que nous ne faisons que savoir, et nous n'avons aucune notion de l'aspect réel des signes que nous avons appris à interpréter. Très peu de gens réalisent que l'herbe au soleil est jaune. Or les artistes accomplis se sont toujours rapprochés autant que possible de ces conditions de la vue enfantine. »

À partir de là, le regard n'en finit plus de s'ouvrir : « Tout ce qui habite le monde et y vit – des pâturages jusques aux nids, – la force spirituelle de l'air, des rochers, des eaux, être au milieu de tout cela, m'en réjouir et m'en émerveiller, et si possible leur venir en aide, – plus heureux encore si ce n'est pas nécessaire, – voilà ce qu'était en moi l'amour essentiel de la Nature, voilà la racine de tout ce que je suis utilement devenu, et la lumière de tout ce que j'ai correctement appris » (I, 9, § 192). D'autant plus que, Ruskin en est bien conscient, il est né en un temps on ne peut plus favorable à l'épanouissement de cet aspect de son tempérament : « Il est impossible d'imaginer, à quelque époque de l'histoire, entrée plus bénie dans la vie pour un enfant d'un tempérament tel que le mien ! Vraiment, ce tempérament appartenait à l'époque. Un enfant né quelques années, moins d'un siècle, plus tôt, ne se serait jamais intéressé aux montagnes comme je le fis, ni aux hommes qui les habitaient » (I, 6, § 134).

Au fur et à mesure que l'on avance dans le récit, le champ visuel s'ouvre de plus en plus, pour aboutir aux deux scènes de « vue des Alpes » évoquées plus haut, depuis Schaffhouse et depuis le col de la Faucille, pour une fin de chapitre, où l'irrésistible dynamique d'un regard dont on sait comment, grâce à quoi et en dépit de quoi il s'est construit, joue à plein et entraîne irrésistiblement le lecteur à sa suite, comme dans les plus belles pages de « La Beauté de la Montagne » (c'est le sous-titre de *Modern Painters* vol. 4 : *Of Mountain Beauty*) :

« En ce jour de 1835, le col de la Faucille me découvrit, en une vision d'une clarté parfaite, la Terre promise de mon œuvre à venir et mon vrai lieu en ce monde. Et voilà sur quel royaume s'ouvrirent mes yeux, en même temps que mon cœur, pour que je le voie et le possède en souverain ! Aussi loin que pouvait s'étendre la vue, – cette terre avec ses eaux, immobiles ou en mouvement ; l'Arve, et les portes de Cluses, et ses sources les glaciers ; le Rhône et l'infinitude de son lac de saphir,

(HEWISON Robert, *The Argument of the Eye* [1976] ; HELSINGER Elizabeth, *John Ruskin and the Art of the Beholder* [1982] ; KEMP Wolfgang, *The Desire of my Eyes* [1983-1991] ; etc.), mais en tentant de montrer la place que cela peut avoir dans une lecture de *Praeterita*.

– sa paix au-dessous des prairies de narcisses de Vevey – sa cruauté sous les promontoires de Sierre. Et tout ce qui, de montagne et de neige, se profilait sur le ciel et s’y fondait; et toute cette plaine vivante, brûlante de la joie des hommes une voie lactée de blanches demeures jetées à travers l’espace ensoleillé. »

Mais cette histoire du regard ruskinien ne s’arrête pas là : de ce cœur du livre I au cœur du livre II, le chapitre IV « Fontainebleau », s’opère comme un retour du regard, du plus loin au plus proche. Tout comme l’ouverture de ce regard sur l’immensité de la montagne s’est faite en deux temps, c’est aussi en deux temps que va s’opérer sa redécouverte des « profondeurs insoupçonnées » de n’importe quel élément de la nature : devant le lierre de Norwood, puis le tremble de Fontainebleau, Ruskin raconte son accession à la plénitude de la vision. D’abord le lierre :

« Un jour sur la route de Norwood je remarquai une tige de lierre enroulée autour d’une ronce, et qui, d’un point de vue critique, me parut pas mal “composée” du tout; et je me mis à en faire une étude en ombre et lumière, au crayon, sur mon bloc de papier gris, avec beaucoup d’attention, comme s’il s’était agi d’un morceau de sculpture, et je l’aimais de plus en plus au fur et à mesure que je la dessinais » (II, 4, § 7).

Puis, le tremble, qui anticipe si évidemment les trois arbres de Hudimesnil et les clochers de Martinville de la *Recherche du temps perdu* :

« Je me retrouvai allongé sur le talus d’un chemin charretier, avec dans mon champ de vision rien d’autre qu’un petit tremble qui se découpait sur le ciel bleu. Sans énergie, mais sans paresse, je me mis à le dessiner; et tandis que je dessinais l’énergie me revenait : les belles lignes exigeaient d’être tracées, – sans faiblesse. Elles devenaient de plus en plus belles, à mesure qu’elles jaillissaient de l’ensemble, et prenaient leur place dans l’air. Avec un étonnement qui grandissait à chaque instant, je vis qu’elles se “composaient” d’elles-mêmes, selon des lois plus délicates que celles connues des hommes. À la fin, l’arbre était là, et tout ce que j’avais pensé jusque-là sur les arbres avait disparu » (*ibid.*, § 77).

Cette série d’épiphanies peut-elle déboucher sur une plus belle conclusion que celle-ci : « Le monde désormais m’apparaissait d’une justesse absolue » (II, 6, § 116)? Ce qui nous est raconté, c’est encore et enfin ceci, qui est la prise de conscience par Ruskin de sa véritable vocation de pédagogue de la beauté :

« Dès 1835, mais aussi en 1841, en France comme en Italie, je m’étais habitué à sentir que les gens derrière moi étaient intéressés par les sujets que je choisisais et à les entendre applaudir aimablement le rapide progrès, sous ma main, de la perspective d’une rue ou d’une surface richement décorée, telles que je pouvais les symboliser par d’adroits zigzags, des touches expressives, ou de gracieuses fioritures. J’avais grand plaisir, alors, à sentir que mon esquisse réellement très précise [...], avait le pouvoir tout à fait singulier d’attirer l’attention de toute une foule sur la beauté

d'un détail ou sur le sujet d'une sculpture des édifices sur lesquels je travaillais, et qu'ils n'avaient jamais remarqués jusqu'alors, mais que j'avais la double fierté d'être le premier à leur faire découvrir, puis à représenter – sans encourir leur désapprobation. Et je pouvais bien en être fier » (II, 6, § 123).

« Mon corps n'a pas les mêmes idées que moi »

Voilà ce que raconte *Praeterita* : les vicissitudes et les avatars de ce regard, de cet œil. Tout ce en dépit de quoi il s'est construit, ce qui l'a malgré tout favorisé de façon qu'il devienne cet *optical thinker*, si fier de son « pouvoir tout à fait singulier d'attirer l'attention de toute une foule sur la beauté d'un détail ». Tous les « errements et tourments » (pour reprendre le titre d'un *Bildungsroman* de la fin du XIX^e siècle : *Errungen und Wirrungen*, de l'allemand Theodor Fontane) par lesquels il est passé avant de prendre conscience de ce pouvoir. *Praeterita* raconte comment il a été sauvé par son regard, par ses yeux.

Jeanne Clegg, une des meilleures connaisseuses de l'œuvre de Ruskin aujourd'hui, a parfaitement mis ce mécanisme en évidence dans un très bel article sur Rome vue par Ruskin³¹. Elle montre, en s'appuyant aussi bien sur les *Diaries* que sur *Praeterita*, comment, lors de son séjour à Rome en 1840, l'instruction et la culture qu'il croit posséder, bien loin de lui donner accès à quelque compréhension de la ville, le rendent incapable de tout regard intelligent, et l'entraînent en une série de jugements stupides tant sur la Rome antique que sur la Rome baroque... Jusqu'au moment où son regard est attiré, dans le ghetto, par des vieux vêtements qui sèchent à une fenêtre et qu'il se met à les dessiner... Se produit alors une véritable dissociation entre les errements de ses jugements péremptaires et de ses préjugés (ses « hérésies artistiques »), hérités d'une instruction et d'une éducation parfois incohérentes, et un autre monde auquel lui donne accès le simple fait qu'il ait « de bons yeux », un monde qui « est perdu pour l'œil de tout le monde sauf un petit nombre d'artistes³² » mais que le jeune Ruskin sait voir.

L'expérience de cette dissociation, qui condense ici en un moment tout ce que raconte *Praeterita*, et qui a vraiment commencé le jour où le jeune Ruskin, devant un panorama s'est écrié : « Les yeux me sortent de la tête ! », c'est très exactement celle que Roland Barthes, dans *Le plaisir du texte* a résumée de la plus percutante des façons : « Mon corps n'a pas les mêmes idées que moi » !

Cette histoire de dissociation interne, expérimentée par Ruskin et si fortement formulée par lui lors du séjour romain de 1840-1841, nous ramène à la fois à la préface de *Praeterita*, d'où nous sommes partis et à une question précise, et qui va s'avérer essentielle,

31. « From Dead End to Central City of the World: (Re)locating Rome on the Map of Europe », *Papers of the British School at Rome*, 2021, p. 1-39.

32. *Diaries*, *op. cit.*, I, 118, cité par CLEGG Jeanne, « From Dead End to Central City of the World: (Re)locating Rome on the Map of Europe », *Papers of the British School at Rome*, 2021, p. 8.

de traduction. Elle ne porte que sur deux mots, elle peut paraître dérisoire et ne pas mériter que l'on s'en embarrasse plus d'une seconde, elle se présente à la deuxième ligne de la préface : ce que Ruskin donne ici à lire, dit-il, ce sont des *sketches of effort and incident*. Littéralement : des esquisses (ou des scènes) d'effort et d'incident. Cela paraît tout simple, sauf que cela ne veut à peu près rien dire. M^{me} G. Paris proposait : « Ces souvenirs des efforts et incidents de ma vie passée »... Les auteurs d'une traduction en italien (1992) disent : *le impresse e le vicende degli anni passati*, soit les entreprises et les événements des années passées...

Effort, dans le lexique esthétique de Ruskin et au singulier, c'est bien plus qu'un effort banal, et c'est autre chose que notre entreprise. Il est un texte, entre tous, où ce terme revient avec un sens très fort : la sous-partie des *Pierres de Venise* intitulée *La Nature du gothique*³³, où il l'assimile à la poursuite, par l'artiste de la perfection, cet effort, « souvent vain » (car pour Ruskin l'art est aussi nécessairement imperfection) qui est « le signe même de la vie », l'expression même de la « vitalité » de l'homme. Bref, comme il l'écrit en fin de paragraphe : « La loi de la vie humaine est l'Effort. » Sans doute faut-il, et cela n'a rien d'un hasard, aller chercher chez Proust une confirmation en même temps qu'une simplification de ce que Ruskin ne fait ici qu'effleurer. Proust, dès ses *Pastiches et Mélanges*, affirme que « le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers », au moment où il nous dit : « Regarde, regarde... » Et plus tard, dans *Le Temps retrouvé*, il écrit : « Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, ce n'est pas nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres³⁴. »

Quant à *incident*, il est encore plus problématique. En fait, ces deux termes, et surtout le second, si faussement anodin, ne prennent vraiment sens que dans leur opposition, leur relation conflictuelle et dialectique, comme, des années plus tôt, *gloom* et *glory* dans *Of Mountain Beauty*. Ce que Ruskin appelle ici incident, et qu'il va décliner tout au long de son récit, ce sont les « événements mineurs », tout ce qui arrive « incidemment », sans répondre ni à une nécessité, ni, précisément, à cet effort qui est la loi de la vie humaine, et de la création. Effort, c'est donc l'*élan* (vers l'inatteignable perfection) et incident c'est... un peu tout ce qui n'est pas cela et qui le contrarie : les banalités et *trivialités* de l'existence, en ce qu'elles viennent plus ou moins régulièrement se mettre en travers de cet élan, déjà en lui-même si difficile. Tous les chemins où l'artiste en puissance s'égare, où il se fourvoie, les fossés où il verse, les carrefours où il ne sait pas choisir le bon chemin.

33. *La Nature du gothique*, chapitre extrait des *Pierres de Venise*, traduction de M^{me} Mathilde Crémieux, Paris, Librairie Aillaud, 1907, p. 53.

34. *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 459.

Tout ceci nous ramène donc bien à cette question de clivage (soit dit en passant, l'une des figures géologiques préférées de Ruskin, chez qui, décidément, tout se tient, toujours), si bien mise à jour par Jeanne Clegg. L'élan créateur (l'effort), il se situera dans tout ce qui touche à l'éveil du regard, aux « *good eyes* », à ce qui restitue « l'innocence de l'œil ». Les trivialités, elles, sont liées à toutes les surdéterminations familiales, historiques et sociologiques qui ont pesé sur l'enfance, la jeunesse, les années de formation de John Ruskin, tout ce qui aurait pu (voire même dû!) faire qu'il ne devînt pas l'auteur de *Modern Painters*. Tout ce qui, tout au long de *Praeterita*, est voué au mieux à une douce ironie, au pire au violent autodénigrement que l'on sait. Ainsi interprétées, ces « *scenes of effort and incident* » donnent donc, dès la première phrase de la préface, la meilleure définition possible de ce que sera *Praeterita*. Et résumant la conception ruskinienne du *Künstlerroman*, avec ses inflexions, ses échecs et ses accomplissements, reposant sur la lutte quasi permanente de ces deux « principes ». Lesquels font irrésistiblement penser aux « deux chemins » (*The Two Paths*), qu'évoquait déjà Ruskin en une série de conférences prononcées entre 1857 et 1859 et rassemblées en recueil en 1859. Il s'y adressait à des étudiants en art, et plus particulièrement en architecture. Mais derrière l'aspect purement technique, ce sont un peu ses *Lettres à un jeune poète* : il y parle d'un « choix décisif entre deux types d'études, l'une menant à l'épanouissement, l'autre à l'asphyxie des facultés » :

« J'ai voulu donner à voir clairement [à l'étudiant] cette alternative – prendra-t-il à gauche ou à droite? – et lui en révéler les conséquences les plus lointaines. Des guides il en trouvera beaucoup; des aides aussi; mais tout cela sera vain s'il n'a pas d'abord identifié l'instant précis de la vie où la voie bifurque, un embranchement menant au Mont des Oliviers, et l'autre à la Vallée de la mer Morte. À ma connaissance, rares sont les passerelles entre les deux. Qu'il prenne le temps de s'arrêter à la croisée DES DEUX CHEMINS³⁵. »

Image structurante, non seulement de ce texte, mais aussi de tout le parcours ruskinien, tel qu'il se donne à lire dans *Praeterita*, et tel qu'il se résume donc dans ces « *scenes of effort and incident* ». Ce que la conclusion magnifique de la première conférence explicite admirablement, en développant l'image des deux chemins, devenus les « deux côtés », en une page à laquelle Marcel Proust (il connaît ces *Deux Chemins*, qu'il lui arrive de citer en note, dans ses traductions de *La Bible d'Amiens* et de *Sésame et les Lys*) ne fut manifestement pas insensible :

« D'un côté l'abîme, où demeure l'orgueil qui se délecte dans l'autocontemplation, l'indolence qui se repose dans des formes qu'on n'interroge pas, l'ignorance qui méprise ce qu'il y a de plus beau parmi les créatures de Dieu, et la bêtise qui nie les

35. *Les Deux Chemins* (*The Two Paths*, W, XVI, p. 254), préface de l'édition de 1859, traduction de Frédérique Campbell, Dijon, Presses du Réel, 2011, p. 13. Les majuscules sont de Ruskin.

merveilles de son œuvre³⁶ : une vie de monotonie pour vous-même et de leurre pour autrui. De l'autre, le choix d'un esprit souverain, qui se meut comme un phare dans la création, découvrant toujours, éclairant toujours, gagnant en force à chaque instant, et cependant toujours plus humble; sûr de poursuivre une quête légitime, sûr de son irrésistible avancée; heureux de ce qu'il a déjà conquis – plus heureux encore de ce qu'il a l'espoir d'accomplir; suprêmement heureux à la fin de sa vie, quand la main droite commence à perdre de son habileté, de se rappeler qu'il n'a pas appliqué une touche de son ciseau ou de son crayon sans ajouter à la connaissance et au bonheur de l'humanité³⁷. »

Traduire *Praeterita* a consisté à (et a permis de) comprendre tout cela, au fur et à mesure de la lecture, au gré des considérables difficultés qu'elle oppose, comme des moments d'euphorie qu'elle propose; à tenter de suivre tous les tours et détours de cette voix, qui, elle aussi, prend souvent par le plus long pour arriver à ses fins, de cette écriture que l'on peut bien qualifier de labyrinthique puisque Ruskin lui-même nous y invite :

« Mes courses dans le labyrinthe de Hampton Court avec ma cousine Mary [...] avaient toujours quelque chose du charme enchanté d'un conte de fées : et je continuais à dessiner sur les pages blanches de mes livres de classe des labyrinthes de plus en plus compliqués – y perdant, je crois bien, presque autant de temps qu'à la trisection de l'angle [...]. Grâce à cela, je comprends comme bien peu [...] toutes les histoires de Dédale, de Thésée et du Minotaure; et j'ai sur ce sujet nombre de manuscrits inédits, qui étaient destinés à être développés dans *Ariadne Florentina* et autres volumes labyrinthiques » (II, 1, § 5).

Traduire *Praeterita*, cela a donc aussi été tâcher de retrouver en français cette « *accuracy of diction* », et cette « *precision of accent* » auxquelles Ruskin tenait tant, par-delà tous ses changements de registre, ses ruptures de ton, ses parcours labyrinthiques. Et ce que son écriture doit aussi par moments à... Thucydide chez qui il admire « cette façon, au mépris de la syntaxe, d'inscrire le sens dans un rythme dont la puissance se nouait et se modelait de toutes les façons possibles » (I, 11, § 237)! Tout en veillant à ce que, pourtant, ses phrases « tombent », comme on le dit d'un vêtement bien taillé, aussi juste en français qu'en anglais. Mais en n'oubliant pas ce que cette prose pouvait avoir d'étrange, voire d'étranger, même pour un Leslie Stephen. Et donc en restant fidèle, autant que la langue française le permet, à ses longueurs, à ces prolepses et inversions que Ruskin utilise volontiers comme pour capter l'attention dès le début d'un énoncé par une syntaxe légèrement inhabituelle, à ses quasi-hapax, à ses fameux adjectifs substantivés par le suffixe *-ness*, bien plus fréquents dans des textes comme *Modern Painters*, où il parle couramment de terribilité, merveillesité, dolorosité, etc., mais encore présents ici avec (I, 10, § 207) une

36. C'est aussi tout cela qui crée les « incidents », et qui est régulièrement l'objet de l'autodénigrement si prégnant dans *Praeterita*.

37. *Les Deux Chemins*, op. cit., p. 43-44 (W, XVI, p. 292).

imprésentabilité (*impresentableness*), ou (II, 1, § 8) une immalléabilité, qu'il serait regrettable de ne traduire que par caractère peu présentable, ou peu malléable. À la place enfin qui y est faite à l'énonciation et aux modalisants, tous ces « peut-être », « dans la mesure du possible », etc., typiques d'une pensée qui se cherche dans l'élaboration même de la phrase, mais que des traducteurs éliminent souvent, comme de simples chevilles. Bref, traduire *Praeterita* a peut-être été tenter de retrouver et de donner à lire, et à entendre quelque chose de ce par quoi cet écrivain-professeur-conférencier-prédicateur tenait ses auditoires sous un charme que nul n'a mieux évoqué que Robert de La Sizeranne :

« Regardons-le monter dans la chaire d'Oxford, en 1870 par exemple [...]. Il parle et tout d'abord on croit qu'un clergyman s'est introduit dans la salle et fait une lecture sacrée. C'est qu'il lit en effet des passages écrits avec soin : il cadence ses phrases, balance ses périodes, contient ses mains, éteint ses regards. Peu à peu toutefois, en se relisant, il se ranime. Son exaltation lui revient comme au jour où il écrivit [...]. Enhardi, il attaque le fond du sujet, improvise, s'arrête, montre ses diagrammes [...]. Il entasse les observations, il multiplie les arguments. Botanique, géologie, exégèse, philosophie, tout lui est bon pour prouver sa thèse. À ce moment, il ne plaide plus : il prophétise, et les gens qui prennent des notes renoncent à les coudre entre elles. Il a perdu son plan, mais il a gagné son auditoire [...]. On écoute et l'on suit avec joie, quoique dans des cahots perpétuels, cette route qui tourne sans cesse, et, à chaque tournant, nous fait apercevoir une vallée nouvelle, un horizon inattendu. Enfin l'on sent qu'on arrive, qu'on s'élève, la vue s'étend de plus en plus, et, au milieu des applaudissements, la conférence, commencée sur un détail microscopique, finit sur une idée générale. De l'humble village caché au creux d'un vallon, votre guide, l'edelweiss au chapeau, vous a conduit, par mille lacets, sur quelque haut sommet d'où l'on découvre le monde³⁸. »

« Un grand esprit naufragé » : la question du livre III

On aimerait finir sur cette évocation, mais il faut encore faire un ultime détour, et ne pas esquiver la question du livre III. Car traduire *Praeterita*, c'est aussi (car cette traduction n'a de sens et de raison d'être que si elle est, enfin et pour la première fois, complète) s'affronter aux quatre chapitres de ce livre III (auxquels on peut ajouter le chapitre XII du livre II). Dont on peut vraiment dire, avec Virginia Woolf, qu'ils furent « écrits à une époque de grand trouble ». Leurs dates, 1887, 1888, 1889, les lieux où ils furent écrits (Folkestone, Sallanches, Brantwood), avant, pendant et juste après un ultime tour, totalement chaotique, sur le Continent, qui aura mené Ruskin une dernière fois à Chamonix et à Venise dans des conditions et dans un état plus que limite³⁹, disent sur quoi fut gagnée leur écriture : « Les pensées arrivent trop vite sur moi », ou « tout se tient et se mélange »,

38. SIZERANNE Robert de la, *John Ruskin et la religion de la beauté*, op. cit., p. 78-80.

39. Cf. HILTON Tim, op.cit.

c'est Ruskin lui-même qui l'écrit. Et c'est lui aussi qui nous suggère, en une troublante mise en abîme, les mots qui nous viennent à la lecture de ces pages : exactement ceux qu'il écrit lui-même à propos de Turner, sur qui « est venu aussi le temps du crépuscule », ou du Walter Scott des dernières années : « ce grand esprit naufragé ».

Ce que nous donnent à lire ces derniers chapitres, ce sont de redoutables tunnels, comme quand il recopie des pages entières d'une *Histoire de la Suisse*, ou qu'il s'attarde interminablement sur telle ou telle anecdote, ou qu'il cite non moins longuement Carlyle et plus encore Walter Scott. C'est un dernier chapitre « Aux bons soins de Joanna », écrit à Brantwood, gênant par l'excès des louanges qui y sont déversées, comme un tribut à rendre à celle qui veille désormais sur ses vieux jours fracassés par la maladie⁴⁰. Mais c'est aussi un étonnant retour, non seulement à ce Walter Scott que son père lisait si bien (comme une façon de « boucler » le texte sur lui-même), mais aussi aux origines de sa famille, cette Écosse que ses parents avaient été si heureux de lui faire découvrir et dont il s'était trop vite ennuyé (III, 1, § 11). Ce sont aussi des pages troublantes, avec la très longue reprise « à l'identique » d'une lettre de Rose La Touche, cette fillette de 12 ans alors, à qui donna des leçons de dessin, et qu'il finit par vouloir épouser. Mais qui, à sa manière, par sa façon de regarder, de voir et de transcrire ses sensations, fait du Ruskin...

Et tout cela donne un étrange bricolage, qui comme le volume 3 de *Modern Painters*, pourrait s'intituler *Of Many Things*. Où l'on retrouve, poussé à ses plus extrêmes limites « ce constant égarement qui est la marque ruskinienne par excellence », dont parlait Hubert Juin⁴¹, mais aussi quelques pages parmi les plus belles de *Praeterita* : l'éblouissement devant un Véronèse au musée de Turin, les charmes multiples de Vevey, le sourd grondement des eaux du Solway Firth...

Ce livre III, avec ce qu'il a tout à la fois de fascinant et d'ennuyeux, de pathétique et parfois de bouleversant, c'est l'égarement, sous l'effet de la « fièvre cérébrale », d'un récit où Ruskin s'était donné pour objectif à la fois de ranimer « un passé qu'il faut chérir », et de raconter comment il s'était construit en tant qu'écrivain. D'un récit que le jeune Proust a tant aimé qu'il affirmait le connaître « par cœur⁴² ». Comment ne pas penser alors aux (presque) dernières pages du *Temps retrouvé*? Celles où le Narrateur qui se sent enfin « porteur d'une œuvre⁴³ », comprend « qu'il est temps de commencer », qu'il va devoir « préparer son livre, minutieusement avec de perpétuels regroupements de forces [...] le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église,

40. *Ibid.*

41. JUIN Hubert, Préface à *John Ruskin. La Bible d'Amiens*, traduction de Marcel Proust, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1986.

42. PROUST Marcel, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 387.

43. *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 614.

le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde⁴⁴ ».

Et ce Narrateur en vient, du coup, à se sentir sous la menace de tout ce qui peut l'empêcher de mener son œuvre à bien, à la mort bien sûr, mais aussi à « l'accident cérébral ». Il se met à méditer sur « la loi cruelle de l'art qui est que les êtres meurent », et sur les dangers, « des dangers extérieurs ; des dangers intérieurs aussi », qui menacent toujours l'œuvre à faire, ou à achever : « Si j'étais préservé d'un accident venu du dehors, qui sait si je ne serais pas empêché de profiter de cette grâce par un accident survenu au-dedans de moi, par quelque catastrophe interne, avant que fussent écoulés les mois nécessaires pour écrire ce livre. » Et encore ceci, quelques lignes plus bas : « cette crainte du coup qui serait en train de s'ébranler dans mon cerveau », « une obscure connaissance de ce qui allait être, comme un reflet dans la conscience de l'état précaire du cerveau dont les artères vont céder⁴⁵ ». Comment ne pas penser à toutes les « chutes de tension » que présente le *Praeterita* de Ruskin, lorsque le Narrateur proustien prend conscience de ce que « dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte⁴⁶ ». Et que, lorsque Proust s'exclame : « Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! », c'est d'abord à *Praeterita* qu'il songe, à ce livre qu'il aime tellement qu'il le connaît par cœur, mais qu'il vient de renoncer à traduire... parce que ce serait un trop long travail. Mais ce livre, « écrit avec des couleurs passées⁴⁷ », faute de se sentir la force de la traduire, Proust va, littéralement, le *refaire*, mais à sa façon ! Parce que « comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce que l'on aime qu'en y renonçant⁴⁸ ».

André HÉLARD

44. *Ibid.*, p. 609-610.

45. *Ibid.*, p. 614-615.

46. *Ibid.*, p. 610.

47. Cf. la lettre de 1908 à Robert de Billy, citée au début de cette introduction.

48. *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 620.

«Praeterita», John Ruskin, André Héliard
ISBN 978-2-7535-8781-6, Presses universitaires de Rennes, 2023, www.pur-editions.fr