

MOHAMMED RIDA ZGANI

Université Chouaïb Doukkali

John Ruskin par la voix de Marcel Proust : acheminement vers le moi artiste

À la recherche du temps perdu est le fruit d'un dialogue que Proust a su entretenir avec ses contemporains. C'est une œuvre qui se nourrit des répulsions et des adhésions de Proust aux conceptions artistiques de son temps. Aussi le voyons-nous s'inscrire dans une opposition nette et franche avec les symbolistes¹. Son dialogue avec les théories positivistes de Taine et de Sainte-Beuve, les conceptions bergsoniennes sur la durée, les idées scientifiques sur la mémoire lui ont permis d'échafauder une théorie singulière sur l'art et la fonction de l'écriture romanesque. C'est ainsi que la traduction de l'œuvre de John Ruskin a participé, à son tour, et de manière notoire et décisive, à l'élaboration de la vision du monde dont Proust se prévaut². Entre révérence et irrévérence à l'égard de cet esthète anglais, Proust investit l'œuvre de ce dernier

1 Le 15 juillet 1896, Proust, encore jeune, publie un article dans la Revue Blanche, « Contre l'obscurité », où il s'en prend à l'esthétique des poètes symboliques dont Mallarmé est le chef de file.

2 J. Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 375 : « Les thèmes d'*À la recherche du temps perdu* n'ajoutent-ils pas au projet de grandir dans le monde (roman d'éducation) la nostalgie d'un espace passé ? À la faveur des accents romantiques du chagrin que Proust manie avec auto-compassion, le roman rejoint la désinvolture bucolique d'une humanité sans souci. La société préévolutionnaire, dans laquelle le narrateur cherche ses modèles – de la marquise de Sévigné à Oriane des Laumes ou de Guermantes –, représente également un modèle pour cette société anhistorique ».

pour développer sa théorie sur ce qu'il appelle l'exigence de la sincérité qui doit présider au travail de la création, considérant que l'art ne reconnaît d'autre exigence que celle de la sincérité pour qu'enfin l'œuvre devienne le portrait de l'artiste³. Sauf que le dépassement de la conception ruskinienne de l'art va être précédé par un sentiment d'idolâtrie qui poussera Proust à épouser, momentanément, le langage de John Ruskin et promouvoir son esthétique : « À mon amour pour les livres de Ruskin se mêla ainsi à l'origine quelque chose d'intéressé, la joie du bénéfique intellectuel que j'allais en tirer »⁴. Cette idolâtrie intellectuelle prendra chez Proust la figure d'une plaidoirie visant à défendre la conception ruskinienne contre les « fausses interprétations » qui semblent en négliger la profondeur. Dans la préface de *La Bible d'Amiens*⁵, Proust avance :

Ceux qui voient en [Ruskin] un moraliste et un apôtre aimant dans l'art ce qui n'est pas l'art, se trompent à l'égal de ceux qui, négligeant l'essence profonde de son sentiment esthétique, le confondent avec un dilettantisme voluptueux. (CSB, 113)

Proust reproche aux critiques d'avoir réduit les conceptions de Ruskin à un sentiment religieux tout en fermant les yeux sur la portée esthétique qu'elles

3 Dans cette analyse, nous reprenons la thèse développée dans notre article « Proust Traducteur de Ruskin », paru dans les actes du colloque international *La traduction littéraire entre productivité et réceptivité* organisé par le Laboratoire de recherches « Langue, Littérature, Imaginaire et Esthétique » à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Fes-Sais en 2021.

4 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve, Essais et articles*, Paris, Édition de la pléiade, 1971, p. 138. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation CSB, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

5 Notons qu'au cours de son voyage à Amiens, Rouen, Padoue et Venise, Proust se lance, entre-temps, dans la traduction de deux livres de John Ruskin : J. Ruskin, *Sésame et Les lys*, M. Proust (trad., notes et préface), Paris, Antigonel4, 2014 ; M. Proust, *Préface, traduction et notes à « La Bible d'Amiens » de John Ruskin*, Paris, Bartillat, 2007.

recèlent, en l'occurrence les effets de la contemplation de l'architecture médiévale sur la mémoire individuelle et collective. En s'adressant à ces critiques, Proust avance que « la configuration d'une chose n'est pas seulement l'image de sa nature, c'est le mot de sa destinée et le tracé de son histoire » (CSB, 112). C'est par l'inscription d'une chose dans son histoire qu'on accède à sa compréhension. Proust va à l'encontre de la philosophie de Platon qui considère que les essences sont indépendantes du flux du temps. En effet, le plaidoyer présent révèle d'ores et déjà quelques idées qui nous renseignent sur la vision proustienne de l'art ; ce que Proust paraît défendre chez Ruskin sous-entend par la même occasion les fondements de sa conception esthétique qui considère que l'art a partie liée avec l'éternité et est rétif aux conceptions relatives à la notion de progrès. Dans ce sens, Julia Kristeva voit que « Proust s'appuie sur ce socialiste croyant, sur cet homme moderne prisé ou contesté, pour faire passer ses conceptions naissantes de l'art comme "vraie vie" et de l'expérience esthétique comme présence réelle, "temps incorporé", "transsubstantiation" »⁶. L'usage d'un lexique religieux par Julia Kristeva ne doit pas nous induire en erreur. Car, si le chrétien s'incorpore le corps du Christ par les vertus de l'eucharistie, faisant du pain et du vin la transsubstantiation du corps divin, Proust, sur le mode profane, s'incorpore les conceptions ruskiniennes. C'est ainsi que la lecture confine au rituel religieux d'incorporation de la dimension esthétique de l'œuvre de Ruskin.

Lors de la traduction des textes de Ruskin, Proust note la différence qui marque la pensée de ce dernier par rapport à la sienne. Il adopte dès lors une posture sceptique qui refuse d'admettre une vérité sans l'explorer,

6 J. Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, op. cit., p. 132.

et qui cherche à soumettre toute conception nouvelle à l'expérience personnelle. Le scepticisme de Proust se montre dans sa volonté de découvrir la conception chrétienne de l'art même si celle-ci va à l'encontre de ses principes esthétiques. Car si Proust considère que le sens des choses n'est pas donné *a priori* et qu'il est toujours à construire, Ruskin pense que le sens ne peut être d'essence humaine puisqu'il est donné à l'avance par Dieu. Chevrillon pense que : « le même principe donne à Ruskin sa philosophie de l'art. Dans cette création où le regard de l'homme ne crée pas la beauté, puisque celle-ci existe par elle-même, surhumaine, on peut dire surnaturelle, signature de Dieu sur la matière, l'artiste est celui qui la reconnaît et en perçoit les significations ineffables »⁷.

Or, malgré la divergence des perspectives, Proust décide de renoncer à ses principes antérieurs et de se lancer dans une quête dans le but de comprendre l'essentiel de la pensée ruskinienne. La mise à découvert de cette dernière permet à Proust de vivifier son esprit et de l'affranchir d'un dogmatisme qui pourrait l'empêcher de faire son expérience personnelle du monde. C'est de cette manière que Ruskin incite Proust à se défaire de son regard habituel et d'en épouser un autre plus aventurier, grâce auquel il sera capable de voyager dans les temps moyenâgeux⁸. Pour cela, Proust se

7 A. Chevrillon, *La pensée de Ruskin*, Paris, Librairie Hachette, 1922, p. 45.

8 M. Rida Zgani, « Pèlerinages proustiens », [dans :] *Études et recherches en littérature. Série langues romanes*, 2008, n° 24, p. 5-6, <http://www.philologie-romane.eu/files/9015/4292/8296/Zgani.pdf> : « Le véritable voyage, nous dit Proust, est une tentative de reconstruire le réel à sa manière. De là, le voyageur proustien est un être qui ne se fie pas au monde en tant qu'il se donne à son intellect, mais aux impressions que celui-ci éveille en lui en tant qu'il s'offre à sa sensibilité, cette sensibilité est dans la reconnaissance de l'œuvre de l'autre, en l'occurrence Ruskin. "Le véritable voyage de découverte [nous dit-il dans *La Prisonnière*] ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux

libère du joug de sa langue d'origine et de celle du maître (la langue anglaise entendons-nous) et finit par cultiver un langage personnel qui traduit fidèlement la vision de l'art chrétien tel que l'entend Ruskin.

La traduction représente à la fois une posture d'obéissance à l'égard du texte original mais aussi de liberté qui prend la forme d'un style proprement proustien en mesure d'éclaircir la pensée ruskinienne. Grâce à cette langue retrouvée, Proust s'ingénie donc à démontrer le rapport qui existe entre le christianisme et la conception esthétique de John Ruskin. À partir du foyer de sensibilité de ce dernier, il essaye de déterminer les limites du sentiment religieux par rapport au sentiment artistique en montrant que l'architecture médiévale n'est pas forcément porteuse d'une connotation religieuse, elle est avant tout un travail artistique qui conserve le souvenir d'une époque sereine et joyeuse contre les aléas du temps pour les générations à venir. Proust montre donc que l'architecture est une réalité indépendante du religieux, puisqu'elle recèle une beauté qui permet au contemplateur de se détourner de la détresse du présent en faisant appel à un passé idéalisé qui redonne du sens à son existence. Proust est fasciné par Ruskin, il s'inscrit dans la filiation et la fidélité au guide :

Considérez quel autre groupe de littérature historique et didactique a une étendue pareille à celle de la Bible [...] Essayez, autant qu'il est possible à chacun de nous – qu'il soit défenseur ou adversaire de la foi – de dégager son intelligence de l'habitude et de l'association du sentiment moral basé sur la Bible, et demandez-vous quelle littérature pourrait avoir pris sa place ou remplir sa fonction, quand même toutes les bibliothèques de l'univers seraient restées intactes.⁹

d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est." Avoir ses propres impressions c'est avoir l'essence de son être. Ruskin fut un guide facilitant cette expérience de voyage ».

9 M. Proust, *Préface, traduction et notes à « La Bible d'Amiens » de*

Il en est de l'architecture comme il en est de la Bible en tant que récit qui a rendu possible l'émergence de l'art religieux. À notre sens, la Bible est perçue comme la matrice principale (aux côtés de l'œuvre d'Homère) de l'imaginaire et du symbolisme occidental. Car même si l'Occident a subi un profond processus de désenchantement du monde qui l'a déchristianisé, il continue à puiser ses images dans la Bible. Cette dernière est ce texte princeps qui nourrit l'imaginaire et qui est susceptible d'être interprété à l'infini, pour peu qu'on ne focalise point sur la seule dimension didactique de ce texte (de cette manière, Proust, comme nous le verrons par la suite, se désolidarise de Ruskin). Ruskin pense que la Bible, comme toute œuvre d'art, est un livre qui s'inscrit dans un dialogisme avec l'histoire de l'humanité qui transcende les dimensions historiques et morales. Ruskin conçoit la Bible comme une œuvre qui, par la puissance de son langage moralisateur, transmet aux individus un enseignement commun qui permet leur union, abstraction faite du siècle auquel ils appartiennent. À l'encontre de la littérature documentaire qui concerne uniquement le siècle dans lequel elle est écrite, le texte biblique concerne tous les temps de l'humanité puisqu'il est doté d'un pouvoir esthétique qui lui permet de résister, comme une œuvre architecturale, aux changements sociohistoriques. La Bible atteint donc une étendue à la fois universelle (grâce à sa morale) et éternelle (grâce à son esthétique) dans la mesure où elle permet à chaque lecteur de revisiter un moment commun à toute l'humanité, à savoir celui d'après le péché originel. Contrairement à la littérature de notation, la Bible est une œuvre qui est capable d'interpeller à n'importe quelle époque la mémoire des années et des siècles passés : « Mais ce fut de la Bible [nous dit Ruskin] que j'ai appris les symboles

d'Homère et la foi d'Horace »¹⁰. Pour Ruskin, la Bible est une œuvre d'art qui conserve la vie des civilisations passées en vue de les transmettre à celles de l'avenir. Ainsi Proust montre que le texte biblique représente chez l'esthète anglais une interprétation qui ne se sépare nullement de l'enseignement sur l'art, dans la mesure où il s'inscrit dans un dialogisme fécond avec les religions des civilisations passées :

Je ne suis pas contempteur de la littérature profane, si peu que je ne crois pas qu'aucune interprétation de la religion grecque ait jamais été aussi affectueuse, aucune de la religion romaine aussi révérente que celle qui se trouve à la base de mon enseignement de l'art et qui court à travers le corps entier de mes œuvres.¹¹

Dans un même mouvement, Proust revisite les œuvres du passé, qu'elles soient monothéistes ou polythéistes, dans le but d'en dégager la seule dimension esthétique. Car le rapport au divin prend souvent la forme du mémorial puisque le religieux se fonde sur la foi, autrement dit, la confiance en la divinité. Cette confiance n'interpelle nullement la raison ou l'entendement, mais fait surtout appel aux sentiments et à l'imagination qui sont à la base aussi bien du sentiment religieux que de l'art. Toutefois, Ruskin témoigne une préférence au christianisme non parce qu'il est monothéiste, mais parce que les religions polythéistes n'enseignent pas autant d'amour que la religion chrétienne. Cette dernière est profuse en matière d'amour et le place au cœur de cet enseignement dont le Christ est l'ultime détenteur et transmetteur. Ruskin voit que l'amour que lui a inculqué le christianisme est à la base de sa matière artistique, car l'art selon lui consiste dans la conservation de la vérité d'une époque en vue de la transmettre aux générations à venir. Comme Jésus a choisi de se sacrifier pour l'humanité, Ruskin voit qu'il revient à l'artiste de faire de même.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹¹ *Ibid.*

L'art, dans son implication religieuse, devient un sacerdoce puisque l'artiste doit réactualiser le message christique. L'architecture est selon Ruskin un art qui comprend à la fois une dimension éthique et esthétique, elle permet la commémoration du sacrifice christique à travers la construction de cathédrales dont la beauté permet de répandre son amour et de maintenir sa continuité en dépit des aléas du temps. Disons que l'enseignement du Christ est au centre de la conception de John Ruskin, l'artiste est celui qui renonce à son propre bien pour celui d'autrui. Cela rappelle le cas de Proust qui décide d'offrir son œuvre *Jean Santeuil* à l'amitié de ses lecteurs : « J'ai senti qu'il était plein de pensées pareilles à la mienne depuis le passé le plus lointain, et qu'il en naîtrait aussi dans l'avenir, pour qui j'avais même quelques fois songé à conserver, pour offrir à leur amitié, dans un livre qui serait moi-même, une pensée qui ressemblerait à la leur »¹². Sauf que chez Proust le divin est remplacé par l'humain, car le sacrifice se fait au nom de la communion avec les autres. Ceci dit, si Proust décide de se sacrifier pour son lecteur, c'est dans le but de l'inviter à retrouver les univers de son intériorité plutôt que de le pousser à obéir à l'enseignement christique. Proust et Ruskin ne partagent pas le même foyer de sensibilité, car si le premier se ressource de ses lois intérieures qui lui permettent de donner naissance à sa création artistique, il se trouve que le deuxième obéit aux lois divines toutes faites qui le guident pour perfectionner la sienne¹³. Certes, Proust a fait preuve d'empathie totale avec l'autre

12 M. Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1971, p. 741.

13 A. Chevillon, *La pensée de Ruskin*, Paris, Hachette, 1922, p. 118 : « Mais Dieu nous montre en lui, pour étrange que ce puisse paraître, non seulement la perfection de l'autorité, mais encore la perfection de l'Obéissance — Obéissance à Ses propres lois : dans les mouvements pesants des plus énormes de Ses créatures, nous nous remémorons, par Son essence divine même, cet attribut de la perpendicularité de la créature humaine, qui blasphemé contre sa propre souffrance et ne change point ».

que représente ici Ruskin. C'est un travail artistique qui consiste à recréer en soi le ressenti de l'autre. Il ne s'agit pas ici d'une imitation passive, mais d'un travail de recréation de l'héritage en vue de le renouveler et se renouveler soi-même. La traduction de Ruskin est à la fois le moyen et le prétexte de l'évolution individuelle du moi artiste de Marcel Proust. C'est ce qui justifie la volonté de dépassement du maître à l'égard duquel il faut témoigner de l'irrévérence afin d'éviter de le monumentaliser en se contentant de faire preuve d'une idolâtrie qui empêche l'accession au moi artiste.

Proust a fait, et pendant longtemps, preuve d'idolâtrie à l'égard des conceptions ruskiniennes sur l'art. Il n'en reste pas moins que ce moment fondateur de l'esthétique proustienne va s'accompagner d'une maturation du génie proustien qui va donner naissance chez l'auteur à un dépassement des conceptions développées par Ruskin. Le dialogue entre les deux auteurs avait pour simple et unique raison l'évolution du moi artiste de Proust. Ce dernier s'est sûrement nourri de ses prédécesseurs. C'est ce que semble penser Julia Kristeva lorsqu'elle avance : « Fondamentalement, et par-delà une prétendue "idolâtrie", Ruskin a dû exaspérer Proust par son universalisme humaniste et par sa croyance en une "culture" à laquelle, selon le théoricien anglais, tout individu sans génie particulier pourrait accéder. Personnel et solitaire, Proust ne croit pas au salut de l'humanité par le livre, mais à l'élection singulière de quelques-uns, à la vérité de la seule intermittence, douloureuse ou extatique. Il garde par conséquent une tendresse pour Ruskin qui l'a réconcilié avec la sensualité de l'art incarné, tout en le poussant – par ses excès politiques – à se dégager d'un optimisme naturaliste et universaliste. Mais d'ores et déjà le traducteur prend ses distances, qui ne cesseront de grandir, avec cette pensée »¹⁴.

14 J. Kristeva, *Le temps sensible*, op. cit., p. 136.

Proust reproche à Ruskin ses conceptions puisées dans sa foi et ses penchants socialistes. Par ces derniers, il hérite d'une vision universaliste de l'homme proche des idées professées par les Lumières occidentales. Il croit ainsi en la possibilité qu'a chaque individu, au-delà de ses appartenances et ses conditions socio-culturelles, d'accéder à la culture. L'idée du génie est entièrement absente dans sa réflexion sur l'art. Il se situe du côté de Schiller qui, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*¹⁵, soutient que le problème politique ne peut être résolu que par l'esthétique. C'est de cette manière que l'éducation esthétique ennoblit les hommes et influence leur agir moral. La beauté est, selon Schiller, la réalisation achevée de l'humanité de l'homme. Se dégage ainsi une vision universaliste de l'homme qui consiste à dire que ce dernier pourrait parachever son humanité par l'accession à une vision esthétique du monde. À l'encontre de Ruskin, Proust croit en l'élection. Il est l'héritier des conceptions anciennes de l'art qui croit en la notion du génie. Rares sont les humains qui peuvent accéder à la génialité. L'art est un savoir extatique qui nécessite la sortie hors de soi-même, laquelle sortie a partie liée avec l'accession au moi artiste. Nous retrouvons les conceptions rimbaldiennes développées dans les *Lettres du Voyant*¹⁶. Ce que Proust garde de Ruskin, c'est sa sensualité. Il a libéré l'architecture religieuse d'une conception dogmatique qui ne voit en elle que le simple témoignage d'un rapport divin. Seuls quelques individus peuvent accéder à cette expérience, nous dit Proust. C'est en cela qu'il n'est pas d'accord avec Ruskin qui, pour son compte, croit en la possible articulation entre le moment éthique et le monde esthétique. L'esthète est souvent renvoyé à sa

15 F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Éditions Montaigne, 1970.

16 A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, Genève, Librairie Droz, 1975.

solitude et ne peut partager ses conceptions esthétiques nécessaires à la fondation d'une nouvelle humanité. Ce que Proust recherche chez Ruskin, c'est surtout l'idée « d'une réhabilitation moderne et progressiste de l'esthétique religieuse [chez Ruskin] ou de la religion esthétisée »¹⁷.

Disons que l'idolâtrie de Ruskin ne fut qu'un moment transitoire qui préparait l'élaboration d'une théorie proustienne sur l'art. Ainsi la ressemblance qui paraissait exister entre les visions des deux auteurs n'était au fond qu'une manière pour le traducteur de mettre noir sur blanc les dissemblances grâce auxquelles se déterminera cette théorie. Contrairement à l'artiste chrétien qui se nourrit de son sentiment religieux pour exprimer une vision communautaire, l'artiste proustien tire sa matière artistique de ses images mnémoniques les plus intimes pour les transmuier en une vision individuelle. Et si Ruskin développe une utopie esthétique teintée d'un optimisme quant à la nature humaine, ne voyant en celle-ci que sa capacité innée d'accéder à une vision esthétique du monde, Proust fait preuve d'un certain élitisme qui voudrait que beaucoup soient appelés et peu élus. L'optimisme ruskinien tire sa matière d'une religion qui voudrait que l'homme soit à l'image de Dieu. Et comme Dieu est créateur, sa créature a hérité d'une part de cette créativité, fût-elle limitée et pâle par rapport à celle d'origine.

Commence déjà à apparaître la divergence entre la vision de Proust et celle de l'esthète anglais. Le sentiment d'idolâtrie à l'égard de ce dernier a permis à Proust de faire la connaissance de l'art chrétien et de l'architecture médiévale, certes¹⁸. Mais la fin de ce sentiment va désormais permettre à la traduction de prendre un nouveau chemin dans le but de remettre en question les « insuffisances » des conceptions

17 J. Kristeva, *Le temps sensible*, op. cit., p. 131.

esthétiques de John Ruskin. La fin de l'idolâtrie signifie le passage au crible de tout ce que nous avons appris jusqu'à présent à propos de John Ruskin par la voix de Proust. Proust a déjà invité ses compatriotes à faire la visite de la cathédrale d'Amiens en vue de rendre hommage à ce « maître de la beauté » qu'est Ruskin. Voilà maintenant qu'il les invite à découvrir la dissemblance qui marque la frontière entre la vision esthétique de chacun d'entre eux. En cela, Proust commence à nourrir des griefs à l'égard de Ruskin, il les associe à des « péchés » commis à l'égard de la littérature :

Ruskin commet la même erreur quand il dit qu'« une peinture est belle dans la mesure où les idées qu'elle traduit en images sont indépendantes de la langue des images ». Il me semble que, si le système de Ruskin pêche par quelque côté, c'est par celui-là. Car la peinture ne peut atteindre la réalité des choses, et rivaliser par là avec la littérature, qu'à condition de ne pas être littéraire. (CSB, 112)

En quoi réside le différend entre Ruskin et Proust ? L'esthète anglais croit en l'autonomie de la peinture, et par extension de l'architecture. Selon lui, la beauté est intimement liée à l'idée que le tableau véhicule. Il faut dire que la foi chrétienne influence le point de vue ruskinien selon lequel tout lecteur de la Bible est capable d'associer une image à un dogme ou un événement biblique. L'œuvre s'éclaircit par sa projection sur un texte biblique qui lui est antérieur. La même théorie est professée par Émile Mâle qui considère qu'« une logique ou une métaphysique de la Bible pré-existe dans le peuple avant que l'artisan ne la façonne de ses mains »¹⁹. La Bible devient ce fond imaginaire

19 Cité par J. Kristeva, *Le temps sensible, op. cit.*, p. 138. Kristeva pense dans ce sens que « l'érudition aujourd'hui contestée d'Émile Mâle impressionne Proust fort peu versé dans ces matières. Pour compléter Ruskin, il reprend avec un plaisir sensuel ces exemples architecturaux ou liturgiques dont Émile Mâle fournit la liste sans oublier d'interpréter chaque pierre et chaque geste comme une "métaphore" au sens proustien du terme : c'est-à-dire comme le rapprochement de

qui nourrit aussi bien la peinture que l'architecture. Chez Proust la démarche est autre, car il insiste sur le regard singulier du contemplateur de l'œuvre d'art dont il faut une lecture personnelle qui est le fruit de sa culture et de ses connaissances, de sa manière et de sa capacité à user d'un savoir métaphorique qui relie des images apparemment distinctes. Car dans le cadre de l'évolution du génie de Proust, Kristeva reconnaît le détachement proustien de la théorie de Ruskin comme de celle d'Émile Mâle : « [Proust] y parviendra en se détachant de ces maîtres érudits, et en frayant sa propre voie parmi les sensations quotidiennes, mais aussi par l'aveu d'un érotisme qui agit et déborde de plus en plus la mémoire involontaire du futur narrateur »²⁰.

Si Ruskin considère que la Bible est un fonds de symboles qui conditionne la lecture d'une peinture, et qu'il faut au contemplateur d'un tableau une solide culture biblique à même de lui faire saisir à la fois la valeur esthétique et didactique de ce qu'il regarde, Proust développe une idée toute autre. Il interpelle la sensibilité artistique du contemplateur pour que celui-ci exprime la singularité de son regard. Et lorsque Proust interprète une peinture, il continue à exprimer la singularité de son regard artiste que nous retrouvons dans ses écrits romanesques. Le Proust romancier rencontre le Proust critique d'art, et on ne peut séparer l'un de l'autre. La peinture n'est que le prétexte à un exercice littéraire qui dévoile le moi artiste de l'auteur. C'est ce qui justifie le conflit entre Proust et les critiques d'arts professionnels.

deux idées, images ou sensations issues de l'Ancien et du Nouveau Testament ».

²⁰ *Ibid.*, p. 138. Cette érotisation dont parle Kristeva se manifeste à travers les dessins de Proust dans les lettres envoyées à R. Hahn où il copie les images des cathédrales et sculptures médiévales sur l'œuvre de Mâle avec des motifs faisant allusion à ses relations érotiques avec Hahn. Cf. M. Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Paris, Sillage, 2012.

Ruskin assujettit cependant l'art de la peinture à des exigences religieuses. Celui-ci, de par le sentiment de beauté qu'il procure chez le contemplateur, est censé, selon l'esthète anglais, transmettre des valeurs chrétiennes et sociales. Il faut dire que Ruskin reste fidèle à l'esprit du mouvement préraphaélite (dont il faisait partie) qui consiste à renouer avec la conception médiévale de l'art, intimement liée à une vision chrétienne du monde. Sa sensibilité romantique est fortement influencée par sa foi de révolte contre une modernité politique qui ne jure que par l'universalisme, l'autonomie de l'homme et sa liberté. Dès lors, il va accorder plus d'importance à ce qui est particulier pour contrer les prétentions universalistes de la philosophie des Lumières. Ainsi les spécificités nationales vont jouir de toute leur estime. Le « terroir » devient une source d'inspiration artistique, car l'art ne doit pas seulement exprimer l'individuel, il doit être le miroir d'une vie collective que le mode de vie moderne tend à déraciner à cause de l'idée de l'universalité de l'homme. Cette idée a commencé à poindre à partir d'une Renaissance qui voulait se libérer du joug de l'Eglise catholique. Dès lors, Ruskin va se focaliser sur une période pré-moderne qu'il situe au niveau du Moyen Âge. Il partage les idées de William Morris, l'un des principaux représentants de la Confrérie préraphaélite²¹ : « Il ne suffit pas que l'art soit suggestif, soit didactique, soit moral, soit populaire ; il faut encore qu'il soit national »²².

Il faut dire que Ruskin, en romantique, va tenter de réactualiser, sur le mode de vie de la nostalgie, les

21 William Morris (1834 – 1896), poète, dessinateur et réformateur britannique, est l'un des principaux représentants de la Confrérie préraphaélite, et spécialement du mouvement Arts and Crafts. Le rayonnement de ce mouvement s'étend à toute l'Europe et aux États-Unis et contribue au développement de l'art nouveau.

22 R. de la Sizeranne, *Le Préraphaélisme*, New York, Parkstone International, 2008.

univers qualitatifs du Moyen Âge religieux, là où le christianisme structurait de part en part le vivre ensemble. La Renaissance constitue à ses yeux le début d'un long processus de dégénérescence de l'homme. En effet, et si on se fie à l'idée que se fait André Chevrillon de l'esthète anglais : « À l'origine, cet orgueil et cette révolte de la Renaissance : ivresse du nouveau savoir, confiance joyeuse en des formules que l'on retrouve ou que l'on invente. L'homme croit se suffire : il se détourne de Dieu, et sa vie commence à décroître ; il se détourne de la Nature, et son art commence à décliner. C'est de lui maintenant, et non pas de la Nature qu'émane la beauté ; par sa science il prétend en devenir créateur. À la religion de Dieu, il a substitué le culte de cette science et de cette beauté »²³.

L'œuvre de Ruskin s'inscrit justement dans cette veine romantique qui se ressource dans le mode de vie médiéval et chrétien où l'art fut traversé par l'esprit religieux. C'est pour cette raison qu'il s'agit pour lui de contrer l'idée de toute création artistique entreprise sans autre but qu'elle-même. L'œuvre de l'artiste ne doit pas se suffire à elle-même, elle doit plutôt être conçue sur la base d'un sentiment chrétien qui la précède et la fonde. L'accès à la Nature et la beauté qu'elle recèle n'est possible que par la reconnaissance de Dieu qui est derrière sa création. Mais Proust s'oppose à l'idée d'un art qui ne permet pas à l'artiste d'accéder à son individualité. Il refuse la dimension de l'éthique et donc du vivre ensemble qui serait médiatisé par un art chrétien. Car il n'y a selon lui de jouissance qu'individuelle et d'idolâtrie que celle du moi, comme il n'y a de représentation que celle du portrait de l'artiste par lui-même. La possible articulation entre l'éthique et l'esthétique lui est étrangère. C'est en cela que réside le tort de Ruskin qui considère que « le Beau

23 A. Chevrillon, *La pensée de Ruskin*, op. cit., p. 104.

Dieu d'Amiens dépassait en tendresse sculptée ce qui avait été atteint jusqu'alors » (*CSB*, 128). Proust voit au contraire que le contemplateur est censé admirer la sculpture de la Bible d'Amiens plutôt que de s'arrêter sur la dimension religieuse qui en escamote la beauté : « que le Beau Dieu d'Amiens soit ou non ce qu'a cru Ruskin est sans importance pour nous » (*CSB*, 128).

À l'opposé des artistes préraphaélites, Proust pense que la véritable dégénérescence de l'art, en l'occurrence celui de l'architecture, commence lorsque celui-ci cesse d'exprimer la souveraineté du moi de l'artiste pour devenir le médiateur d'un enseignement moral et social. Ainsi l'œuvre de Ruskin ne semble pas empêcher Proust d'atteindre sa vocation artistique, car celui-ci s'est déjà forgé une vision esthétique avant même sa lecture des œuvres de l'esthète anglais. Jean-Yves Tadié avance dans ce sens que : « L'esthétique de Proust était largement formée lorsqu'il aborde Ruskin, et c'est pourquoi il peut l'accueillir, le comprendre, l'aimer, le traduire, et, finalement, l'oublier »²⁴.

Cela signifie que Proust avait pris ses distances avec la pensée de Ruskin dès le premier contact avec elle, et que son idolâtrie ne fut qu'une attitude nécessaire (pour ne pas dire trompeuse) pour mieux comprendre la conception esthétique du maître. Ne s'agit-il pas d'une idolâtrie qui dissimule une mise en dérision de la conception de l'art de l'auteur anglais ? De toute façon, de la pensée de Ruskin, Proust ne saisit donc que l'essentiel, qui lui sera utile à la création de son œuvre à venir, *À la recherche du temps perdu*. Contre cette veine chrétienne qui traverse les écrits de Ruskin prônant le langage de la vérité commune, Proust développe un autre point de vue selon lequel la littérature doit parler le langage de la vérité individuelle, c'est dire, un langage qui éveille chez le lecteur un sentiment

24 J.-Y. Tadié, *Marcel Proust I, Biographie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 595.

de ressemblance qui lui permet de cultiver sa propre vérité. La ressemblance est comme ce cordon ombilical qui lie le lecteur au langage d'un « maître » pour pouvoir, ensuite, retrouver le sien. Proust est, à juste titre, ce lecteur-traducteur qui a étayé sa vision esthétique à travers ce sentiment de ressemblance, en l'occurrence avec Ruskin : « C'est quand Ruskin est bien loin de notre pensée que nous traduisons ses livres et tâchons de fixer dans une image ressemblante les traits de sa pensée » (*CSB*, 141). Et c'est de cette ressemblance entre la pensée du maître et celle du lecteur qu'advient la vérité du moi artiste.

Il convient donc d'avancer que la traduction proustienne des livres de Ruskin fut un moment où l'esprit d'émulation était à son comble. La confrontation entre l'esthétique de Ruskin et celle de Proust a permis à ce dernier de promouvoir une esthétique beaucoup plus soucieuse d'art que de morale (chrétienne, entendons-nous). Proust avait pour tâche de transcender l'esthétique ruskinienne. Ainsi, il marque sa rupture avec l'héritage ruskinien pour enfin se permettre de livrer à son lecteur une éthique de la littérature qui voit en celle-ci un guide menant vers la liberté du lecteur plutôt qu'à son asservissement par l'idolâtrie.

bibliographie

- Chevillon A., *La pensée de Ruskin*, Paris, Hachette, 1922.
- Mâle É., *L'art religieux du XIII^e siècle en France : Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1919.
- Kristeva J., *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- Proust M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.
- Proust M., *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1971.
- Proust M., *Lettres à Reynaldo Hahn*, Paris, Sillage, 2012.
- Proust M., *Préface, traduction et notes à « La Bible d'Amiens » de John Ruskin*, Bartillat, 2007.
- Rimbaud A., *Lettres du voyant*, Genève, Librairie Droz, 1975.
- Ruskin J., *Sésame et Les lys*, Proust M. (trad., notes et préface), Paris, Antigone14, 2014.
- Schiller F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Montaigne, 1970.
- Sizeranne (de la) R., *Le Préraphaélisme*, New York, Parkstone International, 2008.
- Tadié J.-Y., *Marcel Proust I, Biographie*, Paris, Gallimard, 1996.
- Zgani M. R., « Pèlerinages proustiens », [dans :] *Études et recherches en littérature. Série langues romanes*, 2008, n° 24.

abstract

John Ruskin by the voice of Marcel Proust : Journey to the artist's self

The translation of *La Bible d'Amiens* and *Sesame et les Lys* was a way for Proust to take an interest in religious art, but also to cultivate his own vision of art. Ruskin was for Proust a guide who participated in the support of his artistic self by transferring a certain number of aesthetic conceptions to which his mind would never have been able to access on its own. Proust succeeds in recognizing the decisive dimension of the Christian religion and its implications for Ruskin's aesthetics. Transcending the religious dimension, Proust realizes that Christian architecture, as understood by Ruskin, acquires a meaning other than religious, namely that of a past sublimated by the powers of art. Thus the historical dimension is annihilated in favor of an aesthetic perception of works from the past. Our article therefore aims to show how this experience of translation allowed Proust to deconstruct the aesthetic vision of the author of the translated text, while constructing a vision of art that is his own.

keywords

John Ruskin, Marcel Proust, translation, religious art, aesthetics

mots-clés

John Ruskin, Marcel Proust, traduction, religieux, art, esthétique

mohammed eida zgani

Enseignant chercheur à l'Université Chouaib Doukkali, Maroc. Il s'est consacré à l'étude de l'évolution créatrice du génie de Marcel Proust, et ce en épousant la longue temporalité de son œuvre, des *Plaisirs et des Jours* jusqu'à *À la recherche du temps perdu*, en passant par *Jean Santeuil* et le *Contre Sainte-Beuve*. Ses principales publications sont : *Pèlerinages Proustiens* (2018), *Driss Chraïbi : Le mal compris : itinéraire d'un engagement* (2019), *De la claustration à la désillusion : Proust et l'univers bourgeois* (2020). *Fiodor Dostoïevski : Les frères Karamazov entre dialogisme et désir mimétique* (2023).

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 25.04.2023 Accepted : 20.06.2023 Published : 30.09.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0009-0005-1954-9399			
M. R. Zgani, « John Ruskin par la voix de Marcel Proust : acheminement vers le moi artiste », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 81-100. DOI : 10.4467/23538953CE.23.025.18475			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			