
Introduction

Pierre-Henry Frangne

Université Rennes 2, France

Sommaire 1 Un élargissement du regard. – 2 La crise de la recherche philosophique de la vérité. – 3 Soi-même comme un autre. – 4 Une pensée incarnée et vivante 'à la surface de la terre'.

Puisqu'il m'est fait l'honneur d'introduire ces actes du colloque sur l'Europe de Ruskin, sur Ruskin l'européen, je voudrais commencer par remercier ceux qui l'ont rendu possible : l'Université Ca' Foscari au premier chef parce qu'elle nous accueille bien sûr par l'intermédiaire de ses deux départements de philosophie et d'études de linguistique et de culture comparées ; la *Scuola Grande di san Rocco* qui tisse depuis longtemps avec ces départements de solides partenariats ; l'Université de Rennes 2 en France, enfin, que je représente et qui est heureuse et honorée à la fois de pouvoir mettre en œuvre une collaboration qui sera, à n'en pas douter, fructueuse. Je voudrais remercier également tous les participants, tous ceux qui ont écrit un article dans l'ouvrage qui s'ouvre ici, tous ceux qui viennent souvent de loin, de nombreux pays européens mais aussi du Brésil et du Japon. Ils mettent en œuvre par leur présence et leur travail une communauté de recherches, une communauté spirituelle qui est le reflet de cette 'grande communauté' européenne que Ruskin et les hommes du XIXe siècle ont aidée à constituer et qu'ils nous ont léguée comme un travail à faire ; un travail qui n'est pas achevé parce qu'il est sûrement infini comme le disait Husserl en 1935 et 1939 dans sa conférence viennoise sur « La crise de l'humanité européenne

et la philosophie », ¹ puis dans *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*.

Si ce travail est infini, c'est parce que la grande communauté européenne est une communauté de cultures qui s'unissent en reconnaissant dans le monde et l'histoire communs qu'elles construisent leur spécificité, leurs différences mais aussi leur nécessaire circulation et leur impérieux *dialogue*. C'est ce dialogue, permis par « la merveilleuse distance » comme disait Montaigne dans ses *Essais* ² sur laquelle ce dialogue est greffé, qui garantit (comme tout dialogue humain d'ailleurs) la *présence*, la *différence* et l'*équivalence* des cultures qui lient leur destin. Cette présence, cette différence et cette équivalence sont celles de leurs multiples cultures, c'est-à-dire de leur multiples langues en lesquelles elles s'incarnent, et qui doivent passer les unes dans les autres par la traduction tout en reconnaissant ce que Barbara Cassin appelle le risque de leurs intraduisibles, comme par exemple, en allemand *aufheben* (supprimer-conserver, relever) en portugais *saudade* (mélancolie et nostalgie solitaire d'un ailleurs où l'on a pas vécu), en italien *sprezzatura* (désinvolture comme *summun* de l'art), en anglais *design* (dessin et dessin) et *care* (soin, souci, attention), en grec *logos* (*ratio* et *oratio*) ou *aidos* (pudeur et respect). C'est parce que « la langue de l'Europe c'est la traduction » ³ selon la magnifique expression d'Umberto Eco, c'est parce que son *transit* plein de doute entre les langues est constitutive de l'identité européenne, que nous avons voulu que chaque auteur écrive ici, et autant que faire se peut, sa langue maternelle, comme je le fais ici même en ce lieu qui veut éviter le surplomb du *global English*. Car le *globish* est fait

pour les moteurs de recherche et pour le discours des experts. Comprendre, au contraire, un écrivain quel qu'il soit, c'est-à-dire prioritairement un style, c'est éviter ce langage de pure communication, de pure assimilation, ⁴ en son simple fonctionnement de « numéraire, facile et représentatif » comme a dit Stéphane Mallarmé, qui s'y entendait en poésie, en style, en écriture, en traduction lui qui était professeur d'anglais et qui fit en français (en 1894) deux conférences mémorables à Oxford, l'université de Ruskin, puis à Cambridge, intitulée *La Musique et les Lettres*. C'est la fonction numéraire qui rend le langage aussi plat qu'une feuille de journal, qu'une pièce de monnaie ou qu'un billet de banque passant de mains en mains.

C'est donc en français que je voudrais remercier mes amis et mes collègues avec lesquels nous avons pensé le colloque *Ruskin, l'Europe de Ruskin* ; l'Europe de Ruskin qui est justement celle où, en plein XIXe siècle, les écrivains se font, non par surcroît mais dans le mouvement même de leur œuvre et de leur création littéraire, *traducteurs*. Ce faisant, ils produisent ce que Malraux a appelé « un échange horizontal entre les Européens substitué à l'échange vertical avec les Anciens », ⁵ échange horizontal qui accompagne « la conscience du fait poétique lié au fait pictural » : pour la France, je pense à Nerval, à Vigny, à Baudelaire, à Mallarmé et à évidemment à Proust par lequel Ruskin est venu parler la langue que j'écris en ce moment. Ces collègues que je remercie tout particulièrement sont Martina Frank, Myriam Pizzati Namer et Emma Sdegno. Je les remercie avec d'autant plus de chaleur et d'insistance que je connais la difficulté de l'organisation d'un colloque et d'un ouvra-

1 Husserl 1976, 347.

2 Montaigne 1992, 210.

3 La formule est rapportée par Cassin 2017, 154.

4 Cassin 2014, 9-20.

5 Malraux 1977, 236.

ge véritablement, et je dirais *substantiellement*, internationaux. À cette équipe à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir, je voudrais associer mon ami André Héléard de Rennes parce qu'il a aussi une place éminente dans la conception de notre rencontre et de notre livre, et parce qu'il faut le considérer comme le grand traducteur actuel de Ruskin en français en ce qu'il a déjà donné sa voix aux textes ruskiniens, notamment sur les Alpes et sur la critique ruskinienne du Tintoret. Il a mis en valeur plus qu'un autre ce que Mikhail Bakhtine a appelé le « chronotope »⁶ ruskinien se déployant entre les pierres de la montagne du massif du Mont-Blanc et les pierres de Venise. Ce chronotope il est celui de « l'Europe des cathédrales » (Georges Duby), des cathédrales des hommes comme celles de la terre qui sont, pour Ruskin, tout à la fois naturelles (la croisée d'ogive serait calquée sur la forme des plantes), culturelles (la cathédrale est une forme symbolique et la pétrification de la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin), scientifiques (Viollet-le-Duc), mystiques (Victor Hugo), locales (Amiens, Rouen, Venise, Vérone, Florence etc.) et universelles (comme nous l'a montré récemment le grand retentissement de l'incendie de Notre-Dame de Paris en 2019).

1 Un élargissement du regard

Le premier principe que nous voudrions faire jouer est celui d'une *Weltliteratur* telle que Goethe en parle, et, après lui, Milan Kundera. Ce dernier considère « qu'il y a deux contextes élémentaires pour situer une œuvre d'art, ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le *le petit contexte*) ou bien l'histoire supranationale de son art (ap-

On aperçoit alors la logique – toute ruskinienne et toute européenne – que notre ouvrage voudrait explorer : la logique de l'opposition voire de la contradiction par laquelle les choses ne vont pas de soi, mais sont, au contraire, dans leur opacité, mystérieuses, problématiques ou aporétiques. « Nous autres Européens » comme dit si souvent Nietzsche, nous savons « aujourd'hui que c'est un signe de culture que de pouvoir supporter la contradiction ». Et il poursuit : « Mais quant à savoir contredire, quant à maintenir la bonne conscience acquise dans l'hostilité à tout ce qui est habituel, traditionnel, sacré – voilà ce qu'il y a d'essentiellement grand, nouveau, étonnant dans notre culture, voilà le pas suprême de l'esprit libéré : qui donc en est capable aujourd'hui ? ». ⁷ Je répondrais à Nietzsche : John Ruskin bien sûr ! Pour le montrer, pour le démontrer, notre livre voudrait mettre l'accent sur quatre principes qui le gouvernent. Quatre principes ou quatre modalités d'un même arrachement constitutif de l'esprit ruskinien et de l'esprit européen : 1) un élargissement du regard ; 2) la crise de la recherche philosophique de la vérité ; 3) soi-même comme un autre ; 4) une pensée incarnée et vivante 'à la surface de la terre'.

pelons-le *le grand contexte*) ». ⁸ Or, pour Kundera, seul ce qui « permet d'embrasser le grand contexte de la *Weltliteratur* est capable de faire apparaître la valeur esthétique » d'une œuvre parce qu'elle la déporte et la dépayse en dehors de sa langue, de ses goûts, de ses préjugés qui la fixe et l'identifie ostensiblement au petit

⁶ Bakhtine 1987, 237.

⁷ Nietzsche 1967, 191.

⁸ Kundera 2005, 49-50. Italiques dans le texte.

contexte national. Tel est le risque, le beau risque dirait Platon, que nous voudrions courir : envisager l'œuvre entier de Ruskin dans un mouvement d'*élargissement* du regard de façon à faire apparaître des aspects inconnus

ou des formes nouvelles par un décentrement de l'analyse qui suit exactement le décentrement que Ruskin a lui-même voulu mettre en œuvre pendant toute sa vie.

2 La crise de la recherche philosophique de la vérité

Le second principe consiste alors à mettre sous leur lumière réciproque et à articuler : a) l'identité plurielle de l'œuvre ruskinienne ; b) l'identité de la pensée ruskinienne dans son mouvement de confrontation avec l'espace et le temps de l'Europe ; c) l'identité de la réception européenne de son œuvre ; d) enfin, l'identité de l'Europe ou de la pensée européenne elle-même qui enclot les trois identités précédentes mais qui se laisse aussi de construire par elles. Or, ce cercle de cercles, si je puis dire, il est mouvant et ouvert parce que s'y déploie une commune circulation par laquelle les quatre cercles, les quatre identités, font foncièrement l'épreuve de l'autre, de l'altérité, de l'étranger et même de l'étrangeté de l'étranger. L'identité de l'œuvre ruskinienne et l'identité européenne peuvent se refléter les unes dans les autres parce qu'elles sont le contraire d'une identité fermée et immobile au sein de ce que l'on pourrait appeler une *mêmeté*. L'identité de l'œuvre ruskinienne et celle de l'Europe relèvent de ce qu'on appellerait plutôt une *ipsité* qui fait entrer ce qui n'est pas soi dans la définition de soi. Elles sont une identité ulysséenne en ce que, jamais complètement accomplie ni fixe, elles sont un processus ; elles sont un voyage et une conquête à l'intérieur et en face de l'extériorité du monde naturel et culturel. La curiosité universelle de Ruskin, son souci *de tout* (de

ce qui est le plus grandiose comme de ce qui est le plus minuscule et le plus humble), comme son souci *du tout*, se reflètent bien dans la volonté européenne tout à fait vive en son temps et dans le nôtre de produire comme un arraisonement et un inventaire du réel. Ce réel il est conçu comme une *Lebenswelt* à partir de ce qu'Husserl nommait, dans les textes que j'ai évoqués plus haut, un monde ambiant⁹ qui est une *erlebte Welt*, un monde vécu « comme une formation spirituelle en nous et dans notre vie historique ». Or, ce qui caractérise « la figure spirituelle de l'Europe », son « idée philosophique immanente », c'est « l'attitude » qui « traverse » toutes les nations européennes¹⁰ et qui consiste en la volonté de « vivre dans la libre formation de son existence, de sa vie historique, par les idées de la raison, par des tâches infinies ». ¹¹ J'ai ainsi la conviction que cette attitude traverse aussi le projet ruskinien tant il est spectaculairement à la fois scientifique, littéraire, artistique, esthétique, philosophique, anthropologique, politique et apologétique, dans une liberté de ton, de méthode et d'écriture constamment adossée à la devise kantienne de *l'Aufklärung* : *Sapere aude*, ose savoir. De *Modern Painters*, Tim Hilton a écrit :

C'est de la philosophie et de l'esthétique, et beaucoup

⁹ Husserl 1976, 350-1.

¹⁰ Husserl 1976, 353.

¹¹ Husserl 1976, 352.

plus que cela. C'est de la poésie. C'est de la prose. C'est un traité. C'est un grand pamphlet. C'est une défense ou plutôt un règlement de comptes. C'est un sermon. C'est de la critique d'art, de l'histoire de l'art, un commentaire d'expositions récentes, une introduction à certaines collections. C'est une méditation sur le paysage, et un exercice pour apprendre comment les yeux doivent regarder la nature.¹²

Tel est aussi l'œuvre entier de celui qui dans sa jeunesse signait ses premiers articles du pseudonyme grec et aris-

totélien de *Kata physin* afin de montrer que, sans être philosophe au sens disciplinaire ou académique, il voulait philosopher, c'est-à-dire connaître, c'est-à-dire encore s'étonner, penser systématiquement mais sans système, penser par principe et non occasionnellement que le monde est contradictoirement à la fois admirable et inquiétant ; et qu'il est à connaître. La vérité est son but : *Of Truth of Colour, Of Truth of Space, Of Truth of Skies, Of Truth of Clouds* etc. La crise de l'examen (*krinein*), de l'analyse, est son chemin.

3 Soi-même comme un autre

Troisième principe alors : tout l'œuvre de Ruskin peut être pensée comme un moment de reprise à l'époque contemporaine de l'arrachement constitutif de l'Europe si l'on prend soin de rappeler que 'le vieux continent' porte le nom d'un rapt ou d'un enlèvement incessant : enlèvement d'une princesse phénicienne telle que Véronèse par exemple la représente en 1580 (palais des Doges), arrachement du *logos* par rapport au *mythos*, arrachement du droit par rapport au *cosmos* grec, arrachement des nations naissant (c'est le même mot) et se différenciant, arrachement de l'individu à l'époque de l'humanisme renaissant puis du libéralisme des XVIIe et XVIIIe siècles, arrachement aux rivages de l'Atlantique comme de la

Méditerranée vers toutes les cultures de la terre. Pour le meilleur de la liberté et de l'universalité de la raison, et pour le pire du colonialisme, de l'impérialisme, de la guerre, de l'esclavage et de la profanation de la nature, l'Europe est un grand vent qui envisage toujours l'autre pour se fuir elle-même et pour se saisir dans la grande fugue polyphonique qu'elle voudrait être et continuer. Ruskin est notre contemporain parce qu'il a saisi cette logique ambivalente de l'aliénation et qu'il lui a donné (qu'il nous a donné) des formes littéraires et imagées diverses, contradictoires mais toujours engagées, c'est-à-dire toujours vivantes.

4 Une pensée incarnée et vivante 'à la surface de la terre'

Quatrième principe enfin. Ces formes artistiques, critiques, théoriques etc. ne sont jamais séparées d'une expérience singulière et individuelle, une *Erlebnis* comme disent les philosophes allemands dont l'écriture

ruskinienne déplie sans cesse les mille et un aspects ou les mille et un secrets. Si l'Europe a scindé le sensible de l'intelligible, si elle est née de cette séparation qu'elle a voulu combler ou réparer, Ruskin a toujours fait de

¹² Hilton 1985, 75. Trad. par André Héland.

même. Proust est celui qui le dit le mieux dans son introduction à la traduction de *La Bible d'Amiens* :

Car la pensée de Ruskin n'est pas comme la pensée d'Emerson par exemple qui est contenue tout entière dans un livre, c'est-à-dire un quelque chose d'abstrait, un pur signe d'elle-même. L'objet auquel s'applique une pensée comme celle de Ruskin et dont elle est inséparable n'est pas immatériel, il est répandu çà et là à la surface de la terre. Il faut aller le chercher là où il se trouve, à Pise, à Florence, à Venise, à la *National Gallery*, à Rouen, à Amiens, dans les montagnes de la Suisse. Une telle pensée qui a un autre objet qu'elle-même, qui s'est réalisée dans l'espace, qui n'est plus la pensée infinie et libre, mais limitée et assujettie, qui s'est incarnée en des corps de marbre sculpté, de montagnes neigeuses, en des visages peints, est peut-être moins divine qu'une pensée pure. Mais elle nous embellit d'avantage l'univers, certaines parties nommées, de l'univers, parce qu'elle y a touché, et qu'elle nous y a initiés en nous obligeant, si nous voulons les com-

prendre, à les aimer. / Et ce fut ainsi, en effet ; l'univers reprit tout d'un coup à mes yeux un prix infini.¹³

L'impureté d'une pensée incarnée qui se jette dans le monde, qui fuit toute identité narcissique mortifère, qui ne sépare jamais « la beauté des cathédrales du charme de ces pays d'où elle surgirent, et que chacun de ceux qui les visite goûte encore dans la poésie particulière du pays et le souvenir brumeux ou doré de l'après-midi que Ruskin y a passé » :¹⁴ telle est bien la pensée de Ruskin explorant impatiemment l'Europe naturelle et culturelle, s'enracinant toujours dans le lieu et le moment vivants où elle se constitue, et, comme Ulysse revenant chez soi, c'est-à-dire à soi, se fait lui-même, par l'écriture, la photographie et le dessin, un immense auteur. Notre ouvrage collectif voudrait recueillir la puissance, l'écho et la limite de son autorité, de son *auctoritas*, afin de la comprendre et de comprendre (c'est sans doute là l'essentiel) en quoi elle nous donne, ou peut nous donner, le sens du présent de nous-mêmes et de notre futur.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
Cassin, B. (2014). *Philosopher en langues. Les intraduisibles en traduction*. Paris : Éditions rue d'Ulm.
Cassin, B. (2017). « La langue de l'Europe ». *Poésie*, 160-161, 154-9.
Héland, A. (2005). *John Ruskin et les cathédrales de la terre*. Chamonix : Éditions Guérin.
Hilton, T. (1985). *John Ruskin, The Early Years*. New Haven : Yale University Press.
Husserl, E. (1976). *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Trad. par G. Granel. Paris : Gallimard.
Kundera, M. (2005). *Le Rideau*. Paris : Gallimard.
Malraux, A. (1977). *L'Homme précaire et la littérature*. Paris : Gallimard.
Montaigne, M. de (1992). « Des Cannibales ». *Les Essais*, t. 1, livre 1, ch. 31. Paris : PUF.
Nietzsche, F. (1967). *Le Gai savoir*. Ed. par G. Colli et M. Montinari, trad. par P. Klossowski. Paris : Gallimard.
Proust, M. (2011). « Préface ». *La Bible d'Amiens*. Paris : Rivages poche, 11-105.

¹³ Proust 2011, 100-1.

¹⁴ Proust 2011, 74.