

[フランス語論文]

Reconsidération de « l'esthétisme contemplatif » de John Ruskin

Hajimé OGINO

Introduction

Le but de cet article est de mettre au clair un des aspects de la position critique envers le phénomène polysémique appelé « l'esthétisme » développé par le critique d'art John Ruskin (1819–1900), vécu pendant l'époque victorienne, en tenant compte également du contexte de cette époque. Le mot-clé à retenir est le concept de « l'esthétique » qui doit fonctionner efficacement en tant que point de repère fixe pour vérifier l'évolution des idées de Ruskin.

Les faits de l'esthétisme en Angleterre

Avant d'étudier le rapport entre Ruskin et l'esthétisme, il est tout d'abord nécessaire de donner un aperçu sur ce dernier. En réalité, il n'y a pas d'autre mot que l'esthétisme dont la définition semble bien claire, mais qui garde aussi des interprétations ambiguës.

D'une manière générale, l'esthétisme est considéré comme le mouvement artistique et littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle développé sur les principes de « l'art pour l'art » ayant son origine en France, mais il est impossible de déterminer précisément l'époque, car il existe des opinions diverses prétendant que ce mouvement date des années 1880 ou 1890. Cette ambiguïté provient du fait que ce mouvement a eu une sorte de grande vogue à l'époque sans avoir clairement de groupement d'artistes ou même d'engagement individuel ou collectif de ces groupes, et qu'il avait tendance à être reconnu dans toute l'Europe. Dans le cas de l'Angleterre détaillée dans cet article, contrairement à la France dont les écrivains tels que Théophile Gautier ou Charles Baudelaire prenaient l'initiative, on ne peut pas négliger qu'une confusion se produisait à travers les œuvres ou les phénomènes artistiques se couronnant de « l'esthétisme » indépendamment du contexte des vraies idées.

De plus, concernant le vocabulaire, il est difficile de définir explicitement la limite entre les deux termes : « esthétisme » et « mouvement esthétique ». En général, le terme « esthétisme » a tendance à être utilisé dans le domaine de l'histoire de la littérature et dans ce cas, l'esthétisme ne se limite pas à indiquer uniquement le style littéraire, mais englobe également ces pensées dont Walter Pater et Oscar Wilde en sont les personnages principaux. En outre, Wilde affirme que « l'esthétisme est très certainement une

philosophie¹ » et déploie son activité pour mettre en valeur le côté théorique. Mais en revanche, on peut comprendre d'une autre façon que le principe de l'esthétisme a été déformé jusqu'à un niveau mondain à cause de Wilde par la conséquence d'avoir attiré l'attention de son goût pour le lis et son style excentré en s'habillant à la mode médiévale. Par exemple, R. V. Johnson estime que les membres qui constituaient l'esthétisme hormis Wilde n'étaient pas clairs, alors que Wilde lui-même, en tant que créateur de l'esthétisme, ne représentait pas un personnage si important malgré sa célébrité². Ce genre de problème persiste également à Pater qui a été ridiculisé de « demi-esthétique³ ».

D'un autre côté, en plus des écrivains de « l'esthétisme » et de leurs pensées, le terme « mouvement esthétique » incorpore surtout les peintres (Burne-Jones, Whistler, etc.) qui ont exposé ses œuvres à la galerie Grosvenor, ouverte à New Bond Street en 1877 et qui est devenue le bastion surtout des « peintres de l'esthétisme », mais aussi William Morris, des préraphaélites antérieurs à cette époque, des artistes plastiques qui menaient des activités tels qu'Aubrey Beardsley qui a été actif ultérieurement et également des mœurs du monde amateurs des œuvres de ces artistes. « L'esthétisme » existe véritablement ici ayant un large éventail de style d'œuvre en commençant par l'extrémiste Whistler qui s'est disputé avec Ruskin, jusqu'à Kate Greenaway qui a été admirée par Ruskin en dessinant un paysage avec une adorable fille. Les expressions élégantes de Ruskin avec les mots tels que « suprême », « parfait », « complet », etc. sont devenues une mode à l'époque et elle a également influencé le mode de vie des membres de « l'école esthétique » indiquée par W. Hamilton⁴. Le sens de l'art de chaque artiste de « l'esthétisme » est devenu bien évidemment ambigu à cause du vaste « mouvement esthétique » et par conséquent, une discordance réciproque symbolisée par la dispute entre Wilde et Whistler est même apparue. Les idées de Pater, Wilde, Whistler et Morris, indépendamment de leur concertation ou de leur dispute, ne peuvent pas être complètement traitées en un même « mouvement esthétique ».

Nous allons découvrir dans cette section le fond de l'esthétisme en Angleterre en alléguant la tentative de classification de cette déviation réalisée par Johnson. Il signale trois éléments décrits ci-après en indiquant que « l'esthétisme se manifeste dans différents aspects, mais interdépendants » : premièrement, « la vision de la vie » en « traitant la vie dans un esprit artistique » ; deuxièmement, « la vision de l'art » pour « l'art pour l'art » ; troisièmement, « la caractéristique des vraies œuvres d'art et de littérature ». D'après Johnson, chaque concept ou tendance était observé depuis longtemps, mais c'est uniquement au XIX^e siècle que cet aspect a été défini explicitement pour la première fois⁵. Cette classification qui semble un peu trop simple provient probablement du fait qu'il accorde de l'importance au domaine de la littérature donc cet article ajoutera quelques compréhensions en se basant sur son idée. Comme la théorie des œuvres de l'esthétisme n'est pas prise en compte dans cet article, les analyses ci-dessous ne tiennent pas en compte le troisième élément.

L'art et la vie sont en commun avec la position du premier et du deuxième élément. Le mot « vie » n'est pas indiqué dans les principes de « l'art pour l'art » du deuxième élément, mais cette position assimilée à certains moments à la suprématie de l'art propose une valeur absolue ou une indépendance de l'art envers la morale liée à l'utilité dans la vie ou à la vie elle-même. Cependant, chaque position a de différents arguments sur le lien de ces deux éléments, car premièrement, « la vision de la vie » en tant qu'esthétisme traite de « l'esprit de l'art » étant la jouissance esthétique de l'expérience dans la vie, contrairement au deuxième, « l'art pour l'art » qui s'explique par « une tentative drastique de séparer l'art de la vie⁶ ». Autrement dit, contrairement au premier élément qui se dirige vers la vie, le deuxième élément cherche à rendre saint l'art en tant que domaine séparé de la vraie vie. En outre, « la vie » que jouit le premier élément n'est pas cahotée par l'agitation mondaine. Comme nous pouvons comprendre par le fait que Johnson cite Pater en tant que modèle typique de « l'esthétisme contemplatif », ceci est une observation du flux de la conscience vécu pendant sa propre vie et c'est juste une attitude à observer sa vie uniquement par son côté « vivant ». Après avoir détaché la vie de l'art dans la notion « l'art pour l'art », « l'esthétisme contemplatif » est représenté cette fois-ci par le fait de détacher la vie de l'espace vital et quotidien en tant que « vie pour la vie ». De plus, il faut souligner que l'esthétisme en Angleterre a accordé de l'importance à l'art embellissant la vie en tant que nouvelle relation de la vie et de l'art. La décoration intérieure de « l'école esthétique » est dans la même voie telle que le mouvement Arts & Crafts organisé par Morris qui est bien sûr un exemple symbolique.

Cette démarche estimée n'a pas forcément avancé en harmonie en suivant une même voie. Un auteur d'une proposition radicale et son épigone sont toujours présents à chaque étape. Parmi les membres de l'esthétisme mentionnés précédemment, certains faisaient partie de plusieurs domaines, mais cet article se limite juste à confirmer que cet aspect est présent dans l'esthétisme. Cependant, il est nécessaire de souligner à nouveau que l'esthétisme en Angleterre a débuté par la répulsion de l'art qui s'est tenu à distance de la vie, en passant par le changement vers l'art de la vie contemplative et pure, pour en arriver finalement à la conquête de la vraie vie à travers l'art, autrement dit, le tâtonnement de l'existence de l'art envers la vie, car la recherche de l'équilibre idéal de ces deux aspects était une préoccupation principale pour Ruskin considéré en général comme anti-esthétique.

La critique de l'esthétisme par Ruskin

La relation entre Ruskin et l'esthétisme en Angleterre se faisait remarquer depuis son vivant, car il avait un rapport sur l'origine du préraphaélisme en tant que défenseur. Il est vrai que les idées sur l'utopie et la vision sur l'art développées par Morris ont été directement transmises par Ruskin, et Pater et Wilde ont été tous deux fortement influencés par les idées de Ruskin à travers la lecture de ses œuvres malgré que ceci n'a

été que temporaire. Cependant, Ruskin se limite à apprécier et à défendre les préraphaélites et Morris uniquement, et de plus, leur relation n'était pas toujours très positive. Il a continué à complètement ignorer Pater pendant toute sa vie et il n'existe presque aucune trace de réaction au culte fanatique de Wilde. Cette vérité est reflétée dans les circonstances des études, et malgré que Ruskin apparaisse en tant qu'une des origines de l'esthétisme à travers diverses recherches, les recherches sur lui-même ont tendance à insister sur son opposition et sa répugnance envers l'esthétisme même à nos jours. Ceci dit, il est finalement important de vérifier le sujet que Ruskin voulait critiquer dans les années 1880 à 1890 pour élucider la relation de ces deux aspects. La clef principale qui aide à vérifier la vérité se trouve dans le paragraphe ci-dessous de *Love's Meinie* (1881).

Mais je découvre maintenant que « l'étudiant général » s'est plongé dans de tels abîmes, non pas analytiques, mais dissous, dialysés, voire diarrhéiques, appartenant aux éléments charbonneux et sensuels de sa vie à Londres et à Paris. Cependant, l'analyse avancée de mon premier travail devrait au moins être mise à sa portée malgré que cela soit imparfait ou faible. Et en réalité, d'une certaine manière, il y avait des gens avant lui qui savaient ce que signifiait le mot « æsthesis », bien qu'ils ne pensaient pas que les rogatons des cochons aux arômes de cochons étaient ennoblis en lui donnant ce nom grec ; et il y avait aussi des gens avant lui qui savaient ce qu'était la beauté vitale, bien qu'ils ne la recherchaient ni dans un appartement modèle ni dans le Parc-aux-Cerfs. (XXV, 122-123)⁷

Ruskin indique qu'il envisage de réviser le deuxième volume des *Peintres modernes* (1846) antérieurement à la citation ci-dessus. C'est pour cette raison que l'expression « mon premier travail » désigne forcément *Les Peintres modernes* qui non seulement expliquaient la nouvelle manière d'apprécier la valeur de la peinture pour admirer Turner, mais également présentaient la manière de dessiner correctement à la même échelle. Cependant, « l'étudiant général » n'est plus un lecteur « analytique » qui avait autrefois pour sa lecture favorite *Les Peintres modernes* et qui semblait avoir compris « la beauté vitale⁸ ». Les choses que les gens de l'époque reconnaissaient en tant qu'« esthétique » n'étaient qu'un genre de « rogatons des cochons aux arômes de cochons » pour Ruskin et ces gens sont persuadés qu'un appartement modèle ou le Parc-aux-Cerfs est d'une magnifique beauté.

L'indice du portrait de « l'étudiant général » décrit par Ruskin se cache tout à fait ici. Concernant la vie à Londres, cet article a déjà évoqué dans la première section que les produits de la firme Morris étaient très appréciés parmi « l'école esthétique » à la mode, c'est-à-dire les gens qui se prétendaient être amateurs de l'art. La décoration intérieure au sein des foyers de hautes classes et de classes moyennes a été très appréciée sans se limiter aux produits de Morris, mais aussi de beaux papiers peints, tapis, rideaux, les genres de produits à tissu tel que la tapisserie et les meubles. Ce contexte s'explique par le

pullulement des sociétés de décoration intérieure en conjugaison avec le développement des technologies. L'appartement modèle pour Ruskin est probablement les figures publiées sur les magazines de décoration intérieure à la mode ou sur les catalogues de ces sociétés, ou encore les expositions de chambres avec leurs produits⁹. Ce genre de vogue a été principalement introduit par la France à travers l'exposition universelle. De plus, la mention sur le Parc-aux-Cerfs, à savoir les résidences de luxe dans le quartier de Versailles adorées par Louis XV, semble être sûrement une ironie à l'engouement de l'esthétisme sur la culture générale du XVIII^e siècle¹⁰.

Le dégoût de Ruskin contre la reprise du dessin et des goûts de l'époque entre la deuxième partie de la Renaissance et du rococo¹¹ est affirmé comme suit dans l'épilogue de l'édition des voyageurs des *Pierres de Venise* (1881).

Tandis que tous les faits importants concernant l'art de la Renaissance ont été calmement établis et inexorablement énoncés dans *Les Pierres de Venise* le bavardage est de plus en plus important chez les tapissiers, les faïenciers et le *demi-monde* de Paris et de Londres, éprouvant enfin la satisfaction (actuelle) de tous comme si la Madone Sixtine était destinée à décorer des tabatières, les Géorgiques à promouvoir l'exploitation des bergères de Dresde, et les pouvoirs divins et royaux à être représentés par le contenu de la Chambre verte et le règne d'Auguste le Fort. (XI, 234)

La vérité n'est pas claire, mais Ruskin déplorait sûrement la circonstance de l'expansion de l'art saint tel que la Madone Sixtine ou « les Géorgiques » qui a été déformé par « l'école esthétique » et produit en masse à cause des objets rares collectionnés par le roi polonais Auguste II qui admirait Louis XIV. Ce genre de ton agressif par Ruskin se comprend plus facilement en tenant compte de son cours « l'art de l'Angleterre » réalisé à Oxford en 1883 où il explique qu'il préfère un mur ou un plancher qui met en valeur sa matière au lieu des constructions décoratives et exprime que « vous découvrirez aussi, à long terme, qu'aucun de vos rembourrages esthétiques modernes ne peut égaler le confort du bon vieux lambris du chêne anglais » (XXXIII, 352).

Concernant la reconsidération de la critique par Ruskin envers l'esthétisme, nous devons prêter attention à Georges Du Maurier qui est grandement traité dans le cinquième cours de « l'art de l'Angleterre » (7 et 10 novembre) et qui a déployé son activité dans le magazine satirique *Punch* depuis les années 1860. Du Maurier s'est engagé dans *Punch* en tant que successeur de John Leech. Sa bande dessinée qui caricature l'esthétisme du public à travers le portrait d'un personnage qui se passionnait pour la céramique ou la décoration de meuble, faisait succès dans les pages de cette revue autour des années 1880. Pendant cette époque où Wilde devenait l'homme du jour dans le monde artistique et social à Londres, le journal de Ruskin montrait que ce dernier lisait *Punch*¹², et qu'il obtenait sûrement les informations sur l'esthétisme en particulier à travers les bandes

dessinées de Du Maurier. Il est donc raisonnable de considérer que le champ de la critique contre « l'esthétique » prononcé par Ruskin englobait l'esthétisme satirique, autrement dit les personnes autour de « l'école esthétique » qui poursuivaient la mode représentée par la décoration intérieure ou par la céramique, jusqu'au portrait de Wilde qui se trouvait dans la prolongation de ces personnages. Ainsi, sa critique contre ce genre d'esthétisme est étroitement liée avec son attitude de la critique partielle contre le concept de « l'esthétique » indiqué dans ses œuvres publiées pendant la première moitié de sa période d'activités.

Le concept de « l'esthétique » en tant que sensation corporelle et « la faculté théorique »

Dans le deuxième volume des *Peintres modernes*, Ruskin s'éloigne de la description des œuvres du Vieux Maître ou de Turner et de leur théorie de la comparaison, et soulève deux problèmes fondamentaux : où trouver la beauté d'un sujet qu'un peintre paysagiste doit dessiner, et quel est l'élément humain qui peut percevoir cette beauté. Ruskin repousse comme suit le point de vue sur la sensation « esthétique » décrivant qu'elle est la faculté de reconnaître la beauté.

Le terme « æsthesis » désigne explicitement une simple perception sensitive des qualités extérieures et des effets corporels nécessaires qui devrait toujours être utilisée uniquement dans ce sens, si nous parvenons à des conclusions précises sur ce sujet difficile. Cependant, je nie totalement que les impressions de la beauté soient sensibles de quelque façon que ce soit. Elles ne sont ni sensibles ni intellectuelles, mais morales. (IV, 42)

Comme décrit ce paragraphe, le terme « æsthesis » qui est l'origine du mot « esthétique », est considéré comme l'effet de la perception qui passe à travers l'organe sensoriel sur un sujet du monde extérieur. Cela veut également dire que « la simple conscience animale du plaisir » (IV, 47) est commune à l'effet sensoriel et corporel des animaux encore plus inférieurs. Cependant, le sens de l'effet « moral » qui doit clairement se distinguer par rapport à l'élément ci-dessus provient de la relation avec Dieu en passant par les étapes suivantes.

En premier, certains organes sensoriels ont été favorisés par Dieu chez l'homme. À l'origine, l'effet sensoriel est soumis à la vie, comme la transmission du danger de vie à travers son malaise. Mais s'adonner à ce plaisir peut aboutir à la destruction du corps. Ainsi, le plaisir sensoriel et l'impression de la beauté sont deux choses distinctes. D'un autre côté, une sensation particulière du plaisir peut exister sans forcément aboutir à une destruction de soi-même malgré qu'une personne s'adonne au plaisir. Le plaisir qui provient de l'organe sensoriel des yeux et des oreilles est véritablement le cadeau offert par Dieu à l'homme dans le but de vivre la vie et dépasse le plaisir des autres organes sensoriels. D'après Ruskin, le plaisir à travers uniquement les yeux et les oreilles ne peut

pas devenir une impression de la beauté.

Car, il est nécessaire à l'existence d'une idée de la beauté que le plaisir sensoriel, qui peut en être la base, s'accompagne d'abord de joie, puis de l'amour d'un objet, ensuite de la perception de la gentillesse à travers une intelligence supérieure, et enfin de la gratitude et la vénération envers cette intelligence elle-même. Aucune idée ne peut être considérée comme une idée de la beauté tant qu'elle n'est pas composée de ces émotions [...] parce qu'elles ne sont en aucun cas la résultante ou l'aboutissement d'une quelconque opération de l'intellect. (IV, 48-49)

Autrement dit, la deuxième étape, l'idée de la beauté est construite uniquement après avoir éprouvé les émotions telles que la joie ou l'amour d'un objet ou encore la gratitude et la vénération à Dieu qui représente une existence intellectuelle suprême. C'est pour cette raison que la perception de la beauté s'explique par l'ajout de la sensation provenant d'un objet naturel et de l'émotion « morale » découverte par le don de Dieu. Ainsi, cette faculté qui « se préoccupe de la perception morale et de l'appréciation des idées de la beauté » est véritablement « Theoria » (la faculté théorique) (IV, 35). Ruskin scinde la beauté perçue par la faculté théorique en « beauté typique » et en « beauté vitale ». « La beauté typique » s'explique par la beauté symbolisée par l'attribut de Dieu qui apparaît dans une forme unique indépendamment des êtres vivants ou non vivants, alors que « la beauté vitale » représente l'aspect des êtres vivants à accomplir son domaine qui a été octroyé par Dieu, c'est-à-dire la beauté qui existe dans l'aspect de vivre sa propre vie qui a été octroyée par Dieu (IV, 64)¹³.

Nous ne devons pas juger immédiatement que l'aspect « moral » et « religieux » définit la même chose en considérant les arguments de Ruskin. Il est vrai que Ruskin a affirmé que les caractéristiques de la beauté qui sont perçues par la faculté théorique sont « la signature de Dieu sur ses œuvres » (IV, 75), et il confirme que « même un exercice ordinaire de cette faculté implique une condition à l'ensemble des êtres moraux de devenir juste et sain dans une certaine mesure, et qu'il est nécessaire que le caractère chrétien soit d'une perfection parfaite pour que l'exercice entier de cette faculté puisse agir parfaitement » (IV, 148). C'est ainsi qu'il laisse des descriptions où il semble reconnaître l'aspect « moral » en tant que caractère religieux déterminé. Cependant, comme il existe une théorie sur différentes définitions du terme « moral » dans les œuvres de Ruskin¹⁴, il est nécessaire d'étudier en détail le sens de ce mot qui a été intégré dans les œuvres ultérieures au deuxième volume des *Peintres modernes*. Cette partie se trouve dans l'annexe du premier volume des *Pierres de Venise* (1851).

Nous pouvons considérer que l'homme est composé de corps, d'âme et d'intellect. [...] Puis, en prenant le mot « âme » comme une expression courte de la partie morale et

responsable de l'être, chacune de ces trois parties est représentée par un pouvoir passif et actif. Le corps a des sensations et des muscles ; l'âme, le sentiment et la résolution ; l'intellect, la compréhension et l'imagination. Le schéma peut être présenté sous forme de tableau comme suit :

	Partie passive ou réceptive.	Partie active ou mobile.
Corps	Sensations.	Muscles.
Âme	Sentiment.	Résolution.
Intellect	Compréhension.	Imagination.

Dans ce tableau, je considère la mémoire étant une partie de la compréhension, et je laisse de côté la conscience comme la voix de Dieu dans le cœur qui est inséparable du système, mais étant une partie non-essentielle de celui-ci. Je considère la sensation de la beauté comme un mélange des sensations du corps et de l'âme. (IX, 445)

Ce tableau ci-dessus indique que l'âme, qui est une partie morale de l'homme, intègre « le sentiment ». De plus, en tenant compte que la conscience étant « la voix de Dieu dans le cœur » soit exclue de ce tableau, ce sentiment n'est pas forcément en relation du bien ou du mal. En 1851, Ruskin utilise le terme « moral » en tant qu'adjectif attribuant un sens différent à l'aspect « religieux » ou « éthique » qui peut être sujet de malentendu par moment, et il considère que la partie passive de cette âme morale est similaire à la fonction spirituelle qui se distingue de la raison en général, autrement dit d'une chose qui s'approche des passions. Nous ne devons pas uniquement prêter attention à cette remarque. D'après le tableau précédent, en même temps que la disparition de l'expression « la faculté théorique », la position de la perception de la beauté évolue par rapport à celle d'avant. D'après la définition décrite dans le deuxième volume des *Peintres modernes*, « la faculté théorique » qui est l'organe sensoriel de la beauté devrait être incluse uniquement dans l'âme, mais ce tableau affirme que la perception de la beauté est « un mélange des sensations du corps et de l'âme ». Autrement dit, la sensation corporelle qui a été en réalité niée et appelée « esthétique » en 1846, revient cinq ans plus tard dans l'esprit de Ruskin ayant plutôt un droit sur la perception de la beauté.

Conclusion

Essayons de résumer les controverses de Ruskin autour de la reconnaissance de la beauté depuis le deuxième volume des *Peintres modernes* jusqu'au premier volume des *Pierres de Venise*. Premièrement, la perception de la beauté est ressentie par certaines fonctions divines envers un objet de la nature. Deuxièmement, cet aspect moral est intégré chez l'homme indépendamment de l'intelligence et du corps. Ces deux points ci-dessus ont été préservés en tant que cadre fondamental même après que l'expression « la faculté

théorique » soit abandonnée, mais un changement s'était produit intérieurement : la sensation corporelle appelée initialement « esthétique » a été dépréciée. Le concept de « l'esthétique » se base sur la sensation des animaux inférieurs, ou désigne le plaisir sensoriel sans être soutenu de la gratitude et de la vénération à Dieu. Cependant, la sensation corporelle elle-même a pris au fur et à mesure conscience de son importance.

Les grandes lignes de ces idées développées par Ruskin autour des années 1850 n'ont pas été modifiées même dans les années 1880 où « le mouvement esthétique » prend de l'ampleur. L'édition révisée du deuxième volume des *Peintres modernes* est publiée finalement en 1883, mais cette version ne comprend pas de correction radicale des textes et se limite à l'insertion des remarques de partout. Après avoir défini que la faculté théorique « se préoccupe de la perception morale et de l'appréciation des idées de la beauté », la partie dont il décrit que « cette erreur de considérer et d'appeler une chose "esthétique", c'est de la dégrader à une simple fonction de sensation, ou peut-être pire, de coutume ; le résultat est que les arts attirants sombrent en un simple amusement ou une chose qui soutient les sensibilités malades et un chatouillement qui invite le sommeil de l'âme » (IV, 35-36), n'est pas une exception. Ruskin révisé ce paragraphe comme suit, mais il se limite à ajouter une remarque sur sa réaffirmation du dégoût enraciné contre l'esthétisme en tant que mœurs de la même époque : « c'est l'une des principales raisons pour lesquelles j'ai réimprimé ce livre qui contient une mise en garde si précoce et si décisive contre la folie naissante qui a rendu à l'art à la fois la corruption et la plaisanterie du monde vulgaire ces derniers jours » (IV, 35).

Cependant, nous ne devons pas oublier que Ruskin ne dépréciait pas les choses sensibles et corporelles en rapport avec « l'esthétique » dans les années 1850 comme nous l'avons traité dans la troisième section. En réalité, cette attitude de sa part se conservait même si l'art est entré dans une époque de décadence qui « soutient les sensibilités malades », et cela est suggéré dans la partie ci-dessous de *Love's Meinie*.

Le lecteur doit préalablement savoir que ce qu'on appelle actuellement « æsthesis » correspond au mot anglais « sensation » que j'ai toujours utilisé et que j'utilise encore, et il est défini par exemple par la sensation de froid ou de chaleur et de leurs différences, ou la sensation de la saveur du mouton et du bœuf et de leurs différences, ou la sensation du cri d'un paon et d'une alouette et de leurs différences, ou la sensation de la rougeur d'un fard pour les joues et du rouge à lèvres et de leurs différences, ou la sensation de la blancheur de la neige et de la pâte d'amandes et de leurs différences, ou la sensation de la noirceur de la nuit et la clarté du jour ou de la fumée et du réverbère à gaz et de leurs différences, etc. Mais pour la perception de la beauté, j'ai toujours utilisé le mot de Platon qui est le mot approprié en grec et le *seul* mot qui peut être utilisé dans n'importe quelles autres langues par toutes les personnes qui comprennent le sujet : « Theoria ». (XXV, 123)

Le terme « *æsthesis* » utilisé actuellement est considéré comme la sensation de la beauté de l'esthétisme, mais pour Ruskin qui méprisait ce terme, sa définition se limitait à la sensation du goût, de l'ouïe et de la vue, même s'il a pu établir une grande précision. Cependant, dans cette citation où il prend l'exemple d'un paysage de Londres à travers la fumée et le réverbère à gaz, le ton incisif de l'expression « les rogatons des cochons aux arômes de cochons » s'est dissimulé. L'attitude de Ruskin qui ne nie pas catégoriquement l'effet de la sensation devient claire quand il évoque le rapport entre « *Theoria* » qui est le seul terme approprié sur la perception de la beauté, et le terme allemand « *Anschauung* » (contemplation). « Le terme "*Anschauung*" n'est pas véritablement son synonyme, car "*Anschauung*" n'inclut pas (je crois) la sensation corporelle, alors que la faculté théorique de Platon l'inclut quand il est nécessaire. Et la mienne l'inclut un peu plus que celle de Platon » (XXV, 123–124).

Ruskin reconnaît que l'élément contemplatif est présent dans la faculté théorique, et affirme que cet effet comprend la sensation corporelle. Il essaye de décrire ici ce qu'est juste au moment où il se met sur une scène appelée le corps qu'il donne naissance à la beauté dans *soi-même* en observant un sujet. Son attitude d'observer soi-même possédait, en respectant la classification mentionnée dans la première section, ironiquement le côté « esthétisme contemplatif » qui se base sur la vraie expérience de chaque individu. En outre, le contexte dont Ruskin parvient à cet état d'âme s'explique par la découverte du gothique et la critique contre l'intellectualisme dans *Les Pierres de Venise* ou encore les considérations sur l'imagination, mais nous n'évoquerons pas ici, car ces sujets sont détaillés dans mes deux articles séparés¹⁵. Cependant, les analyses ci-dessus ont mis en évidence que l'aspect sur la voie de « l'esthétisme », se distinguant du « mouvement esthétique » qui sombre en un simple amusement, est inclus dans les idées de Ruskin qui parvenait à reconsidérer quelques années plus tard que la sensation corporelle est un élément en rapport de la perception de la beauté.

Notes

1 Walter Hamilton, *The Aesthetic Movement in England*, Londres, Reeves & Turner, 1882, p. 111. Mot au moment de l'entretien du magazine *Herald* pendant sa visite aux États-Unis dans le but de donner une conférence en 1882.

2 R. V. Johnson, *Aestheticism*, Londres, Methuen, 1969, p. 9.

3 Jerome Hamilton Buckley, *The Victorian Temper : A Study in Literary Culture*, Londres, George Allen, 1952, p. 163.

4 Hamilton, *op. cit.*, p. 36.

5 Johnson, *op. cit.*, p. 1.

6 *Ibid.*, p. 13.

7 Les références se présentant sous cette forme renvoient à *The Library Edition of the Works of John Ruskin*, edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, Londres, George Allen,

39 vol., 1903–1912. Le premier nombre, en chiffres romains, indique le numéro du volume ; le second, le numéro de la page.

⁸ Ce concept sera à nouveau évoqué dans la troisième section.

⁹ Plusieurs boutiques de décoration intérieure étaient ouvertes à West End, Londres, telles que l'appartement modèle de la firme Morris ouverte en 1877 à Oxford Street, etc. Joanna Banham, Sally MacDonald et Julia Porter, *Victorian Interior Design*, New York, Crescent Books, 1991, p. 21.

¹⁰ Sur ce phénomène, voir Linda C. Dowling, « The Aesthetes and The Eighteenth Century », *Victorian Studies*, Vol. XX, n° 4, 1977, p. 357–377.

¹¹ *Love's Meinie* est basé sur les cours à Oxford tenus en mars et en mai 1873 intitulés « Les oiseaux anglais et grecs en tant que sujets des beaux-arts » (English and Greek Birds as the Subjects of Fine Art) et a été publié à trois reprises : la première publication date de juillet 1873, la deuxième d'août 1873 et la troisième de novembre 1881 (XXV, 5–6). Cependant, « Lecture III. Les Grèbes » (The Dabchicks) citée dans cet article n'a pas été indiquée dans le programme initial des cours, et en plus du fait que ce cours n'a pas été réalisé, il ne se trouve non plus dans la liste des possibilités d'oiseaux que Ruskin voulait aborder ultérieurement au début de 1873 (XXV, 11). D'un autre côté, le troisième cours sur « Le Pyrrhocorax » (The Chough) qui était prévu et qui a réellement été effectué n'a au contraire pas été finalement publié de son vivant. La critique envers l'esthétisme n'est pas nécessairement en relation avec le contexte des « Grèbes », mais le dégoût de Ruskin contre l'esthétisme se manifestait jusqu'à cette époque et ceci est sûrement une preuve qu'il voulait rapidement le déclarer officiellement.

¹² Joan Evans et John Howard Whitehouse (éd.), *The Diaries of John Ruskin : 1874-1889*, Londres, Oxford University Press, 1959, p. 1005 (26 septembre 1881).

¹³ La conscience de Dieu vue dans la nature par Ruskin est sans doute liée à la croyance solide de son évangélisme consolidé à travers son environnement familial sévère, mais cet article ne va pas le préciser. Cependant, la vérité biographique sur l'abandon de la croyance vers 1858 — ce n'était pas la négation de Dieu — influe fortement sur ses idées. D'un autre côté, il garde une certaine distance avec le mouvement du monde religieux qui se sépare de la croyance individuelle, et il n'était presque pas du tout intéressé à J. H. Newman qui était le chef du mouvement d'Oxford (voir Henry Ladd, *The Victorian Morality of Art : An Analysis of Ruskin's Aesthetic*, New York, Ray Long & Richard R. Smith, 1932, p. 156). Il oriente également les yeux calmement dans le troisième volume des *Peintres modernes* (1856) sur la querelle entre les catholiques et les protestants.

¹⁴ Voir John Unrau, « Ruskin's Uses of the Adjective "Moral" », *English Studies*, Vol. LII, n° 4, 1971, p. 339–347.

¹⁵ Voir Hajimé Ogino, « Ruskin's Re-evaluation of the Concept of "Aesthetic" : Through Clues Found in his Art Lectures », *Aesthetics*, n° 21, 2018, p. 23–34 ; Hajimé Ogino, « Reconsidering John Ruskin's "Imagination Contemplative" », *Bulletin of Oita Prefectural College of Arts and Culture*, Vol. LVI, 2019, p. 253–262.