



La topographie selon Ruskin : saillance du visible et du lisible dans *Modern Painters*

Laurence Roussillon-Constanty



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/rga/3397>

DOI: 10.4000/rga.3397

ISSN: 1760-7426

Translation(s):

Of Ruskinian Topography: Visible and Legible Saliency in *Modern Painters* - URL : <https://journals.openedition.org/rga/3407> [en]

Publisher:

Association pour la diffusion de la recherche alpine, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Electronic reference

Laurence Roussillon-Constanty, "La topographie selon Ruskin : saillance du visible et du lisible dans *Modern Painters*", *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [Online], 104-2 | 2016, Online since 12 December 2016, connection on 08 December 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rga/3397> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rga.3397>

This text was automatically generated on 8 December 2022.

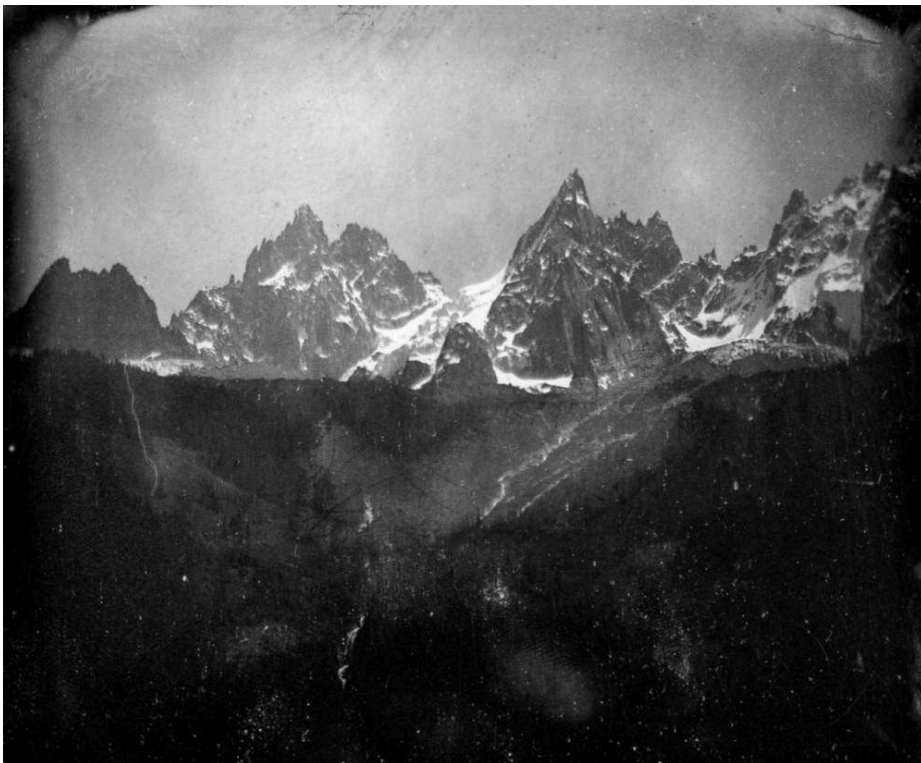


Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La topographie selon Ruskin : saillance du visible et du lisible dans *Modern Painters*

Laurence Roussillon-Constanty

Figure 1. Aiguilles, Chamonix (Le Grépon, Aiguille de Blaitière, Aiguilles du Plan)



John Ruskin and Frederick Crawley. 1854. Daguerrotype. Collection : Ruskin Foundation, Ruskin Library, Lancaster University. ©Ruskin Foundation.
Source : <http://www.victorianweb.org/painting/ruskin/daguerrotypes/16.html>. Web. 20 avril 2016.

Introduction

- 1 Comme l'ont bien montré plusieurs ouvrages critiques récents¹, l'intérêt que Ruskin a toute sa vie porté à la géologie lui a non seulement permis d'envisager la peinture de la montagne de façon originale mais aussi d'élaborer une théorie de la perception où mouvement et relief jouent un rôle majeur – théorie qu'il illustra par la suite dans ses propres écrits à travers sa prose poétique. Quel rapport y a-t-il entre cette fascination pour les montagnes et en particulier pour les Alpes, et son écriture ?
- 2 Le travail de la critique littéraire² a clairement démontré dans quelle mesure son style relevait du « *word painting* » ou de *l'ekphrasis*, ce procédé rhétorique remontant à l'époque classique très souvent utilisé au XIX^e siècle par des écrivains cherchant à rivaliser avec la peinture³. Néanmoins, comme l'a récemment montré Alexandra Wettlaufer (Wettlaufer, 2003), de nombreux éléments prouvent que la rhétorique et la prose « visuelle » de Ruskin tiennent autant aux mots qu'aux images qu'il emploie. A la suite de cette analyse, nous tenterons dans cet article de nous intéresser au relief de la prose chez Ruskin tout autant qu'aux dessins qui l'accompagnent.
- 3 A première vue, le relief est une caractéristique du paysage que l'on peut facilement percevoir mais beaucoup moins facilement appréhender dans l'écriture. Cependant, les dernières recherches menées en linguistique proposent désormais des outils et une méthodologie permettant de repérer des formules récurrentes servant à mettre en évidence le passage du visuel au linguistique et inversement. Dans cet article, il s'agira donc de voir si ces récentes modélisations qui s'appuient sur un parallèle entre saillance visuelle et saillance linguistique telles celles de Frédéric Landragin permettent de rendre compte de la spécificité de l'écriture de Ruskin sur les Alpes.
- 4 Cet article se décline en trois mouvements : dans la première partie, il s'agira de montrer la corrélation entre la passion première de Ruskin pour la géologie et ses écrits dits géologiques sur les Alpes et d'examiner le rapport entre sa connaissance des minéraux et sa vision de ce que devrait être la peinture paysagiste. Au cours de ce développement, il sera question de topographie et des éléments du paysage que le critique identifie très tôt comme déterminants ou saillants. Nous verrons si ces éléments recoupent ceux que l'on pourrait qualifier de visuellement saillants selon la définition que Frédéric Landragin donne de la saillance visuelle et de son équivalent – la saillance linguistique. Afin de mieux répondre à cette interrogation, la deuxième partie de cet article sera consacrée à la description du modèle proposé par Landragin tel que nous l'appliquerons dans le cas de Ruskin. Enfin, la dernière partie nous permettra de voir quels traits caractéristiques de l'écriture de Ruskin peuvent être mis en évidence grâce à ce modèle dans le volume IV des *Peintres Modernes*⁴ où il est question de la structure de la montagne.

Les écrits géologiques de Ruskin

- 5 Dans un long passage au ton très personnel et nécessairement subjectif de *Deucalion*, Ruskin revenant sur son attrait pour la géologie, sur ses publications dans ce domaine et sur son rêve d'enfant de devenir président de la *Geological Society*, n'hésite pas à qualifier ses écrits sur l'art comme le résultat d'un « événement bouleversant survenu

dans ma jeunesse ». Comme il l'explique dans un commentaire entre parenthèses, ce qu'il qualifie ainsi désigne en réalité le cadeau du recueil illustré des poèmes de Samuel Rogers, *Italy*, comportant des gravures du peintre Turner qu'il reçut pour son anniversaire, un cadeau qui l'incita à s'intéresser à la peinture au lieu de poursuivre une carrière scientifique. Pourtant, la suite de son texte montre combien son intérêt pour l'art et pour la géologie sont indissociables et lui ont permis de conjuguer ses talents dont il dresse une forme d'inventaire :

C'est moi qui fus l'auteur de la première photographie du Matterhorn (et pour autant que je sache, de la première photographie d'une montagne suisse) en 1849 ; c'est moi qui dessinai les contours du Mont Cervin et des Aiguilles de Chamonix dans *Les Peintres Modernes* et en donnai les proportions exactes (en mesurant les angles) d'une manière si précise qu'on peut les comparer aux photographies prises aujourd'hui ; je fus également le premier à mettre au jour dans une conférence donnée à la Royal Institution, la relation entre les schistosités verticales et la stratification dans les massifs calcaires de Savoie. Enfin, mon analyse de la structure des agates, publiée dans le *Geological Magazine*, demeure à ce jour la seule pouvant prétendre à la précision autant qu'à l'exhaustivité. (26 :97-98)

Figure 2. *The Matterhorn*



Photographie du dessin de John Ruskin, *The Matterhorn*, 1849. Dimensions d'origine : 26.6 cm x 37.2 cm. Domaine public. Source : http://www.artinthepicture.com/paintings/John_Ruskin/The-Matterhorn/. Web. 20 avril 2016.

- 6 Concernant le relief, ce que ces remarques indiquent, c'est surtout la primauté accordée aux considérations d'ordre géologique dans la représentation des reliefs et jusque dans l'élaboration même de son esthétique. En effet, comme le souligne André Hélaré dans son excellent livre, *John Ruskin et les cathédrales de la terre* (Hélaré, 2005), dans l'esthétique de Ruskin, la géologie et l'art se mêlent et dans chacun des deux champs, il prête la même attention à la nature organique, vivante des montagnes, montrant son souci d'intégrer ses minutieuses analyses du minéral à sa vision artistique. Dans *Les Peintres Modernes*, l'attention que le jeune géologue porte à la

composition des différentes strates des Alpes lui permet ainsi d'écrire un véritable traité de « montagnologie ». Dans le volume IV, en particulier, l'examen de la topographie alpine lui donne l'occasion de montrer comment l'art et la géologie s'appuient sur deux aspects, la théorie et la pratique, pour définir leurs objets. Même lorsqu'il contemple des terrains accidentés ou des précipices, Ruskin ne renonce jamais à rendre compte de ce qui est chaotique ou confus et à déchiffrer les sommets alpins comme autant de signes à lire et à interpréter. Sa principale référence en la matière est bien sûr Saussure et son *Voyage dans les Alpes* (1796-1808) mais aussi Alexander von Humboldt, qui, dans son ouvrage *Kosmos* (1845-1862) recommande aux peintres paysagistes de saisir l'essence même de la nature dans leur peinture.

- 7 La passion de Ruskin pour la géologie lui permet ainsi non seulement de cartographier les reliefs alpins (en exécutant des croquis très précis des différents sommets) ou de comparer la qualité de tel ou tel paysagiste, mais aussi de révéler la structure inhérente d'un paysage donné. Si le dessin des montagnes a plutôt à voir avec la représentation de l'espace, l'approche géologique implique de sonder les profondeurs de la terre afin de comprendre l'origine et l'évolution des formes – autrement dit de prendre en compte le temps qui en façonne l'aspect. La notion de « vérité vitale » ou fondamentale, si chère à Ruskin lorsqu'il évoque la qualité esthétique des peintures de paysage, est ainsi fondée sur l'idée que la représentation la plus fidèle des objets de la nature est celle qui les montre non seulement tels qu'ils sont, mais tels qu'ils ont été et tels qu'ils seront à l'avenir. Comme l'écrit Ruskin dans ses conseils à des étudiants désireux d'apprendre à dessiner dans son manuel, *Les Eléments du Dessin*, il faut « toujours essayer, lorsque vous regardez une forme donnée, d'en percevoir les lignes fondatrices, celles qui l'ont amenée à être ce qu'elle a été et ce qu'elle sera » (15 :91).

Figure 3. Aiguille Blaitière



Dessin de Ruskin, *Modern Painters IV* (6 :230, plate 31). Domaine public.

- 8 De même, lorsqu'il contemple les sommets alpins, ce qu'il nomme les lignes dominantes ou directrices ne sont pas forcément les éléments les plus visuellement saillants d'un paysage donné :

Je les nomme lignes directrices, *non parce que ce sont celles qui sautent aux yeux d'emblée*, mais parce que, comme le grain naturel d'un tronc d'arbre, elles déterminent le mouvement ascendant et descendant ainsi que les nuances de toute sa masse. Dans la nature comme sur une photographie, un observateur négligent ne les percevra pas immédiatement, tout comme il ne serait pas frappé par les courbes d'un arbre ; d'ailleurs, un artiste médiocre préférera sans doute représenter la surface accidentée et granuleuse, tout comme il dessinerait plutôt l'écorce et la mousse d'un tronc. (6 :231- 232) [c'est moi qui souligne].

- 9 Dans ce cas précis, l'objectif de Ruskin est de démontrer la supériorité des dessins des sommets alpins exécutés par Turner par rapport à ceux réalisés par d'autres artistes contemporains tel William Wollet mais cette formulation permet également de comprendre ce qu'il entend en matière de saillance visuelle. Pour mieux appréhender cette notion, on peut la rapprocher de la définition de la saillance visuelle telle qu'elle nous est donnée par les récentes recherches menées en linguistique dans le cadre de l'élaboration de modèles computationnels visant à mettre en parallèle saillance visuelle et saillance linguistique. Dans les limites imposées par la longueur de cet article, j'évoquerai seulement les travaux de Frédéric Landragin qui visent particulièrement à proposer des modèles opératoires dans les deux grands domaines que sont les études visuelles et les études linguistiques.⁵

La saillance visuelle

- 10 Dans leur article, “*Visual Saliency and Perceptual Grouping in Multimodal Interactivity*” (2001), Landragin, Bellalem et Romary définissent un objet comme saillant « dès lors qu'il attire davantage sur lui l'attention d'un observateur » (151). Ils résument ainsi la classification des critères qui définissent la saillance d'un objet :
1. sa catégorie (*dans une scène contenant un carré et quatre triangles, le carré sera saillant*),
 2. sa fonctionnalité, luminosité (*dans une pièce contenant cinq ordinateurs, le seul à être allumé paraîtra plus saillant que les autres*),
 3. des caractéristiques physiologiques : la taille, la forme géométrique, la matière dont il est composé, sa couleur, sa texture, etc. (*dans une scène où l'on voit un petit triangle et quatre gros, le petit est saillant, etc.*),
 4. son orientation, son caractère insolite ou mystérieux, son mouvement (*un objet se déplaçant sur un écran*) etc.
- 11 Selon ces auteurs, la saillance peut également être due à la disposition spatiale des objets, ce qui implique qu'un objet est toujours qualifié de saillant par rapport aux éléments qui l'environnent, et non saillant en soi.
- 12 Or, si l'on reprend le passage écrit par Ruskin, on s'aperçoit qu'il y est question du même type de distinction entre les lignes saillantes (ou directrices, citées ci-dessus) et les objets saillants. Dans la suite du paragraphe, ainsi que dans les croquis émaillant son texte, Ruskin remarque ainsi que les lignes directrices de l'Aiguille Blaitière ne sont pas droites mais courbes.

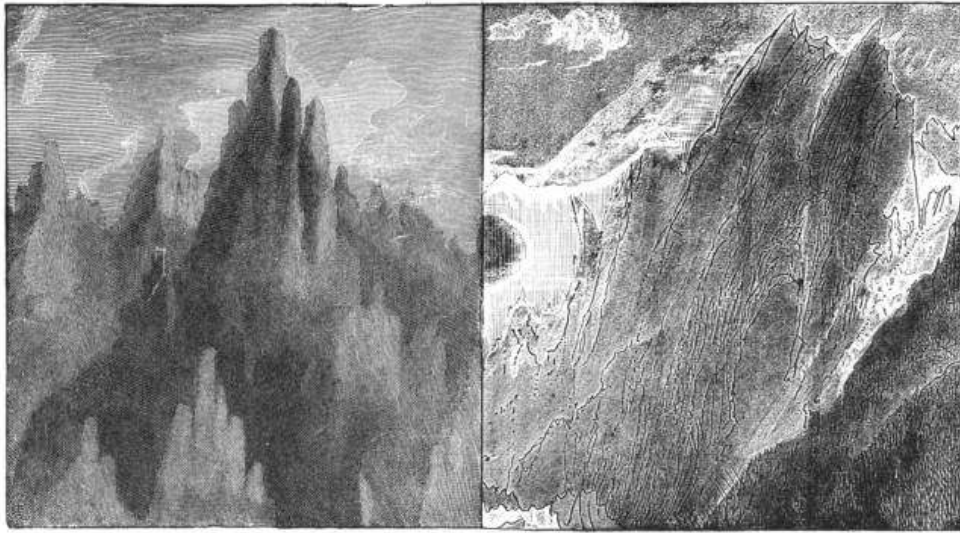
Figure 4. Ligne directrice à la base de l'Aiguille Blaitière



Dessin de Ruskin, *Modern Painters IV* (6 :232, fig.37). Domaine public.

- 13 La conclusion qu'en tire le critique est la suivante : « à mesure qu'un artiste développe ses facultés de perception, les faits qui *deviennent* [sic] apparents et visibles pour lui sont ceux qui ont une influence sur la croissance ou la composition même de ce même objet. » (6 :232) Selon Ruskin, au lieu de se concentrer sur les sommets visuellement saillants, l'artiste doit au contraire rendre la topographie de la montagne en s'attachant de près à la relation existant entre ses contours et ses creux, ses bords et ses crevasses. Dans son dessin de l'Aiguille Blaitière, par exemple, le trait le plus saillant n'est pas le sommet mais les lignes qui en ourdissent les flancs, sur la gauche, preuves que « les lignes curvilignes dominant et que même les fissures ou les schistosités verticales semblent *presque* toujours en harmonie et comme en empathie avec les courbes » (6 : 233). Dans cet exemple les lignes se détachent des sommets et semblent dominer par contraste.
- 14 Tout au long du volume quatre des *Peintres Modernes*, Ruskin compare ainsi la peinture de paysage idéaliste de celle qu'il qualifie de « réaliste » ou « authentique » et qui, selon lui, associe une connaissance approfondie de la morphogéologie à un bon rendu des rapports entre les différentes parties et leur tout. S'appuyant sur son idée désormais bien connue selon laquelle une pierre est une montagne en miniature⁶, le critique s'emploie ensuite à décrire les aspects changeants d'une pierre en insistant sur la façon dont Turner montre « qu'il conçoit et imagine parfaitement chaque recoin et chaque aspérité, sentant la pierre à mesure qu'il la détaille ». « En comparaison, Claude Lorrain peint les pierres comme si elles étaient légères et vides » (6 :373, §11).

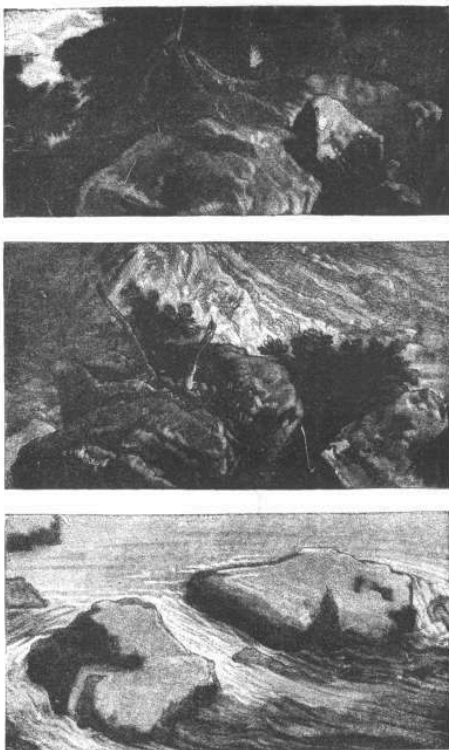
Figure 5. Dessin d'aiguilles (Avant Turner puis selon Turner)



Dessin de Ruskin, *Modern Painters IV* (6 :237, plate 32). Domaine public.

- 15 Dans cet exemple, la distinction que Ruskin fait entre les bons et les mauvais paysagistes est fondée sur sa connaissance des minéraux et sur son idée que les pierres ne sont pas de simples éléments du paysage mais constituent au contraire des objets animés d'une vie propre : « Ce ne sont pas les contours d'une pierre...qui la rendront solide ou lourde ; ce sont ses marques internes et le rendu de toutes ses facettes » (6 : 368, 3 :430).

Figure 6. Représentation juste et représentation erronée des pierres



Dessin de Ruskin, *Modern Painters IV* (6 :373, plate 49). Domaine public.

- 16 Tout comme dans le cas du dessin des aiguilles et des pics montagneux, l'attention portée au seul contour d'une pierre empêchera l'observateur souhaitant en représenter le relief d'en saisir la vraie nature et de comprendre le rapport entre le premier plan et le reste de la composition. Ici aussi, la remarque du critique fait écho à ce qu'il avait déjà signalé dans *Les Eléments du dessin* :
- Une pierre peut être ronde ou anguleuse, polie ou brute, toute craquelée comme comme une tasse mal vernie, ou uniforme et large comme la poitrine d'Hercule. Elle peut être aussi feuilletée qu'une gaufrette, aussi poudrée qu'une boule de coton ; elle peut être aussi noueuse qu'une haussière de navire, ou bien pétrie comme du fer frappé, ou encore torsadée comme un flocon de givre, veinée comme une feuille d'arbre : observez-la et oubliez tout ce qu'on a pu vous dire sur la façon de représenter une pierre. (15 :97).
- 17 Ici aussi, Ruskin rejette les critères classiques de la composition et dénonce l'imprécision du traitement pictural, se prononçant en faveur du détail et de la représentation fidèle de la matière. Une analyse rapide de ce passage révèle en outre que Ruskin décrit la pierre comme une figure complexe à l'aspect changeant (ronde, angulaire, polie, brute) et comme un élément organique unique échappant à toute généralisation – ce qu'il illustrera dans son chapitre sur les pierres, dans le volume IV, en incluant différents dessins illustrant leur grande diversité.
- 18 Dans le même temps, la description verbale qu'il fait des pierres va au-delà d'une description purement scientifique (puisqu'il n'a à aucun moment recours à la taxinomie pour décrire la qualité de la pierre en question) et s'appuie sur diverses comparaisons, issues de la vie quotidienne (voir la référence à l'artisanat dans l'allusion à la tasse mal émaillée) ou de la mythologie (la poitrine d'Hercule). Ce faisant, le critique attire l'attention sur l'imagination nécessaire pour représenter la nature sous tous ses aspects.
- 19 La pierre qu'il décrit n'est donc pas un objet permanent et inanimé, mais un signe saillant porteur d'une histoire, d'un passé et d'un avenir. Elle témoigne ainsi du fait que l'art existe dans la nature autant que dans les mains de l'homme qui façonne les objets (ce que l'on voit dans la juxtaposition entre « fer forgé » et « flocon », ou « feuille d'arbre veinée »). De même, son dernier conseil, « observez-la et oubliez tout ce qu'on a pu vous dire sur la façon de représenter une pierre » reprend l'idée essentielle qu'une observation rapprochée de la terre est le meilleur moyen pour l'artiste d'apprendre à peindre la nature, idée qui sera largement reprise par les peintres préraphaélites, par exemple.
- 20 Les écrits géologiques de Ruskin sur les Alpes s'avèrent ainsi intimement liés à la question de la saillance à deux titres : au niveau épistémologique, Ruskin encourage les peintres et les lecteurs de ses écrits à considérer les sommets montagneux des Alpes en rapport aux collines et aux vallées qui l'environnent et à prendre en compte la topographie du paysage dans son ensemble. Au niveau métatextuel et à travers sa propre pratique de dessinateur, il déplace ensuite l'attention portée aux panoramas et aux sommets plus célèbres pour s'intéresser à des éléments naturels moins frappants mais essentiels à la vérité du paysage comme les roches ou les pentes. Un tel glissement de la saillance proprement visuelle à une saillance pour ainsi dire, métaphorique, révèle clairement la place de l'imaginaire et du langage dans l'émergence de l'idée de saillance.

- 21 Dans son chapitre consacré aux crêtes, par exemple, Ruskin inclut plusieurs dessins représentant la Crête de La Côte afin de mettre en évidence la verticalité des contours aqueux de la crête.

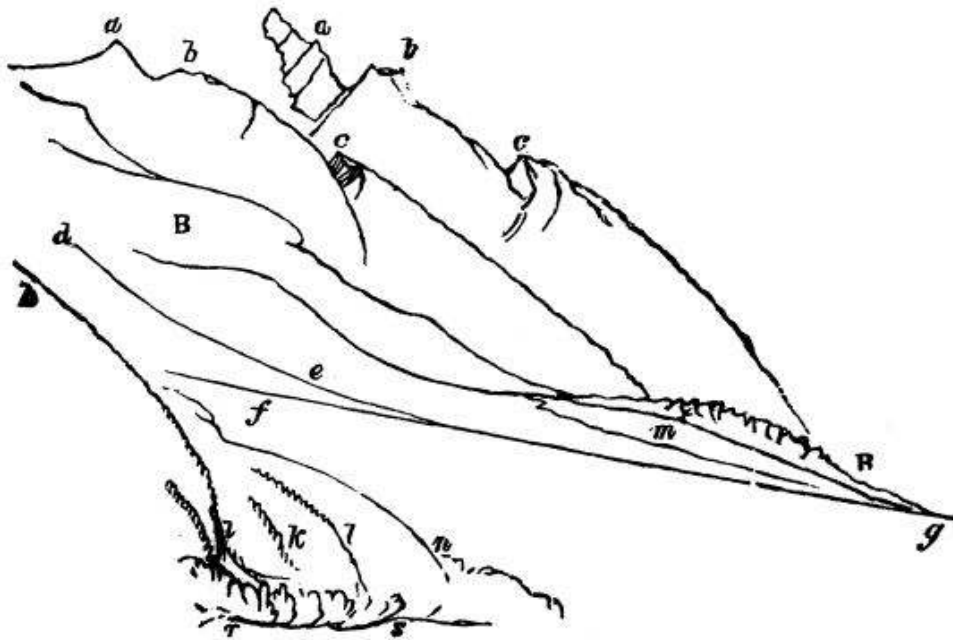
Figure 7. Crête de La Côte



Dessin de Ruskin, *Modern Painters IV* (6 :260, plate 36). Domaine public.

- 22 Comme il le remarque, « rien ne distingue plus un dessin de montagne de qualité d'un dessin médiocre ou insuffisant, sinon le respect des merveilleuses structures parallèles qui existent entre plusieurs lits géologiques (6 :261). » En intercalant texte et dessins révélant ces pentes douces, le critique change progressivement notre perception visuelle de la montagne elle-même et ménage une transition entre la matière rude de la pierre et la fluidité de l'eau.

Figure 8. Crête de La Côte, diagramme



Dessin de Ruskin, *Modern Painters IV* (6 :260, fig.61). Domaine public.

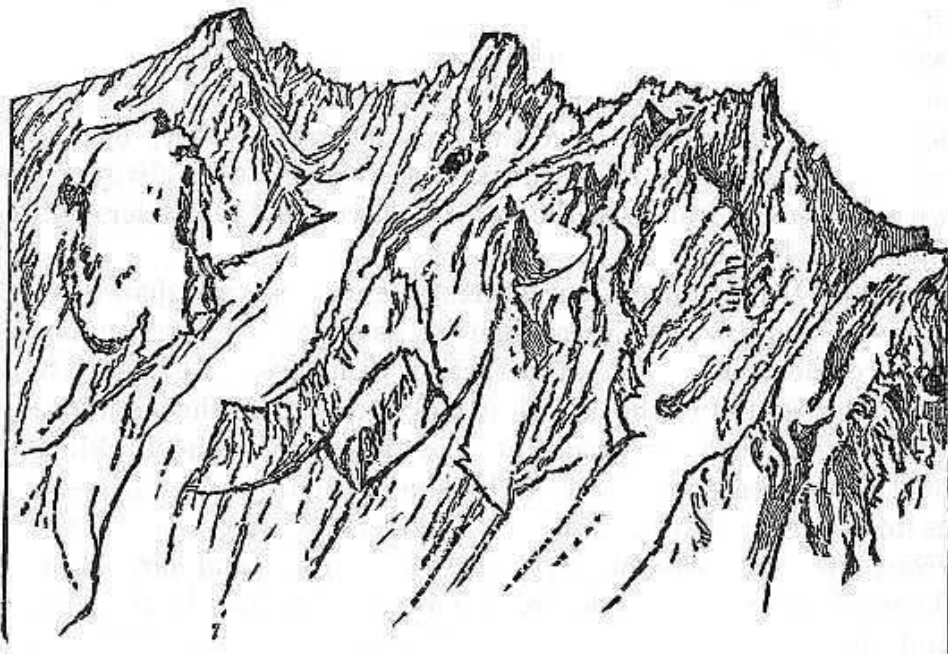
- 23 La comparaison qu'il fait ensuite entre les collines et les vagues émerge alors de façon naturelle, scellant le passage du visuel au verbal.

Il arrive parfois que dans les collines composées de pierres assez tendres, les contours aqueux dominent tellement sur les falaises verticales que l'on ne perçoit plus aucun relief, sinon ces lignes ondulantes comme celles des vagues (6 :261).

- 24 Evoquant un autre sommet (l'Aiguille Pourrie ci-dessous), il poursuit son analyse en réfutant d'abord la comparaison visible entre les contours de la montagne et les vagues, avant de filer lui-même la métaphore :

[...] et à première vue [...] on dirait qu'il y a peu de différences entre les contours de la montagne et ceux des sommets d'une vague. Pourtant, si c'était vraiment une vague, on pourrait immédiatement penser que la marée viendrait par la droite ; et si l'on se penchait sur les raisons de cette supposition, on verrait qu'au bord de la falaise, les reliefs les plus abrupts sont toujours situés sur la droite, confirmant l'impression que les vagues se cassent selon une ligne allant de a vers b. (6 : 261-262).

Figure 9. Jonction de l'Aiguille Pourrie et des Aiguilles Rouges



Dessin de Ruskin, *Modern Painters IV* (6 :242, Fig.43). Domaine public.

- 25 Ce que l'on perçoit ici est tout à fait caractéristique de l'écriture de Ruskin et mérite qu'on revienne sur le « principe vital » ou sous-jacent de cette rhétorique et sur la question de la saillance verbale qui fait l'objet de la dernière partie de cet article.

La saillance verbale – la prose vallonnée de Ruskin.

- 26 Dans son ouvrage intitulé *Dialogue homme-machine multimodal. Modélisation cognitive de la référence aux objets* (2004), Frédéric Landragin résume les différentes méthodes utilisées en linguistique afin de quantifier la saillance dans la théorie de l'énonciation (méthodes qui s'appuient en particulier sur le calcul d'algorithmes). Il y décrit la saillance comme un point d'entrée possible dans plusieurs domaines puisqu'elle peut d'après lui être appliquée de façons différentes selon l'approche et le sujet choisis. Mon angle d'approche diffère en ce qu'il porte non pas sur la linguistique, mais sur la poétique puisqu'il s'agit ici d'explorer certains aspects de la prose de Ruskin et d'en apprécier ses qualités rhétoriques (sans pour autant les quantifier). Plusieurs critiques se sont précédemment intéressés à la prose de Ruskin dans *Modern Painters* et plusieurs d'entre eux⁷ sont parvenus à en identifier ses effets sur le lecteur en termes d'impact visuel.
- 27 Dans l'étude détaillée de l'écriture de Ruskin que propose par exemple Alexandra Wettlauffer, on saisit comment l'auteur parvient à amener le lecteur à partager son expérience du sensible. Comme elle le souligne : « Dans chaque cas, la lecture devient littéralement un acte de vision, un mouvement de va-et-vient entre le mot et l'image, sur la page comme dans l'esprit du lecteur. » (Wettlauffer, 2003, p. 268). Pour aller plus loin, je postulerais pour ma part que dans *Les Peintres Modernes*, deux modes – l'un visuel, l'autre verbal – sont en fait en concurrence et attirent l'attention du lecteur de différentes façons associant deux pratiques – celle du géologue remplissant son carnet de terrain et celle du critique d'art rédigeant des comptes-rendus d'expositions.

Comment la topographie alpine se trouve-t-elle traduite dans la prose ? Le concept de saillance linguistique nous permet-il de repérer et de répertorier certains types de formules ? Si c'est le cas, peut-on en conclure que ces formules récurrentes saillantes contribuent à créer du sens et éloignent le lecteur du domaine du visible ou au contraire l'amènent à une autre forme de spatialité ?

28 Contrairement à la saillance visuelle, la saillance linguistique est un domaine très large et les travaux de recherches actuels sur ce sujet font apparaître des classifications et des hiérarchies parfois contradictoires. Dans le chapitre qu'il consacre à la saillance linguistique, Landragin conclut même qu'alors que la saillance linguistique concernant les aspects formels de la langue sont bien identifiés et plus faciles à modéliser, les aspects sémantiques sont encore assez vagues et peu consensuels. Dans cette mesure, ma propre analyse se bornera à un examen des aspects formels de la prose de Ruskin, pour en dégager quelques traits saillants. À travers cette démarche, il ne s'agit pas tant de procéder à une analyse exhaustive de son écriture que de montrer dans quelle mesure le modèle de Landragin pourrait s'appliquer – bien que le sujet d'étude porte sur l'anglais et non sur le français – et nous permettre de rendre compte du style d'écriture très particulier de Ruskin. Dans ce cadre, et à titre d'exemple, nous nous limiterons à évoquer le volume IV des *Peintres Modernes*.

29 Bien que Landragin s'intéresse surtout au discours oral⁸ les critères formels qu'il énumère sont facilement transférables à l'écriture de Ruskin dont l'éloquence nous rappelle qu'elle est avant tout le fruit d'une élocution aussi soignée que l'écriture qui la fixe.

30 Ainsi, dans le volume IV, la prose ruskinienne repose sur un grand nombre de termes et de procédés qui permettent au lecteur de visualiser la scène décrite. Dans son chapitre sur les matériaux dont sont composées les montagnes, le critique incite ainsi son lecteur à examiner de très près la composition même des montagnes tout en attirant son attention sur la matérialité de la roche et sur sa structure interne :

Ainsi, lorsque le voyageur se met à observer de près les matériaux dont ces somptueuses montagnes sont constituées, il s'aperçoit du changement radical de leur structure interne. Elles ne sont plus formées de sable délicat ou de **poussière** – chaque particule de **cette poussière** étant identique à l'autre et la dureté de l'ensemble résultant de leur compacité –, mais chacune est **composée** de plusieurs matières distinctes manifestement **différentes** les unes des autres, non comprimées mais **crystallisées** en une seule masse – **crystallisées** de manière à former un tout plus parfait que le calcaire friable, sans pour autant que la nature de chacune ne se confonde. Lorsqu'une telle roche est fendue, elle a un aspect tacheté, granuleux et dans tous les cas, brillant. La briser requiert beaucoup plus d'efforts que de briser des roches de calcaire ou de grès. Cependant, lorsqu'elle est vraiment brisée en plusieurs morceaux, on peut distinguer les **différents** types de roches qui la constituent et en observer les **moindres** particules et les **moindres cristaux**. Chaque variété possède une dureté **différente**, une teinte **différente**, une morphologie différente et une **composition** chimique **différente**. (6 :130)⁹

31 Dans cette description, l'emploi du déictique (« cette poussière ») renvoie au caractère très expérimental – voire phénoménologique de l'écriture de Ruskin. Le critique incite le lecteur à se mettre à la place du voyageur ou du géologue et à observer minutieusement, comme s'il était équipé d'un marteau et d'une sonde. À mesure que sa prose se déploie, la vision panoramique qu'il avait initialement donnée de la montagne se mue en observation microscopique de la roche et de sa structure. Dans ce passage, l'emploi des italiques (« *crystallisées* ») et des répétitions (« *crystallisées* », « *cristaux* » ;

« composées », « composition ») met l'accent sur le processus de transformation permettant au lecteur de percevoir la structure interne de la roche. À travers l'emploi de négations, le critique insiste sur la dichotomie entre la variété et la différence, l'unité et la diversité et expose la nature composite des minéraux qu'il étudie. Dans son écriture, l'emploi fréquent de tirets et d'une syntaxe complexe incite le lecteur à s'emparer du texte tout autant que des roches décrites. Par conséquent, les traits saillants du paysage se trouvent ici traduits de sorte que saillance visuelle et saillance verbale pourraient se résumer ainsi :

Saillance visuelle	Saillance verbale	Dessins de Ruskin	Prose de Ruskin
Catégorie (forme)	Phonétique et mots accentués	Lignes directrices/ dominantes	Allitérations
Fonctionnalité	Marqueurs d'emphase, pause	Masses sombres	Tirets, italiques
Caractéristiques physiologiques	Syntaxe/ ordre des mots	Texture des pierres	Répétitions
Orientation	Forme grammaticale (voix passive, etc.)	Angle/perspective	Vocatif, voix passive

Conclusion

32 Au chapitre XVIII du volume IV des *Peintres Modernes*, Ruskin écrit :

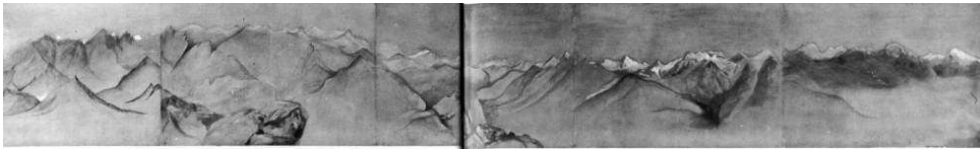
Il y a quelques années, je parlais des formes curvilignes d'une roche à l'un de nos membres de l'Académie. Il me répondit d'un ton assez résigné : « Si vous cherchez des courbes, vous verrez des courbes et si vous cherchez des angles, vous verrez des angles. » Cette réplique m'attrista profondément. (6 :367).

33 Dans la suite de ce passage, il explique que la raison pour laquelle ces mots lui parurent tristes, c'est qu'ils attestaient le scepticisme de leur auteur, pour qui, en réalité, il n'y avait rien de tordu et rien de droit (“no crooked and no straight” (*ibid.*)). Ruskin croyait à l'existence des formes naturelles et à sa capacité à éduquer l'œil et l'oreille de son lecteur/auditeur afin qu'il puisse voir et entendre les reliefs des Alpes ou percevoir les éléments saillants d'un paysage peint. Comme le remarque à juste titre David Hill, « pendant dix ans, entre 1846 et 1856, date de la publication du quatrième volume des *Peintres Modernes*, les sommets des Alpes furent le terrain de prédilection de Ruskin. Il y forma une véritable philosophie à visée géologique et au cours des dix années suivantes, il estima ce lieu comme si essentiel à son être qu'il envisagea de s'y installer pour y vivre. »¹⁰ Les Alpes furent tour à tour son terrain de jeu, son refuge et sa ligne d'horizon.

34 En se servant du modèle d'analyse de la saillance visuelle et linguistique proposé par Landragin, on perçoit mieux les ressorts de l'écriture de Ruskin, et la façon dont cette écriture est tout entière portée par l'envie de nous faire voir le monde (ce qu'avait déjà remarqué Charlotte Brontë dans son célèbre commentaire sur *Les Peintres Modernes*¹¹). En lisant Ruskin, chacun peut voir mais aussi entendre – percevoir le relief d'un pic,

sentir la ligne ascendante ou descendante d'une montagne à travers le rythme ascendant et descendant d'une phrase. Ensemble, voir et lire peuvent s'envisager comme une expérience totale qui cherche à reproduire l'expérience tri-dimensionnelle de la réalité. Souvent, Ruskin utilise le vocatif et s'adresse directement au lecteur, exigeant son absolue attention, comme si sa prose requérait autant d'attention et d'endurance que celle requise par les alpinistes en pleine ascension. Dans ses longues phrases, et à travers ses dessins « grammaticaux »¹², c'est ainsi une véritable géopoétique qui se pose et s'impose – mouvement perpétuel et pendulaire entre texte et image –, passage répété du géographique au poétique, aussi nécessaire que la traversée d'un col, celle-là même qui permet au voyageur de passer et de contempler un nouveau et grandiose panorama.

Figure 10. Panorama des Alpes



John Ruskin. 1844. Source : Victorian Web < <http://www.victorianweb.org/> >. Web. 20 Avril 2016.

BIBLIOGRAPHY

- Cheung M., 2014.- “John Ruskin and the characterisation of ‘word-painting’ in the nineteenth century”, *The Eighth Lamp*, vol. 9, February 2014, p. 62-69, visited April 21st, https://www.academia.edu/10970821/The_Eighth_Lamp_Ruskin_Studies_Today_No_9_2014
- Colley A., 2010.- *Victorians in the Mountains, Sinking the Sublime*, London, Ashgate.
- Cook E.T., Wedderburn A. (eds), 1903-1912.- *The Works of John Ruskin*, London, George Allen.
- Emerson S., 1993.- *John Ruskin: The Genius of Invention*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hélar A., 2005.- *John Ruskin et les Cathédrales de la Terre*, Chamonix, éditions Guérin.
- Helsing E. K., 1982. – *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge, Harvard University Press.
- Hewison R., 1976.- *John Ruskin : The Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press.
- Landow G. P., 1971. – *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press.
- Landragin F., 2004.- *Dialogue homme-machine multimodal. Modélisation cognitive de la référence aux objets*, Paris, Hermès-Lavoisier.
- Landragin F., 2011. – « De la saillance visuelle à la saillance linguistique », in *Saillance. Aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 67-84.
<halshs-00658367>

Landragin F., Bellalem N., Romary L., 2001.- “Visual Saliency and Perceptual Grouping in Multimodal Interactivity”, First International Workshop on Information Presentation and Natural Multimodal Dialogue, Verona, Italy, p. 151-155.

Rosenberg J., 1968. - “Style and Sensibility in Ruskin’s Prose”, in *The Art of Victorian Prose*, Levine G and Madden W. (eds), Oxford, Oxford University Press.

Ruskin J., 1900 [1878].- *Notes by John Ruskin on his drawings by J.M.W. Turner, R.A., exhibited at the Fine Art Society’s Galleries, 1878 & 1900*, London, The Fine Arts Society.

Smith M. (ed.), 1995. - *The Letters of Charlotte Brontë: with a selection of Letters by Family and Friends*, Volume I, Oxford, Clarendon Press.

Wettlaufer A., 2003.- *In the Mind’s Eye: Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*, Amsterdam, Rodopi.

NOTES

1. Voir par exemple l’ouvrage d’Ann Colley. *Victorians in the Mountains, Sinking the Sublime*. London : Ashgate, 2010.

2. Parmi les ouvrages les plus remarquables sur ce sujet, citons : Helsinger, Elizabeth K. *Ruskin and the Art of the Beholder*. Cambridge : Harvard University Press, 1982. Hewison, Robert. *John Ruskin: The Argument of the Eye*. Princeton : Princeton University Press, 1976. Landow, George P. *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton : Princeton University Press, 1971.

3. Pour un article récent sur la question de l’ekphrasis et du “word painting”, voir : Marjorie Cheung, “John Ruskin and the characterisation of ‘word-painting’ in the nineteenth century”, *The Eighth Lamp*, vol.9, February 2014, 62-69.

4. Tout au long de cet article, l’ouvrage de référence utilisé est l’édition de référence des œuvres complètes de John Ruskin : *The Works of John Ruskin*, E.T. Cook and A. Wedderburn ed. London : George Allen, 1903-1912. Les références indiquées correspondent au numéro du volume suivi du numéro de page.

5. Plusieurs articles de Frédéric Landragin sont consultables en ligne à partir de la page personnelle de l’auteur : <http://fred.landragin.free.fr/>.

6. « Une pierre vue de près est en fait une montagne miniature » (6:368, §7). Ruskin fit cette remarque pour la première fois dans son essai *The Poetry of Architecture* (1:48).

7. On peut citer par exemple l’article majeur de John Rosenberg, “Style and Sensibility in Ruskin’s Prose”, *The Art of Victorian Prose*, Levine and Madden (Oxford: Oxford University Press, 1968). Je renvoie également le lecteur à la bibliographie de cet article.

8. Comme le rappelle Sheila Emerson dans son analyse de la prose de Ruskin, ce dernier a souvent affirmé qu’écrire, c’était parler, et qu’il ressentait si peu de différences ou de « frictions » entre ces deux modes, l’écriture et la parole, qu’il faisait sans cesse référence à ses poèmes et à ses lettres comme « parlant » ou « papiers parlants » (62). A ce titre, son livre éclaire un aspect de la prose de Ruskin.

9. J’ai indiqué en caractères gras certains mots pour les souligner. Les italiques conservés dans le texte sont ceux de Ruskin. Nous savons d’après les manuscrits que Ruskin était très soucieux de la typographie et en particulier de l’utilisation des italiques. Dans la réimpression de ses *Turner Notes* (1878), par exemple, Ruskin ajouta une note en bas de page expliquant sa politique concernant les italiques: « Ces italiques et tous ceux qui seront employés par la suite sont ajoutés dans cette édition afin d’attirer l’attention sur certains aspects que je veux souligner. Je ne les ai pas utilisés dans la précédente édition car je voulais qu’on considère l’ensemble du texte de la même manière. Cependant, les notes que j’apporte en supplément me semblent tellement

importantes que le texte initial pour tout le monde aujourd'hui que j'utilise désormais les italiques pour le signaler. »

10. <http://sublimesites.co/2014/04/04/ruskin-drawings-at-kings-college-cambridge-3-the-dent-doche-range-on-the-south-side-of-lac-leman-from-vevey-switzerland/>, consulté le 1er décembre 2015.

11. Charlotte Brontë, à propos des *Peintres Modernes*, Vol. 1 (1843), de John Ruskin. Lettre adressée à W. S. Williams (31 July 1848) *The Letters of Charlotte Brontë*.

12. Sheila Emerson nous rappelle que dans une lettre adressée à Henry Acland écrite en 1840 « Ruskin se définit comme un « grammarien du dessin » (90).

ABSTRACTS

As contemporary critics have shown, John Ruskin's lifelong interest in geology not only provided him with a unique understanding of the mountain as a painting subject but also allowed him to develop an idiosyncratic theory of perception where movement and salience prevail – a theory he then applied to his often memorable prose.

At first sight, salience is one feature of landscape that one can easily visually apprehend but much less easily account for in prose writing. However, recent research in linguistics may offer a new model for investigations and the means to identify recurrent patterns serving to highlight the transaction from the visual to the verbal and better qualify the writer's "word painting". More specifically, Frédéric Landragin's investigations on the relation between linguistic and visual salience may allow us to explore Ruskin's prose further and see how the visual salience he noted in painting carries over in his own writing.

Applying the salience model to Ruskin's prose might therefore prove a new way to uncover some of the more elusive and distinctive features of his writing.

Comme l'ont bien montré plusieurs ouvrages critiques récents, l'intérêt que Ruskin a toute sa vie porté à la géologie lui a non seulement permis d'envisager la peinture de la montagne de façon unique mais aussi d'élaborer une théorie de la perception dans laquelle le mouvement et le relief jouent un rôle majeur – théorie qu'il illustra par la suite dans ses propres écrits à travers sa prose poétique.

A première vue, le relief est un élément constitutif du paysage facile à saisir visuellement mais difficile à évoquer verbalement. Certaines recherches pionnières récemment menées en linguistique par Frédéric Landragin proposent néanmoins un nouveau dispositif d'analyse nous fournissant le moyen de repérer les modèles récurrents qui régissent le passage du domaine visuel au domaine verbal et sont susceptibles de permettre de mieux cerner le phénomène de « peinture par les mots » (*word painting*) souvent associé à l'écriture de Ruskin.

Par conséquent, il s'agira dans cet article de montrer en quoi les récents travaux menés par Frédéric Landragin sur le parallèle possible entre saillance linguistique et saillance visuelle constituent un moyen d'analyser l'écriture de Ruskin et de montrer comment le relief qu'il souligne à maintes reprises dans la peinture se trouve traduit ou transposé dans sa prose même.

INDEX

Mots-clés: Ruskin, Peintres Modernes, Alpes, Landragin, saillance

Keywords: Ruskin, Modern Painters, Alps, Landragin, salience

AUTHOR

LAURENCE ROUSSILLON-CONSTANTY

Professeure des Universités. Université de Pau et des Pays de l'Adour. Laboratoire CAS, EA 801

(Université Toulouse 2 Jean Jaurès). Laboratoire associé CICADA, EA 1922 (UPPA)

laurence.constanty@gmail.com