MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

« Professeur de beauté »

Yves-Michel Ergal

10.58048/2263-7664/583

Littérature comparée et Esthétique(s)

La question qui se pose ici est celle d'une aventure particulière : en effet, de quelle manière a pu s'effectuer le passage de la fresque romanesque des *Rougon-Macquart* à celle d'*À la recherche du temps perdu* ? Comment, d'un système devenu quasi dictatorial, celui du « naturalisme » que met en place l'auteur de *l'Assommoir*, de *Nana*, ou de *Germinal* , Proust a-t-il fini par s'inventer un tout autre système ?

Cet affranchissement au naturalisme ne peut se concevoir que si l'on place les auteurs sous deux influences majeures : Zola est tout imprégné du naturaliste Charles Darwin, tandis que Proust se place sous une autre influence, toujours venue d'Angleterre : celle de John Ruskin, le « professeur de beauté », comme le surnomme alors le cercle de jeunes intellectuels aristocratiques que fréquente le jeune homme. Proust se place résolument sous le signe de l'esthétisme ruskinien, de même que Zola s'était placé dans le sillage du naturalisme darwinien.

La seconde moitié du XIXe siècle, dans l'exceptionnelle expansion qui la caractérise, est marquée, en Europe, par l'influence considérable de grands penseurs, qu'il s'agisse de philosophes, d'historiens, de scientifiques, sur les écrivains. Il est sans doute difficile d'imaginer aujourd'hui à quel point certains ouvrages ont pu agir comme modèle, insufflant, par ricochet, une ambition nouvelle à l'œuvre littéraire, en particulier au roman.

La question qui se pose ici est celle d'une aventure particulière : en effet, de quelle manière a pu s'effectuer le passage de la fresque romanesque des *Rougon-Macquart* à celle d'*À la recherche du temps perdu* ? Comment, d'un système devenu quasi

dictatorial, celui du « naturalisme » que met en place l'auteur de l'*Assommoir*, de *Nana*, ou de *Germinal* – signalons qu'un certain nombre d'ouvrages de Zola paraissent, à un rythme annuel, dans les années où Proust cherche à écrire son premier roman – Proust a-t-il fini par s'inventer un tout autre système ?

Cet affranchissement au naturalisme ne peut se concevoir que si l'on place les auteurs sous deux influences majeures : Zola est tout imprégné du naturaliste Charles Darwin, dont *L'origine des espèces* a paru en Angleterre en 1859. Proust, au sortir d'un recueil de nouvelles fin-de-siècle, *Les plaisirs et les Jours*, publié en 1896, et d'un roman autobiographique écrit autour d'un héros qui lui ressemble comme un frère, est nécessairement pris entre deux courants où il se noie : d'une part, une forme de retour au mouvement romantique, où le « je » de l'artiste serait central, qui ne le satisfait pas, et l'impossibilité de trouver sa place auprès d'un Zola dont les théories naturalistes malmènent son élan créateur.

Mais voici que Proust à son tour se place sous une autre influence, toujours venue d'Angleterre : celle de John Ruskin, le « professeur de beauté », comme le surnomme alors le cercle de jeunes intellectuels aristocratiques que fréquente le jeune homme. C'est ainsi que Proust va fonder une nouvelle école littéraire, dont certes il n'est que le seul véritable représentant – mais Zola n'est-il pas, lui aussi, le seul vrai « naturaliste », les autres écrivains ne faisant que l'imiter, ou le contourner ? – et celle-ci pourrait s'appeler « le mouvement esthétique ». Proust se place sous le signe de l'esthétisme ruskinien, de même que Zola s'était placé dans le sillage du naturalisme darwinien.

Zola achève le dernier volume des *Rougon-Macquart* en 1893. Proust a vingt-deux ans. Il a déjà écrit quelques nouvelles, il se lance bientôt dans la rédaction d'un roman autour du personnage de Jean Santeuil. Plus encore qu'Anatole France qu'il admire en mondain, il semble que le romancier Émile Zola ait été pour Proust un modèle, mais dont il se détourne. Indéniablement, Proust épouse le même projet romanesque que Zola : être le témoin de son époque, cette Troisième République qui prendrait racine là où le roman social et historique de Zola s'achève. Toutefois, l'ambition du jeune romancier se heurte au désir d'inventer une œuvre qui soit originale, et de trouver un sujet qui lui soit propre. Le naturalisme n'a rien à lui offrir, outre que le mouvement plonge dans des milieux sociaux qui ne sont pas les siens, même si, au moment où éclate l'affaire Dreyfus, Proust,

pris soudain de vertige, décide, à propos de Zola et de son célèbre « J'accuse », d'appliquer précisément la méthode Zola : rappelons que du 7 au 23 février 1898, Proust assiste au procès Zola à la cour d'assises de Paris. Il se rend chaque jour au palais de justice, prend de nombreuses notes, croque diverses personnalités, autant d'événements et de portraits qui sont retranscrits dans une série d'esquisses insérées au roman *Jean Santeuil*, reprises et développées dans *Le côté de Guermantes*[1]. Il a cru là sans doute trouver son cheval de bataille, embrassant une cause juste, à la suite de Victor Hugo, et de Zola lui-même. Mais ces habits de romancier social ne lui vont guère, et on sent bien que d'autres pages de bravoure, autour de son enfance à Auteuil, de sa vie mondaine, de la réussite sociale fulgurante de son héros, ont bien plus de résonance que la question de la justice humaine, même si c'est pour s'insurger avec véhémence contre l'antisémitisme d'une partie de la société française, d'autant que le jeune homme puise ces amitiés dans cette partie-là de la France (pensons aux Daudet, ou même à Montesquiou).

Il ne faudrait pas toutefois nier qu'au seuil des dix années ruskiniennes qui seront fondamentales pour Proust, a existé une brève année, celle de 1898, où Proust s'est rapproché de Zola. Ce n'est que pour mieux s'éloigner de ce dernier qu'à partir de 1899 il s'engage dans une forme d'idolâtrie ruskinienne. N'est-il pas significatif que dans un pastiche du *Journal* des Goncourt paru le 22 février 1908 dans le Supplément littéraire du Figaro, Proust se mette en scène, non sans humour, avec Zola, reconnaissant sa dette à l'égard du célèbre romancier, et au même moment avouant une « réconciliation » impossible ?

> Un jour un monsieur rendait un immense service à Marcel Proust, qui pour le remercier l'emmenait déjeuner à la campagne. Mais voici qu'en causant, le monsieur, qui n'était autre que Zola, ne voulait absolument pas reconnaître qu'il n'y avait jamais eu en France qu'un écrivain tout à fait grand et dont Saint-Simon seul approchait, et que cet écrivain était Léon[2]. Sur quoi, fichtre ! Proust oubliant la reconnaissance qu'il devait à Zola, l'envoyait, d'une paire de claques, rouler dix pas plus loin, les quatre fers en l'air [...] Proust s'opposait bel et bien à toute réconciliation[3].

En 1898, Proust, par ses origines familiales qui soudain éclatent au grand jour, par son appartenance de jeune homme du monde à différents cercles qui désormais opèrent une

nette séparation entre les tenants de la thèse du complot contre Dreyfus, et leurs détracteurs, plus encore même que ses propres parents, prend part aux débats qui agitent la société. L'homme de lettres se déchaîne, le chroniqueur mondain du Figaro, l'auteur des *Plaisirs et les Jours*, se sent investi d'une mission. L'écrivain a soudain le sentiment d'appartenir à l'histoire de son pays. Ancien soldat, il se lève contre les injustices ; dilettante mondain, il trouve un exutoire à sa vie oisive, aux yeux du monde et de ses parents ; fils d'une mère juive qui n'a jamais trahi sa religion, même si elle ne la pratique pas, il se veut le défenseur de la veuve et de l'orphelin, lui qu'on croyait d'un snobisme exacerbé prêt à toutes les concessions.

Les années Dreyfus, pour Marcel Proust, correspondent, d'une certaine manière, à ses années naturalistes. C'est par l'Affaire qu'il appartient à la méthode romanesque prônée par les frères Goncourt, ou, en particulier, par Zola, qui consiste à mettre en scène des événements et des personnages en prise directe avec la réalité. Proust y voit l'occasion de débuter sa carrière de romancier, il aimerait sans doute opérer la synthèse de divers courants littéraires, au moment où il envisage d'écrire un roman de formation, à la manière des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe. Il concilierait ainsi plusieurs mondes : celui du Faubourg, celui de la finance de la rive droite, le Paris (ou le Versailles) de Saint-Simon, celui de Chateaubriand, de Balzac, puis de Zola. Son héros traverserait tous les milieux, encore que jamais il ne s'aventure sur les terres ouvrières de Zola, pour enfin incarner une société nouvelle.

Proust, s'il se rapproche, par l'Affaire, de Zola, devine pourtant qu'il est bien différent de son aîné : son regard part du faubourg Saint-Germain, par conséquent il ne peut être l'entomologiste de la mine ou de coulisses sordides de théâtres de boulevard, mais celui des hôtels particuliers et des palaces. C'est peut-être parce que l'affaire Dreyfus prend son ampleur au moment même où Proust envisage d'écrire son roman, que celui-ci demeure à l'état d'ébauche, dans la mesure où le jeune écrivain s'est engouffré dans une voie qui n'est pas la sienne, que, de toute façon, l'ombre immense de Zola l'empêche de se croire la conscience de son époque. Proust piétine à la porte de l'engagement politique et de la défense sociale. Sa trop grande sensibilité qui réhabilite le monde intérieur de l'enfance, ses affections tourmentées qui le rapprochent d'une certaine tradition littéraire ayant pour objet l'étude de l'amour, tel Stendhal, sa soif d'un classicisme Grand Siècle, tragique à la Racine et comique à la Molière, dressent des

barrières entre l'univers romanesque de Zola et celui qu'il entrevoit pour lui-même, même si l'Affaire a, un temps, permis l'illusion d'une communion de pensées, et même si les deux écrivains se réclament l'un et l'autre de Balzac. Proust, de guerre lasse, sans bien en comprendre les raisons, laisse en suspens les dizaines d'esquisses qu'il a écrites, pendant les années Dreyfus, autour de son héros Jean Santeuil.

Si la société mondaine parisienne se déchire à l'heure de l'Affaire, la plupart des amis de Proust, dans leur dilettantisme cultivé, partagent une passion commune : John Ruskin. La parution de la monographie de Robert de La Sizeranne, aux éditions Hachette, en 1897, *Ruskin et la Religion de la beauté*, déclenche un véritable « courant Ruskin » à la fin du siècle, signant le point de départ d'une mode qui s'empare des cercles élégants parisiens, à laquelle succombe à son tour le jeune mondain Marcel Proust.

Le livre de Robert de La Sizeranne enflamme les esprits qu'échauffe une mode dans l'air du temps : celle de réhabiliter les trésors du gothique français. En témoigne le succès de l'ouvrage savant d'Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, paru en 1898 et illustré de nombreuses gravures, à l'instar des livres de Ruskin. Proust se passionne, comme les jeunes gens de sa génération et de son milieu, pour le gothique, pour l'art français, pour la réhabilitation des églises et des cathédrales de France. De même, les thèmes quasi obsessionnels de l'art et de l'artiste, au centre, il est vrai, de toute l'esthétique du XIXe siècle, rejoignent les préoccupations fondamentales de Proust, sans compter qu'il « communie » en Ruskin avec Reynaldo Hahn, en ces années du début de l'affaire Dreyfus où l'amitié passionnée des deux jeunes gens est à son comble.

Il est certain que Proust a lu, sans toujours confier ses pensées les plus intimes à ses proches, tout ce qui a paru en français sur Ruskin, et s'en est fait une opinion fort précise pour lui-même. Bientôt, il recourt aux éditions originales, en particulier vers 1898-1899, quand il a décidé de s'atteler à la traduction de la *Bible d'Amiens*. Le professeur Proust, momentanément rassuré, puisque son fils s'est désormais engagé dans un travail qui correspond mieux à l'idée qu'il se fait de la carrière d'un homme de lettres, ne se doute pas qu'en vérité le traducteur met au service de l'édification de son œuvre à venir, le formidable matériau qu'il extrait de la fréquentation intime de l'excentrique esthète anglais. Proust lui-même, dans ses débuts idolâtres envers le Maître, n'a pas encore

conscience que son travail de bénédictin, attentif à tous les détails, l'obligeant à connaître l'œuvre, la pensée et la vie de Ruskin, va le conduire à remodeler entièrement le projet de roman qu'il porte en lui.

Proust s'est intéressé à Ruskin, soumis tout d'abord au joug de la mode intellectuelle de son époque, puis, peu à peu, il a fait siennes les leçons de l'auteur de la *Bible d'Amiens* et de Sésame et les Lys, il en a soupesé les qualités et les défauts, il en retient ce qui lui est utile. En grande partie, la richesse esthétique inépuisable d'*À la recherche*, dont l'évocation des peintres de la Renaissance italienne, ou la splendeur gothique des églises, ou la description de Venise, ainsi que l'architecture même de l'œuvre, construite comme une cathédrale, où chaque partie se répond, chaque élément dépend l'un de l'autre, est due à la fréquentation des lectures ruskiniennes. Plus encore, Proust, d'une certaine manière, s'identifie à Ruskin, dont la vie comporte bien des traits communs avec la sienne.

Combien de pages, dans le roman inachevé qui se construit autour du héros Jean Santeuil, et qui s'ébauche en parallèle à la découverte par Proust de l'œuvre de Ruskin, ne sont-elles pas écrites en admiration devant un postromantisme revu par un enthousiasme ruskinien ? Si le paysage des Alpes, si cher à Ruskin, disparaît d'*À la recherche*, au profit principalement de marines impressionnistes et normandes, dans *Jean Santeuil*, la description de la côte bretonne n'est pas sans rappeler celle de la haute montagne, que Proust a connue grâce aux villégiatures à Évian avec sa mère, et qu'il a par la suite retrouvée dans des pages autobiographiques de Ruskin.

Le début de l'année 1900 voit la disparition de John Ruskin, ce qui suscite un regain d'intérêt pour l'esthète anglais en France, Proust faisant publier dans différents journaux de longs articles sur l'œuvre de l'écrivain, repris en partie dans sa monumentale préface à sa traduction de la *Bible d'Amiens*. À la fin du mois d'avril de la même année, Proust, tout imprégné encore d' « idolâtrie » ruskinienne, accompagné de sa mère, rejoint à Venise Reynaldo Hahn, et la jeune cousine anglaise de ce dernier, Marie Nordlinger. Des réminiscences de ce séjour, esquissées assez tôt dans la composition d'*À la recherche*, seront finalement agrégées au long « fragment vénitien » de l'avant-dernier volume, Albertine disparue. Dans ce récit, pour le moins étrange, d'un Narrateur vieillissant séjournant seul avec sa mère dans la cité des Doges, Proust développe l'idée d'une

« troisième étape de l'oubli », après la « disparition » d'Albertine, mettant en place une première étape de l'écriture du roman, dans un retour à un récit nimbé de réminiscences ruskiniennes.

Ainsi, pendant ses années de travail à la traduction de la *Bible d'Amiens*, qui voit le jour au Mercure de France quatre années plus tard, en 1904, Proust enrichit considérablement son univers personnel, non seulement par l'apport d'une culture générale ayant trait à l'art de la Renaissance italienne et au gothique français, mais surtout par une longue série de révélations qui le conduisent à enfin envisager la composition d'une œuvre personnelle.

À la fin du mois de février 1904, paraît, aux éditions du Mercure de France, la *Bible d'Amiens* de John Ruskin, traduction, préface et notes de Marcel Proust, et à la fin du mois de mai 1906, chez le même éditeur, du même auteur, *Sésame et les Lys*, toujours dans la traduction, la préface et les notes de Marcel Proust.

Mais s'agit-il en vérité de livres écrits par John Ruskin ? En ce qui concerne la *Bible d'Amiens*, la « préface du traducteur » comporte quatre parties : un « Avant-propos », « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », « John Ruskin » et un « Post-scriptum ». L'ensemble occupe, dans l'édition originale, quatre-vingt-six pages. Les « notes du traducteur », dans lesquelles Proust ne cesse de faire appel aux autres œuvres de Ruskin, s'allongent au fil des chapitres, pour atteindre, dans les troisième et quatrième chapitres, des longueurs égales, et parfois supérieures, au texte de Ruskin, qui se réduit dans la page à quelques lignes. L'ensemble du travail de Proust constitue à lui seul un véritable essai, formant une promenade sensible dans les méandres de la pensée de l'esthète anglais. Tandis qu'aujourd'hui le texte de John Ruskin paraît quelque peu obsolète, le lecteur attentif à l'appareil critique considérable mis en place par Proust – jamais aucun traducteur n'est peut-être autant intervenu dans le cours de sa traduction – peut aisément comprendre à quel point tout le poids de l'esthétique du roman à venir, *À la recherche du temps perdu*, est déjà ici en germe.

Dans la seconde traduction de John Ruskin par Proust, *Sésame et les Lys*, les préoccupations du traducteur sont plus proches, dans le temps et dans la lettre, des premières ébauches du grand roman. En effet, la préface, intitulée « Sur la lecture », objet de l'article publié auparavant dans le numéro du 15 juin 1905 dans la revue la

Renaissance latine et repris ici, annonce l'essai sur le critique littéraire Sainte-Beuve. Si la *Bible d'Amiens* entretient des liens plus flous et plus lointains avec ce que Proust a écrit auparavant, et ce qu'il crée par la suite, d'où le sentiment diffus que toute la *Bible d'Amiens* pourrait s'apparenter à l'ensemble de l'œuvre de Proust, *Sésame et les Lys* constitue un accès plus immédiat à la Recherche.

Ruskin a réuni, dans *Sésame et les Lys*, deux conférences, l'une, Sésame, « Des trésors et des rois », consacrée à la lecture, et l'autre, les Lys, « Des jardins des reines », dévolue à la question de l'éducation des femmes. Le traducteur, dans sa longue préface, « Sur la lecture », plus ouvertement encore que dans celle de la *Bible d'Amiens*, en profite pour exposer ses propres théories, et développer des thèmes trouvant leur accomplissement dans la première partie de *Du côté de chez Swann*, « Combray », qui voit le Narrateur, évoquant ses jours de lecture de petit garçon, se livrer à toute une analyse approfondie de la signification et de la place des livres dans le développement et l'épanouissement intellectuels du futur romancier.

C'est, au-delà des années qui ont passé et de la mort qui a frappé (le père meurt en 1903, la mère, en 1905), d'une simple conversation littéraire avec maman que rêve désormais Proust, trouvant là naturellement le point de départ d'une œuvre toute personnelle, laissant soudain derrière elle dix ans de John Ruskin. Pourtant, dans le volume de *La prisonnière*, l'idée d'une conversation littéraire avec maman, venue d'un fonds ruskinien, trouve sa place dans l'économie du roman, et même en constitue comme un point d'orgue : dans un quatrième ensemble de journées avec Albertine, le Narrateur a une longue conversation avec la jeune fille à propos de l'œuvre d'art. Proust a quitté Ruskin et son esthétique à l'heure de la préface « Sur la lecture » de *Sésame et les Lys*, et voici que d'une certain manière l'esthétique ruskinienne réapparaît au moment où le roman signe le début de la disparition d'Albertine : c'est qu'il s'agit bien ici de la mise en œuvre d'une théorie littéraire dont Ruskin est l'un des piliers, car cette phrase-programme du narrateur ne pourrait-elle pas se trouver sous la plume du « professeur de beauté » : « […] les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde[4] ». Cette « même beauté » apportée au monde pourrait servir de définition à l'esthétique ruskinienne, adaptée par Proust, de même que la théorie de l'hérédité darwinienne a été assimilée par Zola dans son œuvre. Proust lui-même prouve bien qu'il

ne s'agit pas d'un phénomène isolé, mais bien d'un courant littéraire qui permet de définir une famille particulière de romanciers : le narrateur, après avoir évoqué Barbey d'Aurevilly, cite longuement le cas de Thomas Hardy et de Dostoïevski. Or en ce qui concerne plus précisément Thomas Hardy et Dostoïevski, ces romanciers n'ont-ils pas été, eux aussi, marqués par le naturalisme, et n'ont-ils pas, comme le souligne le narrateur, réussi à créer une œuvre d'autant plus originale qu'elle a suivi le même cheminement que celle de Proust, en finissant par épouser un point de vue esthétique, contrairement aux apparences ?

Notons que Proust avant tout admire en Thomas Hardy un disciple de John Ruskin : on sait à quel point John Ruskin a aimé les « pierres », qu'elles soient celles des cathédrales gothiques, de Venise, ou ces pierres sculptées par la nature dans les paysages alpestres, « les cathédrales de pierre », comme Ruskin les nommait. Or Proust (ici bien mal déguisé en prétendu narrateur), souligne la « géométrie du tailleur de pierre dans les romans de Thomas Hardy ». En effet, en particulier dans le dernier roman de Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, paru en 1895, et que Proust a lu dans sa traduction française en 1906, le personnage principal, Jude Fawley, est un maçon, occupé un temps à restaurer la cathédrale gothique de la ville universitaire voisine. De même, dans le roman *La Bien-Aimée*, le personnage principal Jocelyn Pierston, est le fils d'un riche propriétaire de carrières dans la petite île imaginaire des Slingers, lui-même étant devenu un sculpteur célèbre en Angleterre. Dans le roman *Deux Yeux bleus* (*A pair of Blue Eyes*), Stephen Smith est architecte, son père était maçon. « […] tous ces romans superposables les uns aux autres, comme les maisons verticalement entassées en hauteur sur le sol pierreux de l'île », précise encore le narrateur à Albertine à propos des romans de Thomas Hardy.

Or l'on sait à quel point, si l'on s'en tient à *Jude l'obscur*, Thomas Hardy a choqué les lecteurs de son époque, qui le jugeait d'un pessimisme insupportable, sans compter qu'il mettait en scène des personnages habités d'étranges révoltes et soumis à des forces obscures fort choquantes pour la société victorienne d'alors – certes en fin de course - dont la question de la sexualité et de ses attirances secrètes. Mais après tout, Proust, dans son désir de mettre en scène le monde des invertis, et de braquer les projecteurs sur la *terra incognita* d'une jalousie rendue morbide par l'impossibilité de jamais posséder un corps en fuite perpétuelle, n'a-t-il pas lui aussi mis en scène un monde tout aussi scandaleux que celui de Hardy ? Le monde du Temps retrouvé n'est-il pas aussi

apocalyptique que celui de Jude l'Obscur ? Et Dostoïevski ? L'analyse la plus longue concerne l'auteur russe. Il est étonnant, même quelque peu paradoxal, que le narrateur souligne avant tout chez le romancier russe la « beauté » de son œuvre, quand celle-ci met en scène des criminels, des épileptiques, des ivrognes, des déséquilibrés : « […] la beauté neuve que Dostoïevski a apportée au monde », est-il écrit ; par la suite Dostoïevski se voit comparé à Vermeer : « comme chez Vermeer il y a création d'une certaine âme, d'une certaine couleur des étoffes et des lieux[5] ». À propos de la maison de Rogojine, dans l'Idiot, où celui-ci vient de tuer Nastassia Philippovna, le narrateur parle de la « beauté nouvelle et terrible » de cette Maison de l'Assassinat. « Dostoïevski a apporté quelque chose d'unique au monde », « une beauté secrète », confie encore le narrateur à Albertine.

En évoquant longuement l'œuvre de Dostoïevski, le narrateur a des accents de Proust préfaçant la *Bible d'Amiens*, quand celui-ci évoque, entre autres, la Vierge autrefois dorée du portail de la cathédrale :

> […] telle qu'elle est avec son sourire si particulier, combien j'aime la Vierge Dorée, avec son sourire de maîtresse de maison céleste ; combien j'aime son accueil à cette porte de la cathédrale, dans sa parure exquise et simple d'aubépines[6]..

Comme le dit le narrateur à propos de « l'humanité fantastique » des personnages de Dostoïevski, la Vierge dorée, elle aussi, révèle en ce sens, à travers les âges, « des aspects vrais de la nature humaine[7] ».

Ainsi, dans un des rares moments de théorie romanesque pure, Proust met au jour des traits d'une esthétique ruskinienne appliquée à des romanciers qui sembleraient de prime abord bien étrangers à la problématique ruskinienne de la beauté. N'oublions pas toutefois que Ruskin porte en lui une forme de projet socialiste, qui n'aurait pas déplu à Zola : dénonçant avec véhémence les injustices de son siècle, Ruskin s'est penché sur la dure condition des ouvriers et il a fondé, en 1871, utilisant une partie de la fortune héritée de se parents, la « guilde de Saint-Georges », association ayant pour but la régénération artistique et morale de l'Angleterre. En outre, l'excentrique millionnaire a financé des actions sociales ponctuelles, comme la construction d'une route dans la

campagne pour les étudiants d'Oxford – Ruskin y occupa une chaire d'esthétique à partir de 1869, avant de devoir démissionner de son poste tandis que son esprit s'égarait et qu'il sombrait dans la folie. Rappelons aussi que Ruskin a défendu certains de ses collègues accusés d'avoir eu des relations sexuelles avec leurs étudiants, et que par ailleurs il a lui-même divorcé, fait rarissime dans l'Angleterre victorienne (il est vrai que Charles Dickens avait provoqué la même consternation en se séparant officiellement de sa femme), pour cause reconnue d'impuissance, et qu'il a fait scandale en tombant amoureux d'une fillette de dix ans, Rose La Touche. On peut comprendre à quel point Proust et Hardy ont subi l'influence de John Ruskin, et de toutes les facettes de la personnalité de ce dernier. Mais c'est sans doute au Ruskin exalté, qui est avant tout l'adorateur du « sublime dans la nature », comme le note son biographe W. G. Collingwood[8] , que Proust s'identifie, appliquant à rebours une esthétique proprement ruskinienne aux œuvres de Hardy et de Dostoïevski.

Indéniablement, un certain « naturalisme » demeure dans l'œuvre de Proust, comme dans celle de Hardy ou de Dostoïevski. Odette de Crécy n'est-elle pas une parente proche de Nana, et les amours gomorrhéennes de Nana et de Satin n'annoncent-elles les turpitudes supposées d'Albertine et d'Andrée ? Le manège de Charlus et de Jupien observé par le narrateur dans la cour de l'hôtel des Guermantes à l'ouverture du volume Sodome et Gomorrhe n'est-il pas décrit en miroir à l'observation d'un insecte fécondant une fleur, ou de deux oiseaux se livrant à un étrange ballet amoureux ? Les assassins de Dostoïevski n'ont-ils pas des traits communs avec ceux de Zola, qu'il s'agisse de Rogojine, de Raskolnikov, en comparaison de Thérèse Raquin, de Lantier ?

Il est vrai qu'en parlant des autres romanciers, c'est son œuvre que Proust tente avant tout de justifier. Il n'existe aucune école qui relèverait de l'esthétique ruskinienne, mise à part celle que s'invente l'élève Proust, qui n'a retenu des leçons du « professeur de beauté » que ce qui lui a permis de se démarquer de ses prédécesseurs. Toutefois un enseignement n'est-il pas à retenir : l'épaisseur d'un roman, avec Proust, ne repose-t-elle pas désormais, en partie, sur une esthétique particulière, qui en fonde sa cohérence ? Il est dès lors difficile de parler de roman, il faudrait plutôt évoquer la notion d'un « univers romanesque ».

Cette cohérence, Proust l'a magnifiquement saisie en se plongeant au cœur de l'esthétique ruskinienne, toute fantaisiste fut-elle, sans rien renier par ailleurs de la folie humaine. Mais le « professeur de beauté » sépare à jamais Proust de Zola, et sans doute, comme Proust le prétend, Thomas Hardy et Dostoïevski de l'auteur des *Rougon-Macquart* . Tess la criminelle, quand elle s'allonge sur la haute pierre sacrificielle de Stonehenge, dans l'avant-dernier chapitre du roman de Thomas Hardy *Tess d'Urberville*, tournée en direction du soleil qui se lève à peine, et que la police vient l'arrêter, ne participe-t-elle pas aussi de cette « géométrie du tailleur de pierre » que Proust évoque à propos de l'œuvre du romancier anglais, reprenant en cela l'idée d'une forme de « sublime dans la nature », et donnant à lire ces « cathédrales de la Terre » chantées par l'esthète anglais ?

Cette métaphore de la « pierre », qui donne un sens à la beauté du monde et au travail de l'homme, mise en miroir du labeur de l'artiste-artisan, se trouve dès 1852 dans le roman de Herman Melville, *Pierre et les Ambiguïtés* :

> […] voici d'immenses carrières du plus beau marbre, mais comment extraire la pierre, comment la tailler, comment construire un temple ? Le jeune homme doit donc quitter la carrière pour un temps, non seulement afin de se procurer des outils, mais encore afin d'étudier consciencieusement l'architecture. Le découvreur de carrières vient longtemps avant le tailleur de pierre, et le tailleur de pierre vient longtemps avant l'architecte, et l'architecte vient longtemps avant le temple[9].

Le critique Marc Ambreville rappelle que « *Pierre* est le premier roman américain à placer au cœur de son intrigue un personnage d'écrivain[10] ». En effet, le protagoniste, Pierre, dont Melville a gardé le prénom en français pour en préserver toute « l'ambiguïté » sémantique, se situe au cœur d'une esthétique nouvelle. L'âge d'or de la littérature américaine du milieu du XIXe siècle, placée sous l'influence de penseurs tel Emerson, en témoigne. Ce courant esthétique traverse bientôt l'Atlantique et se retrouve dans les écrits de John Ruskin, devenu, pour Proust, le « professeur de beauté ». C'est ainsi qu'une filiation se crée entre des romanciers tels Melville, Thomas Hardy, et Proust. L'écrivain est certes l'ouvrier-artisan de son œuvre, mais celle-ci s'inscrit dans une « géométrie de la pierre », qu'elle soit temple ou cathédrale, offrant une beauté nouvelle,

dévoilant un sens caché de l'organisation de l'univers, et participant d'un vaste mouvement esthétique qui se détache irrémédiablement du mouvement naturaliste. *À la recherche du temps perdu*, cycle, à l'origine, porteur d'une même ambition que celui des *Rougon-Macquart*, en est toutefois devenu, en partie par la faute de John Ruskin, irrémédiablement étranger.

1 Voir *Jean Santeuil*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, fragments réunis sous le titre « Autour de l'Affaire », p. 619-659.

2 Il s'agit de Léon Daudet, écrivain et pamphlétaire, le fils aîné d'Alphonse.

3 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivis de *Essais et articles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 25.

4 *La Prisonnière*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 877.

5 *Id.,* p. 880.

6 Marcel Proust, *Préface, traduction et notes à* La Bible d'Amiens *de John Ruskin*, Bartillat, 2007, p. 26.

7 *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 882.

8 W. G. Collingwood, *The Life and Work of John Ruskin*, London, Methuen and Co, 1893, p. 31.

9 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés*, *Œuvres III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 931.

10 *Id.*, « Notice », p. 1286.