



**HAL**  
open science

## John Ruskin : s'exercer à l'innocence

Sarah Troche

► **To cite this version:**

Sarah Troche. John Ruskin : s'exercer à l'innocence. Methodos : savoirs et textes, 2021, L'exercice en art, 21, 10.4000/methodos.8192 . hal-03145515

**HAL Id: hal-03145515**

**<https://hal.science/hal-03145515>**

Submitted on 18 Feb 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## John Ruskin : s'exercer à l'innocence

*John Ruskin: practicing innocence*

**Sarah Troche**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/methodos/8192>  
DOI : 10.4000/methodos.8192  
ISSN : 1769-7379

### Éditeur

Savoirs textes langage - UMR 8163

Ce document vous est offert par Université de Lille



### Référence électronique

Sarah Troche, « John Ruskin : s'exercer à l'innocence », *Methodos* [En ligne], 21 | 2021, mis en ligne le 15 janvier 2021, consulté le 18 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/8192> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.8192>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 février 2021.



Les contenus de la revue *Methodos* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# John Ruskin : s'exercer à l'innocence

*John Ruskin: practicing innocence*

Sarah Troche

---

- 1 Peut-on apprendre à voir par le dessin, en faisant du dessin le principe d'une transformation du regard ? Comment exercer le regard par l'attention singulière qui le porte vers l'objet à dessiner, par cette « vue voulue », pour reprendre les termes de Valéry, qui a le dessin « pour fin et pour moyen à la fois<sup>1</sup> » ? Voir et dessiner, apprendre à dessiner et à voir, ou plutôt apprendre à voir en dessinant, l'exercice du regard étant intrinsèquement lié à l'apprentissage de la main : ce qui se joue dans le mouvement reliant l'œil à la main est au cœur même de la pensée de John Ruskin<sup>2</sup>. Critique et théoricien de l'art éminent de l'époque victorienne, mais aussi professeur de dessin et grand pédagogue, Ruskin a donné un nombre impressionnant de conférences, écrit des milliers de lettres et pratiqué le dessin de manière continue et quotidienne, bien que non professionnelle : ses dessins n'étaient pas destinés à la vente, mais à nourrir son sens de l'observation, ou à illustrer ses propos, dans ses ouvrages comme dans ses cours<sup>3</sup>. Écrit en 1856, *The Elements of Drawing, in Three Letters to Beginners*, est un traité pédagogique sur l'art du dessin, qui se présente sous forme de trois longues lettres, adressées aux débutants, et intitulées sommairement : « Première pratique », « Dessin d'après nature », « Couleur et composition ». Au premier abord, rien ne distingue ce traité des ouvrages pédagogiques les plus classiques : les trois lettres présentent une suite d'exercices de difficulté graduée, accompagnés de longs commentaires et de motifs dessinés, ponctués d'encouragements et de mises en garde contre les difficultés nombreuses qui attendent l'apprenti dessinateur. Mais l'histoire et le contenu de ce traité sont singuliers : contrairement à la plupart des écrits techniques de ce type, qui passent rarement à la postérité, *The Elements of Drawing* a fait l'objet de dix-sept rééditions du vivant de Ruskin, et autant depuis, s'imposant comme un des ouvrages majeurs de la pensée du dessin. Cette célébrité, ce traité la doit à son statut atypique, qui le distingue aussi bien des manuels destinés à la pratique amateur courante, délivrant des conseils techniques pour manier habilement l'aquarelle et le croquis, que de l'apprentissage professionnel voué à la rentabilité industrielle<sup>4</sup>. Dans la continuité directe des cours que Ruskin délivra au Working's Men College de Londres (1854-1858),

ce traité prend à rebours les méthodes d'enseignement du dessin industriel, qui faisaient alors l'objet d'une vaste réforme gouvernementale présidée par Henry Cole, communément appelée « South Kensington system<sup>5</sup> ». Contre ce modèle dominant, qui commençait par l'apprentissage des lignes et des croquis, Ruskin affirme que tout enseignement, même à finalité professionnelle, doit partir de l'observation d'éléments réels, simples objets ou fragments de la nature (roches, feuilles), et non de représentations géométriquement construites<sup>6</sup>. Conforme à ce point de vue, *The Elements of Drawing* n'enseigne, à proprement parler, aucune dextérité technique : on n'y trouvera aucun schéma, nulle indication sur la construction d'une perspective, sur le respect des proportions ou l'harmonie des couleurs. L'objectif premier est autre, moins directement technique, plus fondamental, ou plus « élémentaire », comme l'indique le titre, au sens fort et premier du terme : aiguïser par le dessin le sens de la vue, capter la beauté des choses qui disparaissent, apprendre à voir et à aimer par soi-même la nature aussi bien que les œuvres des grands peintres. L'apprentissage du dessin est une étape nécessaire dans l'accomplissement de la sensibilité du regard. Ainsi, chaque exercice manuel, même le plus formel, est relié à l'observation de la nature, aux jeux de lumière et aux gradations de couleurs saisis dans leurs nuances les plus infimes. Citons ces quelques lignes de la préface, souvent commentées :

« Je crois que la vue est une chose plus importante que le dessin ; et je préférerais enseigner le dessin grâce auquel mes élèves apprendraient à aimer la nature, plutôt que d'enseigner le regard sur la nature qui leur apprendrait à dessiner<sup>7</sup> ».

- 2 La vision n'est pas le préalable du dessin (apprendre à voir le plus précisément possible, pour pouvoir dessiner avec exactitude), mais sa finalité : dessiner de manière à voir la nature autrement, « apprendre à l'aimer », cette qualité du regard, qui est au principe d'un art véritable, étant plus importante que l'art lui-même. L'art du dessin est toujours à la fois, indissociablement et primitivement, un art du regard, dont l'exercice se pense à l'échelle d'une vie entière.
- 3 Des multiples conseils, exercices et observations que contient ce traité, la postérité retiendra principalement une expression, qui fera l'objet de nombreux débats. Dans une note attenante à la première lettre, Ruskin soutient que « toute la force de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que nous pourrions appeler *l'innocence de l'œil*<sup>8</sup> », qu'il compare à la perception enfantine. Si l'art du dessin est indissociable d'un apprentissage du regard, cet apprentissage visuel suppose lui-même une forme de désapprentissage. Pour apprendre à voir, il faut faire abstraction du savoir, délier la vue de la connaissance. « Innocence de l'œil » : l'expression est lancée et va se frayer un chemin bien au-delà de son public initial.
- 4 On peut en effet distinguer synthétiquement trois types de postérité, par reprise directe ou allusions indirectes. Cette innocence perceptive va trouver un premier prolongement dans les commentaires qui accompagnent la réception de la peinture impressionniste, confortant l'idée que la fidélité à la nature s'accomplit au plus proche des sensations immédiates qui impressionnent la rétine. Ainsi Monet aurait dit, selon certaines sources assez équivoques, que « 90 % de l'école impressionniste » se trouve dans *The Elements of Drawing*<sup>9</sup>, et formulé le souhait de « naître aveugle et de recouvrer soudainement la vue pour se mettre à peindre sans savoir ce qu'étaient les objets qu'il voyait devant lui<sup>10</sup> ». La réception française des idées de Ruskin va se trouver ainsi, souvent à tort, associée à l'impressionnisme, via notamment la traduction française du livre d'Ogden Rood, *Modern Chromatics* (1879), qui cite à plusieurs reprises les réflexions

sur la couleur tirées des *Elements of Drawing*. Comme le montre Isabelle Enaud-Lechien, ce rapprochement, qui tient au rôle primordial du traitement de la couleur et des ombres colorées, est plus le fait des critiques (Robert de La Sizeranne notamment) que des artistes eux-mêmes, et a pour conséquence de systématiser et de simplifier à l'excès les singularités qui s'expriment aussi bien dans la diversité du courant impressionniste que dans la pensée de Ruskin<sup>11</sup>. Deuxième type de postérité, cette expression s'intègre aussi, plus largement, à un motif récurrent de la perception artistique moderne, qui dessine un lieu commun du discours artistique : depuis Baudelaire (« le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté<sup>12</sup> ») jusqu'à Matisse (« il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants<sup>13</sup> »), la perception enfantine va servir de modèle pour penser une perception première, ingénue, immédiate et vive, car non médiatisée par le savoir et les habitudes perceptives<sup>14</sup>. Signalons enfin un troisième type de postérité, du côté de la philosophie et de la théorie de l'art, qui inscrit cette note dans un débat beaucoup plus général sur la dimension cognitive de la perception. Ainsi Ernst Gombrich cite un passage de la note de Ruskin et discute longuement, au chapitre neuf de *L'Art et l'illusion*, la « théorie de l'œil innocent », théorie qui ne serait qu'une manière illusoire d'asseoir la croyance tenace en la possibilité de voir la nature « telle qu'elle est », partagée par les impressionnistes. En s'appuyant notamment sur les travaux issus du champ de la psychologie de la perception, Gombrich récuse l'hypothèse d'une sensibilité première non informée par le savoir, un « état d'innocente passivité » antérieur à toute activité interprétatrice : toute perception est immédiatement interprétée, indissociable du savoir qui la met en forme<sup>15</sup>. Nelson Goodman reprendra quelques années plus tard cette perspective critique, dans un passage de *Langages de l'art* consacré à l'imitation : la référence à Ruskin cette fois-ci se perd, mais Goodman parle du « mythe de l'œil innocent » qui prétendrait copier l'objet « tel qu'il est » ; Goodman renvoie aux arguments développés par Gombrich, qui propose sur ce point « une masse d'informations accablantes<sup>16</sup> ». L'historien de l'art Philippe Junod revient également sur les supposées incohérences de cette « théorie », présentée comme une vision « passive, régressive<sup>17</sup> ». Ces reprises sont d'ampleur inégale, et ne se recoupent pas entièrement : contrairement à Junod, qui condamne de manière radicale les incohérences de la pensée de Ruskin, Gombrich, comme Goodman à sa suite, insistent à juste titre sur le caractère raffiné ou « sophistiqué » d'une telle innocence, qui passe par des expérimentations visuelles et des cadrages artificiels<sup>18</sup>. Si Gombrich démontre clairement que « le regard non prévenu n'a pas d'existence réelle », il reconnaît pourtant l'efficacité, en termes de pratique, d'une perspective artistique qui cherche à s'émanciper des habitudes perceptives ; mais ce regard, travaillé par la quête d'une supposée innocence, ne sera pas plus innocent ou plus pur qu'un autre. C'est pourquoi les exercices proposés par Ruskin ne sont pas pris en compte en tant que tels dans les commentaires de Gombrich, mais simplement fondus dans une longue tradition de procédés « plus ou moins mécaniques » :

« tous les artistes connaissent également des méthodes de caractère psychologique qui leur permettent de prendre plus nettement conscience des formes pures et des rapports de tonalités : fermer à demi les yeux, par exemple, ou s'exercer à oublier la signification des objets en regardant la forme qu'ils dessinent sur un arrière-fond<sup>19</sup> ».

- 5 La postérité tant artistique que théorique de cette courte note sur l'innocence de l'œil va en altérer la signification de deux manières : elle l'appauvrit d'une part en pensant le regard de l'artiste sur le modèle de l'enfant ingénu, image stéréotypée qui naturalise

le travail immanent à la perception artistique en pensant l'innocence sous la forme du génie ; d'autre part, et inversement, par excès de rationalisation, elle transforme cette simple note en une théorie qu'elle n'est pas<sup>20</sup>. Ces réceptions, bien que diamétralement opposées, présupposent le même geste : on présente une note de bas de page comme une pensée autonome, en la coupant de son contexte premier. Or le passage sur l'innocence perceptive est attendant aux premières lignes du premier exercice d'*Elements of Drawing*. Placé au tout début d'un ouvrage dont l'ambition première est de réfléchir aux principes mêmes de la vue et du dessin, il condense, sous une forme paradoxale, ce qu'il y a sans doute de plus fondamental et de moins immédiat dans cette entreprise d'éducation du regard qui se déploie sur plus de trois cents pages.

- 6 Le but de cet article n'est pas de resituer la pensée de l'innocence dans l'histoire de la théorie de la perception, que Gombrich ressaisit de manière magistrale dans la préface de *L'Art et l'illusion* : outre l'ampleur d'une telle ambition, cette position ne pourrait que reprendre la perspective critique dominante qui remet en question le postulat d'un regard pur, tout en faisant ressortir les limites des arguments théoriques avancés par Ruskin. L'innocence de l'œil ne désigne pas un état physiologique premier, ni une « théorie » de la perception, mais avant tout un effort, un processus jamais achevé du regard, pensé dans sa dimension exploratoire.
- 7 Ruskin n'est pas un philosophe, et le lire avec cette attente occulterait ce qu'il peut véritablement nous apprendre sur la nature et la finalité de l'exercice perceptif et du travail du regard. La lecture que nous proposons repose sur l'hypothèse suivante : c'est bien l'ensemble des exercices proposés dans ces lettres, portant autant sur le dessin que sur le regard, qui nous permettent de comprendre le sens de cette innocence tant commentée, et donc la nature du savoir qu'il s'agit de suspendre. À travers eux, nous tenterons de saisir la pratique intensive du regard chez celui qu'on a souvent décrit comme « un œil<sup>21</sup> ». Ce processus ne peut s'appréhender qu'en revenant au texte même de ces trois lettres, à certaines aspérités et paradoxes qui font la richesse de la pensée de Ruskin, et aux exercices, parfois austères, mais souvent surprenants, qui les accompagnent.

## L'innocence de l'œil : une simple note ?

- 8 Revenons donc au commencement de cet ouvrage foisonnant, pour saisir cette note dans son contexte, à sa juste place. Dans la Préface de l'ouvrage, Ruskin dresse le portrait de l'apprenti dessinateur auquel s'adressent ces trois longues lettres. L'apprenti, ou débutant (« *beginner* ») n'est nullement ignorant : adressé aux adultes désireux de connaître les « principes du dessin », l'ouvrage est déconseillé avant l'âge de « douze ou quatorze ans », l'apprentissage qu'il propose nécessitant un effort et une assiduité des plus volontaires ; auparavant, l'enfant aura eu loisir de s'adonner aux plaisirs du dessin (on veillera toutefois à l'inciter à dessiner autre chose que des soldats de plomb et des drapeaux, en l'orientant vers les fleurs et les oiseaux), de manier les couleurs sans toutefois les gâcher, mais aussi de copier avec attention quelques illustrations et gravures choisies avec soin<sup>22</sup>. Le lecteur apprenti, tout débutant qu'il soit, n'est donc pas extérieur à l'art du dessin : Ruskin s'adresse à un dessinateur déjà habile, qui a certainement quelque « habitude de la main<sup>23</sup> », et dont le goût est déjà formé par les conventions de l'époque. À ce débutant déjà formé, Ruskin annonce une route difficile, bien plus ingrate que celle qui s'élabore au contact direct d'un

professeur, et moins immédiate que ce que proposent les manuels de dessin de l'époque, tournés vers l'esquisse promptement conduite ou le dessin industriel<sup>24</sup>. Un enseignement très différent, aussi, de celui que dispensent à la même époque les maîtres de dessin privés, qui apprennent, comme le signale Pascal Griener, à « produire des paysages pittoresques, sur des schémas connus, qui dispensaient presque de devoir contempler la nature<sup>25</sup> ».

9 Les objectifs sont exposés en des termes simples : travailler à renforcer « la délicatesse du dessin et la subtilité de la vue » (« *delicacy of drawing and subtlety of sight* »)<sup>26</sup>. « Délicatesse », « raffinement », « subtilité », énoncés dès la préface, sont des termes clés, qui reviennent constamment sous la plume de Ruskin. Présentés isolément du reste, comme des condensés de sa pensée, ces termes semblent aisément s'accorder, tant ils sont complémentaires : il suffirait, en somme, de voir la nature le plus précisément possible, et de traduire cette vision par un dessin net et délicat, apte à en saisir tous les détails. Ruskin offrirait ainsi une version positiviste du principe on ne peut plus classique enjoignant l'artiste à représenter « fidèlement » la nature : c'est là une des nombreuses lectures qui ont été faites de sa pensée. Mais que désigne exactement ce « raffinement » du regard ? Est-ce simplement une vue précise et détaillée ? Entrer dans la lecture des *Elements of Drawing* suppose, en premier lieu, de restituer à ce raffinement son absence d'évidence.

10 Le premier exercice, explicitement présenté comme tel (« exercice 1 »), s'ouvre par la phrase suivante :

« Tout ce que tu peux voir dans le monde qui t'entoure se présente à tes yeux uniquement comme un arrangement de taches de différentes couleurs, plus ou moins nuancées<sup>27</sup> ».

11 Que cette phrase, de tournure générale, se trouve placée au commencement du premier exercice, et non dans les paragraphes généraux qui précèdent et introduisent l'exercice, est tout sauf secondaire. Cet emplacement nous indique que l'énoncé ne doit pas être lu comme une vérité générale portant sur le mode d'apparition des phénomènes visuels, mais bien comme un exercice perceptif invitant le lecteur à appréhender son environnement visuel d'un point de vue particulier, artificiellement construit. C'est bien cette vision construite, ce dépaysement perceptif, médiatisé par l'exercice, que la fameuse note sur l'innocence de l'œil va commenter. Note que Ruskin réserve aux lecteurs « curieux », et dont il déconseille la lecture à ceux qui seraient pressés de lire la suite de l'ouvrage. Nous la restituons ici dans son intégralité :

« La perception de Formes solides relève exclusivement de l'expérience. Nous ne voyons pas autre chose que des couleurs plates (*flat colours*) ; et c'est seulement par une série d'expériences (*experiments*) que nous pouvons découvrir qu'une tache de couleur, noire ou grise, définit le côté sombre d'une surface solide, ou qu'une teinte pâlisante indique l'éloignement de l'objet sur lequel elle apparaît. Toute la force de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que nous pourrions appeler *l'innocence de l'œil* ; c'est-à-dire une sorte de perception enfantine de ces taches plates et colorées, vues simplement en tant que telles, sans que nous prenions conscience de leur signification – comme pourrait les voir un aveugle qui, tout à coup, recouvrerait la vue.

« Par exemple, lorsque dans certaine direction l'herbe est fortement éclairée par la lumière du soleil, elle passe de la couleur verte à un jaune particulier, d'apparence un peu poussiéreuse (très proche de la couleur des primevères) ; et si des primevères se trouvaient dans le voisinage, nous penserions que l'herbe éclairée par le soleil est composée d'une autre masse de ces plantes dont elle a la couleur jaune soufre. Nous essaierions alors d'en cueillir, et découvririons que la couleur

des tiges d'herbe s'efface quand elles sont touchées par notre ombre, tandis que les primevères conservent la même teinte ; et une série d'expériences nous permettrait ainsi de découvrir que, dans un cas, les rayons du soleil étaient réellement la cause de la couleur, et qu'il n'en était pas de même dans l'autre. Au cours de notre enfance, nous effectuons inconsciemment des séries d'expériences analogues ; et lorsque nous sommes parvenus à des conclusions quant à la signification de certaines couleurs, nous nous imaginons toujours *voir* ce qu'en fait nous ne faisons que connaître ; et c'est à peine si nous prenons conscience de l'apparence réelle de ces signes que nous avons appris à interpréter. Rares sont ceux qui se rendent compte que l'herbe éclairée par le soleil est d'une couleur jaune.

« Or l'artiste accompli s'est toujours rapproché autant que possible de cette condition de la vue enfantine. Il voit les couleurs de la nature exactement telles qu'elles sont, et perçoit ainsi immédiatement dans l'herbe éclairée la relation précise entre les deux couleurs qui forment l'ombre et la lumière. Pour lui ce n'est pas de l'ombre et de la lumière, mais un gris bleuté strié d'or.

« Efforce-toi donc, tout d'abord, de te convaincre de ce fait majeur concernant la vue. Ceci, dans ta main, que tu sais par expérience et par le toucher être un livre, n'est rien d'autre à tes yeux qu'une tache de blanc, diversement graduée et mouchetée ; cette chose, près de toi, que par expérience tu sais être une table, n'est à tes yeux qu'une tache de couleur brune, plus ou moins sombre et nervurée ; et ainsi de suite : tout l'art de peindre consiste simplement à percevoir la forme et la profondeur de ces taches de couleur, et à mettre des taches de même taille, intensité et forme sur la toile. Ce qui seul fait obstacle à la réussite de la peinture est le nombre important de couleurs qui sont dans la nature plus lumineuses ou plus pâles qu'il n'est possible de les rendre sur la toile : on doit user de couleurs plus sombres pour les représenter.<sup>28</sup> »

- 12 L'ensemble de ce passage est structuré par une opposition clairement marquée entre, d'un côté, l'innocence de l'œil, sorte de « perception enfantine » redoublée par la figure de l'aveugle de naissance qui recouvre la vue, et, de l'autre, une vision informée par le savoir, où l'acte de perception est indissociable d'un acte d'interprétation. L'innocence de l'œil désigne une forme d'immédiateté perceptive, non médiatisée par le savoir et les significations acquises des formes colorées ; voir innocemment, c'est, fondamentalement, ne rien voir de plus qu'une simple juxtaposition de formes et de couleurs « plates ». Pourquoi plates ? Cette expression, assez étrange, ne se comprend qu'au regard de ce que désigne ici la perception médiatisée par le savoir, qui interprète chaque gradation de couleur comme l'indice du relief des objets ou de leur degré d'éloignement. Ainsi, pour reprendre les exemples donnés par Ruskin, une « tache de couleur noire ou grise » est immédiatement interprétée comme une ombre ou comme l'indice d'un relief ; l'affaiblissement de l'intensité de la couleur est compris comme le signe de l'éloignement de l'objet dans l'espace : nous savons que les couleurs pâles d'un bâtiment aperçu au loin vont changer à mesure que nous nous approchons, et qu'elles iront s'intensifiant. Le savoir et la signification ne s'ajoutent pas à la perception de la couleur, mais en déterminent et en modifient constamment le mode d'apparition. Entre ces deux pôles opposés se trouve « la force de la technique picturale », dont l'efficacité réside dans la possibilité de s'approcher de cette perception innocente, devenue inaccessible en raison de l'expérience. Il s'agit là d'une visée, d'un horizon donnant un sens dynamique à l'accomplissement du travail de l'artiste, qui s'approche « autant que possible » des « conditions de la vue enfantine ». Autrement dit, l'artiste accompli n'est pas un artiste voyant, disposant de quelque don inné, mais un artiste s'exerçant passionnément à voir. Affiner la perception, ce n'est pas voir de manière plus nette, plus fine, ce que l'on voit habituellement de façon confuse, à la manière d'un

instrument optique ; l'affinement de la vue n'est pas une qualité mais un processus, un effort de déconditionnement de la perception qui la rend étrangère à elle-même.

- 13 L'innocence de l'enfance, telle que décrite par Ruskin dans cette note, est le temps d'expérimentations inconscientes, semblables à celles que ferait un aveugle qui recouvrerait soudainement la vue, mais placé par Ruskin au beau milieu d'une prairie éclairée par le soleil, comparant et rectifiant les impressions colorées de l'herbe et des fleurs environnantes. « Au cours de notre enfance, nous effectuons inconsciemment des séries d'expériences analogues » : nous comparons certaines données, rectifions les premières impressions, interprétons peu à peu les différences de couleur en fonction de la forme des objets et de l'orientation de la lumière, jusqu'à assimiler parfaitement le savoir et la vue. À ces expérimentations suffisamment réfléchies pour produire des connaissances, mais inconscientes de leur propre démarche, Ruskin oppose des « expérimentations » et exercices réalisés en toute conscience, qui se présentent comme autant de dispositions volontaires du regard et du geste. La fin de la note sur l'innocence met très clairement en avant la dimension artificielle de la recherche d'innocence : l'élève doit « s'efforcer de se convaincre » que le livre qu'il tient dans la main n'est, pour l'œil, qu'une « tache de blanc », « diversement graduée et mouchetée » ; que ce qu'il sait être une table n'est qu'un « qu'une tache de couleur brune, plus ou moins sombre et nervurée ». Il en va ici d'un certain rapport à l'expérimentation (*experiment*), plus qu'à l'expérience proprement dite, en tant qu'elle engage un rapport construit et réfléchi, qui investit artificiellement le regard pour mieux le modifier.
- 14 Ce passage, lorsqu'on le considère indépendamment du reste de l'ouvrage, résonne immédiatement avec certains références et débats essentiels de l'histoire de la philosophie. L'expérience de l'aveugle qui « tout à coup, recouvrerait la vue », est une allusion directe aux débats empiristes sur les modes d'acquisition de nos connaissances sensibles. Elle reprend la question que le savant irlandais William Molyneux soumit à son correspondant John Locke, ou « problème de Molyneux », qui a donné lieu à de nombreux développements, notamment chez Berkeley (*Essai pour une nouvelle théorie de la vision*), Diderot (*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*), Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*), et Leibniz (*Nouveaux Essais sur l'entendement humain*). Ce problème, qui questionne l'intégration des données visuelles et tactiles, se constitue à partir de l'hypothèse d'un aveugle de naissance qui recouvrerait la vue : cet aveugle de naissance, qui sait distinguer au toucher un cube et un globe, sera-t-il capable, sans y porter la main, de les distinguer à la simple vue ? Locke, au chapitre 9 du livre II de *l'Essai sur l'entendement humain*, apporte une réponse négative qui corrobore l'hypothèse de Molyneux. Ce que voit l'aveugle qui recouvre la vue, ce n'est pas un globe rond de couleur uniforme, mais « un cercle plat diversement ombragé, avec plusieurs niveaux de luminosité et de brillance parvenant à l'œil<sup>29</sup> ». Interpréter une couleur ombragée comme le signe du relief du globe suppose une forme de connaissance acquise que ne peut avoir celui qui voit pour la première fois. Ce sont les habitudes perceptives qui progressivement identifient une forme convexe « dans ce qui n'est en réalité qu'ombres et couleurs variées » : l'identification du relief transforme progressivement la perception de la couleur, puisque ce qui apparaissait plat et diversement coloré, comme les « taches plates » décrites par Ruskin, est compris comme une forme convexe de couleur homogène.

- 15 La pensée de Ruskin est manifestement traversée par les débats empiristes de l'époque, et plus spécifiquement par la lecture de Locke. Si la résonance philosophique de ce passage est évidente, on ne peut parler pour autant d'une « théorie de l'œil innocent » : son statut théorique est beaucoup plus modeste, et son enjeu est autre. La question qui traverse l'ouvrage ne porte pas sur la nature de la perception enfantine, ni sur la possibilité d'une vision primitive, encore moins sur ce que voit un aveugle qui recouvre la vue ; c'est une question moins générale, plus incarnée, plus contextualisée, plus pratique aussi, qui engage un art de voir, qui est aussi pleinement, chez Ruskin, art de vivre au quotidien en observant continûment la nature : par quels moyens peut-on modifier notre regard de façon à délier le lien entre voir et savoir ? Comment aiguïser la perception des couleurs, faire en sorte que la couleur soit vue et non sue ?

## Voir et savoir

- 16 Dessiner ou peindre ce que l'on voit et non ce que l'on sait : ce principe, présent dans la note sur l'innocence (« nous supposons que nous voyons ce qu'en réalité nous ne faisons que savoir »), forme le soubassement de l'intégralité des *Elements of Drawing*. Mais de quelle nature exactement est ce savoir dont il faut se défaire, pour voir pleinement, et dessiner en conformité avec cette vision juste ?
- 17 La critique du savoir qui fait obstacle à la vue se présente sous de multiples facettes, disséminées tout au long de l'ouvrage, sous la forme de simples remarques ou d'observations plus longues. Nous proposons de regrouper ces remarques en distinguant plusieurs types de connaissances. Se trouve écartés, sans surprise, le savoir théorique qui accompagne l'enseignement académique du dessin, les règles qui figent le regard et codifient le geste dans des schémas et des modes de représentations généraux, que Ruskin déjoue en maniant constamment le paradoxe : organisation de l'espace selon la perspective (Turner « n'a jamais dessiné un seul bâtiment avec une perspective correcte<sup>30</sup> ») ; traitement des couleurs et indications de distance en fonction de la « perspective aérienne » (aucune couleur, explique Ruskin, ne peut par elle-même exprimer la distance<sup>31</sup>) ; lois de propagation de la lumière (« nous évaluons d'ordinaire l'aspect sombre des objets beaucoup plus par le savoir que par la vue<sup>32</sup> »), considérations sur l'harmonie des couleurs (« si tu cherches des exemples de couleurs terriblement dures, tu en trouveras en nombre dans les traités de couleur, pour illustrer les lois de l'harmonie<sup>33</sup> »), loi de composition (« l'essence de la composition réside précisément dans le fait qu'elle ne peut être enseignée<sup>34</sup> »). Ce savoir est aussi présent, plus ou moins consciemment, dans l'attrait pour certains types de beauté, ou dans le goût d'une époque qui informe les préférences individuelles : Ruskin met en garde contre le pittoresque codifié (« bow-windows, toits rouges, marches en pierres menant à des portes rustiques<sup>35</sup> »), contre le joli (« pretty ») fait de conventions et de sujets stéréotypés, sans commune mesure avec la beauté qui s'étend à la nature entière, de la nervure d'une feuille à la course des nuages dans le ciel, du moindre caillou au mouvement de la lumière à travers les feuilles. Dans un même ordre d'idées, Ruskin conseille à son élève de peindre les choses laides plutôt que celles qui lui plaisent, les choses rugueuses, poussiéreuses, informes plutôt que ce qui est « net » et propre<sup>36</sup>. On note ainsi la récurrence, dans les motifs d'exercices, des nuages, mousses, racines, troncs noueux, fissures, plis et draps, objets usés et craquelés : autant de formes au relief singulier, produites par le concours de circonstances multiples, où l'ombre et la

lumière sont étroitement mêlées, bien plus complexes que celles qui se présentent d'emblée comme un tout harmonieux. On est là au plus proche de ce que Paul Valéry appelle « l'exercice de l'informe », qui reprend, en la transformant, l'exercice du mur taché de Léonard de Vinci : parce que les nuages, les tas de charbon ou les flaques d'eau sont des formes singulières, irréductibles à toute construction ou schéma déjà connu qui pourrait appuyer le tracé sur du pré-construit, elles aiguissent le regard en tenant en échec la mémoire, et nous enseignent « à ne pas confondre ce que l'on croit voir avec ce que l'on voit<sup>37</sup> ». L'informe a une « existence de fait », qui ne ressemble littéralement à rien, et fait de ce rien le principe de son efficacité. L'artiste essaye ainsi « de retrouver sa propre singularité et l'état primitif et original de la coordination de son œil, de sa main, des objets et de son vouloir<sup>38</sup> ».

- 18 Toutes ces connaissances qui informent la vue donnent un aperçu de la variété du savoir en jeu dans l'apprentissage du dessin, et donc de l'étendue de ce relatif désapprentissage qui accompagne l'éducation du regard et du geste. Mais ces remarques sont simplement esquissées par Ruskin. Le principe fondamental, qui forme le soubassement de presque tous les exercices et observations, est ancré dans l'observation de la couleur : ce sont ces variations de couleurs infiniment graduées, indépendantes des indications de forme ou de la saisie trop rapide des contours, que l'observateur doit patiemment, inlassablement, observer. Là est la leçon principale : d'une certaine manière, l'ensemble des exercices, même les plus austères, peuvent être compris comme une variation continuée de ce premier principe.

## Exercices du regard

- 19 Les exercices explicitement présentés comme tels (« exercice 1 » à « exercice 10 »), sont concentrés dans la première des trois lettres : ils sont rangés non par ordre de difficulté croissante (le premier exercice est certainement l'un des plus difficiles), mais par ordre de progression et de complémentarité dans l'acquisition des compétences. L'exercice est en effet toujours finalisé, entièrement défini par la faculté ou la technique particulière qu'il propose d'assimiler ; et chaque exercice, dans son ordre de présentation, suppose l'acquisition des facultés qui précèdent. L'élève doit ainsi réaliser six exercices, à la plume et au crayon, avant d'être autorisé à toucher la moindre couleur, quand l'ouvrage entier ne parle, dès les premières pages, que de cela<sup>39</sup>. Commencer par la plume, l'encre et le crayon, pour rendre compte des variations de couleur est justifié par la nature même de l'apprentissage proposé : la représentation de la lumière n'est pas affaire de belles couleurs, mais d'abord de nuances subtilement graduées, donc de rapports, que l'élève doit rendre en teintes de gris, avant de s'attaquer aux difficultés immenses que présente l'utilisation de la couleur.
- 20 Si geste et regard sont toujours reliés, l'exercice est cependant plus tourné vers la technique (savoir poser une teinte parfaitement unie, apprendre à graduer une couleur), quand l'expérimentation invite à travailler le regard à partir d'un point de vue artificiellement construit. La temporalité est différente : l'exercice n'atteint sa finalité que dans la répétition volontaire ; il faut faire et refaire l'exercice, plusieurs heures, plusieurs jours durant, avant de pouvoir passer à l'étape suivante. Chaque exercice est d'une certaine manière un exercice de patience – non parce que la patience serait un prérequis, et l'exercice un test la mettant à l'épreuve, mais parce que la réalisation de l'exercice, le processus qu'il implique, installe l'élève dans une

temporalité longue qui délie le regard et le rend, d'une certaine manière, visuellement patient. À l'inverse, l'expérimentation est ponctuelle, elle n'a pas forcément vocation à être répétée, mais elle vise plus largement une prise de conscience, qui infléchit le regard porté sur la nature.

- 21 Revenons au premier exercice, qui accompagne la fameuse note sur l'innocence déjà commentée. Ce premier exercice est on ne peut plus « élémentaire » : Ruskin propose de remplir à la plume un carré de quelques centimètres, par superposition de traits fins de plus en plus serrés, en cherchant à obtenir une teinte grise la plus uniforme possible, sans accident, sans ligne interne, sans contraste, sans bavure – processus qui suppose pauses, observations, reprises patientes. Il y a là de quoi décourager tout élève pressé d'apprendre, et Ruskin reconnaît lui-même le caractère particulièrement aride de ce premier exercice, que l'élève pourra d'ailleurs coupler avec le second pour se « divertir » un peu. L'articulation entre la portée théorique de la note, qui a fait couler beaucoup d'encre, et le caractère austère de ce premier exercice, a de quoi surprendre : quoi de commun entre l'innocence du regard et ces carrés remplis patiemment à la plume ? Qu'est-ce qui relie la pensée générale et le petit exercice local ? Rien, si ce n'est la référence commune aux « couleurs plates », unies, sans relief. Ce premier exercice est le produit d'un effort de décomposition analytique du geste et du regard : avant de rendre les couleurs de manière infiniment graduée, il faut apprendre à poser une couleur de manière unie ; avant la perception du relief, il y a les « taches de couleur plates ». Le regard décrit par l'innocence, premier en ordre d'importance, détermine aussi la fin visée, l'accomplissement ultime d'un exercice de la vision jamais pleinement atteint. Tous les exercices suivants permettront de rejoindre, par la pratique, autant que possible, ce que cette pensée de la vision expose au commencement ; et ce, non parce qu'ils donneraient les moyens techniques pour traduire par le dessin la justesse d'une vision première (selon un schéma simpliste de compréhension couplant une vision fine avec un trait délicat), mais parce que chaque exercice, même le plus formel, suppose un effort d'attention aux variations et gradations les plus infimes, perçues comme autant de couleurs singulières.
- 22 Dans l'exercice trois, Ruskin propose d'observer les couleurs du ciel à travers les carreaux d'une vitre, comme à travers une grille de couleurs distinctes :
- « Regarde le ciel au crépuscule, après le coucher du soleil, et essaye de considérer chaque carreau de la vitre comme un morceau de papier de couleur bleue, ou grise, ou pourpre, tel qu'il apparaît à tes yeux, et observe la subtilité et la continuité de la transition de la couleur sur l'espace de la fenêtre.<sup>40</sup> »
- 23 À la structuration inconsciente du regard, qui ne saisit dans le ciel du soir qu'une couleur unique diversement contrastée, un beau ciel au crépuscule, Ruskin substitue un effet de cadrage conscient et arbitraire (les carreaux d'une fenêtre), qui permet de décontextualiser la couleur, d'en suspendre la signification immédiate, pour en observer les moindres nuances<sup>41</sup>. La suite de l'exercice propose d'autres types de cadrages, subtilement mêlés au paysage :
- « Considère le ciel du soir à travers n'importe quel espace étroit, de ceux que tu peux habituellement voir entre les branches d'un arbre, ou entre deux cheminées, ou à travers le coin du panneau de la fenêtre auprès de laquelle tu aimes t'asseoir, et essaye d'en rendre les gradations sur un petit espace de papier blanc, aussi continûment (*evenly*) qu'elles t'apparaissent<sup>42</sup> ».
- 24 Nul besoin de quadriller géométriquement le ciel pour en saisir les couleurs : il suffit de prélever des bouts de ciel à travers les moindres interstices du paysage, de le saisir dans

les recoins, attentif aux plus infimes nuances qui s'offrent dans ces micro-espaces, et de s'efforcer de les rendre sur le papier de manière égale, « tendrement », sans forcer les contrastes.

- 25 L'exercice huit prolonge, en les complexifiant, les principes de l'exercice trois. L'élève est invité à ramasser une pierre dans son jardin ou sur la route, une pierre ni trop sombre ni trop claire, une pierre qui ne brille pas, et à la poser sur une feuille de papier, pas trop blanche, près de la fenêtre : le modèle est posé là, simplement ; il s'agit maintenant de « regarder la pierre en face avec courage<sup>43</sup> ». Cette petite pierre est bien, si ce n'est un « élément premier », du moins un motif fondateur : si tu arrives à dessiner cette pierre, nous dit Ruskin, « alors tu peux tout dessiner », car « tout est courbe dans la nature », et la force du dessin dépend, « premièrement » de notre capacité à représenter « la rondeur » de la nature<sup>44</sup>. Cette affirmation, en un sens, est beaucoup moins surprenante que le principe posé au début de l'exercice un. Mais l'enchaînement même des exercices, qui se présentent dans un ordre parfaitement pensé, a de quoi surprendre : comment Ruskin peut-il affirmer avec autant d'évidence que la nature n'est que courbes et rondeurs, après avoir posé, en principe premier, que « nous ne voyons pas autre chose que des couleurs plates » ? L'originalité de cette pensée de la vision tient pourtant dans cette articulation : pour rendre parfaitement compte des courbes et des ombres dans leurs plus infimes nuances, il faut les penser, en premier lieu, comme autant de couleurs distinctes, indépendamment de toute représentation préconstruite du relief.
- 26 Observer le plus finement possible les gradations de la lumière, partir de ces gradations pour exprimer les courbes et les reliefs, et non l'inverse (subordonner la couleur à l'expression du relief) : c'est bien ce chemin que propose l'exercice huit, comme l'ensemble des exercices de la première lettre, qui donnent sens à l'innocence. Chemin inverse d'une perception ordinaire, qui comprend la couleur en fonction du relief, et réduit l'ombre à un trait sombre, la forme à un contour. L'œil qui cherche à voir sans savoir, absorbé dans les nuances de couleur, « ne peut voir aucun contour » : « ce que tu vois c'est simplement un certain espace de teinte graduée<sup>45</sup> ». Mais l'innocence, qui n'a rien d'immédiat, suppose la médiation des procédés les plus artificiels. Pour voir le relief de la pierre comme une infinie variation de couleurs, Ruskin propose de faire un trou minuscule, de « la moitié de la taille d'un petit pois », dans une feuille de papier, et d'observer la pierre à travers ce trou, en déplaçant lentement le papier le long du relief ; de chercher ensuite à reproduire, sur le papier, à côté du trou, les nuances exactes de chaque couleur perçue à travers ce minuscule espace ; et de découvrir ainsi qu'aucun relief n'est réellement noir, mais fait de nuances particulières, souvent plus lumineuses que ce que l'on pensait à première vue ; qu'aucune faille ni fissure de la pierre ne se réduit à un trait noir mais se présente « comme un petit ravin, avec un côté sombre et ombragé, un côté clair et ensoleillé, et, habituellement, de l'ombre en son fond<sup>46</sup> ».
- 27 Cette expérimentation sera reconduite, quelques jours et difficultés plus tard, dans la troisième lettre, lorsqu'il sera enfin permis à l'élève d'utiliser les couleurs : à travers un trou légèrement plus grand que le précédent (un petit pois entier, cette fois-ci), l'élève pourra observer les teintes du paysage au loin, en noter précisément chaque couleur, comme un nuancier (« couleur d'un champ », « couleur d'une colline »), déconstruisant ainsi les notions qui filtrent notre perception des couleurs, notre tendance à les penser plus sombres qu'elles ne le sont, et révélant au passage des dominantes surprenantes de

violet et de gris<sup>47</sup>. L'expérimentation se poursuit sur la toile, lorsque Ruskin conseille à l'élève de saisir chaque couleur du paysage, sans recourir à la vision infime et parcellaire du papier troué, mais avec le même état d'esprit, en posant chaque teinte une à une, séparément, distinctement, comme on composerait une mosaïque ou un vêtement, par assemblage de bouts de tissus (*patches*). Le terme « patch » offre un singulier écho à la première phrase du premier exercice, qui proposait de voir le monde comme « un arrangement de taches (*patches*) de différentes couleurs ». Le résultat sera maladroit et étrange, semblable à un dessus de lit en patchwork (a « *patched bed-cover look* »<sup>48</sup>). Comme tout exercice, sa valeur réside dans le travail accompli sur les facultés, donc dans le processus même de l'exercice, et non dans son résultat. Mais l'étrangeté même du résultat nous permet de cerner à sa juste place l'articulation entre innocence de la vue et justesse de la couleur sur la toile : l'innocence perceptive n'a pas vocation à se prolonger en un geste pointilliste qui enregistrerait la « vérité » d'une impression visuelle, saisie dans chaque parcelle de couleur minutieusement posée. Ruskin ne dit nulle part que l'artiste doit peindre des taches colorées : si tel était le cas, ce patchwork serait l'exemple le plus parfait de justesse picturale. La représentation du paysage appelle, à même la toile, un travail de « composition » et d'invention, dont Ruskin livre quelques grands principes dans la lettre III, principes que seule l'observation des toiles des plus grands peintres, à l'image de Turner ou Tintoret, peut enseigner, à condition, là encore, de ne pas mimer leur style, mais de savoir les regarder. Effet de boucle d'une pensée qui sans cesse revient au commencement : la vue innocente, horizon visé par l'exercice, est aussi un préalable, une condition même du travail proprement pictural qui se fera à même la toile, dans la recherche d'une composition d'ensemble qui ne peut s'enseigner, et qui n'est jamais pensée comme un décalque de la perception. L'innocence du regard n'est pas une donnée perceptive qu'il faudrait reproduire telle quelle, mais l'effort assidu d'une perception qui doit sans cesse se retravailler pour saisir au plus juste les rapports et gradations de couleur des ombres et des lumières, qui seront ensuite retravaillés à même la toile. Le début de la lettre III formule de manière condensée l'un des défis majeurs de l'acte de peindre, qui doit intégrer, dans le processus linéaire de son effectuation, la relativité intrinsèque des tonalités de couleurs, modifiant à chaque instant la perception d'ensemble, refroidissant les tonalités chaudes, ou perturbant ce qui paraissait harmonieux l'instant précédent<sup>49</sup>. Ces commentaires seront repris par Gombrich, qui souligne la justesse de ces observations, tout en pointant une forme de contradiction, ou du moins une transformation, dans l'exposition des *Éléments du dessin* : « Ruskin, sans en avoir conscience, a modifié sa propre théorie de la vision enfantine<sup>50</sup> ». Il y a contradiction si on prend la note sur l'innocence comme finalité même du geste pictural (transcrire exactement sur la toile la pure impression visuelle), non si on la considère comme un exercice préalable et fondamental de la vision. S'exercer à l'innocence permet de saisir le plus finement possible la justesse des gradations de couleurs dans la nature, qui ne pourront jamais être rendues telles quelles (les dernières lignes de la note sur l'innocence rappellent que les couleurs du peintre sont souvent plus sombres), et doivent en conséquence être retravaillées, dans leurs mises en rapports spécifiques, à même la toile.

28 La série des exercices qui scandent la première lettre s'achève sur la conscience d'une limite. Appréhendant la luminosité singulière qui traverse la feuille d'un arbre, sa transparence couplée à l'infinie complexité des jeux d'ombre et de lumière diffractés par les feuilles avoisinantes, Ruskin constate qu'il s'avère impossible de « saisir la forme complète d'une simple feuille<sup>51</sup> ». Le raffinement de la vue, son innocence,

s'actualisent au final dans ce débordement du sensible qui ne se laisse jamais parfaitement dessiner. C'est sur cette perception aiguë que se clôturent les dix exercices de la première lettre, une limitation qui, bien loin d'être le signe d'un échec, conduit le désir et l'animation constante du regard. Loin de chercher à vaincre la nature, Ruskin invite à s'oublier dans ce regard patient, qui procure une forme de bonheur<sup>52</sup>. Un regard qui n'est pas un regard d'esthète se délectant du plaisir visuel, comme le souligne Proust<sup>53</sup>, mais qui engage un positionnement sensible dans l'existence, une manière d'être au monde, attentive et passionnellement reconduite. C'est bien à ce niveau que se situe la pensée de Ruskin, mêlant subtilement esthétique et morale. Le « raffinement » s'actualise, au final, dans la conscience en acte d'une forme d'incomplétude, qui anime l'observation patiente et amoureuse de la nature, et trame de manière sous-jacente la description de chaque exercice :

« dans l'obscurité du sol il y a la lumière des grains de poussières ; dans l'obscurité du feuillage, l'étincellement des feuilles ; dans l'obscurité de la chair, la transparence ; dans celle d'une pierre, la granulation : dans chaque cas il y a mélange de lumière<sup>54</sup> ».

## Conclusion

- 29 La réception de la pensée de Ruskin a souvent mis l'accent sur les contradictions inhérentes à ses écrits foisonnants. Comme le rappelle Proust dans sa préface à la *Bible d'Amiens*, on a ainsi pu dire de Ruskin qu'il était « réaliste » et « intellectualiste », qu'il supprimait l'imagination au profit d'une approche scientifique de l'art, mais aussi qu'il « humiliait la science devant l'art », qu'il était esthète mais pas artiste : « comme on a dit de Ruskin tant de choses contraires, on en a conclu qu'il était contradictoire<sup>55</sup> ». Ces apparentes contradictions se retrouvent pleinement dans la réception critique des *Elements of Drawing* : contradictions entre la recherche de l'innocence de l'œil et l'artifice des procédés mis en œuvre ; contradiction entre l'observation minutieuse de chaque nuance, pensée comme « couleur locale », et les longs développements sur la relativité des tons sur la toile, mais aussi, plus largement, entre la recherche d'une vision qui soit la plus juste possible et la valorisation explicite de l'imagination dans *Modern Painters*. Notre lecture de Ruskin, en s'attachant à une pensée de l'exercice en acte, a tenté de saisir les points d'articulation de ce qui se peut se présenter, au premier abord, comme contradictoire. La pensée de l'innocence de l'œil est bien plus modeste qu'une théorie de la perception cherchant la vérité dans la table rase ou l'effacement de toute connaissance. Cette modestie est au fondement de son efficacité : en se concentrant de manière quasi-obsessionnelle sur la question des gradations infimes de la lumière, de la couleur de l'ombre et de ce que l'on nomme, faute de mieux, « contours » (« *outlines* », ces lignes qui construisent l'intelligibilité de la forme mais qu'on ne saurait réellement « voir »), elle donne une prise précise au travail du regard. La pensée de Ruskin permet de nouer étroitement le geste et le regard, mais aussi, plus largement, d'explorer les enjeux fondamentaux de l'exercice, appliqué aux « éléments premiers » : ces éléments premiers sont moins un vocabulaire de base qu'une aptitude fondamentale du voir et du tracer, qui se travaille en permanence et dessine, dans la pratique réitérée et continue des exercices, une manière d'être au monde, une sensibilité à part entière.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire, Charles (1863), « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.
- Burton, Anthony (2003), « Ruskin et la politique des arts décoratifs », in *Relire Ruskin*, Paris, Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-arts, p. 57 à 89.
- Clark, Kenneth (1949), *L'art du paysage*, trad. André Ferrier & Françoise Falcou, Paris, Arléa, 2010.
- Enaud-Lechien, Isabelle (2011), « Aux sources de l'impressionnisme : les *Elements of Drawing* de John Ruskin », in *Postérité de John Ruskin : l'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, p. 29-54.
- Gombrich, Ernst (1960), *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971.
- Goodman, Nelson (1968), *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- Griener, Pascal (2003), « Le travail de l'œil : Ruskin, l'art et l'histoire », in *Relire Ruskin*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, Musée du Louvre, p. 27-45.
- Haslam, Ray (2000), « 'According to the requirements of his scholars' : Ruskin, drawing art and education », *Ruskin's Artists : Studies in the Victorian Visual Economy*, University of Lancaster, Ashgate, p. 147-157.
- Herbert, Robert L. (1964), *The Art Criticism of John Ruskin*, New York, Da Capo Press.
- Junod, Philippe (2004), *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Locke, John (1689), *Essai sur l'entendement humain*, livres I et II, trad. Jean-Michel Vienne, Paris, Vrin, 2001.
- Maillet, Arnaud (2005), *Le miroir noir : enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo et l'Éclat.
- Matisse, Henri (1972), *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann.
- Pernoud, Emmanuel (2003), *L'invention du dessin d'enfant, en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan.
- Proust, Marcel (1904), « Préface du traducteur », John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, Paris, Mercure de France, p. 48-77.
- Roussillon-Constanty, Laurence (2011), « Dans l'œil du critique : la peinture selon John Ruskin et Daniel Arasse », in *Postérité de John Ruskin : l'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, p. 97-110.
- Ruskin, John (1857), *The Elements of Drawing, in Three Letters to Beginners*, London, Smith, Elder and Co.
- Ruskin, John (1911), *Praeterita, Souvenirs de jeunesse*, traduction de Mme Gaston Paris, Paris, Hachette.
- Ruskin, John, *Sur Turner*, textes traduits et présentés par Philippe Blanchard, Paris, J. C. Godefroy, 1983.
- Valéry, Paul (1938), *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, 1965.

Wildman, Stephen (2003), « Ruskin dessinateur », in *Relire Ruskin*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, Musée du Louvre, p. 180-216.

## NOTES

1. Paul Valéry (1938), « Voir et tracer », *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, 1965, p. 77.
2. John Ruskin (1819-1900) est venu à la critique d'art en prenant la défense du peintre Turner, accusé d'être « infidèle à la nature ». La défense de Turner est à l'origine du premier volume de l'œuvre majeure de Ruskin, *Modern Painters*, éditée en cinq volumes (1843-1860). En France, Ruskin est surtout connu par l'intermédiaire de Proust, qui a traduit deux ouvrages de Ruskin (*La Bible d'Amiens*, *Sésame et les lys*). Ruskin a contribué notamment à la reconnaissance de la peinture préraphaélite et au renouvellement de l'intérêt pour l'architecture gothique. Ruskin publie *Elements of Drawing* en 1857, après avoir écrit les quatre premiers tomes des *Modern Painters*, qui l'ont fait connaître auprès d'un large public.
3. Voir à ce sujet l'article de Stephen Wildman (2003), « Ruskin dessinateur », in *Relire Ruskin*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, Musée du Louvre, p. 181-182.
4. Ruskin mentionne explicitement ces deux tendances dans la préface aux *Éléments du dessin* : « The manuals at present published on the subject of drawing are all directed, as far as I know, to one or other of two objects. Either they propose to give the student a power of dexterous sketching with pencil or water-colour, so as to emulate (at considerable distance) the slighter work of our second-rate artists ; or they propose to give him such accurate command of mathematical forms as may afterwards enable him to design rapidly and cheaply for manufactures. » (*The Elements of Drawing, in Three Letters to Beginners*, London, Smith, Elder and Co, 1857, p. IX). Il n'existe pas de traduction française de cet ouvrage. Nous traduisons donc ponctuellement certains passages dans le corps du texte, en rappelant le texte original quand cela s'avère nécessaire.
5. Sur l'opposition de Ruskin à la réforme nationale mise en place pour favoriser l'expansion du design, nous renvoyons à l'article suivant, précisément documenté : Ray Haslam (2000) « 'According to the requirements of his scholars': Ruskin, drawing art and education », *Ruskin's Artists: Studies in the Victorian Visual Economy*, University of Lancaster, Ashgate, p. 147-157. Dans la préface aux *Éléments du dessin*, Ruskin reproche à l'enseignement professionnel de confondre l'art appliqué à l'industrie (« *art as applied to manufacture* ») avec l'industrie elle-même : l'artisan qui conçoit et dessine une belle tasse ne doit pas être influencé par les conditions techniques qui assureront la production en série d'un maximum d'exemplaires, qui relèvent de compétences proprement industrielles (Préface, p. IX-X).
6. Cf Anthony Burton (2003), « Ruskin et la politique des arts décoratifs », *Relire Ruskin*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, Musée du Louvre, p. 57 à 89. Dans la préface aux *Éléments du dessin*, Ruskin rappelle qu'aucun de ses élèves, lors des cours au Working's Men College, n'a jamais été autorisé à tracer un contour (« *to draw an outline* »), au sens ordinaire du terme. Ce qu'on nomme contour, par souci d'intelligibilité, n'est que le bord d'une ombre (Préface, p. XV).
7. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Préface, p. XI-XII.
8. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, p. 5-6. Les italiques sont de Ruskin.
9. Robert L. Herbert (1964), *The Art Criticism of John Ruskin*, New York, Da Capo Press, p. XII-XIII.
10. Kenneth Clark (2010), *L'Art du paysage*, trad. André Ferrier & Françoise Falcou, Paris, Arléa, p. 142.
11. Isabelle Enaud-Lechien (2011), « Aux sources de l'impressionnisme : les *Elements of Drawing* de John Ruskin », in *Postérité de John Ruskin : l'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, p. 29-54.

12. Charles Baudelaire (1863), « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 690.
13. Henri Matisse (1972), *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, p. 321.
14. Nous renvoyons sur ce point aux analyses d'Emmanuel Pernoud, qui relie la note de Ruskin à la valorisation de l'ingénuité du regard de l'enfant dans les discours artistiques de la modernité (*L'invention du dessin d'enfant, en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, p. 13).
15. Ernst Gombrich (1960), *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971, p. 371.
16. Nelson Goodman (1968), *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 37.
17. Junod, Philippe (2004), *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 217.
18. « L'œil le plus neutre et l'œil le plus sélectif sont en effet tous deux sophistiqués, mais différemment » (Nelson Goodman (1968), *Langages de l'art*, p. 37).
19. Ernst Gombrich (1960), *L'art et l'illusion*, p. 383.
20. Voir sur ce point les nombreuses références à la « théorie » de l'œil innocent sous la plume de Gombrich (*L'art et l'illusion*, p. 368, p. 370, p. 381).
21. Cf. Pascal Griener (2003), « Le travail de l'œil : Ruskin, l'art et l'histoire », *Relire Ruskin*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Musée du Louvre, p. 27-45.
22. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Préface, p. VI.
23. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 221 : « I have profound dislike of anything like habit of hand ».
24. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Préface, p. IX.
25. Pascal Griener (2003), « Le travail de l'œil : Ruskin, l'art et l'histoire », in *Relire Ruskin*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, Musée du Louvre, p. 31.
26. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Préface, p. XI.
27. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, p. 5 : « Everything that you can see, in the world around you, presents itself to your eyes only as an arrangement of patches of different colours variously shaded. »
28. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, Exercice 1, p. 5-6. Pour la traduction de cette note, nous nous appuyons en partie sur la traduction française de l'ouvrage de Gombrich (*L'Art et illusion*, p. 369), que nous complétons, en ajoutant le dernier paragraphe de la note, non reproduit dans le texte de Gombrich : « The perception of solid Form is entirely a matter of experience. We see nothing but flat colours; and it is only by a series of experiments that we find out that a stain of black or grey indicates the dark side of a solid substance, or that a faint hue indicates that the object in which it appears is far away. The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, as a blind man would see them if suddenly gifted with sight. For instance, when grass is lighted strongly by the sun in certain directions, it is turned from green into a peculiar and somewhat dusty-looking yellow. If we had been born blind, and were suddenly endowed with sight on a piece of grass thus lighted in some parts by the sun, it would appear to us that part of the grass was green, and part a dusty yellow (very nearly of the colour of primroses); and, if there were primroses near, we should think that the sunlighted grass was another mass of plants of the same sulphur- yellow colour. We should try to gather some of them, and then find that the colour went away from the grass when we stood between it and the sun, but not from the primroses; and by a series of experiments we should find out that the sun was really the cause of the colour in the one,—not in the other. We go through such processes of experiment unconsciously in childhood; and having once come to conclusions touching the signification of certain colours, we

always suppose that we see what we only know, and have hardly any consciousness of the real aspect of the signs we have learned to interpret. Very few people have any idea that sunlighted grass is yellow. Now, a highly accomplished artist has always reduced himself as nearly as possible to this condition of infantine sight. He sees the colours of nature exactly as they are, and therefore perceives at once in the sunlighted grass the precise relation between the two colours that form its shade and light. To him it does not seem shade and light, but bluish green barred with gold. Strive, therefore, first of all, to convince yourself of this great fact about sight. This, in your hand, which you know by experience and touch to be a book, is to your eye nothing but a patch of white, variously gradated and spotted; this other thing near you, which by experience you know to be a table, is to your eye a patch of brown, variously darkened and veined; and so on: and the whole art of Painting consists merely in perceiving the shape and depth of these patches of colour, and putting patches of the same size, depth, and shape, on canvass. The only obstacle to the success of painting is, that many of the real colours are brighter and paler than it is possible to put on canvass: we must put darker ones to represent them. »

29. John Locke (1689), *Essai sur l'entendement humain*, livres I et II, trad. Jean-Michel Vienne, Paris, Vrin, 2001 p. 236.

30. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Préface, XIX.

31. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 239.

32. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 212.

33. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 233-234.

34. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 248.

35. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 326. Ruskin a par ailleurs consacré de longs développements à la critique du « pittoresque superficiel » dans le quatrième volume de *Modern Painters*. Nous renvoyons ici à la sélection de textes sur Turner traduits en français, et présentés dans la rubrique « Du pittoresque turnérien » (John Ruskin, *Sur Turner*, textes traduits et présentés par Philippe Blanchard, Paris, J. C. Godefroy, 1983, p. 119 à 131).

36. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre II, p. 151.

37. Paul Valéry (1938), *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, 1965, p. 103.

38. Paul Valéry (1938), *Degas, Danse, Dessin*, p. 106.

39. Nous renvoyons aux commentaires qui ouvrent la lettre III : l'usage de la couleur est introduit avec emphase, presque dramatisé, tant sont nombreuses les difficultés et précautions qui l'accompagnent (*The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 194-196).

40. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, Exercice 3, p. 18.

41. Ces procédés artificiels ne sont pas sans rappeler d'autres artifices de cadrage très en vogue à l'époque, comme le miroir de Claude Lorrain, ou *Claude Glass*. Mais la finalité est totalement inverse : alors que le miroir de Claude cadre le paysage en modifiant globalement la lumière pour la réduire à une teinte générale, les cadrages artificiels de Ruskin visent à ressaisir dans leur singularité chaque nuance de couleur. Voir à ce propos les analyses d'Arnaud Maillet, qui place la note sur l'innocence de Ruskin à l'origine du discrédit jeté sur le miroir de Claude (*Le miroir noir : enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo et l'Éclat, 2005, p. 119-122).

42. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, Exercice 3, p. 19.

43. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, Exercice 8, p. 47 : « Look your stone antagonist boldly in the face ».

44. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, Exercice 8, p. 46-47 : « For Nature is all made up of roundnesses ».

45. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, Exercice 8, p. 51.

46. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, Exercice 8, p. 54.

47. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 212.

48. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, p. 213.

49. Sur la relativité de la couleur à l'échelle du tableau, voir le début de la lettre III, p. 195-196

50. Ernst Gombrich (1960), *L'art et l'illusion*, p. 385.

51. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre III, exercice 10, p. 89.

52. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, exercice 8, p. 49 : « Nature will show you nothing if you set ourself up for her master. But forget yourself, and try to obey her, and you will find obedience easier and happier than you think ».

53. « Cette beauté à laquelle il se trouva ainsi consacrer sa vie ne fut pas conçue par lui comme un objet de jouissance fait pour la charmer, mais comme une réalité infiniment plus importante que la vie, pour laquelle il aurait donné la sienne » (Marcel Proust (1904), « Préface du traducteur », John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, Mercure de France, p. 55).

54. John Ruskin (1857), *The Elements of Drawing*, Lettre I, exercice 4, p. 24.

55. Marcel Proust (1904), « Préface du traducteur », John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, Mercure de France, p. 53.

## RÉSUMÉS

Dans *The Elements of Drawing*, le célèbre critique d'art anglais John Ruskin endosse le rôle de professeur pour livrer, en trois longues lettres adressées aux débutants, son enseignement sur l'art du dessin. De cet ouvrage hybride, mêlant exercices, observations sur les couleurs, commentaires de peintures et descriptions lyriques de la nature, la postérité retiendra principalement un court passage sur la formation de la perception. Dans une note de bas de page du premier chapitre, Ruskin nous dit en effet que « toute la force de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que nous pourrions appeler *l'innocence de l'œil* ». Cette note célèbre a fait l'objet de nombreux commentaires (chez E. Gombrich et N. Goodman notamment), qui viennent discuter, et souvent réfuter, la possibilité d'un regard vierge. À rebours des lectures de surplomb qui autonomisent ce passage et le transforment en « théorie », nous proposons de revenir au texte de Ruskin en pensant l'innocence de l'œil dans son articulation singulière et fondatrice aux exercices qui l'accompagnent. L'hypothèse que nous soumettons est la suivante : c'est l'exercice, dans sa conduite réitérée, qui permet de comprendre le sens de l'innocence perceptive. Bien loin d'un apprentissage scolaire, l'exercice du regard engage chez Ruskin une manière d'être au monde.

In *The Elements of Drawing*, the famous English art critic John Ruskin takes on the role of teacher to deliver, in three long letters addressed to beginners, his teaching on the art of drawing. In this hybrid work, which combines exercises, observations on colours, comments on paintings and lyrical descriptions of nature, posterity will mainly remember a short passage on the formation of perception. In a footnote to the first chapter, Ruskin tells us that "the whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*". This famous note has been the subject of numerous commentaries (by E. Gombrich and N. Goodman in particular), which discuss, and often refute, the possibility of a virgin gaze. In contrast to the overhanging readings that isolate this passage and transform it into "theory", we propose to return to Ruskin's text by thinking of the innocence of the eye in its singular and foundational articulation to the exercises that accompany it. We submit the following hypothesis: it is the exercise, in its repeated conduct, that makes possible the understanding of the meaning of perceptive innocence. Far from an academic learning process, Ruskin's exercise of the gaze is a form of life.

## INDEX

**Keywords** : Ruskin John, Gombrich Ernst, innocent eye, exercise, art of drawing, perception, gaze, colour, learning to see, unlearning, art education

**Mots-clés** : Ruskin John, Gombrich Ernst, œil innocent, exercice, art du dessin, perception, regard, couleur, apprendre à voir, désapprentissage, éducation artistique

## AUTEUR

**SARAH TROCHE**

Univ. Lille, CNRS, UMR 8163 - STL - Savoirs Textes Langage, F-59000 Lille, France