

# John Ruskin, prophète du désastre dans « Traffic »

**Isabelle Cases**

DANS **ÉTUDES ANGLAISES** 2009/1 Vol. 62 , PAGES 3 À 15  
ÉDITIONS **KLINCKSIECK**

**ISSN 0014-195X**

**ISBN 2252036938**

**DOI 10.3917/etan.621.0003**

**Date de mise en ligne : 01/07/2009**

**Article disponible en ligne à l'adresse**

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2009-1-page-3?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## John Ruskin, prophète du désastre dans « Traffic »

En 1864, les citoyens de Bradford invitent John Ruskin, critique d'art craint et respecté, à participer à une conférence au cours de laquelle il pourra donner son sentiment sur la construction d'un bâtiment abritant leur nouvelle Bourse de la Laine. John Ruskin leur répond par un long discours traitant de l'inquiétant état physique et moral de la ville et de la nation entière, publié trois ans plus tard dans un recueil intitulé *The Crown of Wild Olive*. « Traffic » est une description enflammée du danger menaçant les habitants de Bradford et l'ensemble du pays si des changements drastiques ne sont pas adoptés. S'il est évident que Ruskin tente d'y effrayer les classes industrielles dont il méprise l'attitude outrecuidante en soulignant le déclin artistique et social de la civilisation victorienne, on peut aussi lire ce discours comme l'expression de sa propre terreur face à une décadence architecturale qu'il analyse comme un signe funeste et de sa conviction que l'industrialisation de masse ne peut que mener au chaos. Il s'agit là de thèmes récurrents dans son œuvre, et l'on peut par ailleurs étudier l'impact de « Traffic » dans le contexte du développement urbain spectaculaire de la période victorienne qui inquiéta nombre de ses contemporains.

---

*In 1864 the citizens of Bradford invited John Ruskin, a then much feared and admired art critic, to a conference, and asked him to give them his opinion about the building of a new Wool Exchange. John Ruskin responded by launching into a long speech on the worrying physical and moral state of the city and the nation as a whole, which was to be published three years later as "Traffic," in a collection of essays entitled The Crown of Wild Olive. "Traffic" is a stern warning and a fiery description of the terrible danger threatening the Bradford people and the country at large, unless drastic changes are adopted. Though Ruskin was obviously trying to frighten the industrial middle classes whose overconfident attitude he despised and to underline the artistic and social decline of the Victorian civilization, his speech can also be read as the expression of his own fears in front of an architectural decadence which he considered as an ominous sign, and of his belief that massive industrialization would bring about chaos. Such themes are recurrent in his works, while the impact of "Traffic" can also be examined in the context of the dramatic urban development, which alarmed many of his contemporaries.*

---

Après la publication de ses grands ouvrages sur la peinture et l'architecture, John Ruskin se consacre beaucoup, dès les années 1860, à la rédaction

de pièces plus courtes, articles, discours et autres conférences, qu'il regroupe souvent par la suite pour les publier après les avoir partiellement réécrites. « Traffic », qui paraît dans *The Crown of Wild Olive* en 1867 avec deux autres conférences intitulées « Work » et « War », est le texte d'un exposé présenté trois ans plus tôt devant les citoyens de Bradford, soucieux de son avis au moment de la construction d'une nouvelle Bourse de la Laine.

Dans les années 1850, Bradford, centre manufacturier spécialisé dans la production de la laine peignée, voit son activité se développer considérablement d'où son surnom de *Worstedpolis*, sur le modèle du *Cottonopolis* de Manchester. Le nombre d'habitants est monté en flèche — d'environ 13 000 en 1801 à 104 000 en 1851 — et la ville est devenue une sorte de *melting pot* accueillant de nombreux immigrés, irlandais, allemands et italiens notamment. Cette croissance s'est accompagnée de la mise en place d'institutions municipales, de la création d'une chambre du commerce en 1851, et d'un embellissement architectural du centre-ville et des quartiers marchands. Dans le quartier de Little Germany, les entrepôts commencent à ressembler aux palais florentins dont leur architecture s'inspire. Il s'agit en effet à la fois d'impressionner le client qui s'y rend pour affaires et de souligner la réussite de la communauté industrielle. Les cabinets d'architectes fleurissent dans un même temps dans la ville. Titus Salt, le célèbre industriel, érige en 1853 Saltaire, village modèle pour les ouvriers employés à la production d'alpaga, qu'il souhaite mettre à l'abri des problèmes sociaux et sanitaires inévitables dans les quartiers populaires : Bradford est souvent décrite comme l'une des villes les plus sales et polluées du pays car les nombreuses manufactures locales déversent leurs déchets dans la rivière Beck qui la traverse. Ainsi l'écrivain allemand George Weerth, qui séjourne dans la région entre 1843 et 1846, la décrit comme la plus épouvantable des cités industrielles :

Every other factory town in England is a paradise in comparison to this hole. In Manchester the air lies like lead upon you; in Birmingham it is just as if you were sitting with your nose in a stove pipe; in Leeds you have to cough with the dust and the stink as if you had swallowed a pound of Cayenne pepper in one go—but you can put up with all that. In Bradford, however, you think you have been lodged with the devil incarnate. If anyone wants to feel how a poor sinner is tormented in Purgatory, let him travel to Bradford. (Weerth cité par Henderson 254)

Les observateurs s'accordent pour souligner jusqu'à la fin du siècle les conséquences néfastes de l'industrialisation sur l'environnement local. La socialiste Margaret McMillan qui s'installe à Bradford à la fin du siècle est, elle aussi, désagréablement surprise :

We arrived on a stormy night in November. Coming out from the entrance of the Midland station, we saw, in a swuther of rain, the shining statue of Richard Oastler standing in the Market Square, with two black and bowed

little mill-workers standing at his knee. Next morning we awoke in a new and quite unknown world. It was a Sunday, and the smoke cloud that usually enveloped the city had lifted. Tall dark chimneys reaching skywards like monstrous trees, made dark outlines against the faint grey of the sunny morning. On weekdays these big stone monsters belched forth smoke as black as pitch that fell in choking clouds. (McMillan 165)

John Ruskin est déjà venu à Bradford en 1859, prononcer un discours intitulé « Modern Manufacture and Design » devant des étudiants. Dans les années soixante, c'est un critique d'art respecté que les classes moyennes, soucieuses de bien faire et de gommer l'image de philistins qui leur est trop souvent à leur goût associée, n'hésitent pas à consulter, espérant sans doute ainsi conférer une légitimité artistique à certaines de leurs entreprises. Il est donc régulièrement appelé à s'exprimer devant des publics divers, des municipalités, mais aussi des écoles d'architectes, ou des instituts militaires. À Bradford en 1863, les notables et les marchands attendent manifestement de Ruskin qu'il les rassure, ou du moins qu'il les conforte dans certaines certitudes, tout en donnant un avis éclairé. Or son intervention va prendre un tour très différent et se transformer en la description enflammée d'une terrible menace planant sur cette classe, cette ville et la nation toute entière.

Dans de nombreux écrits, Ruskin s'attache à montrer les dangers des villes industrielles à la croissance mal contrôlée. Il rejoint ainsi bon nombre de ses contemporains alertés par leur pollution, par l'anarchie à l'œuvre en matière d'urbanisation et par l'exploitation des travailleurs. Il reprendra, par exemple, l'image du nuage menaçant dans « The Storm-Cloud of the Nineteenth Century » en 1884 pour s'inquiéter des conséquences néfastes des émanations industrielles sur le climat. On relèvera aussi sa description de Londres dans une conférence intitulée « Work », prononcée en 1865 devant les membres du Working Men's Institute à Camberwell, et dont le texte sera publié dans le même recueil que « Traffic ». La ville y est synonyme de danger et de contagion :

So all that great foul city of London there,—rattling, growling, smoking, stinking—a ghastly heap of fermenting brickwork pouring out poison at every pore—you fancy it is a city of work? (Ruskin 1928, 17)

Mais Ruskin insistera aussi beaucoup sur l'incapacité de cités comme Londres ou Manchester à générer quelque production artistique que ce soit. Dans « Modern Manufacture and Design », il s'inquiète de l'incompatibilité entre une industrialisation effrénée et la création artistique (« To men surrounded by the depressing and monotonous circumstances of English manufacturing life, depend upon it, design is simply impossible » [Ruskin 1953, 155]). Aussi des réflexions comme celle qu'il amorce dans « Traffic » lui permettront-elles de concilier les approches indissociables dans son œuvre de critique d'art et de critique de la société.

Si comme l'a souligné Asa Briggs, les descriptions victoriennes de la ville en disent long sur la perception de nombreux autres problèmes (Briggs *passim*), le projet de la Bourse de la Laine de Bradford a bien permis de cristalliser un certain nombre de craintes. Crainte, chez les classes industrielles, de ne pas présenter la meilleure apparence possible, mais aussi inquiétude des architectes concernant la difficulté à déterminer un style approprié pour un type de bâtiment particulier, et plus largement à définir un style national; angoisse de John Ruskin, enfin, qui ne se contente pas d'exprimer un certain nombre de préoccupations contemporaines, mais qui les précise, les pousse jusqu'à la vision terrifiante d'un désastre dont il ne doute pas qu'il les menace. « How could he rejoice in the mechanical triumphs of the century when the whole sky to the horizon was blackening with clouds of impending disaster? » (Ruskin 1928, 3).

On ne s'étonnera donc guère du fait que Ruskin ne se contente pas de traiter de l'architecture de la Bourse de Laine de Bradford. Refusant audacieusement dès le départ de placer la discussion au (bas) niveau prévu par ses interlocuteurs (« . . . and most simply and sorrowfully I have to tell you, in the outset, that I do not care about this Exchange of yours » [Ruskin 1928, 41]), il choisit de poser d'emblée un problème majeur à ses yeux, et qu'il va développer, celui de l'égoïsme et du matérialisme des classes moyennes, dont il entend se dissocier tout en essayant de les convaincre. Un savant jeu sur les pronoms personnels et les adjectifs et pronoms possessifs tout au long de son intervention révèle le souci contradictoire de les alarmer, de les culpabiliser, pour en fin de compte les sauver à tout prix. Ruskin qualifie d'emblée ses interlocuteurs de *business men* (Ruskin 1928, 41), dont il va essayer d'ébranler les présomptueuses certitudes. Il identifie aussi très rapidement ce qui semble constituer leur préoccupation majeure, à savoir la peur du ridicule et le souhait de paraître aussi puissants et respectables que possible :

But you think you may as well have the right thing for your money. You know there are a great many odd styles of architecture about; you don't want to do anything ridiculous . . . and you send for me, that I may tell you the leading fashion. (Ruskin 1928, 42)

Le terme *fashion* résume bien pour Ruskin un des principaux reproches qu'il adresse aux classes moyennes : en ne voyant dans l'art qu'un phénomène de mode et en éludant tout son contenu moral, elles ont perdu un repère essentiel et oublié le sens profond de certaines valeurs (« And I want you to think a little of the deep significance of this word "taste" » [Ruskin 1928, 42], insiste-t-il par ailleurs). L'art n'est conçu que comme une façade destinée à masquer des injustices liées au système économique et social, à justifier une puissance et à la perpétuer. Les craintes des classes dominantes demeurent donc fondamentalement égoïstes. En bon prophète, John Ruskin va utiliser une parabole dans les lignes qui suivent : il y décrit

un riche citoyen dépensant le plus gros de son revenu à installer des pièges pour se protéger de son voisin, et présentant cette précaution comme la condition essentielle à leur bonne entente. Si le message est limpide — les nouveaux *gentlemen* ont instauré un système qui leur impose de vivre dans la méfiance, la peur de l'autre et l'agressivité — et si la référence à des rivalités internationales apparaît aussi clairement dans tout l'extrait, on pourrait en outre rapprocher cette description de ce que l'on connaît de la concurrence entre certaines cités industrielles à l'époque, notamment dans le nord du pays. Celles-ci rivalisent en effet d'imagination pour mieux étaler leur nouvelle richesse. Ainsi la salle de concert Saint George's Hall de Bradford, dont la construction débute en 1851, et qui est en partie financée par Titus Salt, constitue un écho à celle du même nom bâtie à Liverpool entre 1843 et 1854. C'est là une occasion d'embellir la ville tout en ouvrant aux classes industrielles des possibilités nouvelles d'accès à l'art et la culture. Mais c'est Leeds, reliée à Bradford par une ligne de chemin de fer depuis 1846, qui en est alors la principale rivale. Les deux cités vont se livrer une véritable bataille consistant à agrémenter leur centre de bâtiments publics et commerciaux de plus en plus somptueux, et dont la construction de la nouvelle mairie de Leeds, inaugurée en grande pompe et en présence de la reine en 1858, constitue un célèbre jalon. Son architecte Cuthbert Brodrick est par ailleurs en train d'achever à Leeds une impressionnante Bourse du Blé au moment où Ruskin s'adresse aux habitants de Bradford. La nouvelle Bourse de la Laine symbolise donc la concurrence détestée par Ruskin à plusieurs égards. Pour lui, c'est cet esprit de jalousie et de compétition qui est ridicule et surtout dangereux, et l'adjectif *ludicrous* (Ruskin 1928, 45) dans sa bouche fait écho au *ridiculous* (Ruskin 1928, 42) prétendument employé par les marchands. La crainte d'être dépassé favorise une industrialisation galopante, synonyme de destruction et d'exploitation. L'environnement est menacé par la prolifération des usines, cheminées et chemins de fer, mais ce règne du charbon et de l'acier est aussi celui d'un ordre social forcé qui engendre les inégalités :

Your ideal of human life is then, I think, that it should be passed in a pleasant undulating world, with iron and coal everywhere underneath it. On each pleasant bank of this world is to be a beautiful mansion, with two wings; . . . At the bottom of the bank is to be the mill; not less than a quarter of a mile long, with a steam engine at each end, and two in the middle, and a chimney three hundred feet high. In this mill are to be in constant employment from eight hundred to a thousand workers, who never drink, never strike, always go to church on Sunday, and always express themselves in respectful language. (Ruskin 1928, 59)

Cette description idyllique est bien entendu empreinte d'ironie, d'autant qu'elle est encadrée par des visions plus sombres, voire apocalyptiques, sur lesquelles nous reviendrons. La recherche du profit a tout corrompu : Ruskin s'adresse progressivement à son public en en décrivant les membres

non plus seulement comme des hommes d'affaires mais comme des profiteurs du système (« you traffickers and exchangers, and other occupied in presumably benevolent business » [Ruskin 1928, 56]), mais il reconnaît également que le pays entier a subi leur influence. La pollution évoquée a aussi contaminé les sphères sociales et morales. Ainsi l'absence de toute religion autre que celle de l'argent et du profit affecte l'ensemble de la population, et c'est bien sa peur pour le pays tout entier que Ruskin évoque en déclinant l'adjectif *national* dans tout le texte. Et s'il s'inclut bien dans les adorateurs égarés de ce qu'il qualifie de *Goddess of Getting-On* ou *Britannia of the Market* (Ruskin 1928, 54), Ruskin ne manque pas de se distancier de l'architecture que les classes manufacturières consacrent à cette fausse déesse (« And all your great architectural works are, of course, built to her » [Ruskin 1928, 54]).

Il revient ainsi en permanence sur la question de l'architecture après des digressions qui ne sont qu'apparentes. Il réitère dès le début de son discours sa croyance en un lien indissociable entre choix artistique et choix moraux. Sa description d'une dégénérescence de l'architecture reflète cependant des débats et interrogations de l'époque. Certains portent sur le choix des matériaux employés. « You have at present only one art of any consequence—that is, iron-working », déclare Ruskin à son auditoire, et l'on se souvient de sa réaction horrifiée devant l'architecture du Crystal Palace quelques années plus tôt : « in the centre of the nineteenth century we suppose ourselves to have invented a new style of architecture when we have magnified a conservatory » (Ruskin cité par Golby 175). Dans son discours sur le Crystal Palace, Ruskin évoque déjà la perte de valeurs artistiques, et la destruction d'œuvres majeures qui annonce un déclin alarmant. De même dans sa préface à *The Crown of Wild Olive*, il se lance dans une description de l'utilisation de balustrades métalliques pour les devantures des pubs, qui va bien au-delà de la critique esthétique :

Thus, the Croydon publican buys the iron railing, to make himself more conspicuous to drunkards. The public house keeper on the other side of the way presently buys another railing, to out-rail him with. Both are, as to their relative attractiveness to customers of taste, just what they were before; but they have lost the price of the railings; which they must either themselves finally lose, or make their aforesaid customer of taste pay, by raising the price of the beer, or adulterating it. (Ruskin 1928, 4)

Selon Ruskin, la prolifération d'établissements de ce type et l'attention accordée à leur décoration témoignent d'une décadence de la société, et illustrent la concurrence et la course aux bénéfices. Plus généralement, l'hésitation des architectes du pays quant au style et aux matériaux à adopter lui semble la preuve même de la décrépitude artistique et morale du pays. Des craintes similaires liées à l'absence d'un style architectural « national » seront reprises par de nombreux architectes, et notamment par Robert Kerr, fondateur de The Architectural Association en 1847, à

laquelle Ruskin s'adressera occasionnellement. Kerr dénonce ainsi en 1860 ce qu'il décrit comme « the insinuation of a contemptible decrepitude of taste » (Kerr cité par Golby 192). Plus tard, en 1872, T. J. Emmet dans *The State of English Architecture* critiquera le même « mauvais goût » (« a depraved and vulgar public taste » [Emmet cité par Golby 286]) et s'inquiétera de l'influence néfaste de l'esprit d'acquisition. En décrivant l'architecture des grandes gares notamment, il sera atterré de voir un art noble traité comme un simple outil publicitaire. Il parlera de même de décadence et de dégradation pour décrire les métropoles. Dans « Traffic », l'image de la ruine et de la destruction est également omniprésente, de même que les références à la corruption et à la fin de la civilisation. Plusieurs illustres civilisations sont décrites, mais Ruskin montre comment des erreurs inexcusables les ont menées à leur perte, et il renvoie à sa propre époque en utilisant la périphrase « the so-called civilisation of the earth » (Ruskin 1928, 45). On se souvient de l'emploi que fera après lui William Morris du terme *civilisation*, qui prendra le plus souvent le sens ironique de dégénérescence ou de société en perdition.

À la fin de son exposé, Ruskin fait une ultime référence au *Critias*, dialogue dans lequel Platon évoque une société idéale mais aussi sa décadence :

It is the close of a dialogue called *Critias* . . . in which genesis he conceives the same first perfection and final degeneracy of man, which in our own Scriptural tradition is expressed by saying that the Sons of God intermarried with the daughters of men, for he supposes the earliest race to have been indeed the children of God, and to have corrupted themselves . . . (Ruskin 1928, 62)

De même, la civilisation contemporaine semble suivre une route qui lui sera fatale. L'erreur majeure de la société victorienne réside, pour Ruskin, en l'adoption d'un système économique fondé sur l'individualisme acharné, et le profit à tout prix. Il met donc en doute beaucoup de certitudes de l'époque :

. . . I wish you joy of your goddess, for as I am just as well-off as you, without the trouble of worshipping her at all . . . and it is because of this (among many other such errors) that I have fearlessly declared your so-called science of Political Economy to be no science . . . (Ruskin 1928, 58)

La Bourse de la laine de Bradford symbolise donc tout ce que la société victorienne devrait craindre et abhorrer. Il s'agit d'un de ces bâtiments sacrés au dieu Profit, qui viennent défigurer les villes, et pis, tentent de se travestir sous des ornements architecturaux pour mieux accomplir leur funeste fonction :

It is long since you built a cathedral . . . but your railway mounds, prolonged masses of Acropolis; your railroad stations, vaster than the Parthenon, and innumerable; your chimneys, how much more mighty and costly than the cathedral spires! Your harbour pier; your warehouses; your exchanges!—all these are built to your great Goddess of ‘Getting-On; and she has formed and will continue to form your architecture as long as you worship her. (Ruskin 1928, 54-55)

De fait, Ruskin se place dans « Traffic » dans la position du sage et du visionnaire. Il tente de remettre ses interlocuteurs sur le droit chemin, en leur prêchant — il emploie lui-même le verbe *preach* pour décrire sa démarche — sa bonne parole, et en s’appuyant sur des références bibliques, mythologiques, platoniciennes, mais aussi sur des auteurs qui lui sont chers comme Walter Scott ou Thomas Carlyle (la déesse *Britannia of the Market* rappelle par exemple le Mammon évoqué par ce dernier). Il renvoie à plusieurs de ses œuvres antérieures, comme *The Seven Lamps of Architecture* ou *The Stones of Venice* qu’il nomme, mais aussi à certains de ses discours et écrits sur l’art et l’économie capitaliste, situant donc sa harangue dans le contexte d’une réflexion et d’un cheminement cohérents. Sa démarche est celle d’un prophète annonçant la fin d’une civilisation, à moins d’un sursaut salutaire : son discours est ainsi minutieusement travaillé pour suggérer une fin douloureuse tout en évoquant la possibilité d’éviter le désastre. Par endroits pourtant, on sent poindre son propre affolement devant une accélération incontrôlable de tous les vices décrits. Si le texte reflète déjà bon nombre d’angoisses qui ont assailli les Victoriens à la fin de la période, il marque aussi le début d’une spirale de terreur dans laquelle Ruskin sombrera progressivement, comme le souligne Edward Alexander :

Ruskin’s frustrations in his battles with political economy led him to view the world as a place of deepening gloom, in a gigantic pathetic fallacy, he projected the darkness of his mind on the external (which greeted it to be sure, with plenty of its own darkness). Paradoxically, the more he saw, the darker his vision became. (Alexander 250-51)

Dans la mesure où « Traffic » est présenté comme une sorte de conclusion logique à d’autres réflexions, la question de la nature de l’architecture du pays y demeure naturellement centrale, comme dans le reste de l’œuvre :

In all my past work, my endeavour has been to show that good architecture is essentially religious—the production of a faithful and virtuous, not of an infidel and corrupted people. (Ruskin 1928, 50)

On a là résumée toute la bataille de Ruskin pour convaincre ses contemporains de la nécessité de ne pas dissocier la religion de leur vie mais de vivre au contraire dans le respect de ce qu’il appelle « a great national religion » (Ruskin 1928, 51). Chaque étape de la vie doit permettre de renforcer la vertu nationale ; celle-ci ne peut alors que rejaillir sur la qualité de l’archi-

ture du pays, qui devient du même coup une, cohérente, épanouie, quel que soit le type de bâtiment envisagé. C'est aussi pourquoi Ruskin ne peut se résoudre à l'emploi du style gothique pour un bâtiment industriel : d'une part on l'utilise d'après lui pour se justifier ou se dissimuler, et de l'autre les bâtiments industriels sont à ses yeux le symbole même de la dégradation des relations entre les différentes classes sociales. De même, chez nombre d'industriels et d'architectes, la référence au gothique inspire encore une sorte de respect apeuré, mais à nouveau pour de mauvaises raisons : parce qu'on associe exclusivement ce style à une architecture ecclésiastique, alors que pour Ruskin la référence au gothique devrait témoigner d'un choix de vie au quotidien. Du coup, « Traffic » se lit comme un constat d'échec. Rien n'a changé malgré les exhortations du prophète Ruskin, et la menace d'un désastre définitif se profile inexorablement. C'est là ce que Ruskin veut transmettre à ses auditeurs, mais aussi probablement ce qu'il ressent. Car si les références au péché sont nombreuses, elles sont à prendre dans le sens d'un manquement aux grandes règles que Ruskin continue de prêcher, à un moment de sa vie où certaines de ses propres certitudes religieuses se trouvent pour le moins ébranlées.

L'image de la guerre, également récurrente dans l'exposé, reflète la manière dont Ruskin perçoit non seulement les tensions européennes mais aussi les conflits nationaux et les fossés qui se creusent entre les différents groupes. Elle évoque la perte de l'honneur et de la dignité, la menace du conflit, l'impossibilité de l'harmonie à laquelle il aspire tant. Elle annonce la fin d'une civilisation corrompue à l'image de ce qui arriva au gothique médiéval :

. . . through that fury of perverted faith and wasted war, the Gothic rose also to its loveliest, most fantastic, and finally, most foolish dream; and, in that dream, was lost. (Ruskin 1928, 51)

À la vision de la destruction se substitue parfois celle, hallucinée, de l'enfer (« . . . those masses of lava which you forge at the mouths of the Infernos you have created . . . » [Ruskin 1928, 45]), et c'est cette même image qui fonde l'allocution finale : « Catastrophe will come; or worse than catastrophe, slow mouldering and withering into Hades » (Ruskin 1928, 63). De même, le texte crée à plusieurs reprises un inquiétant malaise en suggérant en quelques phrases comment la situation qu'il dénonce pourrait basculer d'un coup dans le chaos. Il en va ainsi du commentaire accompagnant la parabole des voisins ennemis :

A highly comic state of life for two private gentlemen! But for two nations, it seems to me, not wholly comic. Bedlam would be comic, perhaps if there was one madman in it; and your Christmas pantomime is comic, when there is only one clown in it; but when the whole world turns clown, and paints itself red with its own heart's blood instead of vermilion, it is something else than comic I think. (Ruskin 1928, 46).

De même, dans certaines descriptions, passe-t-on sans transition de la vision de la fête à celle de l'horreur :

. . . there followed the religion of Pleasure, in which all Europe gave itself to luxury, ending in death. First bals masqués in every saloon, then guillotines in every square. (Ruskin 1928, 54)

L'impression suscitée est celle d'un emballement, et l'image évoquée celle d'un monde au bord de la démence, ce qui s'avère d'autant plus troublant que Ruskin lui-même sombrera dans la folie à la fin de son existence. Cette terreur prémonitoire se fait d'ailleurs sentir dans d'autres écrits de l'époque. La vision de l'asile revient dans des lettres à des proches, mais aussi dans certains écrits sur l'architecture. Dans *The Two Paths* en 1859, il retranscrit une conférence intitulée « The Work of Iron in Nature, Art and Policy » dans laquelle il s'exclame notamment : « Your iron railing always means thieves outside it, or Bedlam inside » (Ruskin 1953, 203). L'image de la guillotine évoque également la Révolution française dont la crainte d'un soulèvement populaire en Grande-Bretagne éveille le spectre. On retrouve par ailleurs ici l'influence de Thomas Carlyle, grand ami de Ruskin, et de son ouvrage de 1837, *The French Revolution*, qui a également inspiré le style et la thématique de *A Tale of Two Cities*, roman publié par Charles Dickens en 1859. Carlyle intitule son troisième volume *The Guillotine* et y consacre un long chapitre à la Terreur dans lequel la référence à l'instrument d'exécution est récurrente :

The Guillotine, we find, gets always a quicker motion, as other things are quickening. The Guillotine, by its speed of going will give index of the general velocity of the Republic. The clanking of its huge axe, rising and falling there, in horrid systole-diastole, is portion of the whole enormous life-movement and pulsation of the Sansculottic system! (Carlyle 249)

Carlyle est lui aussi un prophète, et l'on retrouve dans « Traffic » certaines de ses ambiguïtés : comme Carlyle lorsqu'il évoque la Révolution, Ruskin souligne l'inévitabilité du processus et détaille les responsabilités ; mais on sent aussi parfois poindre chez les deux auteurs une sorte de sympathie pour les malheureux qui ont causé leur propre perte.

Il faut pour conclure souligner une des particularités du *Critias* de Platon sur lequel Ruskin va s'appuyer pour terminer son intervention : il s'agit d'un dialogue inachevé. En citer les derniers mots permet en quelque sorte d'éveiller un espoir. Ruskin peut en effet ainsi introduire une fin ouverte dans laquelle il va à la fois évoquer la catastrophe imminente et la conjurer en offrant une chance d'y échapper. Encore une fois, il s'agit à la fois d'encourager la nation tout entière à se sauver in extremis, et de se convaincre lui-même de la possibilité d'un tel salut. Et on retrouve, de fait, tout au long de « Traffic », la présence d'une alternative au pire, à travers de multiples oppositions lexicales. À mesure qu'il avance dans son propos, l'opposition prend la forme d'un choix :

Change must come; but it is ours to determine whether a change of growth or a change of death. (Ruskin 1928, 61)

Continue to make that forbidden deity your principal one, and soon no more art, no more science, no more pleasure will be possible. Catastrophe will come; . . . But if you can fix some conception of a true human state of life to be striven for . . . you will know how to build, well enough. (Ruskin 1928, 63)

Malgré cette note d'espoir, les pires craintes de Ruskin se réaliseront après son intervention de Bradford. La Bourse de la Laine sera construite par le plus prestigieux cabinet d'architectes local, Lockwood and Mawson, déjà à l'origine, entre autres, de Saint George's Hall, et sera inaugurée par le premier ministre lord Palmerston en 1867. Le style choisi sera qualifié par les observateurs et journalistes de l'époque de Venetian Gothic, ce qui ne signifiera pas pour autant que les préceptes développés par Ruskin depuis *The Stones of Venice* auront été adoptés et assimilés. Dans « Traffic », Ruskin, faisant référence à la nécessité d'orner toute architecture noble de frises et autres sculptures, en profitait pour railler les marchands :

I could carve something for you on your exchange worth looking at. But I can only at present suggest decorating its frieze with pendant purses; and making its pillars broad at the base for the sticking of bills. And in the innermost chambers of it there might be a statue of Britannia of the Market. . . (Ruskin 1928, 57)

Des bustes et des statues ornent bien la nouvelle Bourse, mais les héros qu'ils représentent sont ceux du monde industriel, comme Titus Salt, James Watt, ou encore George Stephenson, ou les adeptes du libre-échange tant décrié par Ruskin, comme Richard Cobden. La Guilde de Saint Georges que Ruskin formera quelques années plus tard pour tenter d'introduire un système de travail plus juste ne lui permettra jamais de mener à bien sa vision utopique des relations sociales, malgré tous les conseils prodigués à Bradford :

Conclusively you will find that because you are king of a nation, it does not follow that you are to gather for yourself all the wealth of that nation; neither because you are king of a small part of the nation, and lord over the means of maintenance—over field, or mill, or mine, are you to take all the produce of that piece of the foundation of national existence for yourself. (Ruskin 1928, 61)

La société victorienne fera, de fait, la sourde oreille à son enseignement, selon lequel une apparente richesse peut en fin de compte mener à une ruine irréparable.

Dans l'industrie lainière de Bradford, les conditions de travail demeureront difficiles, malgré l'héritage de John Wood et Titus Salt. Dans les années soixante-dix, la ville devra affronter des épidémies de typhoïde et d'anthrax que les autorités sanitaires auront bien du mal à endiguer et

que d'aucuns ne manqueront pas d'interpréter comme une punition divine. Et pourtant certaines initiatives auraient pu être saluées par John Ruskin, comme la création en 1904 de la galerie d'art Cartwright Hall grâce aux œuvres léguées par l'industriel et collectionneur Samuel Cunliffe Lister. Quelques années plus tôt, son fidèle disciple William Morris, fondateur du mouvement *Arts and Crafts* dont les artistes reprendront de nombreuses théories défendues par Ruskin, avait aussi conçu des vitraux pour la cathédrale de la ville. Aspirations et inspirations artistiques ne semblaient donc pas avoir été complètement taries. Rappelons par ailleurs que, malgré des grèves récurrentes dans l'industrie lainière à la fin du siècle, le militantisme syndical restera fort modéré à Bradford, et la ville ne sombrera pas dans l'anarchie et le désordre prédits.

La conclusion de Ruskin dans « Traffic » vient toutefois déjà d'une certaine manière dépasser de nombreuses peurs victorienne :

Catastrophe will come; . . . . But if you can fix some conception of a true human state of life to be striven for;—then, and so sanctifying wealth into “commonwealth,” all your art, your literature, your daily labour, your domestic affection, and citizen's duty, will join and increase into one magnificent harmony. You will know then how to build, well enough; you will build with stone well, but with flesh better; temples not made with hands, but riveted of hearts; and that kind of marble, crimson-veined, is indeed eternal. (Ruskin 1928, 64)

Après avoir brandi la menace de l'irréversible, et évoqué la fin des temps, le voilà qui promet une éternité, dans laquelle architecture, nature et corps humain même semblent se confondre. Il conjure ainsi sa crainte réitérée de se voir emporté dans le tourbillon de vice et de malheur auquel il essaie de résister en se proposant de sauver le monde des griffes des faux prophètes. Il répond, ce faisant, et peut-être inconsciemment, au souci de nombreux Victoriens de dépasser le matérialisme de leur époque.

Isabelle CASES

*Université Via Domitia de Perpignan*

### Bibliographie

- Alexander, Edward. *Matthew Arnold, John Ruskin and the Modern Temper*. Columbus: The Ohio State UP, 1973.
- Batchelor, John. *John Ruskin: No Wealth but Life*. London: Chatto and Windus, 2000.
- Briggs, Asa. *Victorian Cities*. Harmondsworth: Penguin, 1990.

- Carlyle, Thomas. *Selected Works. Reminiscences and Letters*. London: Rupert Hart-Davis, 1955.
- Golby, J. M., ed. *Culture and Society in Britain 1850-1890*. Oxford: Oxford UP, 1986.
- Henderson, William Otto. *The Life of Friedrich Engels*. London: Routledge, 1976.
- Hunt, Tristram. *Building Jerusalem: The Rise and Fall of the Victorian City*. London: Phoenix, 2005.
- Landow, George P. *Ruskin*. Oxford: Oxford UP, 1985.
- McMillan, Margaret. *The Life of Rachel McMillan*. London: Dent, 1927.
- Palmer, Tom, *The Bradford Wool Exchange*. Bradford: Waterstone's Booksellers, 1997.
- Ruskin, John. *The Crown of Wild Olive*. [1866]. London: Macmillan, 1928.
- . *Sesame and Lilies. The Two Paths and The King of the Golden River*. [1865]. London: Dent, 1953.
- . *The Seven Lamps of Architecture*. [1849]. New York: Dover P, 1989.
- . *The Stones of Venice*. [1851-1853]. London: Penguin, 2001.
- Williams, Raymond. *Culture and Society*. London: The Hogarth P, 1993.