

# ART INTO LANDSCAPE

Perhaps the most celebrated study of landscape painting in the post-war period has been Kenneth Clark's *Landscape into Art*. First published in 1949, and republished with only slight modifications in 1976, *Landscape into Art* gives a brilliant synthetic view of the rise of landscape painting from late Middle Ages to the present day. It takes us from the "Landscape of Symbols", from the Paradise Garden or hortus conclusus of Gothic tapestry and manuscript, through a series of conceptual divisions which lead to the climactic expression of "The Natural Vision". Constable, Corot, the Barbizon School, Courbet and Monet are seen as having achieved, in their different ways, triumphant expressions of "realistic landscape" which, writes Clark, "the ignorant believe to be one of the easiest forms of painting (but) is actually one of the most inaccessible, one in which success is rarest and most precarious."<sup>1</sup> Parallel to these painters, there is the more spectacular, high-keyed landscape vision of "The Northern Lights", Turner and Van Gogh, and the more sober constructive expression of "The Return to Order", with Seurat and Cézanne. But Clark's Epilogue sounds the death-knell of landscape painting as a continuing genre. Having achieved, in the 19th century, this extraordinary richness and plurality of expression, it has languished in our own times to the point where no renewal can be credibly expected.

It is worth looking quite closely at the argument which underlies *Landscape into Art*, since it represents in a particularly salient way the prevalent mode of interpreting and understanding landscape within the field of the arts. Essentially, it is an argument which was first employed by Clark's admired precursor, the critic John Ruskin. Although Clark displays a much wider knowledge and a more catholic appreciation of modes of landscape painting than his mentor, he holds essentially to the central point of Ruskin's theory: the grafting of the principle of mimesis upon a progressive view of history. In Ruskin's *Modern Painters* Vol. III, the issue is presented in its most unambiguous form. The entire period of Western art in the Christian era is divided into two great phases, and the shift from one to the other is identified precisely as a change in attitudes to landscape: "Before the idea of landscape had been thus far developed, the representations of it had been purely typical: the objects which had to be shown in order to explain the scene of the event, being firmly outlined,

# L'ART DANS LE PAYSAGE

L'une des plus célèbres études de l'après-guerre sur le paysage est le *Landscape into Art* (*Le Paysage dans l'art*) de Kenneth Clark. Publié en 1949, et réédité avec d'infimes modifications en 1976, l'ouvrage offre une vue brillamment synthétique du trajet ascendant de l'art du paysage du Moyen Âge à nos jours. Une suite de définitions conceptuelles nous conduit du « Paysage par symboles » (du Jardin des Délices) ou du *hortus conclusus* des tapisseries ou des manuscrits gothiques – jusqu'à cette apogée du paysage que sera la « vision naturelle ». On considère en effet que Constable, Corot, l'École de Barbizon, Courbet et Monet ont réussi, chacun par sa manière de peindre, à exprimer triomphalement ce « paysage réel » que « les ignorants », dit Clark, « tiennent pour l'une des formes les plus faciles de la peinture, alors qu'il est l'une des moins accessibles, l'une où la réussite est la plus rare et la plus précaire »<sup>1</sup>. À côté de ces peintres se situe la vision plus spectaculaire, plus exaltée, des « Lumières du Nord » : Turner et Van Gogh, et l'expression plus sobre, plus constructive du « Retour à l'Ordre » de Seurat et Cézanne. Pourtant le livre de Clark se clôt sur une sorte de glas de la peinture de paysage en tant que genre continu. Après avoir atteint, au XIX<sup>e</sup> siècle, une richesse et une pluralité d'expression extraordinaires, cette peinture languit aujourd'hui, au point qu'on n'en peut attendre nul renouveau.

Il convient de regarder d'assez près la démarche qui sous-tend l'étude de Clark : elle met tout particulièrement en relief la manière prédominante, généralement admise, d'interpréter et de comprendre le paysage sur le plan artistique. Pour l'essentiel, cette démarche fut d'abord celle du précurseur tant admiré de Clark, l'esthéticien anglais John Ruskin. Bien qu'il connaisse plus amplement que son maître les techniques de la peinture et qu'il ait de celles-ci une vision critique plus englobante, Clark n'en reste pas moins fidèle au foyer même de la pensée de Ruskin : greffer le principe de mimesis sur une vision « évolutionniste » de l'Histoire. C'est dans le troisième volume des *Peintres modernes* que le raisonnement de Ruskin est présenté sous sa forme la moins ambiguë. Toute la période de l'art occidental à l'ère chrétienne est divisée en deux grandes phases, et la transition de l'une à l'autre est précisément identifiée comme un changement dans les regards sur le paysage : « Avant que l'idée de

usually on a pure golden or chequered colour background, not on sky. The change from the golden background (characteristic of the finest thirteenth century work) and the coloured chequer (which in like manner belongs to the finest fourteenth) to the blue sky, gradated to the horizon, takes place early in the fifteenth century, and is the crisis of change in the spirit of mediaeval art. Strictly speaking, we might divide the art of Christian times into two great masses – Symbolic and Imitative; – the symbolic, reaching from the earliest periods down to the close of the fourteenth century, and the imitative from that close, to the present time; and then the most important circumstance indicative of the culminating point, or turn of tide, would be this of the change from chequered background to sky background”<sup>2</sup>

Ruskin’s insight is an acute one, and it can be verified by the examination of a late medieval manuscript like the *Riches Heures du Duc de Berry*, where the single illumination showing a sky clearing after storm contrasts remarkably with the coloured chequer work of the remainder. Although he does not make the point, it is worth recalling that the sky was the very element which defeated the technical capacities of Brunelleschi’s perspectival models, and had therefore to be left blank or signified by a mirror surface. The sky is the index of what resists mimesis – or at least what resists the mimetic effects of perspectival construction. But it cannot resist forever, according to Ruskin:

“The moment the sky is introduced (and it is curious how perfectly it is done at once, many manuscripts presenting in alternate pages, chequered backgrounds, and deep blue skies exquisitely gradated to the horizon) – the moment, I say, the sky is introduced, the spirit of art becomes for evermore changed, and thenceforward it gradually proposes imitation more and more as an end, until it reaches the Turnerian landscape”<sup>3</sup>.

Both Ruskin and Clark are therefore arguing for the same progressive view of landscape painting. Both identify the late medieval period as the one in which “imitative” art takes over from “the landscape of symbols”. Both see the culmination of “imitative” art as in the nineteenth century – and even though Clark deflects the ideal of “realistic landscape” from Turner to Constable, Corot and Courbet, his argument remains structurally identical. Yet precisely because of this, Clark encounters the same practical and theoretical problems as his nineteenth century predecessor. Having proclaimed Turner’s landscapes to be the summit of imitative art, Ruskin was forced to consider the problem of what was to follow Turner. He could praise the Pre-Raphaelites for their painstaking attention to botanical particularities and their correct drawing. But he could not persuade himself that they were attempting even remotely the same ideal as Turner. Was it possible that art, having reached a *ne plus ultra* of imitation, had now reverted to the symbolic? Although Ruskin never fully confronted this question in relation to landscape painting, his attention turned increasingly to the issues of symbolic expression in architecture, poetry and myth. Having begun *Modern Painters* with a paean to the ideal of fidelity to nature, he was to end it with a labyrinthine celebration of symbol and allegory: Turner was the centre of both projections.

Clark, as a critic of our own times, senses the paradox which Ruskin so vigorously espoused. But he does not try to resolve it. He mentions intermittent returns to the “landscape of symbols”, such as those of Blake and Samuel Palmer. But his conclusion

paysage ne se soit développée jusqu’au point où nous la voyons, les représentations du paysage avaient été purement typiques: les objets qu’on devait montrer afin d’expliquer la scène d’un événement étaient représentés en fermes contours sur un fond soit d’or pur, soit de couleurs quadrillées, et non pas sur un ciel. L’abandon du fond doré (qui caractérisa les meilleures œuvres du XIV<sup>e</sup> siècle) et de la couleur quadrillée (qui marqua les meilleurs travaux du siècle suivant) pour le ciel bleu, disposé en dégradé jusqu’à l’horizon, se manifeste assez tôt dans le XV<sup>e</sup> siècle, et traduit la crise de mutation dans la pensée artistique médiévale. Pour parler net, l’on pourrait diviser l’art des temps chrétiens en deux grands massifs, le Symbolique et l’Imitatif, le premier s’étendant des époques les plus primitives jusqu’au terme du XIV<sup>e</sup> siècle, le second touchant presque à nos jours. Dès lors le grand événement qui marque le point culminant de cette évolution – le grand tournant si l’on préfère – serait justement le passage du fond coloré quadrillé au fond de ciel.<sup>2</sup> »

L’acuité des vues de Ruskin se vérifie à l’examen d’un manuscrit de la fin du Moyen Âge comme *Les Riches Heures du duc de Berry*, où l’enluminure unique montrant un ciel clair après l’orage fait un remarquable contraste avec le travail coloré et quadrillé du reste. Bien que Ruskin ne souligne pas cet aspect du problème, on rappellera que les schémas perspectifs de Brunelleschi, malgré toutes les possibilités qu’ils offraient, échouèrent devant la représentation du ciel: ce fut la plus spectaculaire résistance à la mimésis, ou du moins aux effets mimétiques de la construction en perspective. Pourtant cette résistance finira par céder, comme l’écrit Ruskin:

« Au moment où l’on introduit le ciel – et combien est curieuse la soudaineté avec laquelle ce fut fait à la perfection: plusieurs manuscrits présentent sur une page un fond quadrillé, et sur la suivante un ciel d’azur profond s’étendant exquisément par degrés jusqu’à l’horizon – au moment, dis-je, où l’on introduit le ciel, l’esprit de l’art change à jamais – et dès cet instant l’imitation se propose de plus en plus comme une fin, jusqu’à ce qu’on parvienne au paysage de Turner.<sup>3</sup> »

Ainsi Ruskin et Clark défendent-ils la même conception « évolutionniste » de la peinture de paysage. Tous deux situent à la fin du Moyen Âge le temps où l’art « imitatif » remplace le « paysage de symboles ». Tous deux voient l’apogée de cette « imitation » au XIX<sup>e</sup> siècle – et même si Clark déplace de Turner à Constable, Corot et Courbet l’idéal du « paysage réel », son raisonnement demeure identique en termes de structure. Pour cette raison, justement, Clark se heurte aux mêmes problèmes pratiques et théoriques que son prédécesseur du XIX<sup>e</sup> siècle. Célébrant la peinture de Turner comme le sommet de l’art d’imitation, Ruskin devait forcément considérer le problème de l’après-Turner. Il pouvait louer les Pré-Raphaélites pour leur minutieuse attention aux particularités botaniques et pour la correction de leur dessin. Mais comment se persuader qu’ils tendaient, même indirectement, au même idéal que Turner? Pouvait-on concevoir que l’art ayant atteint le *ne plus ultra* de l’imitation, retournait à présent au symbolique? Bien qu’il ne se soit jamais posé de front cette question quant à la peinture de paysage, Ruskin devait progressivement tourner son attention vers les aspects de l’expression symbolique en architecture, en poésie et dans le mythe. Lui qui, au début des *Peintres modernes*, chantait un péan à l’idéal de fidélité à la nature, devait finir par une célébration « labyrinthique » du symbole et de l’allégorie: au centre de ces deux visions il y avait Turner.



Les Riches Heures du duc de Berry, Folio 168, 1405-1409



Johannes Vermeer, *Vue de Delft*, 1659-1660



Botanique du XIII<sup>e</sup> siècle  
(illustré dans *Modern Painters*,  
John Ruskin, 1843-1860)

very firmly excludes the possibility that we can revert, from imitation, to a new symbolic vision of landscape:

“Can we escape from our fears by creating once again the image of an enclosed garden? No. The artist may escape from battles and plagues, but he cannot escape from an idea. The enclosed garden of the fifteenth century offered shelter from many terrors, but it was based on a living idea, that nature was friendly and harmonious. Science has taught us that nature is the reverse; and we shall not recover our confidence until we have learnt or forgotten infinitely more than we know at present.”<sup>4</sup>

No doubt quite consciously, Clark has here retold our story in terms of the myth of the Garden of Eden. Because we have eaten of the Tree of Knowledge, or Science, we can never return to the blissful state of the Garden. But in offering this stern admonition, he at the same time puts us in mind of the profoundly mythic values upon which his whole argument is based. The Symbolic landscape is the pre-lapsarian vision, in which word and thing, copy and model, effortlessly cohere. The Imitative landscape is a landscape of estrangement – generations of artists travail in alienation from the real in order that, by the sweat of their brow and the labour of their hands, they may bridge the gap between model and copy. “Realistic painting, which the ignorant believe to be one of the easiest forms of painting, is actually one of the most inaccessible, one in which success is rarest and most precarious.” But, writing as he does within the grip of this binary pattern, Clark can ultimately offer us no more than the final liquidation of his own conceptual scheme: an end to imitation, and no return to the symbolic. Surely we can proceed further than this?

One of the ways of doing so might be to turn our attention to the Achilles’ heel of mimetic theory, the technique of photography. Clark is frank about the real propinquity between photography and the supreme achievements of mimetic painting, writing of Vermeer’s “View of Delft”: “This unique work is certainly the nearest which painting has ever come to a coloured photograph<sup>5</sup>. With Courbet, he is even more explicit, and revealing: “There is a peculiar relation of tone between sea, sky and rock which anticipates in an incomprehensible way the coloured post-card (and at this point I ought to admit that coloured postcards of landscapes often give me a pleasure that I can only suppose to be aesthetic).”<sup>6</sup> Of course there is a great deal to be said – and Clark is not reluctant to say it – about the art of artlessness which allows such comparisons to be at all compelling. But the fact remains that what is underlying the “aesthetic” judgment is the mythic value of mimesis: Courbet’s landscapes are valued because, while provoking “incomprehensible” analogies with coloured photography, they are at the same time quite undisguisedly the result of the painter’s dogged effort – and the experience aroused by the coloured postcard itself is honestly admitted to be hard to account for or classify.

This predicament is of course the logical result of viewing photography as a distinct technique, invented at such and such a date and therefore capable of exerting a strictly historical “influence” upon the development of nineteenth century painting. Such a view, which indeed relegates the connection between a Courbet landscape and a future photographic genre to the domain of the “incomprehensible”, is steadily being superseded by a more comprehensive approach to the cultural study of images, which poses formidable problems of its own but carries much greater initial plausibility. At a

Homme de notre temps, Clark perçoit le paradoxe si vigoureusement épousé par Ruskin – mais sans chercher à le résoudre. Il évoque des retours intermittents au « paysage de symboles » – Blake et Samuel Palmer par exemple – mais sa conclusion niera très fermement que l’on puisse quitter l’imitation pour revenir à une nouvelle vision symbolique du paysage :

« Pouvons-nous échapper à nos peurs en instaurant une nouvelle fois l’image du jardin clos ? Non, l’artiste peut échapper aux batailles et aux pestes – il ne peut échapper à une idée vivante. Le jardin clos du XV<sup>e</sup> siècle offrait un abri contre maintes terreurs mais relevait d’une idée vivante : La nature est amicale et harmonieuse. La science nous a appris le contraire, et nous ne retrouverons pas notre confiance en la nature avant d’avoir appris à oublier infiniment plus que nous ne savons maintenant.<sup>4</sup> »

Très consciemment sans doute, Clark retrace notre histoire selon le mythe du Jardin d’Éden. Ayant goûté au fruit de l’Arbre de la Connaissance, ou de la Science, nous ne pouvons revenir à l’état béni du Jardin. Mais par ce sévère rappel, il nous met aussi en l’esprit les valeurs profondément mythiques dont procède toute son argumentation. Le Paysage Symbolique, c’est la vision d’avant la chute, quand le mot et la chose, la copie et le modèle coïncidaient tout naturellement. Le Paysage Imitatif est un paysage d’étrangeté – d’écart entre le signe et la chose signifiée. Dès lors, des générations d’artistes, séparés du réel, travailleront à la sueur de leur front et de leurs mains pour combler le vide entre modèle et copie. « La peinture réaliste, que l’ignorant prend pour l’un des modes de peinture les plus aisés, est en fait l’un des plus inaccessibles, l’un où la réussite s’avère la plus rare et la plus précaire. » Pris comme il l’est dans cette grille de pensée binaire, Clark ne pourra finalement nous proposer qu’une liquidation de son propre schéma conceptuel : la fin de l’imitation, sans nul retour au symbolique. Ne pouvons-nous aller plus loin ?

On pourrait aller plus loin, par exemple, en considérant le « talon d’Achille » de la théorie de l’imitation : la technique photographique. Traitant de Vermeer, Clark rappelle avec franchise la réelle parenté entre la photographie et cette suprême réussite de la peinture mimétique : la Vue de Delft. « Avec cette œuvre unique, la peinture s’est sans doute montrée plus proche qu’elle ne fut jamais de la photographie en couleur.<sup>5</sup> » À l’égard de Courbet, l’attitude de Clark sera encore plus explicite et révélatrice. « Il y a un rapport particulier de ton entre la mer, le ciel et le rocher qui laisse prévoir, de façon incompréhensible, la carte postale en couleurs – et ici j’avouerai que les paysages sur cartes postales en couleurs me donnent souvent un plaisir que je ne puis que supposer esthétique.<sup>6</sup> » Certes il y aurait beaucoup à dire – et Clark n’hésite point à le reconnaître – sur un art non artistique, et qui éveille pourtant en nous de telles comparaisons. Il demeure que le jugement « esthétique » est sous-tendu par la valeur mythique de la mimesis : on prise les paysages de Courbet parce que, tout en suscitant des analogies « incompréhensibles » avec la photographie colorisée, ils résultent très manifestement d’un effort acharné du peintre – et l’on s’accorde à penser que l’expérience évoquée par la carte postale en couleurs est difficile à prendre en compte et à situer.

Certes ce jugement paradoxal procède d’une vision de la photographie comme technique, inventée à telle date, et capable par là d’« influencer », sur un plan purement historique, le développement de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette façon de voir, qui

recent exhibition held at the Museum of Modern Art, New York, early photographs were exhibited together with a fascinating sequence of paintings from the late eighteenth century onwards. The assumption was, not that the paintings had influenced the inventors of photography – such an inference would be fairly absurd – but that both early photography and a distinctive type of landscape painting reflected an impulse towards certain types of composition and subject matter<sup>7</sup>. The will to a certain type of mimetic accuracy, if one can express it in those terms, demonstrably preceded the precise discoveries of Niepce, Fox Talbot and Daguerre. Consequently the “influence” which their inventions exerted was itself already inscribed within the evolution of the plastic arts, to a certain degree. Such a shift in attitude has an obvious application, both to Clark’s distinction between the symbolic and the mimetic, and to his gloomy diagnosis of the future of landscape art in our times. We may suppose that a major reason for the problematic status of photography in relation to the visual arts has been the cultural need to maintain a distinction between the apparently automatic, perfect and trouble-free mimesis of the photograph and the venerable, historically sanctioned mimesis of the landscape painting. There is a sense in which the resistance opposed to the reception of photography within the family of images has been chiefly an index of the need to maintain a mythic view of mimesis, distinguished from but in complicity with the symbolic vision which is the other side of the coin. It has, no doubt, taken more than a century for us to become aware that photography is not simply a technique, which artists must ward off or adapt to, but, as Barthes put it, the sign of an anthropological revolution. The perfection of mimesis, it is at the same time the end of mimesis, or more exactly of the mythic distinction between mimesis and symbolism which we have seen to be the dominant explanatory scheme of Clark’s study.

The implications of this development for the future of landscape art are very precisely outlined in Peter Wollen’s remarks on the work of Chris Welsby, one of the numerous young artists employing the photographic image who were already well launched by the time *Landscape into Art* was published for the second time: “The Romantic cult of nature, which made it possible for landscape painting to flourish in the nineteenth century more than ever before, grew up alongside and in reaction against the technological destruction of nature which accompanied the industrial revolution. The danger, of course, was that our culture would simply become increasingly split, as art set itself up as science and science was applied and developed divorced from any concern over value. Welsby’s work makes it possible to envisage a different kind of relationship between science and art, in which observation is separated from surveillance and technology from domination. The late development of landscape art means that its particular history may only now be really beginning, as it enters a new post-painterly phase<sup>8</sup>.”

Wollen suggests an exhilarating reversal of the perspective set up by Clark. Landscape art is not an achievement of the illustrious dead, which reached its peak in the last century and was inseparable from the historical development of the oil painting. It is, on the contrary, an art of the future, whose potentiality is closely bound up with the developing media of film and photography. On any superficial survey of the field,

relègue au registre de l’ « incompréhensible » le rapport entre un paysage de Courbet et le genre futur de la photographie, sera de nos jours remplacée progressivement, mais nettement, par une approche plus globale, plus culturelle : l’étude de l’image, qui par elle-même pose de formidables problèmes, mais s’avère au départ bien plus plausible. Lors d’une récente exposition au Musée d’Art Moderne de New York, des photographies du XIX<sup>e</sup> siècle ont été juxtaposées avec une fascinante série de peintures allant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1850. On voulait ainsi faire apparaître non pas que les peintures avaient influencé les inventeurs de la photographie (c’eût été probablement absurde) – mais que la photographie à ses débuts et un certain type de paysage peint traduisaient un même attrait pour des compositions et des sujets bien déterminés<sup>7</sup>. Une volonté de minutie mimétique, si l’on peut s’exprimer ainsi, a manifestement précédé la découverte par Niepce, Fox Talbot et Daguerre, d’images exactes. On peut en conclure que l’ « influence » que devait exercer cette invention se trouvait déjà inscrite en quelque mesure dans l’évolution des arts plastiques. De toute évidence, ce changement d’attitude quant au problème du réalisme concerne et la distinction de Clark entre le symbolique et le mimétique, et ses sombres visions du destin du paysage en notre temps. Sans doute le caractère problématique du statut de la photographie par rapport aux arts visuels a-t-il été dû principalement à un besoin culturel de maintenir une distinction entre une mimésis photographique, apparemment automatique, parfaite, « sans problème », et la mimésis vénérable d’une peinture de paysage cautionnée par l’Histoire. On a quelque raison d’estimer que si la photographie fut difficilement admise dans la famille des images, cela signifiait surtout le besoin de maintenir une vision mythique de la mimésis, distincte et toutefois complice d’une vision symbolique, qui est comme l’autre face de la pièce de monnaie. Car il nous a fallu plus d’un siècle pour prendre conscience que la photographie, loin d’être une simple technique dont les artistes doivent se défier ou à laquelle ils doivent s’adapter, constitue ce signe d’une révolution anthropologique souligné par Barthes. Perfection de la mimésis, la photographie en marque en même temps la fin – plus exactement la fin de cette distinction entre mimésis et symbolisme dont Clark, on l’a vu, fait la pierre angulaire de son explication.

L’évolution dialectique que nous venons de retracer, Peter Wollen en a tiré les conclusions dans ses remarques sur l’œuvre de Chris Welsby, l’un des nombreux jeunes artistes employant l’image photographique, et qui connaissait déjà la notoriété quand parut la seconde édition de *Landscape into Art* : « Le culte romantique de la nature, auquel la peinture de paysage doit un épanouissement jamais encore atteint, et qui fut parallèle et opposé tout ensemble à la destruction technologique de la nature qui marqua la révolution industrielle. Le danger était certes que notre culture fut de plus en plus scindée à mesure que l’art même se présentait comme une science, et la science comme une science appliquée et développée sans l’intervention d’aucun sens des valeurs. Le travail de Welsby permet d’envisager un autre mode de relation entre science et art, selon lequel l’observation ne soit pas une surveillance ni la technologie une domination. Les dernières manifestations de l’art du paysage signifient que son histoire spécifique commence seulement maintenant, avec son entrée dans une nouvelle phase post-picturale.<sup>8</sup> »

7 - Cf. Peter Galassi, *Before Photography*, New York: Museum of Modern Art, 1981.

8 - Peter Wollen, in *Chris Welsby – Films – Photographs – Writings*, ed. David Curtis, London: Arts Council of Great Britain, 1980, p.3.

7 - Cf. Peter Galassi, *Before Photography*, New York: Museum of Modern Art, 1981.

8 - Peter Wollen, in *Chris Welsby – Films – Photographs – Writing*, ed. David Curtis London: Art Council of Great Britain, 1980, p. 3.

Wollen has the evidence on his side (though it is only fair to say that most of it has accumulated in the past ten years or so). From the American Robert Smithson to the Dutch Jan Dibbets, from Chris Welsby to his fellow-countrymen Hamish Fulton and Richard Long, the list of contemporary artists committed to landscape is a long and impressive one. This new direction of landscape art would appear, indeed, to be one of the very few which offers a credible path of investigation for the post-painterly, and indeed post-modern sensibility. But this is not to say that the new art of landscape is a merely opportunistic exploitation of an established and popular genre. As Wollen points out, it is a question of modifying our whole conception of nature, in response to the recognition of a disastrous split between nature, on the one hand, and art and technology on the other. Chris Welsby himself understands and expresses the issue effectively: "Certain preconceived notions about landscape must be laid aside. My primary concern is with the area of epistemology which deals with the definition of, and relationship between "mind" and "nature". Briefly, "mind" can be defined as ideas/concepts/paradigms and "nature" as constituting all things and attributes which do not fall within this description of "mind"... It is the constantly shifting interface between the dual concepts which lies at the core of my attitude towards landscape in art."<sup>9</sup>

My purpose in tracing the argument of *Landscape into Art*, and in confronting it with this particular contemporary example, should therefore be amply clear. Although Clark's traditional reading of the history of landscape painting involves a continuous development from the late fourteenth century to the nineteenth, and a drastic falling away ever since, this is a reading based on mimesis, which takes the perspectival ordered conventional oil painting. In order to account for the flourishing new movement of landscape artists, we need not so much a new chapter to be added to Clark's study as a completely innovatory reading. As Welsby's statement about the relationship between "mind" and "nature" suggests, the hinge of the problem lies with Cézanne, who first brought the epistemological issue into prominence as a landscape painter. For Cézanne, the "constantly shifting interface" between mind and nature was indeed an insistent predicament. Cézanne's anxious concern to remain faithful to his "petite sensation" caused him to see the conventional schemata of landscape painting as entirely outmoded, and to attempt the almost impossible goal of an order which was "parallel to nature".

In this context, Clark's placing of Cézanne under the heading "Return to order" has an ambivalent ring to it. Cézanne in effect did anything but recall the art of landscape to the happy stability which it had enjoyed for brief periods in the past. Although he managed through single-minded dedication to confine his experimental vein within the conventions of the medium, he made it inevitable that his successors would break the mould. Picasso is the true successor of Cézanne when he announces to Sabartes the reason for his introduction of collage: "We sought to express reality with materials we did not know how to handle, and which we prized precisely because we knew their help was not indispensable to us, that they were neither the best nor the most adequate."<sup>10</sup> The aesthetic of collage signifies therefore not simply a last turn in the screw of Cubist experiment, but a strategy of diminished mastery, a desire to tip the balance away from the omnipotent artist and towards the world as brute material.

Pensée vivifiante que celle de Wollen, car il renverse la vision de Clark, selon laquelle l'art du paysage s'arrêta à des morts illustres qui le portèrent à sa perfection au XIX<sup>e</sup> siècle, grâce au perfectionnement historique de la peinture à l'huile : c'est au contraire un art de l'avenir, dont les possibilités sont étroitement liées au développement des médias : film, photographie, audiovisuel en général. Il suffit de regarder autour de nous pour voir que Wollen est dans le vrai – en reconnaissant toutefois que cette vérité n'est devenue manifeste qu'au cours des dix dernières années. De l'Américain Robert Smithson au Hollandais Jan Dibbets, de Chris Welsby à ses compatriotes Hamish Fulton et Richard Long (récemment accueillis par les musées français), la liste des artistes actuels s'adonnant au paysage s'avère impressionnante. Cette nouvelle direction de l'art du paysage semble bien être de celles, fort rares, qui offrent une réelle et pertinente voie de recherche pour la sensibilité post-picturale, donc post-moderne. Il ne s'en suit pas, cependant, que le nouvel art du paysage exploite simplement par opportunisme, un genre établi et populaire : comme le souligne Wollen, il s'agit de modifier toute notre conception de la nature, afin de parer au clivage devenu criant entre la nature d'une part, l'art et la technologie de l'autre. Cette nécessité, Chris Welsby lui-même la comprend et l'exprime en toute lumière : « Certaines idées préconçues du paysage doivent être rejetées. Ma première préoccupation est d'ordre épistémologique : elle concerne la définition de l'"esprit" et de la "nature", et leurs relations. Schématiquement l'"esprit" peut se définir par la triade idées – concepts – paradigmes, et la "nature" se constitue de tous les objets et attributs non intégrés dans cette description de l'"esprit". La séparation toujours mouvante entre ces deux concepts inséparables est au cœur même de mon attitude devant le paysage dans l'"art".<sup>9</sup> »

En retraçant le raisonnement de *Landscape into Art*, et en le confrontant avec une réflexion particulière et contemporaine, j'obéis à un souci de clarté. La lecture traditionnelle de Clark – pour lequel l'histoire du paysage en peinture consiste en un développement continu depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'au XIX<sup>e</sup>, mais suivi d'un effondrement absolu –, cette lecture demeure fondée sur l'idée de mimésis, qui régit particulièrement la peinture à l'huile conventionnelle, ordonnée selon la perspective. Si l'on veut rendre compte du riche mouvement des nouveaux artistes de paysage, il s'agit bien moins d'ajouter un chapitre à l'étude de Clark que de faire une lecture absolument nouvelle du paysage. La relation entre « esprit » et « nature », telle que la propose Welsby, nous conduit à Cézanne, qui le premier est allé au cœur du problème de la peinture de paysage en mettant en lumière son aspect épistémologique. Car pour Cézanne, le « plan de séparation » toujours mouvant entre esprit et nature était la question cruciale. Son intense souci de rester fidèle à la « petite sensation » lui fit voir les schémas conventionnels de la peinture de paysage comme absolument dépassés, et l'orienta vers un but impossible : créer un ordre qui fût « parallèle à la nature ».

Dans cette perspective, la démarche de Clark, qui tente à placer Cézanne sous le signe du « retour à l'ordre », est marquée d'équivoque. Car Cézanne n'a pu qu'« adjurer » l'art du paysage de revenir à l'heureuse stabilité qu'il connut par brèves périodes dans le passé. Même s'il parvint, dans son acharnement solitaire à contenir son génie expérimental dans les limites des conventions du modèle, il rendit fatale la destruction du moule par ses successeurs. Picasso est l'authentique

9 - Ibid., p. 6.

10 - Cf. Stephen Bann, Stephen Edlich – *The Carving Approach – A Continuation*, London: Marlborough Fine Art, 1980, p. 14.

9 - Ibid., p. 6.

Adrian Stokes has effectively expressed the significance of this new strategy for contemporary art – which of course far transcends its limited and provisional place in the career of Picasso: “And whereas the creation of art has always depended upon a successful bringing together of the divergent, upon unifying effects that contrast, we must now make art out of confronting elements that tend to evoke for themselves, it seems, a cultural principle that only in an obscure, non-masterful sense can be said to have been imposed. A sign of this humility or partial capitulation, certainly of the dominating experimental verve, lies in the process of making a collage compared with the process of painting.”<sup>11</sup>

What are the implications of this new “partial capitulation” for the art of landscape? They lead, of course, precisely to the work of Welsby and his colleagues, and to the rationale of separating “observation” from “surveillance”, “technology” from “domination”, which Wollen outlines. The photograph is no longer a mimetic prodigy, in troublesome competition with the perspectively ordered oil painting, but a fragment of the real. It is precisely the automatic nature of the photographic process which qualifies it in this respect. The photograph is an indexical message, and in that crucial respect the photographer is never wholly responsible for it. In Barthes’ terms, it is a “message without a code”. But that does not mean – far from it – that the photograph cannot be coded, or used to build up complex levels of signification. It takes its place in that “art of confronting elements” which Stokes describes as the successor to the art of “unifying effects”.

I have suggested that we can turn Clark’s argument in “Landscape into Art” on its head, and that a much more credible view of the contemporary artist’s involvement with landscape results if we take Cézanne as the initiator of a new chapter in the relationship of “mind” and “nature”. Yet once we have altered our orientation in this way, it becomes increasingly clear that we are not just envisaging a reorientation in contemporary art. On the contrary, it seems as if Clark’s thesis – the rise of the landscape painting from late medieval to modern times – is itself a product of a specifically nineteenth century way of viewing the relation between art and landscape. It is based on the assumption that the oil painting (and other associated genres like the water-colour) can tell us in isolation about the cultural significance of landscape during a particular period. Now this is not entirely a false assumption. We can of course learn a great deal about changes in culture and society by bracketing off characteristic forms of expression and examining their intrinsic significance. But such a procedure is always liable to result in gross anomalies if the line of argument is pursued to the exclusion of other relevant factors. We may take a clear example from the passage in Clark’s “Epilogue” which was quoted previously. “Can we escape from our fears by creating once again the image of an enclosed garden? No.” Clark is right, no doubt, if he implies that medieval illuminations of the hortus conclusus will never return. But he claims much more than this. He is making a judgment not merely on the obsolescence of a genre, but on the socio-cultural disposition which underlies and supports it (“Can we escape...?”).

It is surely not at all irrelevant to point out, in the context of Clark’s rhetorical question, that contemporary people do, in effect, construct gardens, and that multitudes of contemporary people visit gardens – to the point where the popularity of a modern hortus conclusus like

successeur de Cézanne lorsqu’il donne à Sabartès la raison de son recours au collage : « Nous voulions exprimer la réalité avec des matériaux que nous ne savions pas manier, et qui justement nous plaisaient parce que nous savions que leur aide ne nous serait pas indispensable, et qu’ils ne seraient ni les meilleurs ni les plus adéquats.<sup>10</sup> » L’esthétique du collage implique donc non pas un simple « tour de vis » donné à l’expérience cubiste, mais une stratégie de moindre maîtrise, un désir de mettre en déséquilibre l’omnipotence de l’artiste au bénéfice de la matière brute du monde. Adrian Stokes a nettement souligné la signification pour l’art contemporain, de cette nouvelle stratégie, qui bien sûr outrepassa de beaucoup le rôle ponctuel qu’elle a joué dans la carrière de Picasso. « Et dans la mesure même où la création artistique a toujours reposé sur un heureux croisement d’objets hétérogènes, unifiant des effets de contrastes, nous devons justement, aujourd’hui, faire surgir l’art d’une confrontation d’éléments qui par eux-mêmes traduisent un principe culturel inspiré par le sens de l’obscur, du non-maîtrisable. Cette humilité, ou en tout cas cette capitulation partielle de l’esprit d’expérience et de son ardeur dominatrice, se traduit particulièrement dans le procédé du collage, si on le compare avec ceux de la peinture.<sup>11</sup> »

Ce phénomène nouveau de « capitulation partielle », quels en sont les effets pour l’art du paysage ? On peut les voir dans le travail de Welsby et des artistes de la même veine. On le verra aussi dans la radicale distinction entre « observation » et « surveillance », entre « technologie » et « domination » soulignée par Wollen. La photographie n’est plus un prodige mimétique qui rivalise de façon gênante avec l’ordre perspectif de la peinture à l’huile : c’est un fragment du réel, et elle doit justement ce caractère à l’automaticité de ses techniques. Une photographie est un message de désignation, et ce trait essentiel limite la responsabilité du photographe : « message sans code » dit Barthes, mais il ne s’ensuit nullement que la photographie ne puisse pas être codée, ni servir d’élaborer des niveaux complexes de signification. Elle prend place dans cet « art de confrontation d’éléments » qui, pour Stokes, doit succéder à l’art « d’unification des effets ».

On peut, à mon sens, renverser le raisonnement de Clark dans *Landscape into Art*. Et l’on comprendra mieux qu’un artiste d’aujourd’hui se consacre au paysage si l’on voit en Cézanne l’initiateur d’une nouvelle phase dans les rapports entre « esprit » et « nature ». Mais ce changement de perspective ne nous a pas seulement fait concevoir une réorientation de l’art contemporain : c’est toute la thèse de Clark (du Moyen Âge à l’époque moderne, le paysage aurait suivi une ligne ascendante) qui dès lors nous apparaît sous un jour nouveau, c’est-à-dire comme fille du XIX<sup>e</sup> siècle et de ses conceptions propres du rapport entre art et paysage. Thèse qui implique que la peinture à l’huile (et les autres genres voisins comme l’aquarelle) peut à elle seule nous dire la signification culturelle du paysage dans une période déterminée. Ce présupposé n’est point totalement faux : il va de soi que nous connaissons mieux les mutations d’une culture et d’une société si nous mettons entre parenthèse les formes d’expression caractéristiques pour n’examiner que leur signification intrinsèque. Mais une telle attitude conduira à des monstruosité si l’on suit une ligne de raisonnement unique, en restant aveugle aux autres facteurs de pertinence. Témoin ce passage de l’« Epilogue » de Clark cité plus haut : « Pouvons-nous échapper à nos peurs en



Chris Welsby, *Sanctuary* (extrait), 1980



Paul Cézanne, *Paysage rocheux*, 1870



Jardins du château de Sissinghurst, vue générale



Sissinghurst has to be confined by restricted visiting hours: of course this says nothing in particular about the likely return of pictorial genres. But it would be a bizarre enough conclusion for us to say that such popularity had no relevance whatsoever to the kind of general socio-cultural point which Clark is making. Exactly what difference is there between a society which creates and enjoys symbolic representations of the *hortus conclusus*, and one which creates and enjoys contemporary versions of the *hortus conclusus*? Is there in fact any reason why an illuminated manuscript can be a symbolic structure, while a contemporary garden cannot be so? Naturally I am not maintaining that the garden can serve exactly the same purpose as the illumination did in its time. Such a claim would be meaningless. What I am suggesting is that the popularity of Sissinghurst cannot be taken as absolutely irrelevant if we are concerned to make general statements about the socio-cultural valuation of landscape.

A further example will no doubt clarify the point which I am making. In recent years, a private foundation have painstakingly restored the garden at Giverny, in the valley of the Seine, which Monet created in the later years of his life. It has always been well known that Monet, as it were, created the environment which he then put to use in his magnificent series of paintings, like the *Nymphéas*. But, when the garden itself had declined into disarray, it was not possible to see Giverny as more than the original site of Monet's creative activity. Now that Giverny is open once again, an inevitable question comes to be posed. Is the garden itself to be thought of as Monet's greatest work, the matrix of all his later paintings? Such a term as "work" perhaps prejudices the issue here, but the question can easily be reformulated. Now that the garden is reconstructed, has our relation to Monet's paintings changed? Has the garden at Giverny not acquired a kind of primacy, as a fuller demonstration of Monet's symbolic relation to nature than even his most ambitious oil paintings? We may well answer that the garden has not acquired this role, that the experience of visiting a physical location is far more diffuse than that of looking at a picture, and consequently the picture presents in a unified form what the garden allows to ebb away into disparate sensations. But if we do argue in this way, it should be clear that we are making some very positive assumptions about landscape, as well as art.

What these two examples perhaps demonstrate is the crucial residual notion which lies at the centre of the mimetic principle, as Clark develops it. Landscape painting involves not merely a representation according to the conventions of perspectival space; it also involves the exclusion of all other senses apart from the visual. But in so doing, it is not simply remaining true to its condition as a visual medium; it is also enshrining and exemplifying the ideal value placed upon visualization by Western culture in the period since the Renaissance. What supports Clark's reading, and what resists acceptance of Sissinghurst or Giverny within the same cultural bracket as Constable or Courbet, is precisely the tendency to see the exclusive visualization of the external world as an ideal model.

Marshall McLuhan has provided his own suggestive, if over-emphatic analysis of this question in *the Gutenberg Galaxy*, where he argues that the invention of printing decisively altered the "ratio" between the senses and confined man's imagination to what Blake protestingly called "single vision and Newton's sleep". In McLuhan's view, Blake is a solitary example of the realization that "the Reasoning Spectre" was destroying mythic awareness as "the mode of simultaneous awareness of a complex group of causes and effects". The Romantic poets, by contrast, fell short of the mythical vision.

recréant l'image du jardin clos? Non!» Si Clark veut dire que le *hortus conclusus* des enluminures médiévales ne reviendra jamais, il a raison. Mais il va beaucoup plus loin : son apostrophe vise non seulement le déclin d'un genre, mais encore les fondements socioculturels de celui-ci (« Pouvons-nous échapper... »).

C'est pourquoi on se réfère à la thèse de Clark, pour rappeler que les gens d'aujourd'hui construisent les jardins et que par myriades : ils visitent des jardins, au point qu'on a dû strictement limiter à certaines heures la visite du célèbre *hortus conclusus* de Sissinghurst. Cela n'augure en rien d'un retour des genres picturaux traditionnels – et pourtant comment ne pas lier cette actuelle popularité du paysage au problème socioculturel soulevé par Clark? Demandons-nous quelle différence existe entre une société qui produit et goûte des représentations symboliques du *hortus conclusus*, et une société qui en produit et goûte concrètement des versions toutes actuelles. Soutiendra-t-on qu'un manuscrit enluminé est une représentation symbolique, et qu'un jardin concret ne l'est pas? S'il est absurde de penser que le jardin d'aujourd'hui procède de la même conception que l'enluminure de jadis, il est cependant légitime de ne pas négliger la popularité du *hortus* de Sissinghurst quand on s'applique à considérer d'un point de vue général et conceptuel la valeur qu'une société et une culture attribuent au paysage.

Un autre exemple éclairera mon propos. Il y a quelques années, une fondation privée a scrupuleusement restauré le jardin de Giverny, dans la vallée de la Seine, qu'élabora Monet à la fin de sa vie. Chacun sait qu'avec ce jardin, Monet établit l'environnement qui devait lui servir pour ses peintures splendides telles les scènes des *Nymphéas*. Toutefois, quand le jardin tomba en ruines, Giverny ne fut plus que le site du travail créateur de Monet. Et maintenant que Giverny est « rouvert », une question se pose nécessairement : faut-il tenir ce jardin pour la plus grande œuvre de Monet – la matrice de toutes ses peintures des dernières années? Un terme comme « œuvre » fausse sans doute la question, mais celle-ci pourra être formulée autrement, avec la reconstruction du jardin, notre rapport à la peinture de Monet a-t-il changé? Le jardin de Giverny n'a-t-il pas acquis une sorte de primauté, dans la mesure où il fait plus pleinement apparaître la relation symbolique de Monet à la nature que ses plus ambitieuses toiles à l'huile? On pourra répondre que le jardin n'a pu remplir ce rôle – que la visite d'un lieu concret est une expérience bien plus diffuse que de regarder une peinture, et qu'en conséquence la peinture offre sous une forme unifiée ce que le jardin laisse se défaire en sensations disparates. Mais en raisonnant de la sorte, on fait évidemment crédit au paysage, et à l'art en général.

Car ces deux exemples doivent faire apparaître une notion essentielle qui reste au cœur du principe de mimésis, tel que Clark l'interprète : la notion du regard. La peinture de paysage ne donne pas seulement une représentation conforme aux conventions de l'espace en perspective. Elle implique aussi l'exclusion des sensations autres que visuelles. Et par là cette peinture ne se limite pas à sa seule fonction de médium visuel ; elle enchâsse et illustre la valeur idéale accordée au visuel par la culture occidentale depuis la Renaissance. Ce qui rend solide l'interprétation de Clark – mais empêche d'admettre pleinement « Sissinghurst » comme « Giverny » – c'est précisément la tendance à ériger en modèle idéal le caractère exclusivement visuel du monde extérieur.

“They were faithful to Newton’s single vision and perfected the picturesque outer landscape as a means of relating single states of the inner life.”<sup>12</sup> This interpretation is a relevant one for our purposes, since it helps to explain the ambivalent role of Ruskin as both the progenitor of Clark’s thesis of the transition from symbolic to imitative landscape, and as the propagandist of mythic, “simultaneous” awareness. It is as if the nineteenth century witnessed the convergence, and crisis, of two streams of thought: on the one hand, the supremely visualized landscape, the “picturesque”, as a model for pictorial and poetic representation; on the other hand, the rejection of the “picturesque” in favour of mythic awareness, whose most salient sign is the preference for densely packed, sensorily immediate environments over the broad and commanding view.

It is not hard to see this antagonism at work in the nineteenth century, whether at one particular time – as when the mythic poetry of Rossetti confronts the picturesque of Tennyson – or over the century as a whole – which sees the broad sweep of the eighteenth century landscape garden give place to the enclosed spaces of William Morris and Gertrude Jekyll. But it is perhaps less obvious how far our historical interpretation of attitudes to landscape has privileged the picturesque over the alternative mode. An illuminating example comes from the choice of Petrarch as the veritable founder of modern attitudes to landscape. Clark emphasizes: “he was, as everyone knows, the first man to climb a mountain for its own sake, and to enjoy the view from the top.”<sup>13</sup> Yet Petrarch’s sensibility to landscape did not stop short with the experiment of obtaining a commanding view. Any survey of his poetry will reveal the high degree of sensuous enjoyment which he felt in the contemplation of more immediate subjects, like the waters of the Fontaine de Vaucluse. It is very much our own disposition to take the ascent of Mt. Ventoux as symptomatic of the modern spirit, rather than the wish to reconstruct Petrarch’s perceptions of the natural world, which is at issue here. In fact there is an inbuilt hierarchisation of the senses, subordinating touch and smell to vision, which helps to determine what is characteristically or eminently an experience of landscape.

A good example is provided once again by the early stages of Clark’s argument. With reference to the “last spokesman of the medieval tradition of painting”, Cennino Cennini, Clark notes that: “The art of painting, in its early stages, is concerned with things which one can touch, hold in the hand, or isolate in the mind from the rest of their surroundings.” He then cites as an example of this superseded Cennini’s advice: “... if you wish to acquire a good manner of depicting mountains and make them look natural, get some large stones, which should be rough, and not cleaned, and portray them from nature, applying the lights and darks according as reason permits you.”<sup>14</sup>

Now there is nothing intrinsically primitive, one may feel, about drawing this kind of analogy between the stone and the mountain, between what can be touched and what exists in a distant prospect. The highly sophisticated tradition of Chinese landscape painting, and gardening, depended on frequent comparisons between the two registers, with the specially selected natural boulder providing a kind of medium term between the two. What is foreign to the Western landscape tradition, or the dominant aspect of that tradition, in Cennini’s recommendation is the suggestion that

Cette question, Marshall McLuhan l’a analysée de façon très séduisante et trop « impérialiste » dans *la Galaxie Gutenberg* : l’invention de l’imprimerie a altéré de façon décisive le « ratio », l’équilibre entre les sens, enfermant ainsi l’imagination humaine dans ce que Blake, scandalisé, a nommé « la vision seule, le sommeil de Newton ». Dans la perspective de McLuhan, William Blake semble avoir été le seul à comprendre que le « Spectre Raisonant » ruinait la conception mythique de la conscience comme « intelligence simultanée d’un faisceau complexe de causes et d’effets ! » Les poètes romantiques, eux, n’ont pu atteindre à la vision mythique. Fidèle à la « vision seule » de Newton, ils portèrent à la perfection le paysage pittoresque extérieur comme moyen de mettre en relation des états particuliers de la vie intérieure<sup>12</sup>. Cette interprétation est pertinente pour notre propos. Elle contribue en effet à éclairer la position ambiguë de Ruskin qui d’un côté fut le père de la thèse de Clark sur le passage du symbolique à l’imitatif dans le paysage, de l’autre propagea l’idée de la conscience mythique et « simultanée ». Tout se passe comme si le XIX<sup>e</sup> siècle avait été le témoin de la convergence (et de la crise) de deux courants de pensée : d’une part le paysage suprêmement conçu pour la vue, le « pittoresque » comme modèle de la représentation picturale et poétique, d’autre part le rejet du « pittoresque » en faveur de la conscience mythique, qui a pour signe le plus saillant une préférence pour les environnements compacts, touffus, ressentis dans l’immédiateté, au détriment des vastes et impériales visions.

Cet antagonisme, on peut aisément le voir à l’œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle, aussi bien en un temps limité – quand la poésie mythique de Rossetti se mesure avec le pittoresque de Tennyson – que tout au long du siècle, qui voit les vastes toiles des jardins paysagers du siècle précédent céder la place aux espaces clos de William Morris et de Gertrude Jekyll. En revanche on distingue moins clairement dans quelle mesure notre interprétation historique des attitudes à l’égard du paysage a donné au pittoresque la primauté sur toutes autres conceptions. En témoigne clairement le choix de Pétrarque comme le vrai initiateur des attitudes modernes devant le paysage. Clark y insiste : « On sait qu’il fut le premier homme à escalader une montagne pour la montagne même, et jouir de la vue depuis le sommet.<sup>13</sup> » Pourtant la sensibilité de Pétrarque au paysage ne s’est nullement limitée à l’obtention d’une vue souveraine. Un simple regard sur sa poésie montre à quel degré de joie sensuelle il parvint en contemplant des objets plus immédiats, telles les eaux de la Fontaine de Vaucluse. Sans doute intervient ici notre propre tendance à voir dans l’ascension du Mont Ventoux un symptôme de l’esprit moderne, bien plus tôt qu’un désir de reconstruire les perceptions de Pétrarque devant le monde naturel. En vérité nous portons en nous une hiérarchie des sens, qui subordonne toucher et odorat à la vue, et détermine les aspects caractéristiques et dominants de notre expérience du paysage.

Clark en donne encore un remarquable exemple aux toutes premières phases de son argumentation. Évoquant le « dernier héraut de la tradition picturale médiévale, Cennino Cennini », il observe que « l’art de peindre dans ses premiers stades a affaire à des choses que l’on peut toucher, tenir dans la main, ou isoler en esprit de ce qui les entoure ». Pour exemple de cette tradition périmée, il cite ce conseil de Cennini aux peintres :

12 - Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, London: Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 266.

13 - Clark, *op.cit.*, p. 10.

14 - *Ibid.*, p. 21.

12 - Marshall McLuhan, *the Gutenberg Galaxy*, London : Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 266.

13 - Clark, *op. cit.*, p. 10.

## ART INTO LANDSCAPE

what can be touched is a valid paradigm for the rendering of landscape. But this is surely a curious and culturally bound assumption.

I can perhaps clarify this point further by pointing to the kind of evidence that the poetic text provides. In a recent article, John Dixon Hunt draws attention to a fine passage written by the poet Gray, which describes the experience of walking in Borrowdale, in the Lake District. As Hunt emphasizes, the eighteenth century poet “articulates his aesthetic pleasure in the landscape itself, while declaring less overtly how his eye seeks painterly structures from foreground to background”. The passage is worth quoting in extensor: “Our path here tends to the left, & the ground gently rising, & cover'd with a glade of scattering trees and bushes on the very margin of the water, opens both ways the most delicious view, that my eyes ever beheld, behind you are the magnificent heights of Walla-crag; opposite lie the thick hanging woods of Egremont and Newland-valley, with green & smiling fields embosm'd in the dark cliffs; to the left the jaws of Borrodale, with that turbulent Chaos of mountain behind mountain roll'd in confusion; beneath you, & stretching far away to the right, the shining purity of the lake, just ruffled by the breeze enough to shew it is alive, reflecting rocks, woods, fields, & inverted tops of mountains, with the white buildings of Keswick, Crostwaitchurch, & Skiddaw for a background at a distance.”<sup>15</sup>

No one could claim that Gray is confining himself to a strictly visual vocabulary. Indeed the genially anthropomorphic effect of such words as “delicious”, “smiling” and “alive” is an important part of the description. But it is surely clear how far the conception of the scene is dominated by the notion of picturesque and how large part is being played by the “painterly structures from foreground to background” detected by Hunt. Admittedly Gray is trying to depict a scene which would defy the talents of the most expert landscape painter, one which includes the “behind” as well as the “opposite”. But the very vertigo of the description, the intoxication with the far-flung prospect, is being undercut by the fact that Gray’s description is fully achieved. The grandeur of nature is captured within the virtuoso paragraph, as if the small rectangular format of a water-colourist contemporary with Gray.

As a complete contrast to Gray’s landscape description, let us look at an episode (dated 21 August 1940) from the French poet Francis Ponge’s *Le Carnet du Bois de Pins*. To single out an extract like this is perhaps to falsify Ponge’s method, which is designedly one of preparing a poetic approach to the pine wood over a series of journal entries, cumulative in their effect. Not for Ponge the panoramic view from a commanding height! But in spite of this reservation, the passage quoted here marks a sufficient contrast to the technique of Gray: “ Let us speak simply: when you penetrate into a pine wood, in summer during the period of great heat, the pleasure that you feel is very similar to that which would be offered by the little dressing room next to the bathroom of a wild but noble creature. Odour-bearing brushes in an overheated atmosphere and in steam which mounts from the bath-tub of lake or sea. Skies like fragments of mirrors beyond the brushes with their long fine handles all engraved with lichen. Smell, unique of its kind, of hair, of its combs and pins. Natural transpiration and hygienic perfumes mixed together. Left on the top of the dressing table, big ornamental stones here and there, and in the vaults this animal crackling, this million animal sparks, this musical and song-like vibrancy.”<sup>16</sup>



Claude Monet devant son jardin à Giverny, 1921

15 - John Dixon Hunt, “Picturesque mirrors and the ruins of the past”, in *Art History*, Vol. 4, No. 3, Sept. 1981, p. 266.

16 - Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, Paris : Mermod, 1957, p. 93.

The most notable difference from Gray is, of course, the almost complete change in the scale of the landscape envisaged, and the type of sensory evocation used to recreate it. Gray delights in the vertigo of distance, Ponge experiences the pleasures of propinquity. Gray, despite his anthropomorphic vocabulary, arranges his prospect through clear visualization, and quasi-pictorial composition. Ponge seems to mistrust from the start any emphasis on what is seen, and all his rhetoric is devoted to exciting the sensations of touch and smell. If Gray displaces the experience of landscape on to the model of the landscape painting, Ponge displaces it with considerable audacity on to an extended metaphor, the pine wood as a dressing room. Ponge seems to be implying that there is no such thing as a proper terminology with which to convey the landscape of the pine wood; we must depart from the proper through systematic and creative analogy in order to restore the authenticity of sensation.

I began this chapter with the views of an art historian recorded originally in the 1940's. I have now reached the work of a poet writing, incidentally, in the same decade. Let me retrace the argument which has led us from the conception of Landscape into Art implicit in the first source, to the wholly different version implicit in the second. For Clark, the issue is one of tracing the development of landscape painting, and the primary conceptual distinction is one between "symbolic" and "imitative" art, as anticipated in Ruskin. The pinnacle of achievement in landscape painting is reached in the "realistic" art of the nineteenth century, and present-day (that is post-war) artists suggest little possibility of renewal of that tradition, or of an alternative strategy which might be identified (again with Ruskin in mind) as a return to the "symbolic".

Against this persuasive and popular thesis, I suggested that we should consider the growth of a new art of landscape which has made surprisingly rapid progress over the past few years, an art which can be identified more or less accurately with the use of photographic or cinematic techniques. Photography is, in a sense, the Achilles' heel of mimetic art, not simply in the sense that the photograph, or Clark's "coloured postcard", is a problematic rival to Vermeer or Courbet, but to the extent that it calls for a new reading of the whole history of the visual arts. I sketched out the general lines of this new reading partly by commenting on the ambivalent position of Cézanne – whose "return to order" can also be seen as a radical exposure of the epistemological basis of traditional painting – and partly by adducing the example of the young landscape artist, Chris Welsby. If Cézanne and the Cubists worked towards an art in which traditional subject/object relations were revised – most characteristically the art of collage with its strategy of "partial capitulation" – then a modern artist like Welsby can be seen as inheriting and extending this new field of operation. For him, the photographic or cinematic image is not enshrined in an art of "unifying effects" (Stokes's term); it is juxtaposed within a group of "confronting elements". Through following this specifically artistic tradition, an artist like Welsby can pursue a path of epistemological revision, using landscape as the vehicle for exploring relations between "mind" and "nature".

Yet once we have admitted this consequence, the whole relation of landscape to the visual arts becomes a problematic one. If the imitative painting is no longer the ideal, then simultaneously the whole relation between model and copy is somewhat discredited. The period in which a young artist like Welsby has emerged is also the

« Si vous voulez acquérir la bonne façon de rendre les montagnes avec naturel, trouvez quelques grosses pierres, qui resteront brutes, point nettoyées, et peignez-les d'après nature, en associant les lumières et les ombres selon ce que vous dicte la raison.<sup>14</sup> »

Pourtant il n'est rien de primitif en soi dans un tel souci d'analogie entre la pierre et la montagne, entre ce que l'on peut toucher et ce qui existe à distance pour le regard. La tradition sophistiquée à l'extrême du paysage chinois, en peinture comme dans l'agencement des jardins, met en jeu de fréquentes comparaisons entre les deux registres, la médiation étant assurée par un rocher naturel, mais soigneusement choisi. Ce qu'ignorera la tradition occidentale du paysage (alors que les conseils de Cennini en faisaient le trait dominant), c'est l'idée que l'accessible, le touchable offre un paradigme valable pour représenter le paysage. Curieuse croyance, appartenant à une culture bien déterminée. Peut-être donnerai-je là-dessus une lumière supplémentaire en me référant au texte poétique, qui semble assez probant. Dans un récent article, John Dixon Hunt attire l'attention sur la ravissante manière dont le poète Gray décrit une promenade dans le District des Lacs. Ce poète du XVIII<sup>e</sup> siècle, souligne Hunt, « articule son plaisir esthétique sur le paysage même, tout en montrant indirectement comment son œil recherche des structures picturales du premier plan à l'arrière-fond ». Le paysage mérite d'être cité in extenso :

« Ici le sentier s'infléchit vers la gauche, et le terrain s'élevant avec douceur sous le couvert d'un bosquet aéré d'arbres et de buissons juste contre l'eau, ouvre en deux directions le spectacle le plus délicieux jamais vu par mes yeux ; derrière, vous avez les hauteurs magnifiques de Walla-crag, à l'opposé ce sont les bois suspendus et touffus d'Egremond et de Newland Valley, avec des champs verts et riants encaissés dans de noires falaises ; sur la gauche, les mâchoires de Borrowdale, avec ce turbulent chaos de montagne derrière montagne roulant dans la confusion ; au-dessous de vous et allant très loin vers la droite, voici le pur éclat du Lac, juste assez froissé par la brise pour le montrer vivant, et mirant rochers, bois, champs, et les cimes inversées des montagnes, avec les blanches bâtisses de Keswick Crostwaitchurch et Skiddaw dans les lointains.<sup>15</sup> »

Gray ne se limite certes pas à un strict vocabulaire visuel : chaleureusement anthropomorphiques, des termes comme « délicieux », « riants », « vivant », jouent un rôle important dans la description. Il reste que la conception de la scène est entièrement régie par l'idée de pittoresque, et que « les structures picturales du premier plan à l'arrière-fond » relevés par Hunt ont une fonction dominante. Manifestement, Gray veut peindre une scène propre à défier les talents du plus expert peintre de paysage, depuis l'« arrière » jusqu'à l'« opposé ».

Toutefois le vertige de la description, l'ivresse de la vision lointaine sont comme minés par l'art pleinement achevé de la description de Gray. La grandeur de la nature se trouve emprisonnée en un texte de virtuose, tout comme elle l'est dans le petit rectangle des peintures de paysages à l'époque de Gray. À l'opposé d'une telle description de paysage, regardons un épisode (daté du 21 août 1940) du *Carnet du bois de pins* du poète français Francis Ponge. Sans doute, en prenant un simple extrait, fausse-t-on la méthode de Ponge, qui consiste précisément à préparer

14 - Ibid., p. 21.

15 - John Dixon Hunt, *Picturesque mirrors and the ruins of the past*, in *Art History*, Vol. 4, No. 3, Sept. 1981, p. 266.

period of the restoration of Monet's garden at Giverny – and this is no accident. The privilege of the oil painting over the actual garden which Monet constructed can be seen to depend on the mythic value of mimesis. A more comprehensive view of landscape admits the construction of Giverny as important in its own right, rather than as a mere studio adjunct – and of course, the creation of other gardens, which did not happen to serve the purposes of famous painters, comes to seem distinctly relevant to the question of landscape into Art.

At this point, it becomes necessary to turn back once again to the historical development of landscape painting, and to the evolution of forms of discourse about landscape. It is artificial to talk about the historical importance of the imitative art of landscape, without taking into account that the imitative landscape is itself an aspect of what might be tamed “visualization”, and the tendency towards visualization (whether or not we accept McLuhan's thesis about the effects of the invention of printing) can be found in the forms of descriptive language as well as in the conventions of painting. What buttresses the importance of the nineteenth century landscape painting is indeed the fact that for some time already it has served as a model for concrete realizations: as John Dixon Hunt reminds us, Stourhead may well have been designed on the model of landscape pictures, and Vanbrugh's advice to the intending garden-owner is “send for a landscape-painter”<sup>17</sup> Yet the very perfection of the nineteenth century landscape painting is itself, in a way, a valediction to this period of the primacy of the picture as model. In McLuhan's terms, the dominance of “single vision and Newton's sleep” – so successfully epitomized in the picturesque vision of the nineteenth century landscape poem or picture – is progressively contested, and both painters and poets aspire to recover a greater sensory plenitude, a more intense effect.

It is in this context that the role of the different senses in establishing our awareness of landscape becomes particularly relevant. Over against the tendency towards “visualization”, we have the senses of touch, smell and hearing. Might not they become the paradigm for landscape expression? Clark, of course, identifies the association of touch with pictorial composition as an example of primitivism. But it is much more likely that this supposedly primitive connection is now being revived, in the long overdue reaction against “visualization”. Such is the implication of the comparison between Gray's eighteenth century description of a landscape and Ponge's evocation of the pine wood. In place of the distant prospect, we have the sensation of the surrounding pine forest, cunningly conveyed through the resources of the poet's rhetoric.

My aim in this opening chapter has not been to carry these arguments through to any conclusion. This would indeed be premature. I have simply tried to show the range of problems which emerge when we try to identify, at the present day, the relationship between art and landscape. In part, they are historical problems, concerned with the development of the pictorial genre, and with the parallel but not always strictly related development of the landscape garden. In part, they are aesthetic, concerned with particular types of sensory response and the role they have played and will play in our reactions to our natural surroundings. In part, they are philosophical, concerned with the shifting relations between subject and object – and anthropological, concerned with the every changing web of meanings which articulate the distinction between Nature and Culture. In a very direct way, they are social. It is perfectly obvious that

une approche poétique d'un bois de pins grâce à une suite d' « entrées » dans un journal aux effets cumulatifs. Francis Ponge ignore toute vue panoramique depuis une hauteur. Cette réserve faite, les lignes que nous allons citer font un contraste significatif avec la technique de Gray :

« Parlons simplement : lorsqu'on pénètre dans un bois de pins, en été par grandes chaleurs, le plaisir qu'on éprouve ressemble beaucoup à celui que procurerait le petit salon de coiffure attendant à la salle de bains d'une sauvage mais noble créature. Brosserie odoriférante dans une atmosphère surchauffée et dans les vapeurs qui montent de la baignoire lacustre ou marine. Cieux comme des morceaux de miroirs à travers les brosses à longs manches fins tout ciselés de lichens ; odeur sui generis des cheveux, de leurs peignes et de leurs épingles. Transpiration naturelle et parfums hygiéniques mélangés. Laissées sur la tablette de la coiffeuse, de grosses pierres ornementales par-ci par-là, et dans les cintres ce pétilllement animal, ce million d'étincelles animales, cette vibration musicale et chanteuse.<sup>16</sup> »

La plus remarquable différence avec Gray est certes le changement à peu près total d'échelle du paysage considérée, et le mode d'évocation sensorielle utilisé pour le recréer. Gray se plaisait aux vertiges de la distance. Ponge connaît les plaisirs des objets rapprochés. Malgré son vocabulaire anthropomorphique, Gray dispose sa perspective par de clairs effets visuels, et par une composition quasi picturale. Dès l'abord, Ponge paraît peu enclin à mettre l'accent sur ce qui est vu, et toute sa rhétorique vise à susciter les sensations de toucher et d'odeur. Quand Gray transfère l'expérience du paysage vécu sur le modèle du paysage peint, Ponge, lui, la déplace, avec énormément d'audace, sur une métaphore très construite : le bois de pins devient cabinet de toilette. Ponge semble vouloir dire qu'il n'existe pas de terminologie propre pour dépeindre un « paysage au bois de pins ». Il faut justement nous écarter des termes propres en empruntant des analogies systématiques et créatives afin de restaurer l'authenticité de la sensation.

Au début de ce chapitre, j'évoquais les vues d'un historien de l'art dont les premiers travaux apparurent dans les années 1940. J'en suis arrivé à un poète dont l'œuvre, par coïncidence apparut dans le même temps. Je voudrais retracer la démarche qui d'une conception du paysage dans l'art latente dans la première source m'a conduit à une vision toute différente du même problème recelée dans la seconde. Clark proposait de suivre l'évolution de la peinture de paysage à partir d'une notion de base – la distinction entre art « symbolique » et art « imitatif » – déjà conçue par Ruskin. Le summum de sa réussite, la peinture de paysage l'atteint avec l'art « réaliste » du XIX<sup>e</sup> siècle, et les artistes de notre temps (de l'après-guerre) laissent entrevoir une bien faible possibilité d'un renouveau de cette tradition, ni d'une stratégie de rechange susceptible d'être assimilée (et là encore on retrouve Ruskin) un retour au « symbolique ».

Contre cette thèse convaincante et populaire, j'ai émis l'idée qu'il nous faut considérer l'avènement d'un nouvel art du paysage qui a fait de rapides et surprenants progrès ces dernières années, et qu'on peut plus ou moins étroitement faire coïncider avec l'emploi des techniques de la photographie ou du cinéma. En un sens la photographie est le « talon d'Achille » de l'art mimétique, non seulement dans le sens où l'image

the role of the park or garden, public or private, is a central aspect of any social investigation which would aspire to take account of the lives of our contemporaries.

It is a demonstration of the extraordinary interest of Bernard Lassus's work over the past two decades that he has not neglected any of these problems which arise in relation to the concept of landscape. Indeed his "landscape approach" justifies being so called precisely because it takes into account the multifarious factors involved in the question. What may have appeared in this chapter as a theoretical argument about changing definitions of landscape will be seen as the pre-condition of his continually evolving practice. The arguments traced here will recur again and again as we indicate the main stages of his work to date, and relate them to a number of relevant comparisons in France, Britain and America.

photographique, ou les « cartes postales en couleurs » de Clark serait une rivale problématique de Vermeer ou de Courbet mais dans la mesure où elle convie à une lecture nouvelle de toute l'histoire des arts visuels, les grands traits d'une telle lecture, je les ai présentés aussi bien en évoquant la position ambiguë de Cézanne (dont le retour à l'ordre peut également être vu comme une véritable mise à nu des fondements épistémologiques de la peinture traditionnelle) qu'en produisant l'exemple du jeune artiste de paysage Chris Welsby. Si Cézanne et les cubistes tendirent vers un art mettant en question les traditionnelles relations sujet/objet – comme l'indique typiquement l'art du collage et sa stratégie de « capitulation partielle » –, dès lors un artiste moderne comme Welsby sera légitimement tenu pour un héritier qui agrandit ce nouveau champ d'une pratique. À ses yeux, l'image photographique ou cinématographique n'est pas enchâssée dans un art d'« effets » unifiant (Stokes) : elle figurera par juxtaposition dans un groupe d'« éléments confrontés ». En suivant cette tradition spécifiquement artistique comme Welsby peut continuer et étendre une révision épistémologique, et utiliser le paysage comme une nouvelle machine à explorer les relations entre « esprit » et « nature ».

Mais si l'on admet cette logique, le rapport du paysage aux arts visuels devient problématique. Si la peinture d'imitation n'est plus un idéal, du même coup tout le rapport entre le modèle et la copie perd sa valeur, ou presque. Ce n'est pas un hasard si un jeune artiste comme Welsby apparaît en un temps où l'on restaure le jardin de Monet à Giverny. On peut penser que le privilège dont jouit la peinture à l'huile par rapport au jardin réel élaboré par Monet repose sur la valeur mythique accordée à la mimésis. Mais une conception plus vaste du paysage donnera à Giverny son importance propre, ce ne sera plus un complément à l'atelier de l'artiste. De même, bien entendu, la création d'autres jardins, qui n'ont pas eu l'heure de servir les desseins de grands peintres, entreront en ligne de compte dans la question du paysage dans l'art.

Il faut revenir une fois encore au trajet historique de la peinture de paysage, et à l'évolution des formes de discours sur le paysage. Il serait artificiel d'évoquer l'importance historique de l'art imitatif en ce domaine sans admettre en même temps que le paysage imité est lui-même un aspect de ce que recouvre le mot « visualisation », ni que la tendance au « visuel » (qu'on accepte ou non la thèse de McLuhan quant aux conséquences de l'invention de l'imprimerie) appartient tout autant aux formes du langage descriptif qu'à celles des conventions de la peinture. Ce qui renforce l'importance de la peinture de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est sans doute que depuis un certain temps déjà elle servait de modèle pour des réalisations concrètes. J. Dixon Hunt nous rappelle en effet que le célèbre jardin de Stourhead dans le Wiltshire, aurait très bien pu être dessiné d'après des paysages peints, et que l'architecte Van Brugh conseillait aux futurs possesseurs de jardins : « Faites venir un peintre de paysage.<sup>17</sup> » Et pourtant la perfection même de la peinture de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle implique une sorte d'adieu à un temps où la peinture était le modèle dominant. Si l'on suit la pensée de McLuhan, la primauté de « la vision seule et du sommeil de Newton » – si remarquablement illustrée par le pittoresque pictural ou poétique du XIX<sup>e</sup> siècle – va être progressivement contestée : les poètes comme les peintres aspirent à retrouver une plus grande plénitude sensorielle, et plus d'intensité dans les effets.

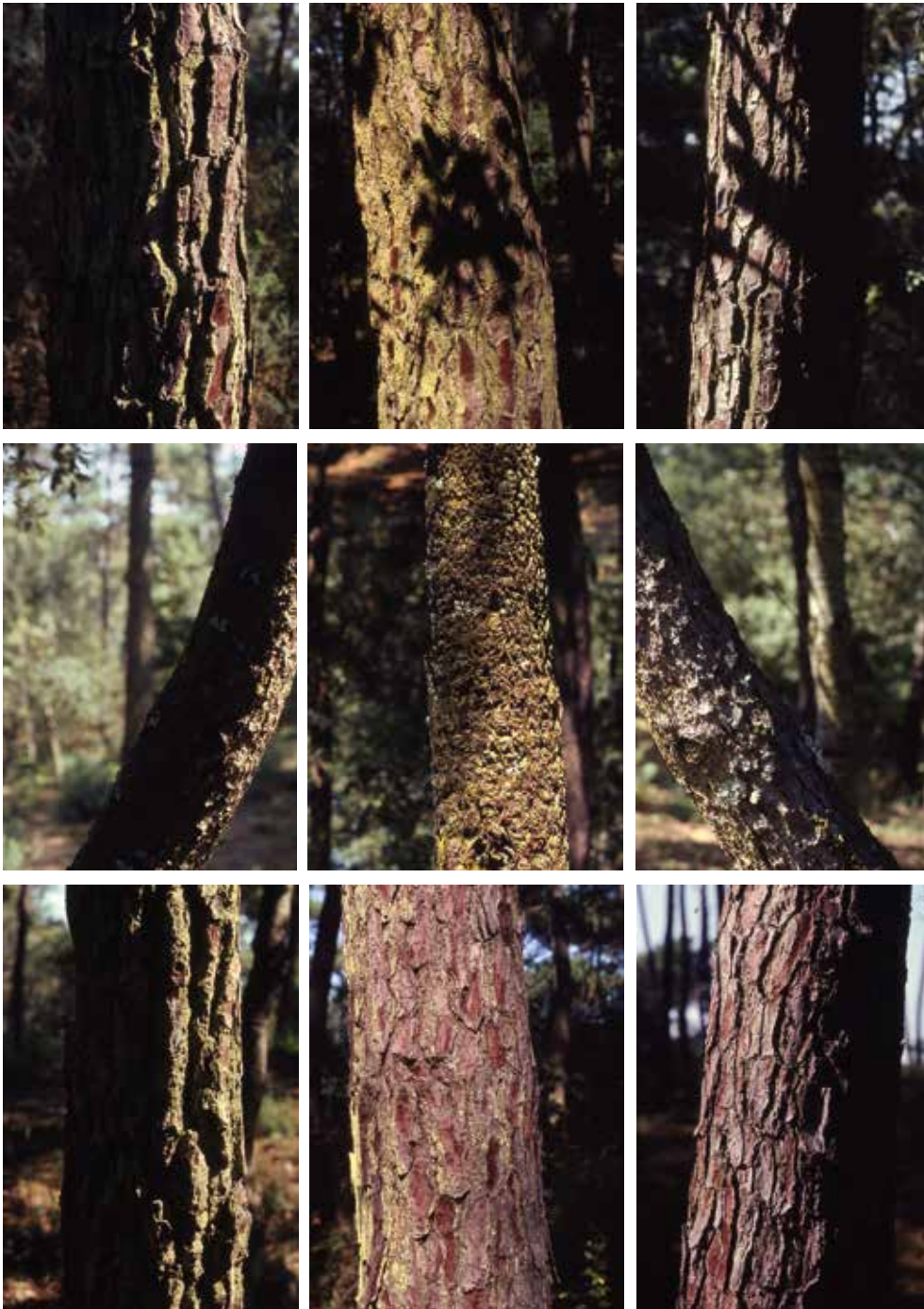
## L'ART DANS LE PAYSAGE

Dans ce contexte précis, le rôle joué par les différents sens dans notre perception du paysage devient particulièrement probant. Face à la tendance à « visualiser », on doit compter avec le toucher, l'odorat, l'ouïe. Ces sens ne pourraient-ils, à leur tour, composer le paradigme de l'expression du paysage ?

On comprend que, pour Clark, la participation du toucher à la composition picturale soit un signe de primitivisme. Or, il semble bien que cette relation donnée pour primitive, est aujourd'hui en train de renaître, et participe en témoignant d'une réaction si longtemps attendue contre l'empire du visuel. En témoigne notre comparaison entre la description d'un paysage par Gray, au XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'évocation d'un bois de pins par Francis Ponge. À la vision à distance s'est substituée la sensation d'une forêt de pins entourant le poète, qui l'a exprimée avec toutes les ressources de sa rhétorique.

Au terme de ce chapitre, toute conclusion serait prématurée. Il s'agissait tout d'abord d'indiquer quelle gamme de problèmes se fait jour lorsqu'on cherche aujourd'hui à préciser la relation entre l'art et le paysage. Problèmes historiques, qui ont trait au développement de l'art de peindre, qu'accompagne, sans toutefois lui être rigoureusement lié, celui du jardin paysager. Problèmes esthétiques, qui concernent certains types de réponses sensorielles et leurs rôles qu'elles jouèrent et joueront dans nos réactions à notre environnement naturel. Problèmes philosophiques, s'agissant des hésitantes relations entre sujet et objet – et anthropologiques, s'agissant du réseau toujours changeant de significations qui commande la distinction entre nature et culture. Enfin, ces problèmes ont un caractère social très direct. De toute évidence, le rôle du parc ou du jardin, public ou privé, se situe au cœur de toute recherche destinée à prendre en compte l'existence de nos contemporains.

L'immense intérêt présenté par l'œuvre de Bernard Lassus durant les deux dernières décennies tient manifestement à ce que l'artiste n'a négligé aucune des questions liées à l'idée de paysage. L'expression « approche paysagère » convient au travail de Lassus dont la pensée et la pratique embrassent en effet les multiples faces de la question. Et la démarche adoptée pour ce premier chapitre, où nous exposons les changeantes définitions du paysage, doit être considérée comme un prélude à la réflexion et à l'œuvre de Lassus, qui sont elles-mêmes en évolution constante. Les différents stades de notre démarche réapparaîtront quand nous évoquerons les grandes étapes de ce travail, et quand nous les confronterons avec d'autres ouvrages de même nature en France, en Angleterre et en Amérique.



Bernard Lassus, *Trois Pins*, extrait de l'exposition *Les Pins*, Coracle Press, Londres, 1980