



HAL
open science

Le pittoresque aux limites du moderne

Philippe Nys, Francesca Orestano, Anzai Shin-Ichi, Rossella Salerno,
Christian Speissman, Shigemori Mitsuaki, Ryosuke Shiina, David Tucker,
Thierry Mandoul, David Leatherbarrow, et al.

► To cite this version:

Philippe Nys, Francesca Orestano, Anzai Shin-Ichi, Rossella Salerno, Christian Speissman, et al..
Le pittoresque aux limites du moderne. [Rapport de recherche] AAP-2003-NYS, Ecole Nationale
Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette; Ministère de la Culture et de la communication /
Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Institut national de l'histoire
de l'art (INHA). 2005. hal-02989551

HAL Id: hal-02989551

<https://hal.science/hal-02989551>

Submitted on 5 Nov 2020

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

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

Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de l'Architecture et du Patrimoine
Direction de l'Administration générale
Délégation des arts plastiques
Institut National de l'Histoire de l'Art
Département des Etudes et de la Recherche

2^{ème} appel à propositions
Programme interdisciplinaire de recherche « Art, architecture et paysages »

Rapport final

LE PITTORESQUE AUX LIMITES DU MODERNE

Responsable du projet
Philippe Nys

Juin 2005
Equipe de recherche « Architecture Milieu Paysage »
Ecole d'Architecture Paris-La Villette
144, avenue de Flandres, 75 019 Paris - Tél. : 01 53 72 84 58

Sommaire

| | |
|---|-----------|
| <i>Terroires</i> | 124 |
| <i>Francesca Orestano, The Picturesque Goes Out? / Le pittoresque à la corde</i> | |
| 1. Enjeux | 3 |
| <i>Thierry Mandoul, Auguste Choisy et le pittoresque rationalisé / Auguste Choisy and the</i> | |
| Philippe Nys, <i>Enjeux du pittoresque généralisé contemporain : quelles approches, quelles perspectives ? / Stakes of the expanded field of the picturesque. Which methods? Which horizons ?</i> | 4 |
| <i>Philippe Nys, Le pittoresque aux limites du moderne : recherche comparative et critique sur la (dé)-</i> | |
| <i>construction des paysages contemporains / The Picturesque on the Limits of Modernity :</i> | |
| <i>Critical and Comparative Research on (de)construction of the Modern Landscape</i> | 7 |
| <i>Photographies</i> | |
| 2 . Socles et généalogies : | |
| Europe | 33 |
| <i>Le Japonisme dans la culture visuelle de la fin du XIX^e siècle</i> | |
| Francesca Orestano, <i>The Picturesque : A Modern Concept? / Le pittoresque, un concept contemporain ?</i> | 34 |
| Anzai Shin-ichi, <i>Transplantation of the Picturesque : Emma Hamilton, English Landscape, and Redeeming the Picturesque / Transplantation du pittoresque : Emma Hamilton, le paysage anglais et la rédemption du pittoresque</i> | 50 |
| Rossella Salerno, <i>The Picturesque : a Plan to Modify Nature ? / Le pittoresque : un schéma de modification de la nature ?</i> | 66 |
| Christian Speissman, <i>Le critère du pittoresque dans la protection des paysages / The Picturesque Criterion for Landscape Protection</i> | 81 |
| <i>Philippe Nys, De Yama-no-Yama à Bossy Saint-Georges : essais de la triologie « beau, vertueux, pittoresque » / From Yama-no-Yama to Bossy St-Georges : Trials and Proofs for the Trilogy</i> | |
| 2 . Socles et généalogies : | |
| Japon | 90 |
| Shigemori Mitsuaki, <i>Situations pittoresques. Vers une topique du pittoresque ? / Picturesque Situations. Towards a Topical Picturesque ?</i> | 91 |
| Shiina Ryosukè, <i>Le Traité sur le paysage nippon (1894) de Shiga Shigetaka. Regards croisés sur le Japon moderne / Treatise on the Nipponese Landscape (1894) of Shiga Shigetaka. « Regards Croisés » on the Modern Japan</i> | 104 |
| David Tucker, <i>The Japanese Meisho as Instrument of Colonization / Le Meisho japonais comme instrument de colonisation</i> | 112 |

3. Modernités

| | |
|---|------------|
| Territoires..... | 126 |
| Francesca Orestano, <i>The Picturesque Goes Owest ! /Le pittoresque à la conquête de l'ouest.....</i> | 127 |
| Thierry Mandoul, <i>Auguste Choisy et le pittoresque rationalisé/ Auguste Choisy and the Razionalised Picturesque.....</i> | 157 |
| David Leatherbarrow, <i>The Law of Meander/ La Loi du méandre.....</i> | 183 |
| Philippe Gresset, <i>Les avatars du pittoresque dans l'art urbain britannique, 1949-1974 / The Adventures of the Picturesque in British Urban Art, 1949-1974.....</i> | 203 |
| Marc Treib, <i>Composing Desire and Movement: Three Vignettes on the Picturesque / Représenter le désir : trois variations sur le pittoresque.....</i> | 232 |
| Photographies..... | 245 |
| Satow Mirihiro, <i>Tourism, Photography and the Picturesque : Yokohama Photographs in Late Nineteenth Century Visual Culture / Tourisme, photographie et pittoresque : photographies de Yokohama dans la culture visuelle de la fin du XIXème siècle.....</i> | 246 |
| Bruno Notteboom, <i>Picturesque Tourism : The 'Bulletin du Touring Club de Belgique' 1900-1914/ Tourisme pittoresque : le « Bulletin du Touring Club de Belgique » 1900-1914</i> | 284 |
| William Guerrieri, <i>The Picturesque Idea in Italian Landscape Photography, from the Nineteen-Seventies to the Early 21st Century / L'idée du pittoresque dans le paysage italien : photographies du paysage de la fin des années 1970 au début du XXIème siècle</i> | 293 |
| Stephen Jacobs, <i>The Photoresque/ Le "photoresque"</i> | 304 |
| Intermède : A la recherche des formes contemporaines du pittoresque..... | 324 |
| Philippe Nys, <i>De Vaux-le-Vicomte à Bussy Saint Georges, é-preuves de la trilogie « beau, sublime, pittoresque » / From Vaux-le-Vicomte to Bussy St-Georges : Trials and Proofs for the Trilogy « Beautiful-Picturesque- Sublime ».....</i> | 325 |
| 4. Aux limites du pittoresque..... | 339 |
| Nicolas Jankovic, <i>Biosphère 3 et le Pittoresque spectaculaire / Biosphere 3 and the Spectacular Picturesque</i> | 340 |
| Imamura Souhei, <i>Vertical Collage City / Collage city vertical.....</i> | 349 |
| Bernard Colenbrander, <i>The Picturesque City Landscape : a Subject for Books, a Subject for Politics / La ville-paysage pittoresque : un sujet pour des livres, un sujet pour la politique</i> | 354 |
| Martine Bouchier, <i>La ruine analogue : du palais de Tokyo à Robert Smithson/ The Analogous Ruin: from the Palais de Tokyo to Robert Smithson.....</i> | 366 |
| 5. Bibliographies..... | 375 |
| Bibliographie raisonnée établie par Philippe Nys | 376 |
| Bio-bibliographies des intervenants (ordre alphabétique)..... | 393 |

Enjeux du pittoresque généralisé contemporain : quelles approches, quelles perspectives ?

Philippe Nys (Paris, France)

Déjeûner

Une hypothèse structurelle et définit l'architecture de cette recherche, sa dynamique et ses repères, ses ambitions et ses objectifs, sa méthode et ses outils, ses modalités de production et de justification. Cette hypothèse est la suivante : un modèle pittoresque généralisé opère tout au long de l'histoire, de manière tout à la fois volontaire et involontaire, à l'échelle mondiale, dans la fabrication contemporaine des lieux, de la petite échelle du détail construit à l'ambition paysagère totale, matérielle et immatérielle. « Dans une » variété d'une économie et d'une esthétique, le pittoresque relève d'un système de production de biens matériels (le site le paysage construit) et immatériels (le paysage comme image).

Classiquement, historiquement et plastiquement défini comme « ce qui est digne d'être peint » ou peinture, appelons-le, signifié aussi bien descriptif ou littéraire que pictural ainsi que, de caractère systématique de l'opérationalité et de l'efficacité du pittoresque s'est progressivement mis en place, au cours du XVIII^e siècle, sur un socle précis et limité géographiquement, les terres agricoles de l'Angleterre. Instrument d'une classe sociale, d'une esthétique, d'un aménagement économique des territoires, d'une économie politique des signes, et, finalement, d'une conception du monde, le pittoresque matérialise radicalement la campagne anglaise au sein d'une série de structures politiques, sociales et économiques du Moyen Âge (notamment par une série de procédés comme le système des enclosures, le dispositif du « haies » ou tout de suite le redécoupage de vastes paysages...). En tant que théorie esthétique et pratique spatiale, le pittoresque relève d'un art visuel qui se conçoit et se construit comme un regard « esthétique » sensible s'élabore et s'élabore à travers les performances complémentaires de différents médiums qui établissent les uns par rapport aux autres, supposant ainsi leurs valeurs respectives. Le pittoresque est ainsi, les deux historiques et remarquables, les voyages (réels ou imaginaires) aux lieux insaisissables et existants, les jardins avec leurs pittoresques médiums, les outils d'esthétique codifiés eux-mêmes, procédés, modes de production et de reproduction d'art visuel matérialisés ou, à l'inverse, matérialisés comme remarquables, performances, images.

1 - Les Enjeux

Conformément à ses critères, à ses qualités performatives, à ses modalités de production, ce programme s'inscrit dans une dynamique de la recherche et de la connaissance, s'étend et diffuse, s'explique, s'élabore. L'art et l'histoire abouissent de catalogues de signes, formes, matériaux et dispositifs, production d'une culture matérielle sensible dépendant en grande partie dans des formes spécifiques, le pittoresque s'affirme comme un artifice et un artifice particulièrement particulièrement efficace visant la variété dans l'unité d'un même monde : nation et mondialité, une présence incontestable dérivée pour mieux l'appropriation. Pourtant, l'histoire contemporaine, à travers le mode de production et le lieu de mise en scène des sites et lieux de l'histoire, est ainsi et resté centrale, au XVIII^e, au XIX^e, au début, au milieu, au début. Opérateur dans le monde de « les pays étrangers » l'Europe et l'Asie.

**Enjeux du pittoresque généralisé contemporain :
quelles approches, quelles perspectives ?**

Philippe Nys (Paris, France)

Objectifs

Une hypothèse structure et définit l'armature de cette recherche, sa dynamique et ses enjeux, son ambition et ses objectifs, sa méthode et ses outils, ses modalités de production et de finalisation. Cette hypothèse est la suivante : un modèle pittoresque généralisé opèrerait aujourd'hui, de manière tout à la fois volontaire et involontaire, à l'échelle mondiale, dans la fabrication contemporaine des lieux, de la petite échelle du détail constructif à l'ambition paysagère totale, matérielle et immatérielle. « Bras armé » avancé d'une économie et d'une esthétique, le pittoresque relève d'un système de production de biens matériels (*in fine* le paysage construit) et immatériels (le paysage comme image).

Classiquement, historiquement et plastiquement défini comme « ce qui est digne d'être peint » - où peindre, rappelons-le, signifie aussi bien description littéraire que peinture *stricto sensu* -, le caractère systématique de l'opérationalité et de l'efficacité du pittoresque s'est progressivement mis en place, au cours du XVIII^{ème} siècle, sur un socle précis et limité géographiquement, les terres agricoles de l'Angleterre. Instrument d'une classe sociale, d'une sensibilité, d'un aménagement économique des territoires, d'une économie politique des signes, et, finalement, d'une conception du monde, le pittoresque transforme radicalement la campagne ouverte ou semi ouverte résultant des structures politiques, sociales et économiques du Moyen Age (*openfields*), par une série de procédés comme le système des enclosures, le dispositif du « haha » ou saut-de-loup, le cadrage de vues paysagées ... En tant que théorie esthétique et pratique spatiale, le pittoresque relève d'un art visuel qui se conçoit et se construit comme un regard « aïsthétique » sensible s'élaborant et s'incarnant à travers les performances complémentaires de différents mediums qui s'ajustent les uns par rapport aux autres, augmentant ainsi leurs valeurs respectives : la peinture elle-même, les sites historiques et remarquables, les voyages (réels ou imaginaires) avec leurs curiosités et exotismes, les jardins avec leurs promenades mentales, les traités d'esthétique codifiant valeurs, procédés, modes de production et de reproduction d'effets visuels rencontrés ou à créer, considérés comme remarquables, surprenants, étranges.

Conformément à son ambition, à ses qualités performatives, aux moyens mis en œuvre, ce programme, d'abord réservé à une classe sociale et à des lieux spécifiques, se répand, se diffuse, s'impose, s'élargit. Usant et bientôt abusant de catalogues de signes, formes, matériaux et dispositifs, producteur d'une culture matérielle sensible déposée ou reproduite dans des formes spécifiques, le pittoresque s'affirme comme un artifice et un artefact protéiforme particulièrement efficace visant la variété dans l'unité d'un même moule : susciter et manifester une pseudo inquiétante étrangeté pour mieux l'appriivoiser. Véritable laboratoire cosmo-plastique, il domine le mode de production et la mise en scène des sites et lieux de l'habiter, urbains et non urbains, au XIX^{ème}, en Europe, au delà, aux Etats-Unis. Opératoire dans la manière de voir les pays étrangers à l'Europe et s'imposant

dans les colonies, cette esthétique accompagne et met en scène le développement de l'impérialisme anglais au XIX^{ème} siècle et avec lui, celui de la révolution industrielle que cette esthétique prétend accomplir et mener jusqu'à son terme, en la produisant et en la reproduisant à l'infini. Il réalise l'ambition, explicite et déclarée, volontaire et volontariste, de « pictorialiser » la terre entière comme un jardin, le risque étant, comme l'a énoncé, de manière prémonitoire, le marquis de Girardin, « de claquemurer pour ainsi dire tout l'univers », autrement dit de muséifier, de geler, de policer espaces, lieux, matières, liens sociaux et politiques dans et sous une belle image fixe (et morte), une idylle qui compense et masque le désenchantement du monde produit par la transformation du monde pourtant voulue par cette même classe. Cet horizon, aujourd'hui démultiplié à grande échelle et en tout lieu par la puissance de la technique et de ses performances, est un modèle performatif mettant en œuvre, à un niveau mondial, « matières et mémoires » à différentes échelles (art, architecture, ville, régions et territoires) en usant de n'importe quel type de médium.

L'enjeu de cette recherche consiste donc à décrypter le pittoresque à l'ère de sa reproductibilité technique en fonction de trois pôles profondément (inter)connectés entre eux : celui d'une économie réelle des lieux produits par des systèmes de production utilisant des recettes mixant une dimension locale avec des intérêts économiques abstraits interdépendants (la globalisation), plastique et esthétique, visuel et matériel, à travers les différentes modalités et expressions de l'art, qu'il soit historique (patrimoine) ou contemporain, consumériste enfin du point de vue d'une société de consommation de masse, de loisirs et d'un tourisme de masse devenu mondial.

Méthode(s)

Dans la mesure où notre hypothèse de base consiste à dire que notre époque se caractérise par un modèle pittoresque contemporain, généralisé, malléable et protéiforme à l'échelle mondiale, qui, se portant et se transportant partout, dessine les limites du moderne, dans la mesure aussi où, d'un point de vue épistémologique et théorique, une méthode n'est pas extérieure à son objet ni à ses contextes de production mais qu'elle construit son propre objet, et, du coup, sa propre pertinence, ces deux éléments appellent et impliquent la recherche d'une méthode et de procédures spécifiques à son objet, dans ses principes méthodologiques et heuristiques de même que dans l'exercice de la recherche elle-même, sinon dans ses possibles applications ultérieures (par exemple, une « grille de lectures » de type pédagogique ou d'une politique d'aménagement du territoire et du patrimoine par exemple).

Le pittoresque contemporain est, par excellence, selon nous, le lieu d'une tension que l'on peut polariser entre deux forces : une construction idéologique avec ses multiples masques d'une part, des recherches plastiques contemporaines d'autre part, analogues à celles qui se sont mises en place au moment de la cristallisation du pittoresque, aujourd'hui devenu historique. Ces forces, avec leurs archéologies et leurs dynamiques, impliquent toutes deux une rhétorique des choses, des mots et des lieux, des images et médiums. A ce titre, on peut considérer que le pittoresque (comme le postmoderne) est une catégorie méta-historique forgeant des limites agissantes portant très précisément sur les relations entre arts,

architecture et paysage dont il offre l'occasion d'expérimenter différentes approches et modalités.

Cette recherche se structure à partir de trois éléments principaux, axes et concepts qui impliquent chacun des modalités spécifiques d'organisation, de production et de valorisation de manière à construire un travail comparatif d'un point de vue conceptuel, disciplinaire et méthodologique, le tout relevant d'une géographie culturelle appliquée :

- le premier élément est le choix d'aires géographiques spécifiques et pertinentes pour analyser les modalités des formes et expressions d'un pittoresque historique et contemporain. Trois « régions » ont été choisies : Ile-de-France pour l'Europe, Chicago et son arrière-pays, l'aire métropolitaine de Tokyo. C'est l'une des raisons de la constitution d'une équipe internationale pluridisciplinaire. A ce niveau de la recherche, les modalités de travail sont relativement classiques : séminaires collectifs de mise en commun et de synthèses, séminaires spécifiques d'analyses pour chaque région

- le deuxième élément est la pierre angulaire de cette recherche : il s'agit en effet, pour chaque région et pour chaque équipe, d'opérer et de forger une « coupe » - la coupe d'un monde - dans des tissus historiques épais en proie à de multiples métamorphoses, résistances, conflits d'interprétation et enjeux spécifiques. De la même manière que, dans la théorie de l'architecture, la coupe est le moment de lecture le plus révélateur d'un projet entre le plan et l'élévation, ces coupes devraient pouvoir « révéler » les processus à l'œuvre dans la production cosmo-plastique de chaque région d'un point de vue historique, territorial et plastique. Les modalités de production de ces coupes seront couplées avec des missions photographiques.

- s'appuyant sur ces éléments de production, le troisième moment est tout à la fois définitionnel et synthétique : il s'agit de reconnaître et de placer le pittoresque dans le contexte des productions matérielles, visuelles, plastiques et textuelles de ces trente dernières années. Chaque équipe, en fonction de sa région et de l'horizon commun, devrait pouvoir produire un corpus d'images de référence, les formes d'expression historique et contemporaine de même que des définitions contextualisées de la notion centrale de pittoresque avec ses périphéries.

Le pittoresque aux limites du moderne
Recherche comparative et critique sur la (dé)-construction
des paysages contemporains

Philippe Nys (Paris, France)

Problématique et hypothèses : économie, oxymore, organe, pittoresque

Cette recherche porte sur les relations entre art, architecture, paysage, trois polarités, singulières et spécifiques, qu'il faudrait écrire au pluriel étant donné leur polysémie. Notre principale hypothèse consiste à dire que le pittoresque est un « élément » qui relie ces trois domaines d'un point de vue matériel et technique, esthétique et métaphysique. Il s'agirait là d'un *pittoresque généralisé* produit à l'échelle de la planète. Comment cette production s'effectue-t-elle ? Et à quels prix ? Telles sont les deux principales questions à décrypter et à déployer dans leurs formes et expressions contemporaines, en situant la notion et ses effets visuels, plastiques, territoriaux, dans un univers de matières, de signes et de formes.

D'un point de vue épistémologique, ces domaines et leurs relations sont le lieu d'une « économie générale » telle qu'elle a pu être définie par Georges Bataille dans la *Part Maudite* en 1949 : « je partirai d'un fait élémentaire : l'organisme vivant, dans la situation que déterminent les jeux de l'énergie à la surface du globe, reçoit en principe plus d'énergie qu'il n'est nécessaire au maintien de la vie : l'énergie (la richesse) excédante peut être utilisée à la croissance d'un système (par exemple d'un organisme) ; si le système ne peut plus croître, ou si l'excédent ne peut en entier être absorbé dans sa croissance, il faut *nécessairement le perdre sans profit, le dépenser, volontiers ou non, glorieusement ou sinon de façon catastrophique* (nous soulignons) »¹. Générée dans la pensée de Georges Bataille par la notion de dépense², cette part maudite est un « objet » excessif, débordant, sans limites ni frontières qui circule entre des formes et des forces et qui, dépassant les échelles, les identités comme les différences, pose la question du sens et du sujet de l'histoire.

« L'ébullition que j'envisage, comme l'écrit encore Bataille, qui anime le globe, est aussi *mon* ébullition. Ainsi cet objet de ma recherche ne peut-il être distingué du sujet lui-même, mais je dois être plus précis : *du sujet à son point d'ébullition* ». ³ Ceci vient s'opposer à l'idée du regard critique et désenchanté que prône Manfredo Tafuri dans *Projet et utopie* pour signaler l'impossibilité d'une articulation rationnelle de l'expérience au delà des limites du moderne. Mais cela positionne d'ores et déjà la recherche sur le pittoresque dans la tension entre un besoin d'entrer profondément dans ses significations tout en essayant d'en construire sa critique.

¹ Georges Bataille, *La part maudite* (1949), Editions de Minuit, 1967, p. 71. Cette référence à Bataille accentue d'emblée la perspective d'un pittoresque *aux limites* du moderne, dans la mesure où toute l'œuvre de Bataille est tendue vers la recherche de l'impossible, une expression à la limite de l'impossible. La part maudite est « le seul livre où Bataille a tenté de construire un exposé systématique de sa vision du monde : philosophie de la nature, philosophie de l'homme, philosophie de l'économie, philosophie de l'histoire », Jean Piel, préface, p. 19.

² Ce texte a été publié pour la première fois dans *La critique sociale*, n°7, janvier 1933.

³ *Ibid.*, p. 58.

Entendons aussi par économie, indissolublement, celle de *l'image*, avec ses effets, psychiques et politiques, magiques et rationnels tout à la fois, telle qu'elle s'est exercée, par exemple, à Byzance dans son combat avec l'icône : « l'image est invisible, l'icône est visible. L'économie fut le concept de leur vivante articulation. L'image est mystère, l'icône est énigme. L'économie fut le concept de leur relation et de leur intimité. L'image est éternelle similitude, l'icône est temporelle ressemblance. L'économie fut le concept de la *transfiguration de l'histoire* ». ⁴ Dans le contexte de la présente recherche, cette opposition entre image et icône renvoie à la distinction entre fond-contenu d'une part et forme-expression visible de l'autre, ce que l'on peut aussi exprimer, en d'autres termes, comme les rapports ambigus entre *Gestalt* et forme, notamment dans la culture allemande.

La recherche ou le combat pour un nouveau régime économique de l'image (en dépit de la force apparente de l'icône) fait rage aujourd'hui comme on s'efforcera de le montrer et de le démontrer avec les formes d'expression actuelles et inactuelles, intempestives comme inaperçues, du « pittoresque » dans la mesure où, comme le paysage dont il est un des éléments constitutifs, il s'agit de savoir comment le pittoresque produit, diffuse, manipule des images ou bien des icônes, et de déterminer le point de passage ou de basculement entre l'une et l'autre.

Entendons aussi, de manière plus large, d'un point de vue sémiologique, l'économie politique des *signes*, si l'on revient à Baudrillard reprenant lui-même le titre de l'un des ouvrages les plus importants de Karl Marx, prémisses du *Capital*, la critique de l'économie politique où sont, notamment, définis les concepts de marchandise, de monnaie, de fétiche de capital et de marché en tant que celui-ci est devenu, par la vertu, précisément, du capital, mondial ⁵. Entendons donc par économie celle de la *globalisation* telle qu'elle se déchaîne aujourd'hui, telle qu'elle se déchaînera aussi demain, sur-activement, comme image et icône de notre présente « situation-dans-le-monde ».

Si le globe terrestre bien est le lieu d'exercice de cette économie générale qui, continûment, fabrique un monde, le nôtre, à travers les images, les mots et les choses constituant ainsi les milieux de vie, notamment cette forme de vie d'une espèce vivante qui se dit humaine, le terme de globalisation y participe comme une sorte d'étendard désignant l'un des enjeux géo-politique et économique de notre époque. À côté de sa mécanisation, théorique et mathématique à partir de la Renaissance de plus en plus effective à partir du XVIIIème, à côté de sa très récente numérisation ou digitalisation ainsi que de la circulation instantanée de l'information (le bit et le pixel), la globalisation relève d'un processus de miniaturisation et de réduction du monde, manipulé par une série d'outils, de techniques, de mediums utilisés par les cartographes, les militaires, les expositions universelles, les artistes, les caricaturistes, la publicité... L'hypothèse d'un pittoresque généralisé agissant à l'échelle du globe consiste à élucider les mécanismes par lesquels la globalisation opère à toutes les échelles du globe non seulement d'un point de vue matériel et effectif mais aussi du point de vue. Une pensée globale se réfère à une pulsion de connaissance qui s'inscrit dans une généalogie et une histoire depuis l'Antiquité grecque. Cette pulsion engendre une

⁴ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996, p. 15.

⁵ Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique* (1859), traduit sur la 2^e édition allemande par J. Molitor, Paris, Alfred Costes, éditeur, 1954.

topologie des lieux et des représentations de la terre qui, manipulant des instruments comme des sphères, des cartes, des mappemondes, re-présentent la terre, ses formes et ses éléments en créant des images-du-monde. Enjeux de la représentation elle-même par rapport aux référents qu'elle s'efforce de donner à voir, certes, mais aussi enjeux, plus énigmatiques (icôniques), inaperçus ou inapparents, de ses perceptions. C'est ainsi qu'il y a une différence visuelle dans la construction et la perception d'une représentation de la planète terre comme surface plane et plate ou comme globe. Dans le premier cas, une fois déroulée et étalée, on peut encadrer, accrocher, fixer la représentation sur un mur, comme une peinture, un tableau, un paysage. Dans le deuxième cas, cette même planète est une surface représentée sur un volume, courbe, produisant ainsi un objet analogue à un jouet que l'on peut toucher, manipuler, faire tourner sur son axe ou tourbillonner comme une toupie, transformer en ballon... Analogue à une sculpture dont on peut faire le tour, cette balle devient bulle, construction, géode, simulacre d'une « bio-sphère » dans laquelle on peut entrer, séjourner, habiter. S'instaure dans ce cas un rapport entre un espace intérieur, un creux, un dedans qui enveloppe et un regard, extérieur, sur cet objet.

D'un point de vue visuel, on peut caractériser le regard induit par cette représentation comme le voyage d'un œil souverain mais, surtout, mobile, l'œil d'Apollon⁶ (fig.1). Ce regard glisse à la surface de la terre comme si celle-ci était la pellicule d'un film se déroulant sous les yeux, avec ses formes en mouvement, ses images, ses paysages, son possible montage, ses découpes et métamorphoses, sa narration. *Sous* les yeux, et non l'inverse, comme dans une géode ou, plus immédiatement disponible à notre regard, lorsque nous regardons la voûte céleste, la nuit, *sous* les étoiles. Avec un globe, notre position physique se donne comme supérieure, dominante. Une rhétorique du corps et des regards est agissante, avec ses figures, conduite, dirigée, produite par un œil télé-scopique qui perçoit à la fois non seulement différents points éloignés du globe mais aussi différents moments du temps à l'image du regard des Muses tel que le projette Hésiode dans la *Théogonie*. La prime qualité des muses et de leur mère, la déesse Mnémosynè est leur omniscience, elles savent le passé, le présent et le futur, elles sont mémoire de la naissance et de la fin des choses, mémoire des choses et des actes. Le regard des muses embrasse la totalité du temps. Elles incarnent l'*herméneia* du divin, le *logos prophorikos* - le langage prophéré (en latin *expressio*) - des Stoïciens, l'unité de ce qui n'est ni concept, ni objet ni théorie « auquel ne répond que très faiblement l'écho de ce que l'on appelle l'expression ».⁷ Ce regard panoptique et de survol saisit aussi bien l'ensemble que le détail, l'essence que l'apparence. Fournie de manière technique et non plus rêvée, fantasmatique ou utopique par le cinématographe à tous les contemporains à la fin du XIXème siècle et, de manière documentaire, réaliste ou « objective » et scientifique, par la photographie aérienne à partir du XXème, cette performance de l'œil a été relayée et démultipliée par l'ensemble des dispositifs médiatiques tout au long du XXème siècle, constituant et dominant aujourd'hui l'environnement quotidien et permanent des masses humaines, urbaines et non urbaines, dans les pays et régions industrielles.

⁶ Voir Denis Cosgrove, *Apollo's Eye*, The Johns Hopkins University, 2001.

⁷ Claude Imbert, *Phénoménologies et langues formulaires*, PUF, 1992, p. 299.

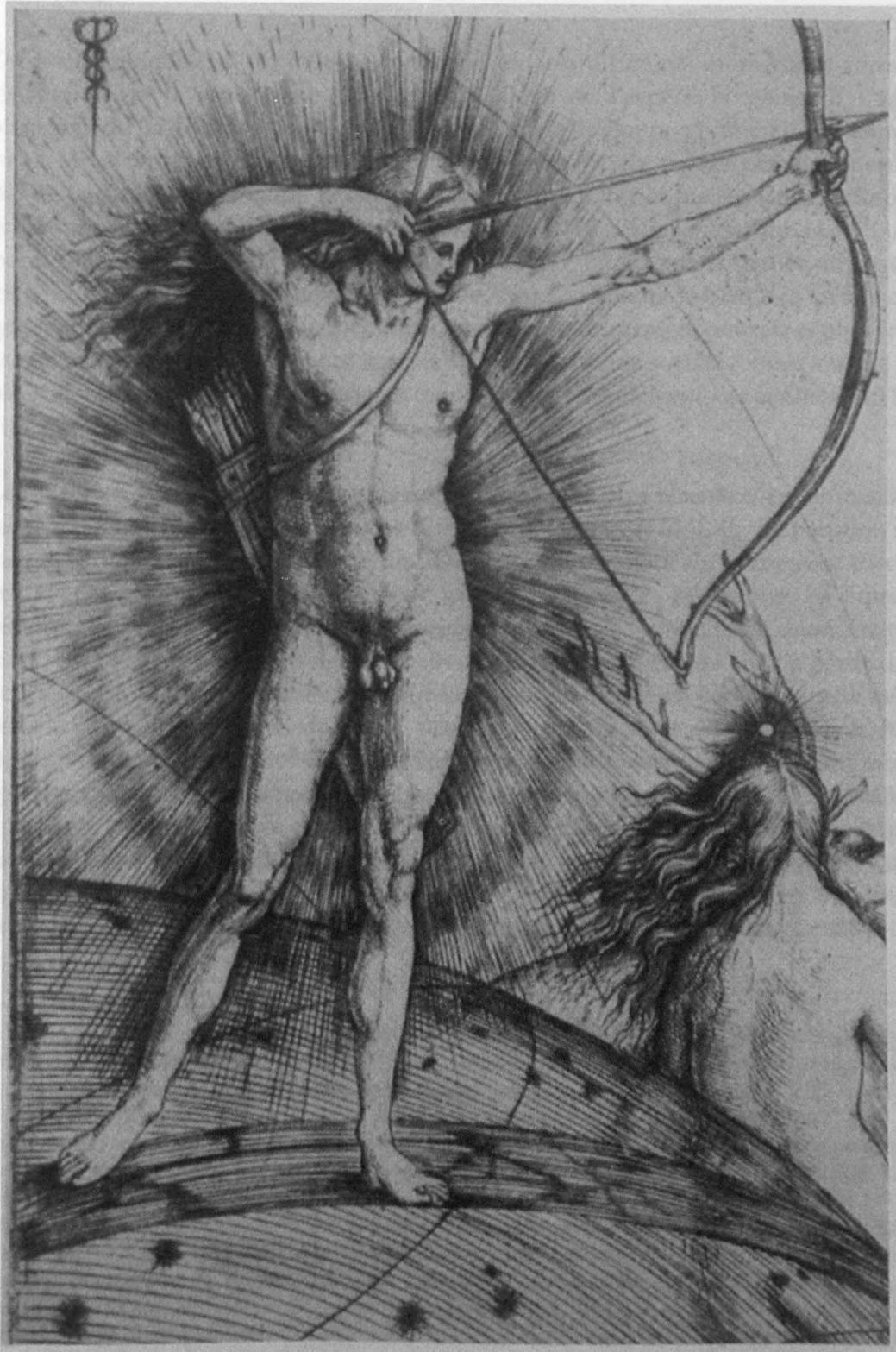


Figure 1 : Jacopo de'Barbari, « Apollo and Diana », 1500, British Museum (dans Denis Cosgrove, *Apollo's Eye*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2001, p. 2)

Le village global

On peut synthétiser d'un mot-clé contemporain ces différents moments et formes de représentation de la terre comme le lieu de séjour de l'espèce humaine. Il s'agit de l'expression, de la formule, aujourd'hui banale mais toujours pertinente, inventée par Marshall McLuhan dans *La galaxie Gutenberg*, paru en 1962 : le village global. Penseur des media, de la communication, de la télé-communication, penseur majeur de la technologie, des environnements techniques et du politique, aujourd'hui partiellement oublié, McLuhan a été extrêmement influencé par les arts en général, la typographie en particulier, ainsi que par toutes les formes plastiques touchant le monde visuel et sonore⁸. L'un des enjeux de ses analyses porte sur le passage d'un medium à un autre, et, de manière centrale et plus précise, le basculement d'une société d'abord centrée sur le verbe à une société fondée ensuite sur le visible et l'opticalité pour enfin mettre en œuvre des environnements de synthèse où le son joue un rôle primordial par rapport à la vue⁹.

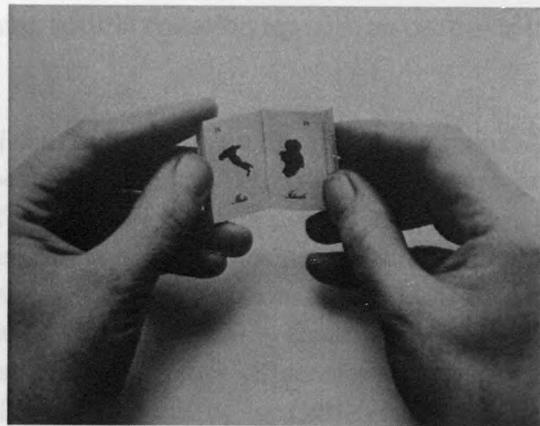
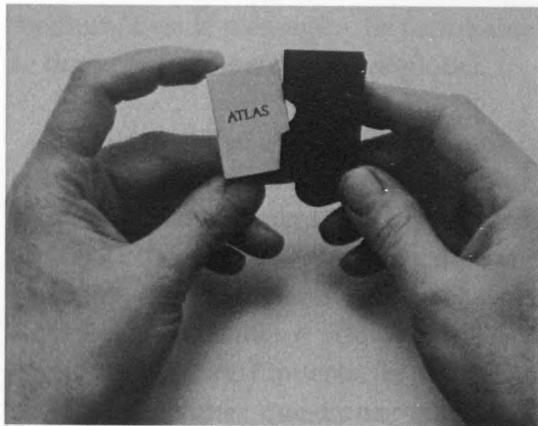
Les analyses de McLuhan rendent pertinente une vague plus récente d'expérimentations visuelles, notamment celle inaugurée par Koolhaas et Mau avec SMLXL. La parution de cet ouvrage marque, de ce point de vue, un tournant : il est autant un événement théorique qu'un événement éditorial, directement en relation avec les formes d'expression contemporaines du pittoresque. Conformément aux analyses de McLuhan selon lesquels le message, c'est le medium, les livres de Koolhaas et Mau marquent un seuil à partir duquel on peut détecter l'influence qu'il exerce sur les livres de design en général, quelle que soit l'échelle : vêtement, objet, architecture, paysage, ville, la terre elle-même avec le rôle omniprésent des photographies et images aériennes, tous « objets » sujets de manipulations et représentations, géographiques, plastiques, graphiques¹⁰ (fig. 2, 2bis, 3, 4). En 1968, avec Quentin Fiore comme designer et Jérôme Agel comme éditeur, McLuhan publie un petit livre *War and Peace in the Global Village* qui paraît juste après un autre livre également conçu avec Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*.¹¹ Cette sentence - un medium est un *massage* -, éclaire l'autre, plus connue et constamment citée à côté de celle de « village global » : « le

⁸ Voir l'ouvrage, exhaustif, de Richard Cavell, *McLuhan in Space. A Cultural Geography*, Toronto Press, 2002. Voir aussi l'ouvrage collectif *Rhetoric, The Polis and the Global Village*, C. Jan Swearingen, editor, Dave Pruett, associate editor, Lawrence Erlbaum Associates, publishers, Mahwah, New Jersey et Londres, 1999.

⁹ Voir Olivier Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, traduit de l'allemand, MIT Press, 2003.

¹⁰ Pour les aspects artistiques et plastiques des cartes, voir notamment les catalogues et expositions suivants, dans l'ordre de leur parution : *Cartes et Figures de la terre*, Centre Georges Pompidou, 1980, *Art on the Map*, Chicago Cultural Center, 1994, *Mapping*, Museum of Modern Arts, sous la direction de Robert Storr, New York, 1994, *Atlas Mapping. Künstler als Kartographe. Kartographie as Kultur*, exposition sous la direction de Paolo Bianchi, catalogue sous la direction de Sabine Folie et Paolo Bianchi, Verlag Turia, 1997 ; *Orbis Terrarum. Ways of Worldmaking. Cartography and Contemporary Art*, Gand, Ludion, 2000 ; *Segni sogni della Terra. Il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti*, Istituto Geografico De Agostini, Milan, 2001. Ces travaux s'inscrivent tous, peu ou prou dans le sillage de l'exposition et du catalogue, *Cartes et figures de la terre*, avec une part grandissante, dans les catalogues, des artistes dans la manipulation des images, représentations et maquettes de la terre. D'un point de vue strictement géographique, pour l'histoire de la cartographie, ce sont les travaux et publications de David Woodbridge, à l'Université de Madison, Wisconsin, qui font autorité.

¹¹ *War and Peace in the Global Village* et *The medium is the Massage. An Inventory of Effects*, ont été réédités par Ginkgo Press, tous deux en 2001. Rappelons que la première image de *War and Peace* est un globe terrestre relié à une prise électrique.



Figures 2, 2bis : Marcel Broodthaers, « La conquête de l'espace, Atlas à l'usage des artistes et des militaires », 1975 (in : *Orbis Terrarum*, Ludion, Gand/Amsterdam, 2000).

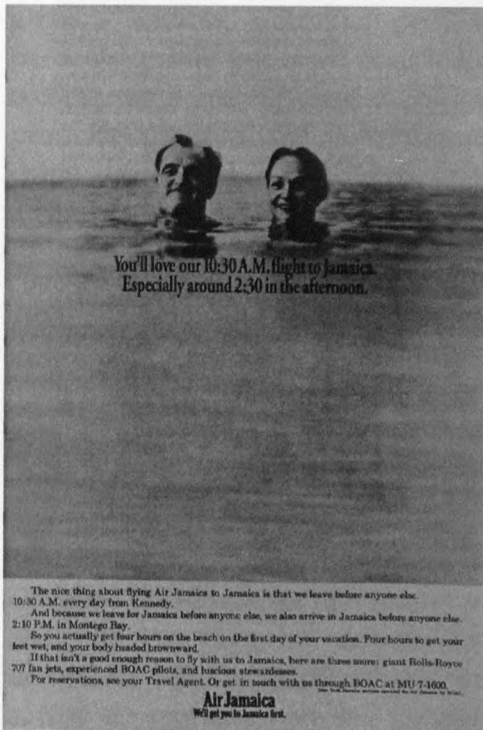


Figure 3 : Publicité de Air Jamaica (in : Marshall McLuhan, *War and Peace in the Global Village* (1968), Gingko Press, 2001, p. 148).



Figure 4 : Jérôme Bosch, « Jardin des délices » (in : McLuhan, *ibid.*, p.8-9)

medium, c'est le message ». Se forme ainsi une sorte d'équation ternaire au centre de laquelle se tient l'expression de village global.

« Village global » est une expression qui doit se lire dans un double mouvement : le globe terrestre - donc ce qui est grand, immense, « sublime » - s'est rétréci, quotidiennement et non plus exceptionnellement, aux dimensions d'un village - donc un petit espace, reconnaissable, limité, « pittoresque » - dans le temps et dans l'espace de par les performances de nouveaux mediums diffusant des messages et des images (radio, télévision, aujourd'hui internet), les « machines volantes » de l'autre, transportant hommes, marchandises, armes et médicaments... A l'inverse, le village s'est dilaté, lui, aux dimensions du globe, ce qui implique quelques questions : quels sont les villages qui se sont dilatés, y en a-t-il un ou plusieurs et s'il s'agit d'un seul, aux dépens de quels autres s'est-il déployé ? Un village s'est-il donc dilaté au point de dominer tous les autres, de les assimiler ou de les faire disparaître pour les englober dans un même moule ? Quels sont les moyens mis en œuvre pour réaliser ce « programme » ? Au-delà de la formule et de ce à quoi cette expression de « village global » renvoie, pourquoi peut-on la considérer comme un instrument heuristique particulièrement pertinent pour lire et interpréter notre contemporanéité, dans sa globalité comme dans ses différentes échelles ? Comment opère-t-elle dans les multiples bulles produites par le village global depuis les années 60 ? Au service de quelles stratégies ? Un début de réponse à ces questions réside dans la structure langagière de la formule du « village global », l'oxymore.

L'oxymore

Au-delà de leur sens et de leurs significations, ces différents messages sont des formules, analogues à des mots d'ordre, ou des équations mathématiques, voire même aux lois de la nouvelle physique qui gouverne les environnements artificiels prolongeant et modifiant tout à la fois notre corps sensible. Elles utilisent et exploitent une figure de style, extrêmement efficace et redoutable, l'oxymore. Efficace parce qu'elle court-circuite le raisonnement critique ; et redoutable, exactement pour la même raison. D'où la pertinence, l'urgence et la difficulté d'un discours - critique ou non - manipulant ce type de formules. Ce n'est pas le lieu ici de retracer la généalogie, passionnante en tout point, de cette figure. Qu'il nous suffise de rappeler l'un des exemples les plus connus et signifiants le « soleil noir de la mélancolie » extraite du poème de Nerval, *El Deschidao*. Une telle formule contient une puissance poétique considérée, dans la tradition occidentale, comme incomparable dans la mesure où elle est à l'origine de la création, du génie et de l'art ainsi qu'à l'origine du *thaumazein* philosophique¹² (fig. 5-6-7). Comme on le voit avec cet exemple emblématique, l'oxymore est une alliance de mots contradictoires - soleil noir - dont les significations paraissent désormais, de par la vertu de la formule, *ne plus* se contredire mais au contraire parfaitement s'ajuster et correspondre parce que la formule fait surgir un sens, plus fort, au delà du sens premier et commun. L'oxymore, autrement dit, contient en lui un pouvoir de

¹² Ce thème traverse toute la culture occidentale. Limitons-nous à renvoyer ici au livre « originaire » d'Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, traduction, présentation et notes de J. Pigeaud, Rivages, 1988, et à deux synthèses, celle de Rudolf et Martha Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985 et celle de R. Klibansky, E. Panofsky, Fr. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, 1989.

mentalement. Alors il libère les forces. Pénétrant
 un choc mental, étonnant et vital qui le pousse
 Ce choc relève de l'histoire, il est le résultat d'une
 coïncidence fait croire en effet d'un point de
 vue, qu'il est magique. D'un point de vue
 contradictoire a rendu et rend toujours possible d'un
 gouverner dans une transposition plus épurée, après
 l'on est l'astrologie - sans affect, sans nature, sans
 l'histoire. Notre hypothèse est de dire que cette
 structure et poétique. Les éléments mis en scène
 l'ordre des choses dans le tableau est le lieu
 notre vision.

Figure 5 : Albrecht Dürer, « Melanolia I », 1517,
 (in : Klibansky, Panofsky Saxl, Sature et la
 Mélancolie (1964), Gallimard, 1989, p. 473)



L'œuvre est le lieu d'une inscription. L'œuvre
 représentation. Plus qu'une œuvre, elle est une
 manipulation historique. L'œuvre est une
 œuvre qui qualifie la conception post-industrielle de
 architecturale et les conceptions pré-rogatives. Ce
 dans l'articulation des médiums entre architecture et
 l'œuvre de cette œuvre de l'œuvre de l'œuvre.

L'œuvre

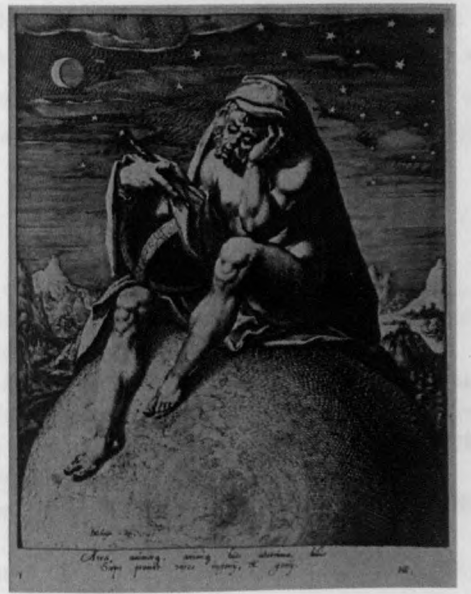
Melancholie a été le sujet de nombreux tableaux
 pendant plus de deux siècles et est devenue un thème
 cynique. Plus qu'une œuvre, elle est une
 œuvre qui qualifie la conception post-industrielle de
 architecturale et les conceptions pré-rogatives. Ce
 dans l'articulation des médiums entre architecture et
 l'œuvre de cette œuvre de l'œuvre de l'œuvre.

Figure 6 : Lucas Cranach, « Mélancolie », 1532,
 Colmar, Musée Unterlinden (in : p. 623)



La mélancolie de la peinture est le sujet de
 regard sur les œuvres de l'œuvre de l'œuvre de l'œuvre
 des œuvres. La mélancolie est le sujet de
 l'œuvre de l'œuvre de l'œuvre de l'œuvre de l'œuvre.

Figure 7 : Jacob de Gheyn, Mélancolie, (1569-1629), fin
 XVIe s., d'après Goltzius



renversement dont il libère les forces. Réunissant des contraires en une simultanéité, il crée un choc, mental, émotionnel ou visuel qui dépasse le génie créateur ou un destin individuel. Ce choc relève de l'histoire, d'une idéologie, d'une métaphysique, d'une ontologie. Cette coïncidence fait croire, en effet, d'un point de vue philosophique, en la co-existence simultanée, *quasi magique*, des contraires : la *coïncidentia oppositorum*.¹³ Un monde de la non-contradiction a rendu et rend toujours possible, d'un point de vue historique et politique, la croyance dans une communauté sans conflit, apaisée, voire apathique, ce qui implique – si l'on suit l'étymologie – sans affect, *a-pathos*, sans histoire(s), comme le paradis, une vision de l'histoire. Notre hypothèse est de dire que ce trope du discours cristallise, de manière structurelle et poétique, un moment méta-poïétique inscrit dans l'ordre du discours et dans l'ordre des choses dont le pittoresque est le lieu d'expression. Il serait caractéristique de notre contemporanéité qui en fait un usage systématique, implicite ou explicite, dans le pittoresque. Il s'agit donc d'en analyser les usages et les effets, notamment idéologiques, ainsi que la puissance poïétique, le « make it ».

L'oxymore est le lieu d'une manipulation, d'une rhétorique des mots, des choses, des représentations.¹⁴ Plus qu'une simple gymnastique des mots, plus qu'un outil de manipulation rhétorique, l'oxymore exprime une organicité paradoxale des choses et des mots qui qualifie la conception post-industrielle des expressions plastiques, des inventions architecturales et des constructions paysagères. Où se trouve, plus précisément, l'oxymore dans l'articulation des relations arts, architectures et paysages ? En quoi le pittoresque est-il l'organe de cette formule oxymorique du village global ? (fig. 8-9)

L'organe

McLuhan a mis le doigt sur nombre d'enjeux de notre contemporanéité et nous ne pensons pas qu'il soit juste et satisfaisant de fustiger sa pensée comme le fruit d'un nihilisme cynique¹⁵ et, au-delà du sociologue canadien, de condamner sans appel la (non)culture des media comme l'empire du mal, une hypnose collective à l'échelle mondiale. Si l'empire des mass media n'est effectivement pas la renaissance de l'empire rhétorique au sens noble et classique du mot, les propositions de McLuhan définissent bien le rôle d'un medium : « un medium pétrit littéralement, « sculpte », pénètre à saturation, modèle et transforme nos activités sensorielles dont il restructure l'équilibre ».¹⁶ Jamais innocent, il implique une fabrication de l'être-ensemble-du-monde, ce que Castoriadis appelait le « tenir-ensemble » d'un imaginaire social-historique.

¹³ La réhabilitation de la poésie au Japon dans la rhétorique du *michiyuki-bun*, du XII au XVIème siècle, par rapport au bouddhisme se fondait sans doute, rapporte Jacqueline Pigeot, sur le « principe commode de l'identité des contraires » (p. 348), par exemple entre errance et illumination.

¹⁴ Voir par exemple un article de François Brune dans *Le Monde diplomatique* d'avril 2002, l'analyse critique de Serge Latouche de l'expression « développement soutenable », notamment dans un article de la revue *Transversales*, août 2002 ou encore un article de Robert Cook, « Is Landscape Preservation an Oxymoron ? » (1995), *Balancing Natural and Cultural Issues in the Preservation of Historic Landscapes*.

¹⁵ Marc Fumaroli, sous la direction de, *Dictionnaire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Puf, 1999, p. 1295.

¹⁶ Interview reprise dans Marshall McLuhan, *D'oeil à oreille. La nouvelle Galaxie*, Denoël/Gonthier, 1977, p. 32.



Figure 8 : Picassiette dans son jardin (in Maarten Kloos, *Le paradis terrestre de Picassiette*, Ed Encre, 1979)



Figure 9 : Mannequin de mode dans le jardin de Picassiette, photographie parue dans *Elle*, 8 Juin 1970.

Le « massage » - invisible et permanent et invisible *parce que* permanent - d'un médium implique une *plasticité* remarquable de nos *organes* sensoriels tout comme celle de certaines images, objets, artefacts produits par les technologies, depuis le bouclier d'Achille jusqu'aux images virtuelles en passant par les arts classiques, la photographie, les lieux et espaces construits - i.e. tout paysage visuel -, la musique enfin et, plus largement, le melting pot *in-oui* des paysages sonores, omniprésents aujourd'hui et premiers « massages » de notre monde actuel, plus encore, peut-être, que celui de l'image ¹⁷. En latin, si le sens premier d'*organum* (qui dérive directement du grec *organon*) est celui d'instrument, de mécanique, l'ensemble du champ lexical des dérivés porte sur les instruments de musique. En grec en effet, *organon* renvoie aux sens (*aisthètereia*), à la voix (*phonè*) et, dans un sens figuré « élargi », à l'interprète (*hermèneus*) et cela à partir de l'interprète musical, vu tout à la fois comme instrument et comme chant. Le corps du poète (Homère, Orphée) est l'organe et l'expression de la fabrique du monde se faisant. Le terme appartient par ailleurs à la famille des composés de *-orgos*, c'est-à-dire de tout ce qui relève du mouvement naturel, de la disposition, du caractère, de l'affect, du *pathos*, de la *Stimmung*, si l'on se réfère à la tradition au Romantisme allemand. Avec Aristote, l'*organon* est aussi l'instrument de la pensée, qu'elle soit logique, scientifique ou métaphysique. On voit donc qu'avec « organe », un même élément unit corps, pensée et *technè*, tous étant des *technai* qui fabriquent un monde (fig. 10).

La volonté de relier explicitement et volontairement le dispositif psychosomatique qu'est notre corps avec l'extension que constitue l'espace, construit ou non construit ¹⁸ se repère dans le texte séminal de Joachim Ritter (1903-1974) sur la fonction esthétique du paysage dans la société moderne.¹⁹ Pour ce philosophe allemand, les parcs et les jardins sont des organes reliés historiquement, spatialement, poétiquement à la ville comme lieu d'exercice de la liberté humaine. L'ensemble de ces lieux d'urbanité et d'aménité (incarnant pour Ritter une idée et une image de l'humanité dans son mouvement historique) met l'accent sur l'organicité d'une unité sensible et vivante, construite et artificielle, résultant d'un ensemble organisé de *technai* produisant, transformant, figurant un monde libéré de ses attaches matérielles ²⁰. La nécessité de développer des organes spécifiques de paysage décrite par Ritter est historiquement et culturellement référée à la fin du XVIII^e siècle en Europe, dans le contexte du jardin dit « anglais », autrement dit dans le moment du « passage de la clôture » et de la transformation explicite, volontaire, de l'art des jardins à l'art du paysage comme outil d'aménagement des territoires (fig. 11-12). Le passage de l'art du jardin à l'art

¹⁷ Voir les thèses de George Steiner, notamment.

¹⁸ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1951, p. 400 : « Dans l'activité de sa fantaisie, l'homme continue à jouir, par rapport à la contrainte extérieure, de cette liberté à laquelle il a été obligé depuis longtemps à renoncer dans la vie réelle. Il a accompli un tour de force qui lui permet d'être alternativement un animal de plaisir et un être raisonnable. La maigre satisfaction qu'il peut arracher à la réalité ne fait pas son compte (...). La création du royaume psychique de la fantaisie trouve sa complète analogie dans l'institution de 'réserves naturelles', de 'sites protégés', là où les exigences de l'agriculture, des communications, de l'industrie, menacent de transformer, jusqu'à le rendre méconnaissable, l'aspect primitif de la terre. La 'réserve naturelle' perpétue cet état primitif qu'on a été obligé, souvent à regret, de sacrifier partout ailleurs à la nécessité. Dans ces réserves, tout doit pousser et s'épanouir sans contrainte, tout et même ce qui est inutile et nuisible. Le royaume de la fantaisie constitue une réserve de ce genre, soustraite au principe de réalité ».

¹⁹ Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* (1962), Editions de l'Imprimeur, coll. Jardins et Paysages [avec une double préface de Philippe Nys et de Massimo Venturi Ferriolo ainsi que la réédition de « l'Ascension du Mont Ventoux » de Pétrarque et « La Promenade », poème de Schiller], 1997.

²⁰ Voir Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Vrin, 1971, réédition chez L'Harmattan, 1995.

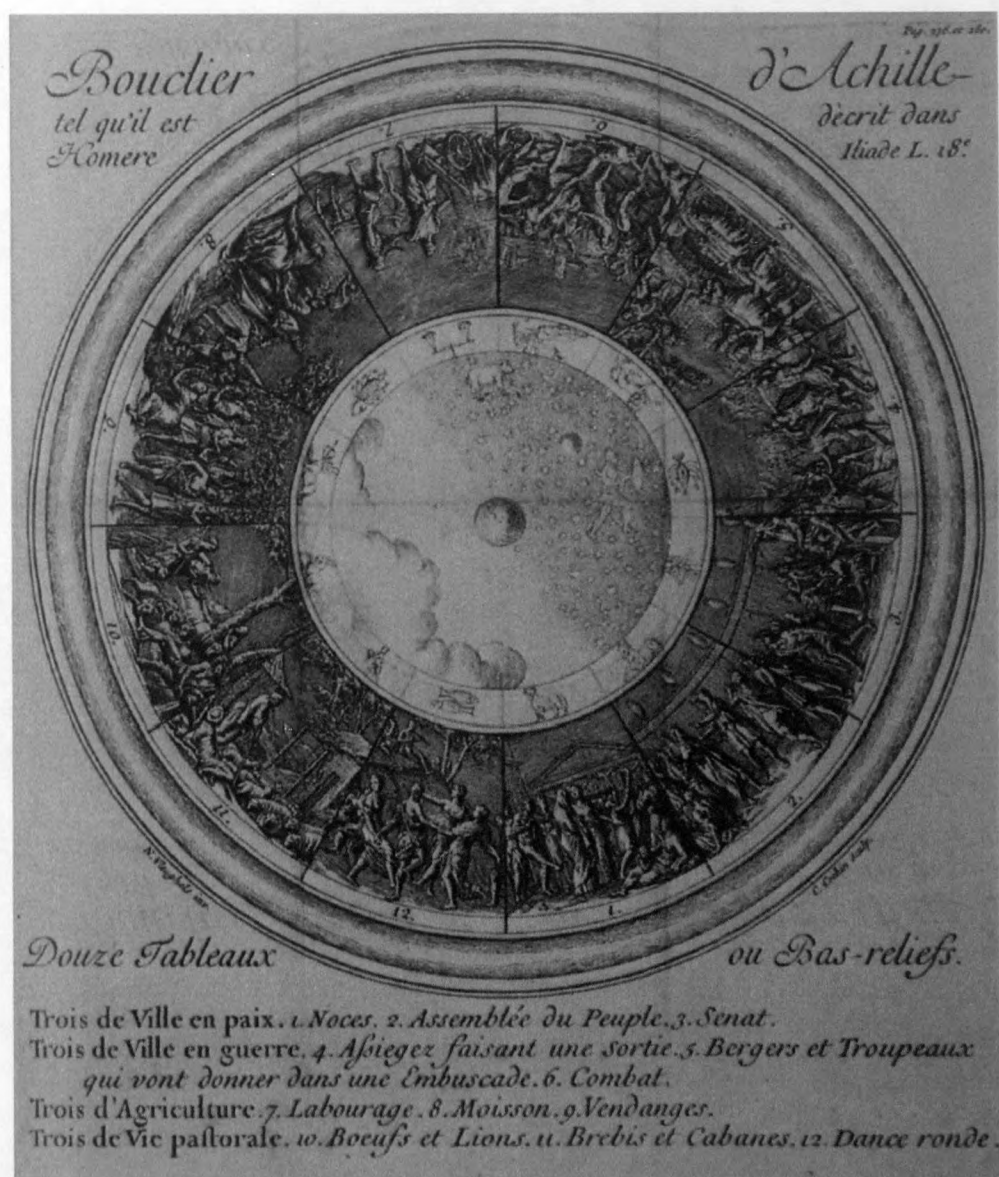


Figure 10 : Le "Bouclier d'Achille", imaginé par Vleughels et gravé par Cochin, Bibliothèque Nationale, Paris

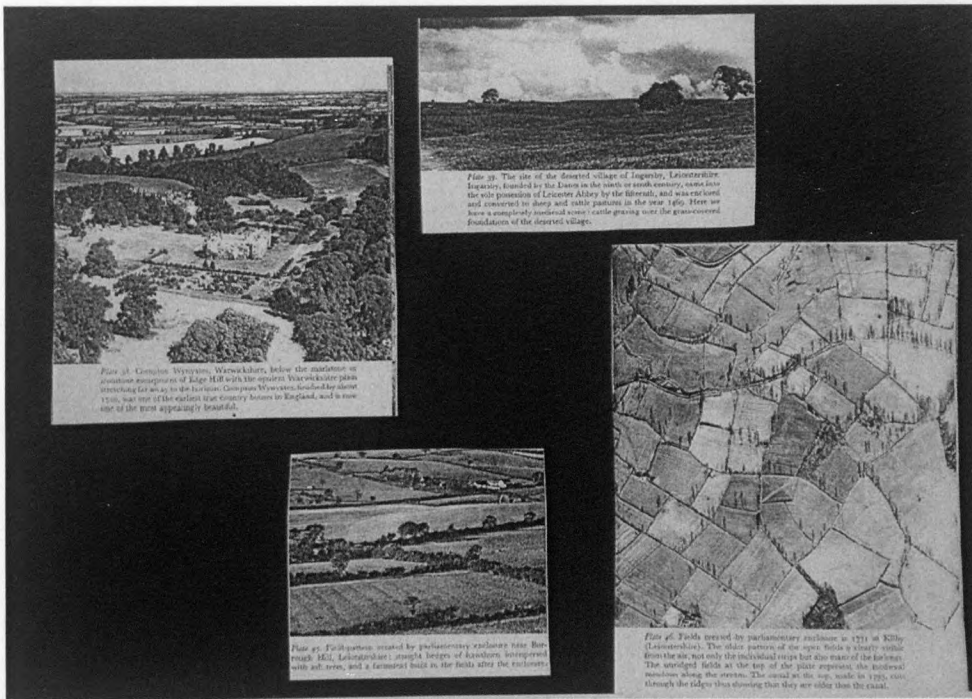


Figure 11
 Montage à partir
 de *The Making of
 the English
 Landscape, 1955*, de
 W. G. Hoskins



Figure 12
 Haha de Capability
 Brown

du paysage constitue l'origine de l'instrumentalisation (de l'organe-icité) qui va qualifier le développement des villes et territoires à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui. Ce moment instaure un prototype diffusé ensuite, tous azimuts, esthétiquement et spatialement, à une échelle mondiale, à l'instar des migrations, transports, emprunts, hybridations et métissages des œuvres d'art, des plantes et des hommes. Les formes et lieux contemporains de lieux paysagers et paradisiaques ne se trouvent pas seulement dans les parcs, jardins, villes historiques muséifiées, endormies, vouées à un tourisme mondial, « claquemurant, pour ainsi dire tout l'univers », pour reprendre l'expression, critique et prémonitoire, du marquis de Girardin.²¹ Ce sont aussi les parcs de loisirs et lieux analogues de toutes sortes, rassemblant emblèmes, allégories et fétiches de toutes époques, de tout style, dans un capharnaüm policé, les répliques. Ce sont aussi, de manière apparemment plus neutre et innocente, des espaces ouverts comme les golfs aux courbes élégantes et molles dont les origines formelles et paysagères remontent, selon une généalogie à construire avec le plus de précision possible aux parcs paysagers anglais du XVIII^{ème} siècle²². C'est à travers l'ensemble de ces images que la notion-phare du pittoresque surgit comme formule d'oxymore opératoire et opérante dans la fabrique de l'imaginaire de la modernité et de la « postmodernité ».

Le pittoresque historique

Si le beau et le sublime connaissent une réflexion philosophique et esthétique longue et centrale, clairement balisée et lisible dans la tradition occidentale²³, il n'en est pas de même avec le pittoresque. Mot d'origine italienne, défini comme « ce qui est digne d'être peint », on peut le définir, de façon plus précise quoique encore trop succincte, comme un *effet visuel* provoqué par la variété dans l'unité (fig. 13-14). Produite par le dessin de la ligne serpentine telle que Hogarth, le caricaturiste anglais, la définit, cette variété doit produire un savant désordre, une bizarrerie provoquant la surprise et l'étonnement, potentiellement, à tout moment et en toute occasion. La première approche synthétique et historique du pittoresque date de 1927, avec le livre de Christopher Hussey²⁴, plus de deux cents ans après son émergence, en Angleterre. Et pourtant, dans un relatif court laps de temps – principalement entre 1760 et 1820 mais le mouvement historique ira grandissant – le mot, la notion, la chose même sont soumis à de nombreuses manipulations et discussions théoriques tant sur le mot lui-même que sur ses outils de représentation et traductions in situ.²⁵ On se trouve devant une situation enchevêtrée et complexe qui aboutit à un élargissement et une dégradation de la notion au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles : que l'on pense au passage de la ferme ornée au village pittoresque ou industriel, à la modélisation de la forme urbaine émergeant du

²¹ Marquis de Girardin, *De la composition des paysages* suivi de *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville* (1775), (1^{ère} éd. 1979), Champ Vallon, 1992, postface de M. Conan.

²² En 1996, un journal chinois signalait l'existence de 1700 golfs opérationnels au Japon et 1300 en construction, cité dans *Project on the City, 1*, Harvard Design School (sous la direction de Rem Koolhaas), Taschen, 2001, p. 405 et sq. Il y aurait aujourd'hui dans le monde plus de 35 000 golfs.

²³ La littérature est immense et pléthorique.

²⁴ Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London, Putman, 1927. Il est symptomatique que C. Hussey ait été conseillé de la revue *Country Life* de 1930 à 1964, revue qui a été par ailleurs l'instrument de diffusion du style géorgien.

²⁵ De William Kent à Joseph Loudon en passant par C. Brown, W. Gilpin, R. P. Knight, H. Repton, pour nous limiter à quelques « paysagistes » anglais.

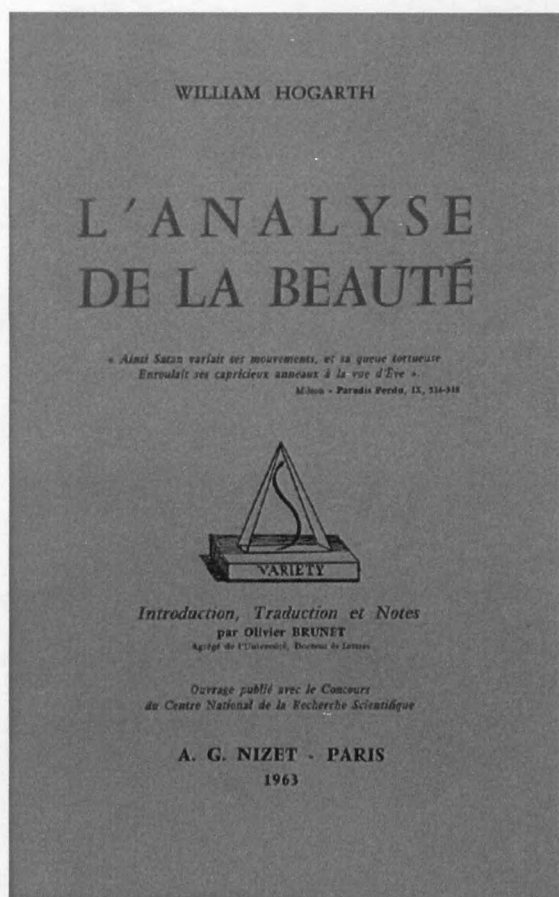


Figure 13 : Couverture de la seconde traduction française de William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, (édition originale : J. Reeves, Londres, 1753) ; première traduction française en 1805

Figure 14 : William Hogarth, planche sur la variété (in *L'analyse de la beauté*).



développement des cités-jardins, au modèle de la *City Beautiful*, aux Etats-Unis, tel que Werner Hegemann et Peets en proposent la généalogie et les repères dans leur *American Vitruvius* en 1922 (fig. 15-16-17-18). Pensons enfin à l'aménagement et à la protection des monuments et des sites, liés aujourd'hui au tourisme mondial cherchant à attirer, coûte que coûte, un client en mal de pays par la médiation et l'inflation de l'image de « l'autre » et de l'ailleurs. Bref, on aboutit à un jeu d'oxymores, généralisé, rhétorique, visuel et matériel, qui résiste aux analyses purement historiques.

Défini par la volonté de produire un effet visuel, le pittoresque use et abuse, jusqu'au mensonge (idéologique) et aux simulacres de toutes sortes, de toute une palette d'outils de médiations, de médiatisations, de méditations mentales, visuelles (ces outils peuvent en effet aussi se révéler des instruments de méditation, la méditation étant le véhicule (l'organe) d'un voyage intérieur, lié aux arts de la mémoire). Ses médiums privilégiés ont été la poésie, la peinture comme le revendique le marquis de Girardin, mais aussi le jardin et les paysages *in situ*, inséparables des voyages et du tourisme dont l'élite anglaise fut l'inventeur avec le Grand Tour en Italie, au XVIII^{ème} siècle (fig. 19-20). A la différence du beau qui s'incarne de manière privilégiée dans la beauté classique d'un objet cadré et stable (architecture, statuaire, peinture) et du sublime figuré dans une vision de l'incommensurable telle que la peinture de paysage romantique la donnera à voir, le pittoresque « peut appartenir à tout », comme le dit Quatremère de Quincy.²⁶ On peut alors considérer, de manière psychanalytique, le pittoresque comme la recherche d'un jeu avec une inquiétante étrangeté, un *Witz* visuel, une bizarrerie, une hétérogénéité qui apparaît entre volonté d'art délibéré (qui peut prendre la forme de la distance ironique) et caractère involontaire, accidentel, surprise d'un œil curieux, avide de sensations, un œil voyageur et cosmopolite. Beauté paradoxale, plus que libre en somme, le pittoresque échapperait à l'alternative instituée par Kant dans la *Critique du Jugement* entre beauté libre et beauté adhérente. Libéré de toute attache et de tout attachement, le pittoresque peut s'attacher à n'importe quoi, analogue à un « objet trouvé » tel que le XX^{ème} siècle et les surréalistes en feront l'éloge... (fig. 21-22).

Beauté paradoxale, le pittoresque contemporain crée les conditions de possibilité d'une nouvelle situation « esthétique » perturbant la trilogie du beau, du sublime et du pittoresque historique : il est d'emblée et de manière structurelle, capable de répondre aux préoccupations esthétiques des masses car il permet d'associer volonté créatrice et critique, culture de masse et sentiment d'appartenance. C'est là que le *massage* devient efficace puisque le *medium* - l'objet indéfinissable qu'est le pittoresque - pénètre profondément et de manière subreptice les consciences, organe et, paradoxalement, production d'une bulle spatiale, témoignant pour la globalisation. On découvre ici, dans ce terme central de pittoresque, que par un jeu de coïncidences historiques, le pittoresque s'est construit et révélé un instrument de création et de lecture de lieux et de territoires en reliant, par une série de médiations, les pôles art, architecture et paysage. Trouvant son lieu, théorique et pratique, son expérience plastique, visuelle et corporelle de même que son institution symbolique dans l'art des jardins, les paysages *in situ* et les voyages, le pittoresque a été un outil particulièrement performant d'aménagement du territoire, liant et impliquant directement une modification plastique des paysages donnés, de leur perception et de leurs usages, et ce,

²⁶ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire encyclopédique*, Panckoucke, 1825.



Figure 15 : La "rue Saint-Antoine" de l'Expo de 1889, (in : Gilles-Antoine Langlois, *Folies, Tivolis et attractions, les premiers parcs de loisirs parisiens*, Délégations à l'action artistique de la ville de Paris, 1991, p. 59)



Figure 16 : Heinrich Tessenow, Projet pour une série de maisons ouvrières, 1903, vue perspective, (in: Gerda Wangerin, Gerhard Weiss, *Heinrich Tessenow, ein Baumeister, 1876-1950, Leben, Lehre, Werk*, Verlag Richard Bacht, Essen, 1976, p. 174)

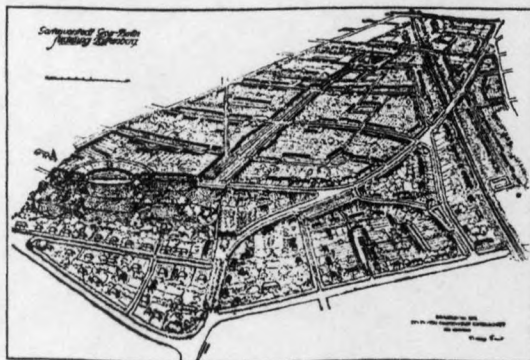
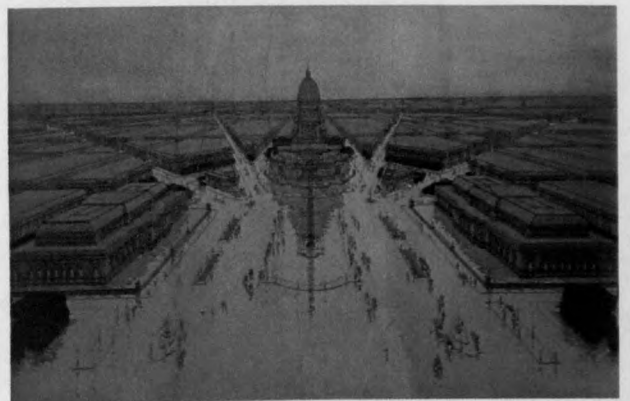


Figure 17 : Bruno Taut, cité jardin Fackenberg, 1914

Figure 18 : Daniel Burnham, Edward Bennett, *The Plan of Chicago, 1907-1909*; pl. 87, City beautiful, perspective du centre ville par Jules Guérin, 1907



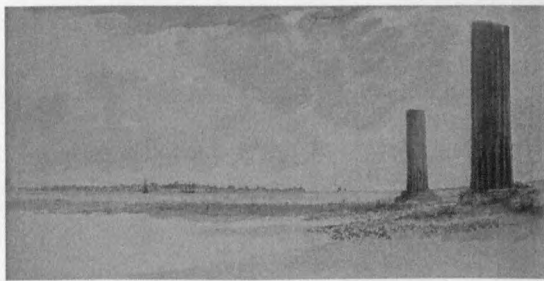


Figure 19 : Charles Gore, *View of Syracuse from the Ruins of Olympeium, with the Remains of the Temple of Jupiter*, 1777 (in Richard Payne Knight, *Expedition into Sicily*, Claudia Stumpf Ed., British Museum Publications, London 1986)

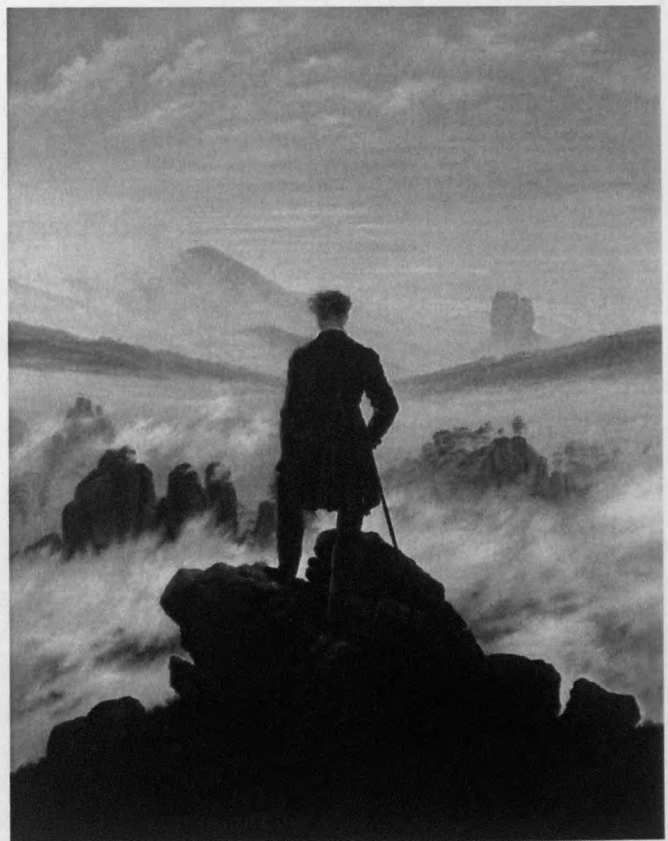


Figure 2 : Caspar David Friedrich, *Le voyageur au-dessus d'une mer de nuages*, vers 1818, huile sur toile, Hambourg, Kunsthalle.



Figure 21 : La fausse fenêtre murée de Gaëtan Amolietti. Rue Pierre-Mouren Marseille (in Michel Racine, *Architecture rustique des rocailleurs*, Moniteur, Paris, 1981, p. 127)

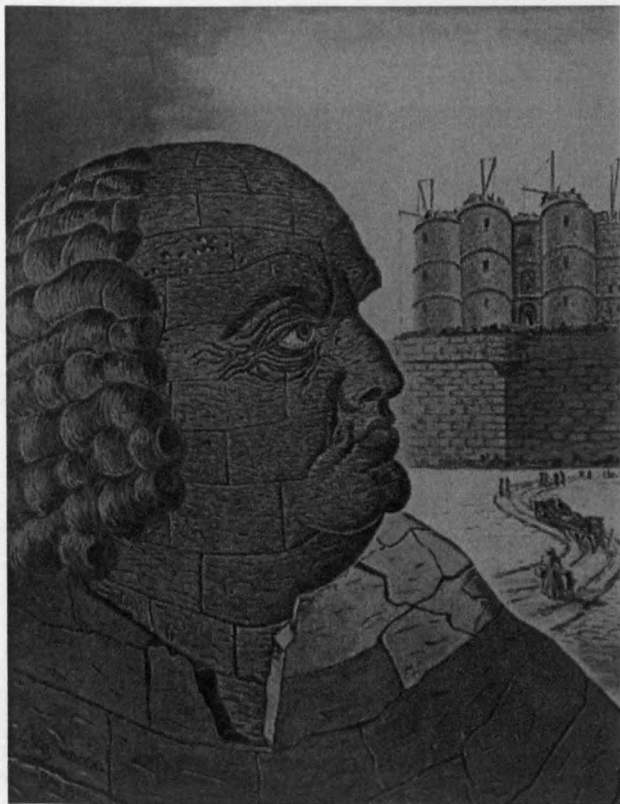


Figure 22 : Man Ray, *Portrait de D.-A.-F. De Sade*, 1940 (in Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi Ed., 1980, pl. 259)

à partir d'un système de signes et de codes organisant les rapports entre détails et grandes échelles, ici et ailleurs, « moi » individualisé et dehors « paysager ».

Le pittoresque contemporain aux différentes échelles du paysage

Lier le « moi-dedans » et le « paysage-dehors » n'est pas, en soi, exceptionnel si l'on pense à la manière dont les axes, avec le jardin formel français, organise la forêt du jardin pour se prolonger et organiser le territoire (fig. 23). C'est ainsi que Laugier dira que « quiconque sait bien dessiner un parc tracera sans peine le plan en conformité duquel une Ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidents qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, des fracas, du tumulte dans l'ensemble » (nous soulignons). Significativement cité par M. Tafuri dans *Projet et utopie*, ce passage, célèbre, est souvent repris mais en général uniquement dans la perspective d'un aménagement des espaces construits. Mais il y a plus. Laugier « manipule » là, très exactement et de manière exemplaire, la trilogie du beau - l'ordre dans le détail -, du pittoresque - bizarrerie, accidents -, et du sublime - fracas et tumulte dans l'ensemble -. Il anticipe là, sans vraiment le savoir, l'ensemble des modernités des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.



Figure 3 : Roche-sur-Yonne, construite en 1804 (in G. Et S Jellicoe, *The Landscape of Man*, Thames and Hudson, 1995, p.250)

Avec le pittoresque, qu'il soit historique ou contemporain, ce qui est déterminant, c'est la manière dont l'œil est amené à voyager et à circuler dans un dispositif. Ou, plutôt, la manière dont un ensemble de mediums et de dispositifs fait circuler un « œil tactile » qu'il impressionne comme une plaque photographique. Si ce regard capte bien un dehors, il s'agit cependant, idéalement, seulement des lignes d'horizon, non de saisir la mosaïque du parcellaire, les surfaces productives elles-mêmes, le *patchwork* produit par le nouveau système des enclosures. Ce regard saisit des lignes de forces, des traits typiques, non des surfaces ou des corps pleins. Ce qui ne veut pas dire que les surfaces ne comptent pas. Au contraire, nécessaires et indispensables pour créer le rythme visuel entre les lignes d'horizon, elles sont assujetties à un œil, mobile, plus ou moins lointain, flottant, à mi-chemin entre horizontalité corporelle – par exemple celle du pas de la promenade – et verticalité abstraite – la rationalité d'un système de production. A la charnière des XVIIIème et XIXème, entre ces deux plans, deux inventions techniques vont créer une situation nouvelle, inédite, réalisant deux pulsions anthropologiques fondatrices de l'être-au-monde, le temps et l'espace, pour les conjuguer, fantasmatiquement, en une seule prise.

Au cours des XIX et XXème siècles, les « machines volantes » - ballon, cerf-volant, avion, satellite, etc. – se développent progressivement, changeant radicalement les regards sur la planète terre. Parallèlement, une multitude de dispositifs visuels et de captages des images du monde émergent, avec en premier lieu, l'appareil photographique. Le couplage des unes et des autres crée la performance de la photographie aérienne, productrice d'empreintes cristallisées d'un morceau d'histoire spatiale (fig. 24-25-26). La photographie aérienne devient l'un des éléments fondateurs de notre contemporanéité, apte à s'analyser elle-même en même temps qu'elle plonge de plus en plus profondément dans les couches et strates de ses passés, proches et lointains. Avec la verticale qu'offrent les photographies aériennes, l'assujettissement des surfaces encloses au profit de la ligne serpentine apparaît ainsi en pleine visibilité et lisibilité, dans une beauté nue et crue, révélant sans pardon la puissance de modelage des formes de production, destructrice de formes autant que formatrice de couches, de la technique. La photographie aérienne, dira Le Corbusier, tue tout pittoresque.

La beauté moderne, prisonnière d'une alternative mortelle, est-elle alors encore possible ou serait-elle désormais vouée au pittoresque marchand de bas étage ou au sublime technologique ? ²⁷ Comment, et selon quelles modalités, comment un pittoresque contemporain se traduit territorialement, matériellement, plastiquement, produisant les visages, masques et grimaces de *notre* globalisation, telle est l'intention de fond qui conduit cette recherche. ²⁸

Éléments géographiques

Présenter de manière explicite et objective les résultats d'une enquête sur la fonction du pittoresque à la grande échelle, disséquer par la recherche un corpus de données concernant

²⁷ Voir le petit livre, dense, de Mario Costa, *Le sublime technologique*, Iderive, Collection Un œil, une plume, Lausanne, 1994, dont il s'agirait cependant de discuter, voire de dépasser, le point de vue, strictement kantien, de la contemplation esthétique comme le point de vue mystique teilhardien.

²⁸ Le pittoresque est l'une des notions clés du *Project on the City 1*, consacré à la Chine.

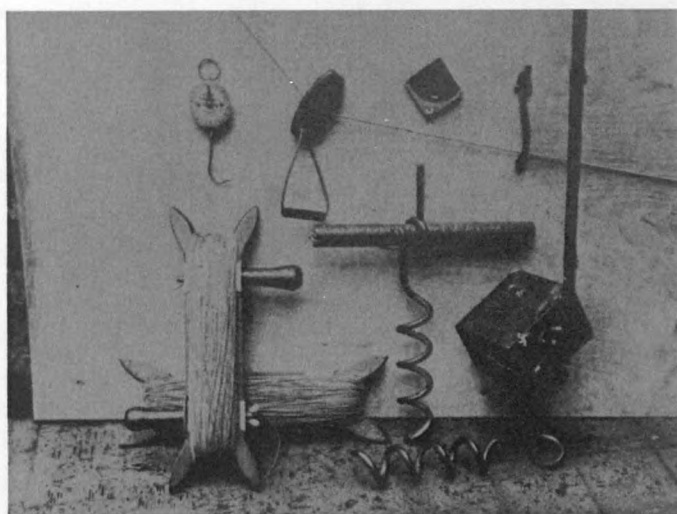


Figure 24 : Accessoires du cerf-volant, 1931 (in : *150 ans de photographie*, Musée de la Photographie de Charleroi, Charleroi, 1989, p. 41)

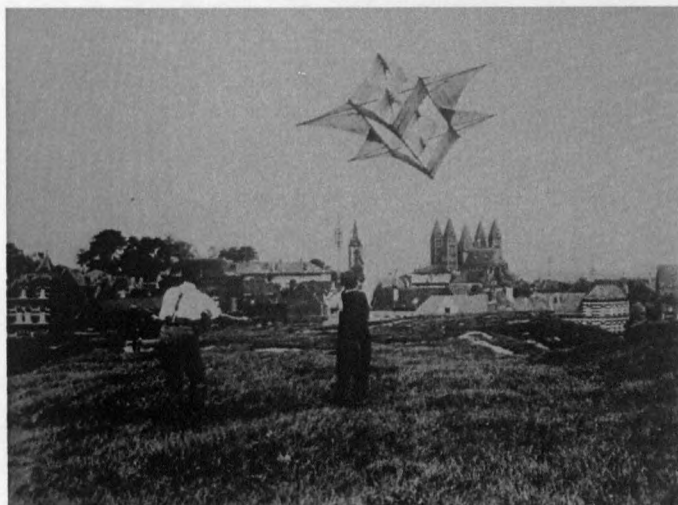


Figure 25 : Photographie de Jules Messiaen, cerf-volant, 1932, (in : *150 ans de photographie*, Musée de la Photographie de Charleroi, Charleroi, 1989, p. 41)

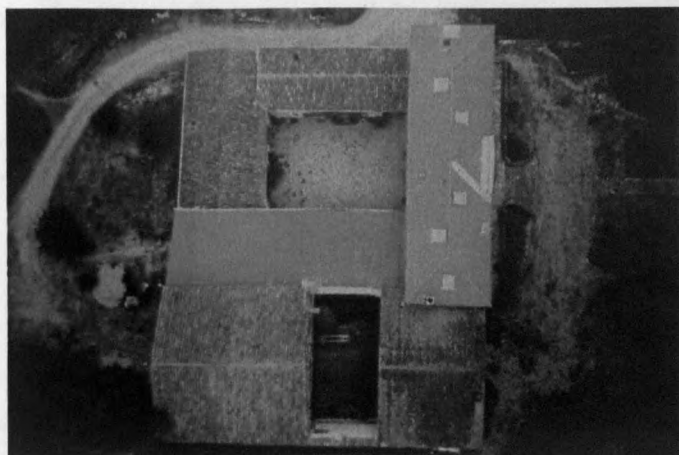


Figure 26 : Michel Dusariez, la ferme d'Enlaure, 1986, (in : *150 ans de photographie*, Musée de la Photographie de Charleroi, Charleroi, 1989, p. 41)

cette catégorie protéiforme de l'esthétique s'avère une opération particulièrement fine, pour deux raisons.

– d'abord, parce qu'elle oblige à aller chercher le pittoresque là où il n'est pas censé l'être : dans le périurbain, à l'entre-deux de la ville et de la campagne où la vie n'aide guère à l'exaltation de l'esprit et où aucune accroche visuelle ne s'offre à l'œil somnolent du chauffeur / consommateur se rendant samedi après-midi à son Carrefour de prédilection. Sous ces conditions on ne risquerait pas de dire que la ville territoriale contemporaine, banalisée et répétitive ne serait pas a priori un fief reconnu du pittoresque.

– ensuite, parce qu'en mettant ce dernier sous la loupe analytique du chercheur d'une part et devant l'objectif du photographe d'autre part, il risque de se dissoudre en mille morceaux, avant même que l'opération critique soit finie : une sorte de *message* condamné à l'autodestruction une fois que ses codes d'interprétation sont dévoilés : l'*herméneia* du pittoresque équivaut à son interprétation critique, désenchantée a priori et donc destructrice de *l'effet voulu*, une sorte de visite clandestine dans les coulisses du spectacle. Il s'agirait ici de l'opposé de l'appréciation du beau qui garde précieusement sa beauté, même après son n-ième analyse.

La difficulté de conserver intact le corps et le sens de l'objet nous conduit à l'hypothèse qu'une assise concrète de l'enquête pourrait donner de la consistance et de la pérennité au pittoresque. Elle permettrait à ces opérations critiques de ne pas simplement déconstruire les mécanismes du pittoresque, mais surtout de reconstruire ses nouvelles significations, face aux préoccupations contemporaines de la maîtrise territoriale. Maîtrise –visuelle, symbolique, fonctionnelle– qui se heurte aux nouvelles conditions de l'urbain « sans lieu ni bornes » (M. Webber) dans lequel les signes du paysage sont, bien plus que des signes de *l'art of gardening*, des signes de la ville, pour reprendre une appréciation de Clemens Steenberg et Wouter Reh dans leur étude importante sur la structuration du paysage ²⁹.

Il s'agit d'une mutation selon une toute nouvelle configuration que le géographe Edward Soja surnomme « exopolis », due à son aspect extériorisé et globalisant ³⁰. Mais c'est aussi le constat d'une spatialisation généralisée de nos actes, d'une construction géographique continue de la vie humaine, l'aspect performateur de nos corps qui s'impliquent dans un milieu de plus en plus enregistré et représenté, conduisant vers l'invention d'une méthode graphique de représentation des formes d'expression d'un pittoresque généralisé : « Moreover, écrit E. Soja, our "performance" as spatial beings takes place at many different scales, from the body, or what the poet Adrienne Rich once called "the geography closest in", to a whole series of more distant geographies ranging from rooms and buildings, homes and neighborhoods, to cities and regions, states and nations, and ultimately the whole earth – the human geography furthest out" ³¹.

²⁹ Cf. Clemens Steenberg et Wouter Reh, *Architecture and Landscape, The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Prestel, Munich, 1996

³⁰ Edward Soja, *Postmetropolis, Critical Studies on Cities and Regions*, Blackwell, London, 2000, p. 235.

³¹ *Ibid.*, p. 6.

Ne pourrait-on dire, à l'issu de cette hypothèse performative du corps et de sa représentation, que le pittoresque généralisé ne fait qu'apparaître au travers d'une géographie généralisée, qui spatialise à outrance nos vies quotidiennes ? Si c'est le cas, la recherche ouvre un axe portant sur la mise en relation géographique du pittoresque contemporain et ses modes et modalités de représentations graphiques.

La localisation et la mise en relation des occurrences du pittoresque dans le paysage de l'urbanité contemporaine devrait ainsi mettre en évidence son fonctionnement économique, symbolique et spatial. Le pittoresque, dans le sens de l'objet trouvé, serait en ce sens identifié au paysage. Plus qu'un simple emprunt, il serait aussi ancré au terrain que les éléments géographiques auxquels il se mêle. Au moins depuis le travail de Loudon sur les jardins anglais, cette hypothèse d'une coïncidence/collision entre le pittoresque et le cadre qui l'accueille, le pittoresque-cadre pourrait-on dire, l'idée naît-elle que le pittoresque est ou se donne comme aussi vague et indéterminé que le paysage même qui l'accueille (fig. 27 et 27 bis). L'oxymore, encore une fois, serait celui d'une opération d'une objectivation critique de quelque chose qui est de l'ordre du *milieu*.

C'est la raison pour laquelle la recherche se propose de mettre en place des outils conceptuels destinés à polariser et rendre lisibles les signes éparses du pittoresque contemporain en leur conférant une cohérence. Il s'agit donc, par l'utilisation d'inventions et de procédures de représentation spatiale, de tester et de comparer l'opérationnalité de trois grands paradigmes : la ligne droite (pour l'Europe), le rhizome (pour le Japon) et la grille (pour les Etats-Unis) (fig. 28-29).



Figure 27. 28 29a - J.-C. Loudon, *The Elements of Landscape Architecture* (1841) in *Capability Brown and the English Landscape* by J. C. Loudon, ed. by J. C. Loudon, pp. 100-101, London, 1841.

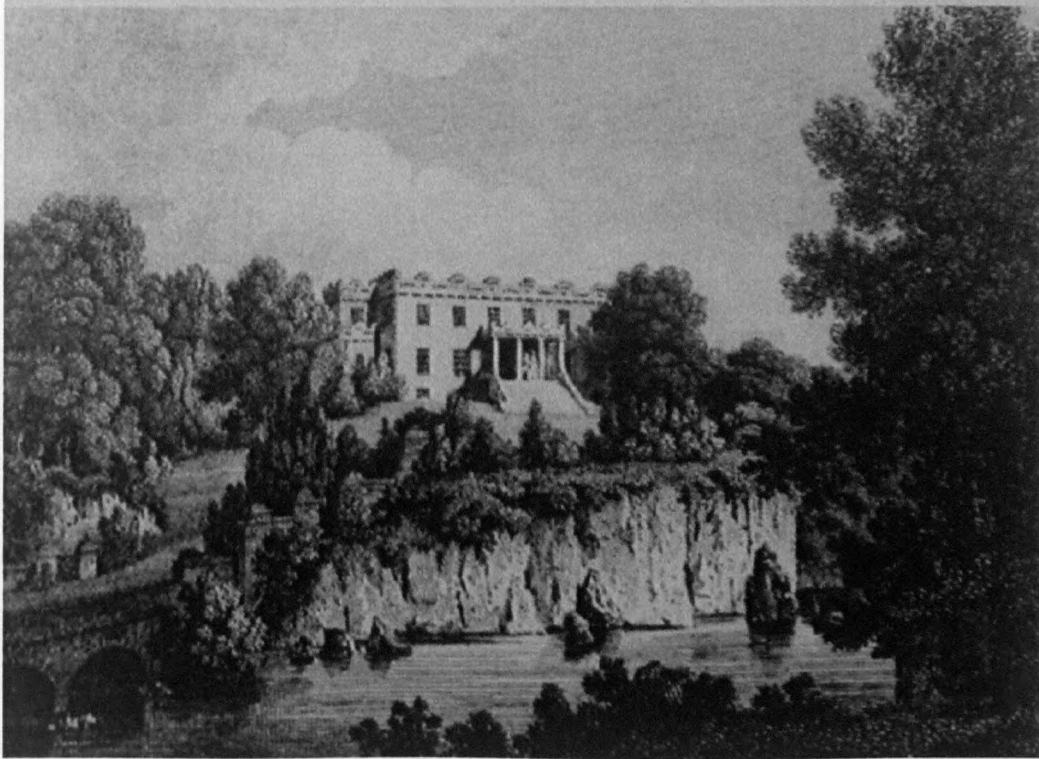
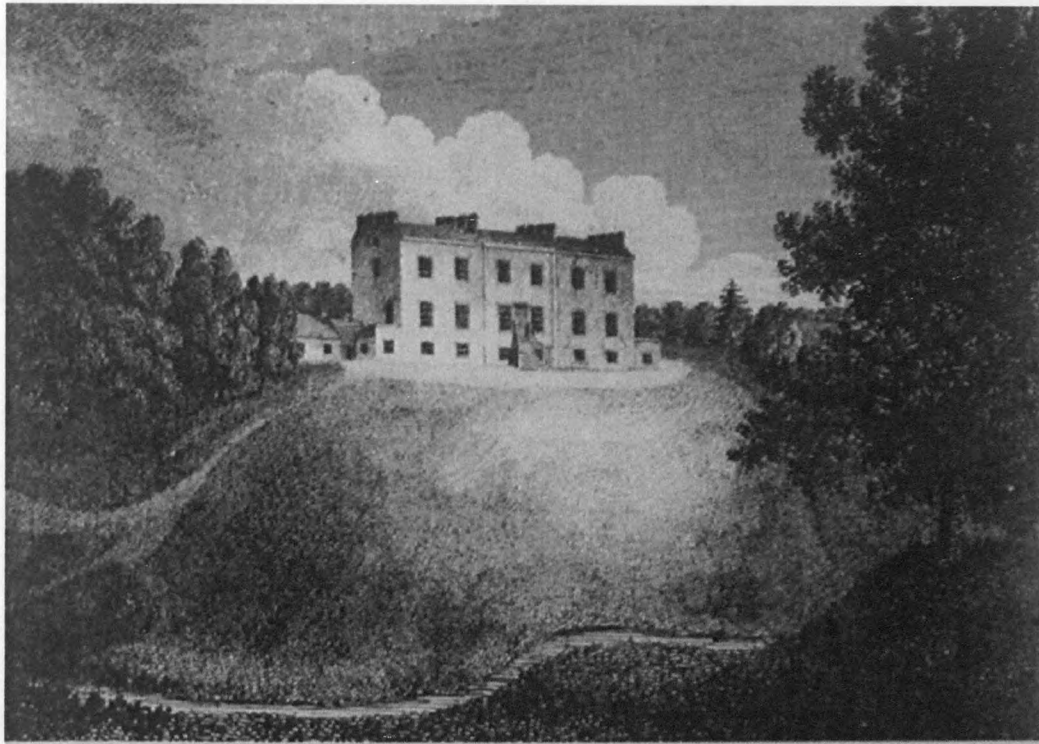


Figure 27, 27 bis : J.-C. Loudon, Barnbarrow, proposition « avant » (à la Capability Brown ou à la Humphrey.Repton) et « après » (à la R.P. Knight) ou le pittoresque affirmé, 1806

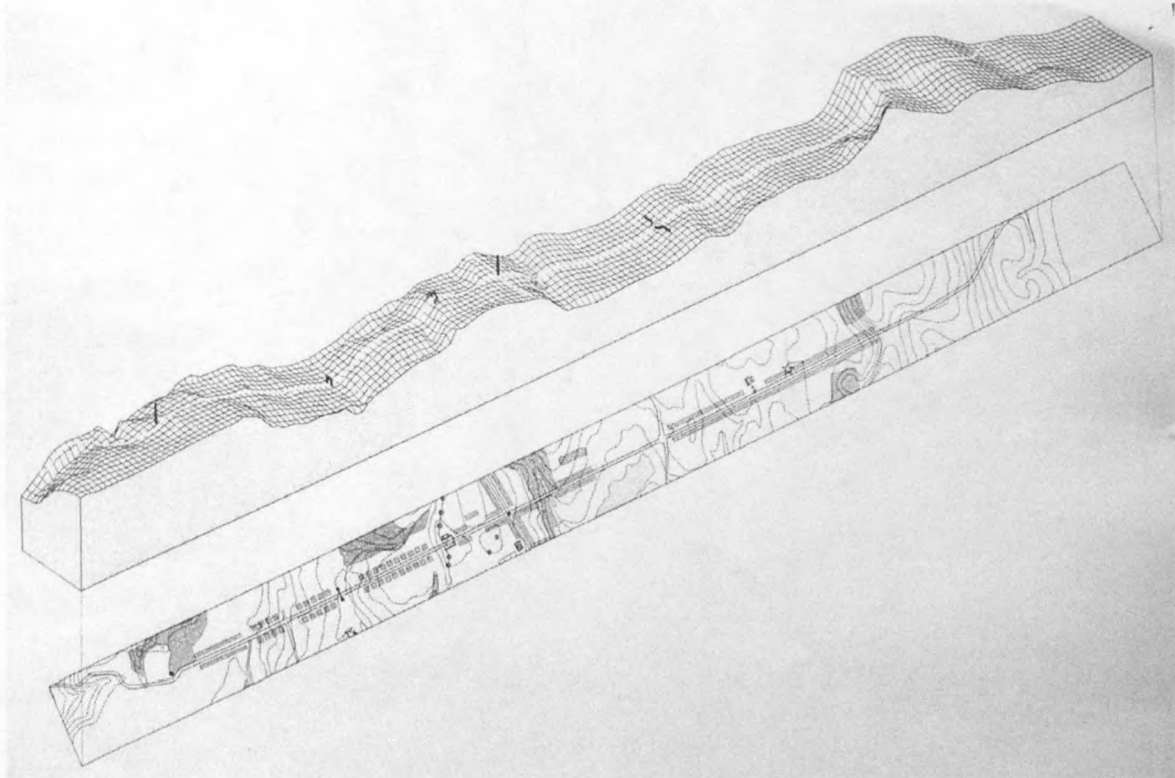


Figure 28 : Castle Howard, The Great Avenue from the outh-east as a decomposition of the normal avenue, (in Clemens Steenberg and Wouter Reh, *Architecture and Landscape*, Ed. Birkhäuser, Basel, 2003, p. 256)

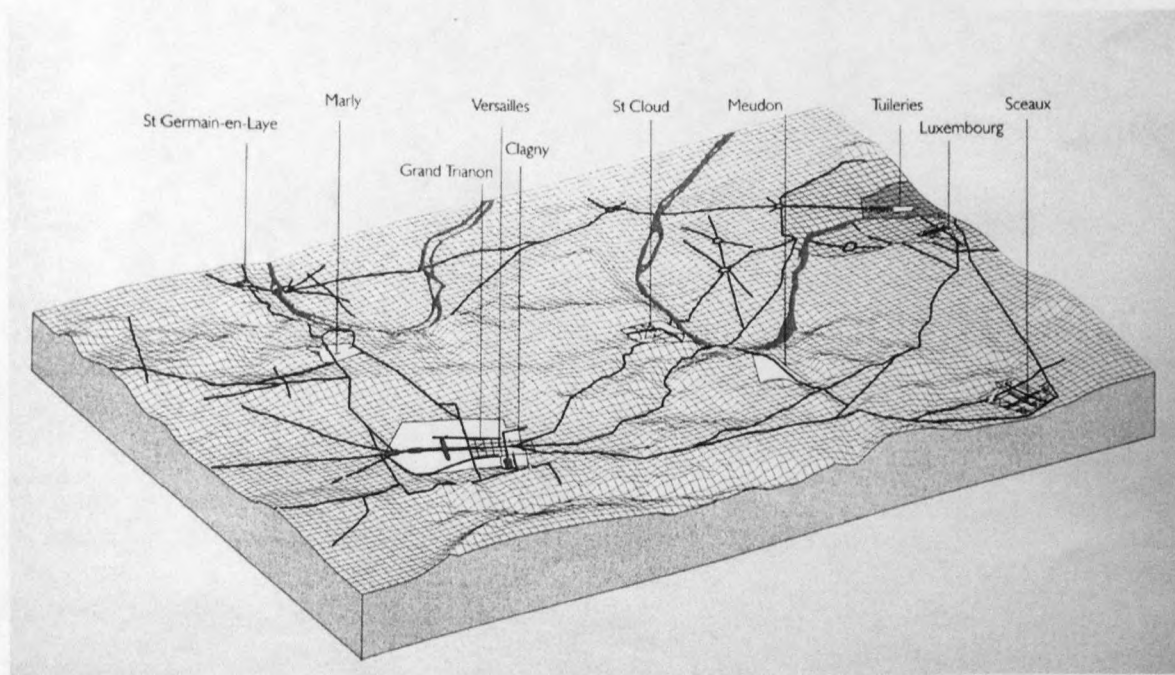


Figure 29 : Paris, The 17th-Century Residences (*ibid.* p. 124)

The Pictograph
A Modern Concept?

Francisco Domínguez (Miami, Cuba)



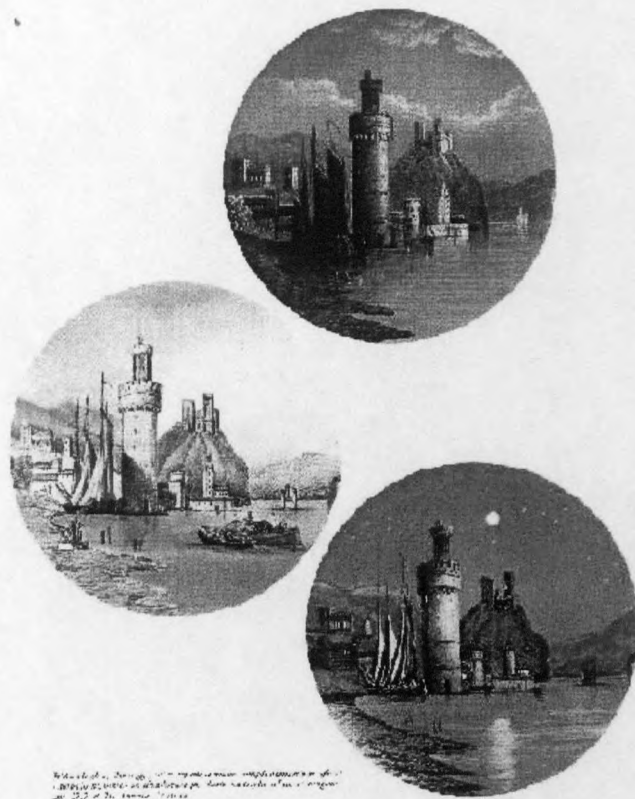
2 – Socles et généalogies I : Europe

There are today - like in my opinion, but it seems to coincide with the truth - some
people who, when approached by my knowledge - several years in which the
pictograph keeps its visibility and its
availability affecting such as "pictograph"

From instances of a cultural practice dating back to the nineteenth century, the
historical knowledge has indeed no less essential and valuable than for others. These
practices have attracted attention today because of a series of cultural and linguistic
events which have transformed, enlarged, overlapped and generated the concept of the
pictograph, as well as the pictographic image, pictographic language and pictographic
values, throughout the nineteenth century. From its initial configuration in 1795, the only

The Picturesque
A Modern Concept ?

Francesca Orestano (Milan, Italie)



There are today - this is my opinion, but it seems to coincide with the event that is gathering here, a feat unprecedented to my knowledge - several ways in which the picturesque keeps its visibility and celebrates its long life: some more evident than others, signaled by adjectives such as "picturesque" or the term "picturesqueness".

Other instances of a cultural practice dating back to the mid-eighteenth century are less evident nowadays, but indeed no less eventful and assessable than the others. These picturesque feats escape critical attention mainly because of a series of cultural and linguistic events which have transformed, enlarged, overlapped and overexposed the concept of the picturesque, as well as the picturesque image, picturesque landscape and picturesque culture, throughout the nineteenth century. From its initial configuration in 1748, the very

concept, owing to its post-empiricist well-acknowledged ambiguity³², being at once tool and system, gesture and response, has dovetailed at first into the visual arts, poetry, literature, their production and appreciation in terms of realism; hence into mass-visual culture, journalism, into Victorian visual worlds increasingly focusing on the intrinsic value of representation; and eventually, after the modernist revival of formalist rules, it has silently fed into modern philosophies of perception, showing its durability in the contemporary awareness of the hegemony of vision and denigration of perspective, and by thriving on a multicultural competition of different texts, and discourses. Today, very few critics would acknowledge that the philosophical awareness of the primacy of perception, the extremity of abstraction, and the possibility of a dialogical relationship with space as landscape, belong to the apparently old-fashioned practice of the picturesque. Yet even in the concept of hyper-text the problematization of author/text/reader is one inherent to the very first statute of the aesthetic idea conceived by Reverend Gilpin. According to Gilpin's definition, and to the modern system it may sustain as far as the notion of landscape is concerned,

...même si le *singulier* et le *stéréotypé* (ou le *répétitif*) peuvent être opposés du point de vue sémantique, ils font système du point de vue logique: ils forment les deux moitiés du concept de *paysage*. ... La définition du pittoresque est merveilleusement circulaire: ce qui fait apparaître comme singulier un moment quelconque de la perception, c'est précisément qu'il se conforme au type, au multiple.³³

In addition to this conceptual map, from the cultural (and visual) studies viewpoint, the picturesque practice has colonized visual and verbal codes as different as photography and realistic fiction, tourism and the practice of sketching – the sketch being in turn connected with the exercise of domestic tourism and excursions³⁴ (Sha). In both cases, with tourism and the sketch, it is possible to indicate a direct link between picturesque rules of landscape composition, providing the means of perceiving and representing natural scenery, and the manuscripts of Reverend William Gilpin (1724-1804), which afterwards became his published 'tours', all bearing similar titles: namely, with his *Observations, relative chiefly to Picturesque beauty, made in the year,,,, in several parts of England, or Scotland or Wales* (four were published during his life, one posthumously), and with his conclusive *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; And On Sketching Landscape. To Which is Added a Poem on Landscape painting* (1792, 1794, 1808). In this work, perhaps the most theoretically intriguing, an 'essay' not a 'tour', Gilpin suggested ways of dealing with what he called "one species of beauty more". In so doing, he intended to answer the criticisms already attacking his theory from the associationist *côterie*, but in the meanwhile his "little rules", a synthetic grammar and syntax of landscape composition, were directly infused not only into the cultural habit of excursion, domestic tourism, landscape-sketching, but also into the system of technical reproduction he devised with the aquatint process, and thence, having become

³² W.J. Hipple jr., *The Beautiful, the Sublime & the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1957. Conceiving the picturesque as a philosophical category, Hipple bypasses Gilpin's insistence on the value of pure perception deprived of moral bias: hence his criticism deals with the associationist or organicist picturesque, and Gilpin's role falls into the equation less vision = lower status.

³³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), Paris, Macula, 1993, pp. 129-149.

³⁴ As in the relevant study by R.C. Sha, *The Visual and Verbal Sketch in British Romanticism*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.

the scaffolding of whatever image was cheaply re-produced, they also provided a landscape structure for revolving canvasses of panoramas and dioramas, and for magic lantern slides³⁵.

It is easy to see how this minimal, unassuming, gendered aesthetic system would become a leisure commodity, a marketable item, a sweeping fashion, indeed "a phase through which each art passed, roughly between 1730 and 1830"³⁶. While the practice of sketching, both in drawings and words, would become a standard leisure practice of British, and not-only-British tourism, and a tool for space appropriation which would prove at once gendered and colonialist because of its inferior status in the art hierarchy³⁷, there would be photographers, such as P.H. Emerson and H.P. Robinson, who would thrive upon that exchange of knowledge which brought natural scenery or scenic beauty into the new pictorial art of the age³⁸.

And, again, if we think of tourism and national heritage, both as a network of places which are outstanding on its map and as an institutionalized system for preserving and protecting scenic beauty, natural scenery, relics from the past, we realize that the picturesque was involved not only in the first 'picturesque tours' ever written, but also, later, in Wordsworth's and Ruskin's civic battles to preserve the beauties of their northern countries – the Lake District-- and in the landscape assessment which lead to the foundation of the Kyrle society, in SCAPA, in the Metropolitan Public Gardens Association (founded 1882) and then the National Trust in 1895³⁹. In 1898 a parliamentary group existed, which was named "Concerted action in defense of the Picturesque and Romantic Elements in our National Life"⁴⁰; this group would in turn support Local Amenities Associations, linked with the Kyrle Society and later the National Trust.

Therefore tourism, institutions to protect rural scenery, as well as the appropriations of landscape which occur in photography or sketching or early visual spectacularizations are - albeit differently - all indebted with the picturesque, and the fruit off the dissemination of

³⁵ Initially hand-painted by artists such as Philippe de Loutherbourg, Gainsborough, Cotman, Girtin, who actively engaged with landscape production within media not strictly confined to 'painting in oils', as Christopher Hussey rightly stated: see C. Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London, Putnam, 1927.

³⁶ C.Hussey, *The Picturesque, op. cit.*, p.4.

³⁷ Sha (p.25) argues that "the sketch straddles the extreme boundaries between the thrown away and the monumental... the sketch is either all or nothing, art or trash"; and "the study of sketches entails larger questions of the place, if any, of irresolution in aesthetics and politics... The interpretive task is rendered even more problematic by the fact that the sketch's own generic indeterminacy and unfinishedness situate it nebulously between the poles of viewer and artist; between consumption and production; and between readerly psychological projection and transference and artistic expression".

³⁸ J.Taylor, "The Alphabetic Universe: Photography and the Picturesque Landscape", in S.Pugh, ed. *Reading Landscape: Country - City - Capital*. Manchester, Manchester University Press, 1990, pp. 177-196, describes the different picturesque attitudes of these photographers and Robinson's Pictorial effect in Photography, published four times in England (1869-93), twice in the USA (1881, 1892), in France (1885), and written in the tradition of "venerable treatises on art" with extensive quotes from "eighteenth-century writers on the Picturesque, and the Great Tradition in fine art" from recent "handbooks for art students" and even from John Ruskin. Also in C.T. Christ, J.O.Jordan, eds., *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995, see J.M.Green, "'The Right thing in the Right Place': P.H.Emerson and the Picturesque Photograph", pp.88-110.

³⁹ M.Batey, "Ruskin, Morris, and the Early Campaigns"pp. 13-27.

⁴⁰ J.Taylor, "The Alphabetic Universe", *op. cit.*, p.187.

the idea. The so-called tourist's gaze,⁴¹ a gaze that is indeed prompted by ocular appetite, a conquering tool that moves on surfaces and captures visual elements, is an eye in the picturesque tradition. As observed by Mieke Bal⁴² even when we examine the compound of realism and mystification, or the complicity between realism and colonialism, we find on the side of realism its "collusion with the aesthetics of the *pittoresque*, the representation of details connoting otherness in terms of derogatory and then idealized categories such as poverty". "The interest of the *pittoresque* in turn colludes with the rise of ethnography as a discipline that is predicated upon the destruction of the culture it studies"⁴³: destruction, indeed.

Yet, if in addition to all this potential for survival, we interrogate the culture of our age, the very word 'picturesque', or 'pittoresque', or 'pittresco', would appear to be trite, inadequate. Despite the fact that the term picturesque has overlapped into the semantic area of the pictorial, the iconic, the wider sense given to artistic representation, nobody would define as picturesque the landscape of a video game, but perhaps, yes, a characteristic restaurant, an old pub, an ancient and colorful market, a post-card. The evidence of impending bereavement, the charm of exoticism, virtuous compassion for dilapidated sites are bound to add a moral tinge of nostalgia for a better past to elements which, to quote from Reverend Gilpin again, should be assessed in their pure visual quality.

Obviously, apart from providing artistic value as a commodity, a turning point which Terry Eagleton aptly pointed out⁴⁴, and allowing its postmodern revival in the phantasmatic pluralism of discourses, each one competing for its epistemic primacy, this kind of picturesque could not be defined a modern concept. Today we are not interested in the pictorial, if not art historians, or critics; we do not sketch, photography is a complicated affair, tourism a suspicious practice, sometimes necessary, often dangerous. Equally so, if positioned as a low, or pop art production, the picturesque might indeed share the contingent destiny of that term, and thus celebrate a lively, opulent funeral as kitsch, both in the extended area of picturesque cemeteries⁴⁵ (or: old-fashioned gardens deserving the last cosmetic care, or: Disneyland), in the reproductions of famous paintings marketed in museum shops as T-shirts and umbrellas, or gracing the packaging of a number of products.

⁴¹ J.Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage, 1990; J.Buzard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993, esp. pp.209-216, "Picturesque Politics".

⁴² M.Bal, " " in D.M. Levin, ed., *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 390.

⁴³ M.Bal,

⁴⁴ T.Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990.

⁴⁵ The picturesque cemetery, of which le Père Lachaise is the perfect early historical and philological type, is revived with a distinct American flavour by Evelyn Waugh's novel *The Loved One*, in the eponymous movie of 1965, and by the movie *Heavens Above!* (1963) featuring a Peter Sellers who, from being a picturesque Reverend in a small but florid village of the English countryside, becomes the first Bishop launched into space. Also see by D.C. Sloane, *The Last Great Necessity. Cemeteries in American History*. Baltimore and London, the Johns Hopkins University Press, 1991; F.Orestano, "The Picturesque: English and American Capabilities", in *Il Centauro anglo-americano. Culture di lingua inglese a confronto*. Eds. R.Baccolini, C.Comellini, V. Fortunati. Bologna, CLUEB, 1998, pp.135-147.

Somewhere a Barbie and Ken picturesque experience set must exist: with maps, pencils, a Claude Glass replica to frame landscape, a waterfall and a pink plastic ruin.⁴⁶

But I suggest here a diversion: rather than showing why the picturesque has to be considered a modern concept, it seems more useful to search the reasons of its obsolescence, of what caused a reaction in the cultural reception of the term, in the connected vocabulary and practices as they appear at a backward glance. Like Christopher Columbus trying to reach the east from the west, I hope in so doing to get safely to the shore of the pristine picturesque, the one that was discovered and theorized by William Gilpin, the one that came first, and that in my opinion, albeit older, is still indeed a very modern concept.

Flash-back with historical incidents

To begin with: the picturesque which is considered by theorists such as Hipple (and why not by Dixon Hunt) as an ambiguous (hence less pure) category which, by implying a suspicious mixture of visual enjoyment and moral feeling, is bound to produce minor aesthetic results, this picturesque seems somehow the resulting effect of a totalizing hegemony of vision, a notion either incomplete or false or derivative. If we add that these stigmata of modern criticism point to the notion of a lack of ethic tension in the picturesque system, we get to the critique of immorality (or trite morality) which was voiced in a more open or self-righteous fashion by nineteenth-century intellectuals, thinkers, politicians, philosophers, art critics, literary critics.

The picturesque was commented upon a system either founded on conventional morality artistically unacceptable, or, as a representation which elicited visual pleasure from objects which should be considered under the light of political, social, economic reform. On the one hand the presence of picturesque images was pervasive, inescapable, both in the visual arts and in literature, in landscape description and appreciation. The man and woman of taste added to his or her own distinction by recognizing the correct picturesque features in landscape, whether real, pictorial, poetical⁴⁷. Its cultural diffusion can be identified in several distinct areas:

- when travel literature opened up to the traveler's impressions and emotions staged by description, and not only to facts and figures;
- when romantic poetry took domestic landscape as the first step or stage within the boundless moral horizon of organic forms;
- when the habit of landscape sketching became a cultural fashion, and gave way into photography;
- when the habit of the excursion became a cultural fashion, subsequently refined into organized tourism;

⁴⁶ See the choice situations in S. Strohmeier *Barbie Unbound. A Parody of the Barbie Obsession*, Photos by Geoff Hansen. New Victoria Publishers, Norwich, 1997.

⁴⁷ The connoisseur, who according to Richard Payne Knight is capable of recognizing the correct picturesque view, setting, object, improvement, furniture, draws from the symbolical capital of culture the capital of class prestige: P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984.

-- whenever magic lantern slides, painted or photographed, provided popular shows; when dioramas or other spectacular images were painted and shown; when images provided a collective visual experience as much as the Paris Arcades provided a prototypical picturesque tour ⁴⁸;

-- when art reproduction acquired the technology of the aquatint, which allowed to print images which were neither oils nor etchings, but reproductions of gouaches and watercolors; when cheap hand-colored lithographs, Baxter's 'Patent Oil Colour Painting', and the machine press were invented ⁴⁹;

-- when the novel, the fiction of realism, used the category of pictorial landscape as the structure or stage to set its representation of manners;

-- when gardens endowed with picturesque elements and ambitions were serially designed for the larger metropolitan area, either for public use or to complement housing developments according to a (shrinking) classification defined by John Claudius Loudon ⁵⁰;

-- when landscape perception merged within the notion of the collective value of natural environment and the moral duty of its preservation.

In all these cases (but the list is not meant to be exhaustive, just suggestive) the picturesque was a cultural 'must', an inescapable notion, a frame for the eye and for discourse, a code and safe reference, at once endowed with aesthetic structure and moral grounds and horizon.

Not casually, but very pointedly, Oscar Wilde in *Intentions* would observe that English literature "had the picturesque": and he made a point of declaring art not to be located within naturalistic representations tinged with appropriate feelings, and contained within mimetic principles. Walter Pater had expressed himself on the same lines: picturesque jargon, as Pater observed in the 1890s in *Appreciations*, was a linguistic commonplace, a structure of discourse and a dangerously ingrained category of thought, insofar as to discuss or describe space was coincident with the morality of a conventional-collective viewpoint, with ideology. The spirit of the times instead was relative, subjective, deconstructive. To speak in terms of foreground, middleground, screens, horizon, incidents, ornaments, *claro-oscuro*, was to use a common 'lingua franca', spread throughout Europe. A lingua franca of pictorial origin, but of symbolical extension, as Panofsky would later perceive with a shock (after having seen the *Demoiselles d'Avignon* in 1907 !): this jargon coincided as well with a compositional cage almost homogeneous with Cartesian perspective, a space of visual morality which granted correct, i.e. ideological, apprehension of reality.

A few decades before Wilde and Pater, whose reaction to the picturesque fashion and jargon is tinged with the anti-mimetic attitude and the Nietzschean relative spirit which will nourish early modernism, many doubts and misgivings on the subject of the picturesque were voiced by England's most authoritative critic, John Ruskin. Here we move from the assessment of a late nineteenth-century reaction against an overwhelmingly commonplace

⁴⁸ S.Pugh, in "Loitering with Intent: from Arcadia to the Arcades", in *Reading Landscape*, cit., pp.145-160, makes the connection between the picturesque in Gilpin's tradition and the urban experience described by Walter Benjamin.

⁴⁹ P.Anderson, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991; also B. Farwell, *The Cult of Images: Baudelaire and the 19-th Century Media Explosion*, Santa Barbara, UCSB Art Museum, 1997; and A.Briggs, *Victorian Things*, Harmondsworth, Penguin, 1990, pp.172, ff.

⁵⁰ J.C.Loudon's *The Suburban Gardener and Villa Companion*, London, 1838, develops architectural projects of picturesque eclecticism and plans gardens according to Humphry Repton's 'gardenesque' theory.

expressive code, into its earlier decoding within the discourse of art criticism. Ruskin was involved with the picturesque not only at the end of his career, but since his very outset in the art field with *Modern Painters*, which is dedicated to Wordsworth. His juvenile descriptive poem *Iteriad* was entirely modeled on Wordsworth's *Excursion*. For young Ruskin at the age of thirteen the very artist who prompted a taste for landscape and painting was the John Mallard William Turner who had illustrated a book of poems by Samuel Rogers, *Italy*: Rogers having been a close friend and correspondent of Reverend William Gilpin, whom I consider the first picturesque theorist, and yet the most complex to assess, having been the object of intentional and historical misreading on the part of his critics and followers.

As for Ruskin, towards the end of his career, in *Fors Clavigera*, he stated that "the real relation of picturesque objects to landscape" was to be considered under a social, indeed ideological point of view: having realized that "a serene Italian landscape, coveted object of artistic possession and delight, depicts a brutal microcosm where the Baron robs the peasant, and the Clerk blesses the Baron" (XXVII: 310-11). So much for the connoisseur and art collector: Ruskin's coveted properties, coherently, his diamond and other precious items went to preserve the landscape of the lakes, or to the funding of schools where the sons of the British working classes might learn to appreciate landscape. It has to be added that in the age of technological reproduction the aura of the work of art was rapidly fading, and the picturesque would be placed at the core of the market dealing with cheap prints, post-cards, stereoscopic images, house and garden furniture and decoration.

Indeed for Ruskin the case was complex, and yet typically defined by the so-called Victorian compromise: on the one hand he praised accuracy, but it was Turner's accuracy, a subtle game of impressionism which went far from what he supposed to be the un-artistic scientific representation of photographic realism⁵¹; on the other hand, Ruskin maintained his moral revulsion at the so-called surface picturesque, seeing its "capacity to anaesthetize the social conscience" (speaking of Amiens, VI, 24; and VI, 21; the Highlands, VII, 268-9). Earlier on, in *Modern Painters* he considered picturesque simply those objects which are "pleasant in a painting, or in a literal sense, picturesque" (VI, 15); and yet among these he had to distinguish between those subjects which made an interesting yet deplorable show of scenes of poverty and decay, and those, like the old tower at Calais, which were examples of a "noble picturesque". Torn between what was indeed a non negotiable opposition between aesthetic values and moral issues, Ruskin defined the picturesque as "parasitical sublimity" (VIII, 236), a notion occurring because things "as seen by the artist" seemed to be jarring in his conscience against "things as they are" (V, 114). To praise Turner and criticize the picturesque he was forced to coin the adjective "Turneresque". In the end, one has to remain with Ruskin's picturesque in-definition, and with his remark that "probably no word in the language (exclusive of theological expressions) has been the subject of so frequent or so prolonged dispute; yet none remain more vague in their acceptance" (VIII, 235).

⁵¹ L.Smith, *Victorian Photography, Painting and Poetry: The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris, and the Pre-Raphaelites*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. All quotations from Ruskin parenthetically given are from E.T.Cook & A.Wedderburn, eds., *The Works of John Ruskin*, 39 vols., London, G.Allen, 1903-1912.



Caricature of Doctor Syntax

in the Lake District, or as the comic avatar of Don Quijote revived in the ridicule type of Dr. Syntax. If not with formal values then, the problem in Ruskin's response to the picturesque arises from the very thing it represents, poverty, and the inevitable associations it entails. The theme of decay and dilapidation seems to confer additional and sentimental value to the recognition of landscape at home and abroad; to the natural scene as well as the urban setting; to rural and human objects of dereliction; to artistic representation, both in sentimental narratives of the lachrymose kind, where the poor occupy a meaningful part of the melodramatic stage, and in edifying travelogues such as Dickens's *Pictures from Italy*, where the aesthetics of poverty are analyzed and condemned :

But, lovers and hunters of the picturesque, let us not keep too studiously out of the view, the miserable depravity, degradation, and wretchedness, with which this gay Neapolitan life is inseparably associated! It is not well to find Saint Giles so repulsive, and the Porta Capuana so attractive... Painting and poetising for ever, if you will, the beauties of this most lovely spot of earth, let us, as our duty, try to associate a new picturesque with some faint recognition of man's destinies and capabilities.⁵³

Travellers, writers, critics, they all despise the picturesque: for one Edgar Allan Poe who foresees in "The Domain of Arnheim" that a picturesque landscape garden can thrive on ticket-paying visitors; or, in "Morning on the Wissahiccon", shows urban planning ready to erase the picturesque spot; there are writers such as Dickens, Carlyle, Gaskell, Ruskin, who share a political commitment to social conditions in an age of compromise, of immense

⁵² F.Orestano, "Picturesque Landscape vs. Modern Space: An Agony, in Three Fits", in T. Cerutti, ed., *Ruskin and the Twentieth Century: The Modernity of Ruskinism*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2000, pp. 63-83.

⁵³ C.Dickens, *Pictures from Italy*, London, Bradbury and Evans, 1846, p.240.

riches and abject poverty, and recognize the double standard intrinsic to the aesthetic contemplation of poverty, which goes under the name of picturesque, and the measures to be taken in order to redeem it.

It seems that we can point the weak spot of this mid-nineteenth century picturesque as consisting not so much of the assessment of the visual value of landscape but in the association, formerly successful, between picturesque landscape and ruins, and especially urban ruins, social ruins, human ruins, which are at once visually intriguing and morally embarrassing. London, and not only London, but also the industrial district, Manchester's working class districts as well as Coketown in *Hard Times* had slums, old alleys, decrepit enclaves or suburbia which had escaped the urbanization of Humphry Repton (in London) and the erection of fairy palaces and banks in Athenian style in Manchester. Again it was Dickens who complained that "the conventional idea of the picturesque" had to be associated with the notion of contemporary poverty and degradation⁵⁴. Therefore, after taking into account this ulterior incident in the history of the reception of the picturesque, our next step is to examine how and why the picturesque became associated with scenes of poverty: not only metropolitan, but rural as well, not only in verbal description, but also in paintings and various types of images.

The names in this case, bearing in mind that the metropolitan picturesque came into fashion in the 1830s, after the tours in the picturesque countryside (which come into fashion however in the 1790s, and after the first discovery of a picturesque object in 1748, in the artificial scenery of a landscape garden), are the names of artists such as Samuel Prout in painting, or Charles Lamb in writing. What had been formerly located in the countryside, in distant but picturesque spots such as Cumberland, Westmorland, or the River Wye, could also be found in the urban scene, which afforded an equal degree of contrast and variety, intricacy and roughness. Henry Mayhew encyclopaedic views of *London Labour and the London Poor* (1851-1862), a picturesque catalogue of metropolitan poverty, had their antecedent in W.H Pyne *Picturesque groups for the embellishment of Landscape. An Encyclopaedia of Illustration* (1845), containing a picturesque repertoire of :

Army, banditti, Brick makers, Butchers, camp scenes, Carts, ferry Boats, Fire engines, Games, Gypsies, Gleaners, Gravel diggers, Grinders, Post Chaises, racing, Rope makers, Rustics, Smugglers, statuary, Threshing, Timber wagons, Toll-gates, Travelers reposing, trucks, Wheelwrights, and woodmen....

Not that eighteenth-century writers had not described the poverty of London. Fielding did so, Johnson, John Gay dealt with its criminals and beggars: but aesthetic value was not associated to the literary villain. Mayhew's types, instead, and Pyne's, and much as Dickens's sketching ability and *Old Curiosity Shop* thematic intricacies, visually correspond to those human elements Gilpin would consider in a landscape as ornaments of the scene. But while for Gilpin poverty did not arouse feelings or moral considerations, romantic poets had poetically capitalized upon rural poverty: Wordsworth's poems are full of beggar boys, orphans, leech gatherers, poor widows and vagrants who people the redeeming landscape of

⁵⁴ M. Andrews, "The Metropolitan Picturesque", in S. Copley, P. Garside, eds., *The Politics of the Picturesque. Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 282-298.

the Lake District, being tokens, at once, of the evils of civilization and of the presence of organic laws manifesting themselves in the beauty of nature, caught by the poet's perceiving eye. Wordsworth's in many ways is a furtive picturesque, a subtle compromise between the exploitation of aesthetic interest and its forceful inclusion into a moral horizon. In his *Guide to the Lakes*, which covers the same ground Gilpin had already trailed for his picturesque observations, all reference to Reverend Gilpin is carefully erased.

And yet we have to hold Gilpin in some sense wholly responsible for the misplacement of poverty among the picturesque objects, even though innocent of all the possible emotional incidents and moral involvements to come. It was Gilpin, in his *Observations, relative chiefly to Picturesque beauty, made in the Year 1772, on several Parts of England: particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmorland* (1786) who maintained that

In a moral view the industrious mechanic is a more pleasing object than the loitering peasant. But in picturesque light, it is otherwise. The arts of industry are rejected... thus the lazy cowherd resting on his pole; or the peasant lolling on the rock, may be allowed the grandest scenes; while the laborious mechanic, with his implements of labour, would be repulsed.⁵⁵

Not only the loitering peasant, but even the old deformed cripples and beggars seeking harbor under the ruined arches of Tintern Abbey, and the Abbey itself, are objects of intrinsic visual value, pure ornaments of the scene, because of their ruggedness, fragmentation, because of the intricacy they lend to the sketch. Even more decidedly Gilpin had stated: "Moral and picturesque ideas do not always coincide", implying, by this, that his picturesque beauty was a matter of pure aesthetic form: whereas subsequently, during and after the great season of romanticism, the picturesque had become associated with a moral frame, with a subjective experience, actually causing the picturesque strategy of representation, devised by Reverend Gilpin, to be transformed into the subject's capability of seeing aesthetic value in nature: and of reproducing it, within his or her own inescapable moral viewpoint. Picturesque ruins had ceased to be interesting and had started being pathetic.

The most radical change in what we may consider the first picturesque had occurred with Archibald Alison's *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790), who wondered in front of a ruin

...who is able to resist that current of thought, which, from such appearances of decay, so naturally leads him to the solemn imagination of that inevitable fate, which is to bring on, alike, the decay of life, of empire, and of nature itself?⁵⁶

⁵⁵ W. Gilpin, *Observations ...on the Mountains and lakes of Cumberland and Westmorland* (1786), Oxford and New York, Woodstock Books, II, p.44. Gilpin adds that in any case, "the anatomical study of figures is not attended to: we regard them merely as ornaments of scenes".

⁵⁶ A. Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790), in M. Andrews, ed., *The Picturesque. Literary Sources and Documents*, 3 vols., Mountfield, Helm Information, II, pp.299-235. For Alison, "national associations", hence landscape as history, coincide with the "Effects produced upon the imagination by Objects of Sublimity and Beauty": ruin, indeed, foremost among these objects.

In this atmosphere of charged associationism Gilpin's statements about visual beauty could hardly be accepted without resentment or ridicule. The abbey, an architectural pile made of rough disconnected parts, fragments united by claro-oscuro and by the intricacy of crevices and creeping plants, was for Gilpin a picturesque object: but even the venerable Tintern Abbey could be made to look more picturesque because

A number of gabel-ends hurt the eye with their regularity... A mallet judiciously used (but who durst use it?) might be of service in fracturing some of them, particularly those of the cross isles, which are not only disagreeable in themselves, but confound the perspective.⁵⁷

This statement about the ruin and the following one, taken from Gilpin's *Three Essays*, which originated as a response to Price's criticism and caused even more reaction and controversy, caused his picturesque ruins to meet – not with a more ruinous fate, but with diplomatic incidents indeed. Uvedale Price refused the idea of “using pictures with the purpose of improving real landscape”: visual values, when it came to property and real estate could prove entirely wrong. Specifically Price complained about Gilpin's following statement, an innocent definition of his picturesque standards of beauty:

A piece of Palladian architecture may be elegant in the last degree. The proportion of its parts, the property of its ornaments, and the symmetry of the whole may be highly pleasing. But if we introduce it into a picture, it immediately becomes a formal object and ceases to please. Should we wish to give it picturesque beauty, we must use the mallet, instead of the chisel; we must beat down one half of it, deface the other, and throw the mutilated members around in heaps. In short, from a smooth building we must turn it into a rough ruin.

This statement, and the general theory of visual beauty and formal values it contains, in Gilpin's view would symbolically explain the necessity of giving contrast, variety, intricacy, ruggedness, effects of light and shade, to the thing represented as landscape. “The more its smooth surface is ruffled, the more picturesque it appears”. He addressed himself to “the artist who deals in lines, surfaces, and colours”: “Picturesque composition consists in uniting in one whole a variety of parts : and these parts can only be obtained from rough objects” (TE).

To this end, “Free execution”, that is to say, sketching, the unfinished image; to prefer “rough objects to smooth”; irregularity; contrast;

“The province of the picturesque eye is to survey nature; not to anatomize matter. ... It examines parts, but never descends to particles.”

He added that painting is an art “not strictly imitative... but rather deceptive”: and with all these statements he could not but attract the first criticism, which came from Sir Joshua Reynolds, who mistook the picturesque for the hierarchically low genre of landscape painting, and defined it as “the excellency of inferior schools”.; with the heated controversy between Uvedale Price, Richard Payne Knight and Humphry Repton: the first a victim of

⁵⁷ W. Gilpin, *Observations on the River Wye... Made in the Summer of the Year 1770* (London 1782, 1789, 1800a, 1800b), Oxford and New York, Woodstock Books, 1991, pp.32-33.

Gilpin's aesthetic diktat, to which he had sacrificed the woods and buildings of his estate; the second, Knight, by revising Gilpin's theory in an associationist key, and by linking the enjoyment of the eye to the stimulation of the optic nerve, thus positing among the prerogatives of the subject (to identify "picturesqueness") what for Gilpin was only a method of composition; the third by damning Gilpin's fondness for ruins and advocating his profession as a gardener, involved with planting and plant maintenance, and not with dilapidation and decay. Repton coined the word "gardenesque" in open polemical attitude against the Reverend's ideas. The fact, as Gilpin stated in his *Three Essays*, a kind of conclusive document coming after the manuscripts and the publication of his many tours throughout England, the fact indeed was for him very different :

A published work is certainly a fair object of criticism : but I think, my dear sir, we admirers of the picturesque are a little misunderstood with regard to our general intention. I have several times surprised at finding us represented, as supposing, all beauty to consist in picturesque beauty – and the face of nature be examined only by the rules of painting. Whereas, in fact , we speak a different language. We speak of the grand scenes of nature, tho' uninteresting in a picturesque light, as having a strong effect on the imagination...We everywhere make a distinction, between scenes that are beautiful, amusing, or otherwise pleasing, and scenes that are picturesque....

In what then do we offend ? At the expence of no other species of beauty, we merely endeavour to illustrate, and recommend, *one* species more; which, tho' among the most interesting, hath never yet, so far as I know, been made the set object of investigation.

Everything is ready here to set up an aesthetic idea which differs from ideal beauty, from its constant measurement of shape, size, form, virtue, perfection, up to Sir Joshua Reynolds's approval, and as far back as his critical eye could discern in the history of art, architecture included, up to the Renaissance.

"One species of beauty more"

Here instead there is a species of beauty more, which does not rest either on the faithful copy or in the idealization of nature, but on the assumption that nature is

...always great in design; but unequal in composition. Either the foreground, or the back ground is disproportioned; or some awkward line runs across the piece: or a tree is ill-placed or a bank formal: or something or other is not exactly what it should be. The case is, the immensity of nature is beyond human comprehension. She works on a vast scale; and no doubt, harmoniously, if her schemes could be comprehended. The artist, in the mean time, is confined to a span. He lays down his little rules, therefore, which he calls the principles of picturesque beauty, merely to adapt such diminutive parts of nature's surfaces to his own eye.
(Wye Tour)

Several points are to be made here: the picturesque system does not incline to realism; it follows rules of aesthetic composition; it deals with surfaces, not with depths; the eye is protagonist, and active; it is not involved with morality, teleology, but just with elements which prove interesting to the eye. Hence the genre of the *observation*. The universe is

disproportion, measurements impossible, comprehension very uneven and awkward; here Gilpin although a man of the church, speaks as a Latitudinarian, like Boyle or Burnet, like a man of faith who believes the universe to be a closed book, a text written in hieroglyphics, a design that is lost, or demonstrated through a strategy assuming the possibility of a moderate lack of design.

Putting aside his faith, his picturesque system is a purely visual theory, which finds its background in the lessons that young Gilpin in the 1740s may have imbibed in Oxford, where he studied at Queen's college, and where Berkeley lectured in the same years. The author of *A New Theory of Vision* and of the dialogue between Hylas and Philonous, maintained that

Comprehension was needed in the Eye of the Spectator to take in at one view the various parts of the Building, in order to observe their symmetry and design. But to the Fly, whose prospect was confined to a little part of one of the stones of a single pillar, the joint Beauty of the whole, or the distinct use of its parts, were inconspicuous, and nothing could appear but small inequalities in the surface of the hewn stone, which in the view of that insect seemed so many deformed rocks and precipices.

The argument of the fly, not strangely, reoccurs in Gilpin: he admits that nature is full of fire, wildness, imagination but "In composition she fails. We speak however in this manner like the fly on the column. Her plans are too immense for our confined optics." (Mayhew)

A latitudinarian, imbued with empiricist principles, dedicated like Berkeley to the study of modern optics, and philosophy, seems to achieve that denigration of vision which has been seen as typical of the philosophies of the last century. In the case of Gilpin we may safely speak of the hegemony of the eye: his picturesque eye is after surfaces, and this factor would later bring Wordsworth's charge against Gilpin, the "frigid eye" and the immoral scanning of surfaces. Gilpin's is a kind of new objectivity, couched in lack of religious dogmatism, orthodoxy and teleology, and in the practice of the observation, which calls the eye to confront otherness, without the support of moral and subjective categories. For Gilpin the position became clear on his first important commissioned work, a guide to the gardens of Viscount Cobham at Stowe which he set in the form of a dialogue. This is indeed the beginning of a new species of beauty:

Polyph: Yes, indeed, I think the ruin a great addition to the beauty of the Lake. There is something so vastly picturesque and pleasing to the imagination in such objects, that they are a great Addition to every Landskip. And yet perhaps it would be hard to assign a reason why we are more taken with Prospects of this ruinous Kind, than with views of Plenty and Prosperity in their greatest perfection: benevolence and Good-nature, methinks, are more concerned in the latter kind.

Calloph: Yes: but cannot you make a distinction between natural and moral beauties?

This, (see image 1 and 2) and been the first appearance of picturesque values (if we except Alexander Pope's definition of the episodes of his translation from Homer's Iliad which would make the best illustrations). But when it comes to reverend Gilpin the work acquires a specific meaning: at Stowe, the landscape garden of Lord Cobham, Gilpin, a

young graduate from nearby Oxford, transforms the literary genre the guide into a dialogue: between two characters, Callophilus and Polypthon. Callophilus is a lover of ideal beauty, who looks at the garden and is morally inspired by its literary references, by temples and buildings dedicated to heroes and heroines of antiquity, Dido, Lycurgus, Homer, Ancient Virtue, the Elysian Fields. Polypthon instead follows the pleasure of his eye, and determines that the most picturesque monument amongst the whole lot is a ruin, "The Ruin", without reference to any given architectural model, or classical episode, attracting to the eye without moral cause of human sympathy. This is 1748 : we exit the category of ideal beauty and enter the picturesque: at least Gilpin's picturesque. It's a plunge into an empiricist universe, an adventure in perception, which will soon lead Gilpin to quit the artificial space of the landscape garden to write *his Observations on the River Wye*, to produce manuscripts which will later be printed as his picturesque tours.

The picturesque today

Today the word picturesque still abounds in brochures summoning travelers to exotic tourist places, endowed with cultural value : the linear continuation of the picturesque which appeared in the *Observations... relative chiefly to picturesque beauty... made in the summer of the year 1770*, and published in 1782, 1789, 1792, 1800a, 1800b..... This was not Gilpin's only work connected with what he was wont to call 'picturesque beauty'. In Gilpin's theory there are several other points, which I hope to elucidate : some still in vogue today, some appropriated by painters, writers, poets, photographers, fashion and stage designers, travel writers, in the first decades of the nineteenth century, during a period in which, to quote from Christopher Hussey, there was a picturesque epidemics in British culture. Then, Hussey maintains, the picturesque went out of fashion : my point instead is that it never did: only it changed names, the name picturesque standing for something that was obsolete and undesirable.

Then Price would resent the idea of the mutilated parts of a building, and point out that architecture needed to be healthy and not ruined ; Gilpin's words then would suffer from three kinds of ordeals : When his words were literally taken they were satirized: Gilpin himself became the object of a satirical lampoon as Dr Syntax, his obiter dicta, his physical aspect, a favourite subject of a comic series, written by Combe and illustrated by Rowlandson. When endowed with moral associations provided by the connoisseur, the excursionist, responded to by the reader, it became a category, where the enjoyment of the eye was replaced by the subjective mechanism of taste. In the field of garden design Gilpin's strategy of visual representation was not to be taken literally : when it happened so he made enemies both in the field of estate owners, such as Uvedale Price and in the field of landscape gardeners, who advocated their professional role and , such as Humphry Repton, established their discipline as "gardenesque", without stressing the quality of ruins but of virtuous plantations and gardening skills.

As a subjective category of the romantic eye, prior to its organicist perspective, the picturesque was identified with the Lake District, the Lake Poets, their natural background. Wordsworth deliberately erased all possible reference to Gilpin (but one, on cottage &

external wall paint), charging the landscape of Cumberland and Westmoreland with national associations, ideological messages,

Mean while despite all satirical attempts, Gilpin's statuettes, straw hats, wigs, horses, gadgets, this main category of landscape representation would become as Jonathan Crary has shown, a category of knowledge. Not only because of its moral weight, added by the romantic use of landscape; but because of optics and science, and the possibility of technical reproduction, providing images for reality, and a new notion of representation.

In this respect too, Gilpin was ahead of his times. The technical achievement of aquatint reproduction had allowed him to print his tours with images illustrating the observations; representation of natural scenery becomes the object of the connoisseur, and art collector, the chosen space where the traveler may fix his or her own experience; men and women sketch, (Sha), drawing from Gilpin's visual and verbal lessons; the aesthetics of the sketch are middle class, gendered, available, do not require professional accomplishments but just a few little rules. It's an aesthetic system which can become a collective hobby, a tool for leisure, and self-expression; Lakers and tourist become a class, a mass. Ruins – those ruins which for Gilpin had the purely aesthetic value coming from ruggedness, absence of polish and smoothness, are now searched for the moral lesson they inspire. John Aiken will advise his son to go and visit ruined abbeys, not only because they are picturesque, but because they teach a moral lesson, having formerly been the seat of lust and sloth : that is to say, of the catholic monks defeated by the reformation and cancelled by the dissolution.

When the ruin becomes a moral object, beside being an valuable visual item, the picturesque has been romanticized, it has acquired the discourse of a literary anecdote. As such, it is no longer what Gilpin wanted it to be. But, instead, it moved onwards to colonize not only the perception of nature and the relics of antiquity, but also the urban ruins, moving from the rural scene of Turner into the urban poverty of Prout. It would engraft upon destitute childhood, the Poor of London and their strange jobs, - as in the famous collection by Mayhew – local colour, scenes of dilapidation soon to become favourite items in penny arcades, panopticons, mass visual enjoyments attended with almost religious awe: as in Benjamin's description.

Two points are to be made : first, the notion that Gilpin's picturesque was definitely different from what the picturesque itself would become after his death; and this was responsible for the difficulty in assessing it under a philosophical, aesthetic, literary point of view. Second, that a moralized, associationist picturesque, inflated with idealist organicism, would colonize both perception and representation and almost coincide with a way of seeing and representing reality which had to be at once artistic and moral. This is indeed the picturesque Ruskin would brand with "parasitical sublimity" – despite his admiration for Wordsworth, who had been the first in a long line of poets to erase the memory of Gilpin and yet exploit his lesson.

Again, let me stress the fact that Gilpin's picturesque was quite a different affair from the thing picturesque practices and values became in the nineteenth century: it had all to do with a debate with objectivity , with the chaos of nature, almost in Cézanne's terms, and picturesque rules were required as compositional devices, to give visual charm to a scene too

grand, too scattered, too complex or distant to be comprehended by the human eye. The Romantics would comprehend everything instead: the eye, driven forward by the imaginative powers of the mind, would easily engraft values and morals upon features that for Gilpin had definitely no moral value: only aesthetic. Particularly, the picturesque aporia, generated by a conflation of eighteenth-century empiricist theories of vision, endorsed by the work of Rev. William Gilpin, with the associationist theory of Alison and romantic organicism, would establish itself at the very core of Victorian moral sensibility to and optical appropriation of landscape. Reaction against Victorian associations caused the modernist rediscovery of the first version of the picturesque, defined as "the first movement towards the definition of abstract values in painting".

The very notion of fragmentation implies the dismissal of perspective, both in the visual arts and in fiction, as Virginia Woolf and Roger Fry perceived; the presence of the picturesque within different texts (landscape, literature, image re/production, the philosophical debate on vision), stands at the bottom of this XX century success, which hinges as well with the idea of denigration of vision. Gilpin's low-keyed surface aesthetics and his "little rules" for sketching, a marketable commodity, part of the show business as well as saleable art goods, imply a transmission of value that can be achieved, and even more point to its inherent dialogical character, residing in the unfinished, in the rough, in the fragmentation that calls the spectator to complete it, to assess, to respond.

Gilpin had already given the picturesque a capability for technological reproduction, a cultural spread as art commodity, and as a popular encoding of the ocular experience in its growing epistemic quality. Evidently the picturesque is a concept bearing upon the idea of preservation of historical landscapes; it can be used to develop projects at once respectful of the past and planned for the future in the domain of public parks, leisure parks, gardens, public and private. In these areas the picturesque occurs as a concept and tool with a distinct versatility and ambiguity: insofar as the cultural range covered by the picturesque is at once aesthetic and economic, indeed one that spans from the most hallowed associations of a nation's artistic heritage to the low status of mass commodity and gadgets: while in between the social issues present in the practice of town planning are part of the discourse of the ideology of the aesthetic.

Let me add that picturesque observations constantly refer to what Lyotard presented in *Discours, figure*: that is to say a relationship with reality, with the object, not only residing within the word, but vis-à-vis, like the two faces of a coin, mutually excluding the closure of signification. The postmodern condition, Cultural studies, those categories belonging to the domain aesthetics applied to today's relationship with subjectivity, space, the object. The grotesque, through the assemblage and juxtaposition of incongruous objects refers constantly to a reality historicized: whether in the grotesque we deconstruct dreams, discourse, or the images of what can be named here the real world. The sublime bans the subject – especially the subject as a rational mind – from its space: is a universe we enter at our own peril, like going to Mars or to fight in Irak... The picturesque allows to make an interesting move toward nature by indicating the possibility of our encounter with it: there a footholds, a few, there is visual enticement; the opportunity to escape from linguistic categories; to contemplate intricacy and perhaps adventure in it, toward the point where meeting something other than oneself is possible.

**Transplantation of the Picturesque: Emma Hamilton,
English Landscape, and Redeeming the Picturesque**

Anzai Shin-ichi (Tokyo)

Le Pittoresque nous vient d'Angleterre.
Stendhal, *Mémoires d'un touriste* (1838)

The Picturesque as a historical phenomenon emerged in eighteenth-century England.¹ It can be defined as a mode of vision which sees the world, more or less consciously, as a series of established pictures, such as that of Claude Lorrain (1600-82) and Salvator Rosa (1615-73). The most typical objects seen in this way were landscape gardens and natural scenery, but people also talked about Picturesque literature, music, and human figures such as the poor and women.² Then, in late eighteenth-century England, the Picturesque was formulated into aesthetic theories (Anzai 1992).

As has been pointed out (J. Burke 1976; Dobai 1975: 298), the Picturesque was such a highly multi-faceted cultural phenomenon that it is dangerous to generalize it precariously. But, at the same time, one can safely say that the Picturesque mode of vision was broadly shared among the cultural elite of England and other nations in the eighteenth and nineteenth centuries, and that people were well aware that it was a sufficiently unified (and sometimes fashionable) one to be invoked under the single rubric of "picturesque." In addition, what is remarkable is its widespread influence, not only on English Romantic literature, but also, for example, on modern American landscape architecture (Conron 2000). In a recent, extensive study, Gena Crandell points out that as a result of the global diffusion of the Picturesque--via painting, animation, cinema, TV, video, computer technology, etc.--today "we take the world to be a picture":

There is no doubt that the eighteenth-century English landscape garden has been the most influential force in the last two centuries of landscape design. . . . Today when we think of nature we too often conjure up images borrowed from eighteenth-century England. . . . Undeniably, the landscape itself has become the repository of pictorial conventions and landscape architecture the perpetuator of the painterly vision. (Crandell 1993: 11, 8, 165 [italics original]).

Ever since its emergence in the eighteenth century, though, the Picturesque has been criticized and ridiculed (Watson 1970), because the Picturesque eye does not see the natural world directly, disregarding its moral aspects, and distorts or conceals it by the mediation of pictures. It assimilates the diversities and anomalies of the seen object to ready-made stereotypes. Especially when the Picturesque mode of vision is applied to the non-European world and the female body by a supposedly superior Western male subject, the implied violence and immorality of assimilation becomes obvious.³

¹ The most relevant previous studies on the Picturesque are : Manwaring (1925), Hussey (1927 ; rpt. 1983), Hipple (1957), Watkin (1982), Andrews (1989), Robinson (1991), Copley and Garside (1994).

² For Picturesque literature, see Hagstrum (1958) ; for Picturesque music, see Price (1810) : 1 : 43f. ; for the Picturesque Poor, e.g., Price (1810) : 1 : 63 ; I shall discuss Picturesque women below.

³ For recent criticisms of the political ideologies of the Picturesque (including its colonialist tendency), see Barrell (1972), (1980), Bermingham (1986), Liu (1989): Ch. 3, Robinson (1991): 47-89, Copley and Garside (1994). For the

However, I want not to condemn the Picturesque, but to redeem it, by concentrating on the concept of "transplantation," a term which often appears in the literature. The Picturesque eye transplants pictures onto reality. As is always the case with transplantation, there certainly is a violence involved here, but transplantation can also provide healing. I will concentrate on this latter, neglected moment in the Picturesque, which has been transplanted into so many facets of today's world. In the following, therefore, my priority lies just in grasping the phenomenon of the Picturesque in general (hence, the capital, P) from eighteenth-century England on for the sake of redeeming it against the recent criticisms, not in going into the details of its historical ramifications, though in the last part I shall focus on a hidden aspect of the historical Picturesque around 1800.

Sir William Hamilton's "Picture-madness": Emma and the English Garden in Naples



Figure 1: Thomasso Piroli, after Friedrich Rheberg, *Drawings faithfully copied from Nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton* (1794)

First, let us look at the case of Emma Hamilton (1761?-1815), the second wife of Sir William Hamilton (1730-1803), the British Envoy Extraordinary to Naples, a geologist, and a dilettante.⁴ Emma (as I shall refer to her throughout this chapter), incidentally, later became well-known as the mistress of Admiral Nelson who defeated Napoleon's navy.

Emma provides a typical example of the female body seen as Picturesque landscape, because she and her husband developed a performing art, named "attitude" (fig. 1; cf. Holmström 1967). In these "attitudes," Emma would pose in imitation of famous pictures, sometimes sitting in a box representing the frame of the picture. Her attitudes were seen by numerous grand tourists to Naples, some of whom were invited to draw her while posing. One such tourist-spectator was Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), who admired Emma as "the masterpiece of the great artist [i.e., Nature]."⁵

complicity between colonialism and the Picturesque English garden and aesthetics, see also McLeod (1999): esp. 145f., 165ff., 221-29; Bohls (1999).

⁴ For information about Emma and William Hamilton, I am indebted to Jenkins and Sloan (1996).

⁵ *Italienische Reise* (Goethe 1988): 11: 217: "das Meisterstück des großen Künstlers [i.e., der Schöpfung]." Cf. Goethe (1988): 11: 209, 330f. Goethe uses such "tableaux vivants" at a pivotal point in his novel, *Die Wahlverwandtschaften* (1809), II, 5, 6 (Goethe 1988: 6: 391-94, 402-05). For Goethe and the Picturesque, see also his *Dichtung und Wahrheit*, II (1812), 8 (Goethe 1988: 9: 320f.).

This "attitude," which would lead to the popularity of "tableaux vivants" in the nineteenth century, is a most conspicuous way of acting out the Picturesque mode of vision in the sense that it consciously dramatizes the mechanism of seeing the reality as a picture. Sir William was such a lover of painting that Horace Walpole (1717-97), another famous dilettante of the time, had predicted before Sir William was dispatched to Naples: "[Hamilton] is picture-mad, and will ruin himself in virtuland [i.e., Italy]." ⁶ Sir William was also particularly familiar with the Picturesque aesthetic theories of his friends, Sir Uvedale Price (1747-1829) and Richard Payne Knight (1750-1824). Since Goethe and many paintings depicting Emma, in her time, referred to her as "nature" (fig. 1), she was obviously seen as a Picturesque natural object. ⁷ Sir William himself tended to identify her with Picturesque landscape, as is known from his letter reporting her arrival in Naples in 1786: "A beautiful plant called *Emma* has been transplanted here from England, and at least has not lost any of its beauty." ⁸

This likening of Emma's arrival to horticultural transplantation was in many ways pertinent. Firstly, the addressee of the letter is Joseph Banks (1743-1820), the natural historian, who then as the head of Kew Gardens, London, and the president of the Royal Society, was hunting species of plants from all over the world (Desmond 1995: Ch. 6). Secondly, Sir William himself was at that time absorbed in making an English landscape garden in Naples. Thirdly, the eagerly awaited English gardener chosen by Banks for constructing Sir William's garden, a John Andrew Graefer, ⁹ had arrived from England at Naples just a week before Emma. Fourthly, he had lost his first wife four years before, mourning her death bitterly; and it was as a distraction from this very sorrow that he proposed to construct the English garden in Naples. He writes to Banks: "I promise myself great pleasure in this new occupation [of landscape gardening]. As one passion begins to fail, it is necessary to form another; for the whole art of going through life tollerably [*sic*] in my opinion is to keep oneself eager about anything. The moment one is indifferent *on s'ennuie*, and that is a misery to which I perceive even Kings are often subject." ¹⁰ Clearly, Emma was, just like English gardening, a distraction from this "*ennui*" caused by his first wife's death. Hence, it must have been pertinent to the economy of his psychology to liken Emma's arrival to horticultural transplantation; in his mind Emma and his English garden commingle under the same category of the Picturesque.

It is totally legitimate here to accuse Sir William of sexism ¹¹; indeed, when he wrote "*Emma* has been transplanted," she was not even informed that she was brought to Naples only to become one of his distractions. Her lover at that time happened to be Sir William's nephew, who wanted to get rid of her to marry for money; thus, it was arranged that she be

⁶ Horace Walpole, to Mann, 8 June 1764 (Walpole 1937-83: 22: 243).

⁷ Cf. Jenkins and Sloan (1996): figs. 160, 168, 193. Emma is also seen as a "statuesque" object, as Walpole comments: "Sir William Hamilton has actually married his gallery of statues" (To Mary Berry, 11 September 1791; Walpole 1937-83: 11: 349). Goethe says he witnessed Emma's attitudes lit by fire, which was in accordance with the contemporary custom for watching statues (Bätschmann 1985). In fig. 5 below, Sir William is clearly identified as Pygmalion the sculptor.

⁸ Letter to Joseph Banks, BL. Add. MS 34,048, f. 30 (cit. Jenkins and Sloan 1996: 20).

⁹ He is a disciple of William Kent (1685-1748), the pioneer of English landscape gardening (Jenkins and Sloan 1996: 18).

¹⁰ Letter to Banks, 3 May 1785, BL. Add. MS 34,048, ff. 24-25 (cit. Jenkins and Sloan 1996: 18 [italics original]).

¹¹ For feminist readings of the Picturesque, see Fabricant (1977), (1985); esp. Bermingham (1994).

Sir William's mistress. Although Sir William later married Emma, she then got angry, naturally, when she came to realize his true intentions.

This transplantation, therefore, developed at least one symptom of rejection. However, one can say in general that there is always an element of rejection implied in the Picturesque, because the Picturesque inevitably involves transplantation, and every transplantation involves heterogeneity, as well as homogeneity, between what is transplanted and its recipient. A telling example of this situation is Sir William's English garden in Naples.

Originally, the Picturesque landscape garden had been produced by transplanting Italian landscape into English soil, via (mainly) seventeenth-century landscape paintings. This process is formulated by William Mason (1725-97) in a poem apostrophizing English elite grand tourists to Italy:

... ye of Albion's sons
Attend; Ye freeborn, ye ingenuous few,
.....
Visit the Latian plain [i.e., the Roman Campagna], fond to *transplant*
Those arts which Greece did, with her Liberty,
Resign to Rome. . . .
.....
... your eyes entranc'd
Shall catch those glowing scenes, that taught a CLAUDE [Lorrain]
To grace his canvass with Hesperian hues:
And scenes like these, on Memory's tablet drawn,
Bring back to Britain; there give local form
To each Idea; and, if Nature lend
Materials fit of torrent, rock, and shade,
Produce new TIVOLIS.
.....
In [great painters'] immortal works thou ne'er shalt find
Dull uniformity, contrivance quaint,
Or labour'd littleness; but contrasts broad,
And careless lines, whose undulating forms
Play thro' the varied canvass: these *transplant*
Again on Nature; take thy plastic spade,
It is thy pencil; take thy seeds, thy plants,
They are thy colours; . . .
(Mason 1772-81; 1783: 1: ll. 50f., 57ff., 64-71, 270-77 [The author's italics])

But what about an English Picturesque landscape garden transplanted *back* into Italian soil, via an English ambassador? Does it not amount to a tautology, as is shown by a painting of Sir William's garden, which looks exactly like an Italian landscape itself depicted by a Claude Lorrain (fig. 2; cf. Greuter and Maier-Soljk 1997: 9).

Figure 2: Jakob Philipp Hacke, View of the English Garden at Caserta

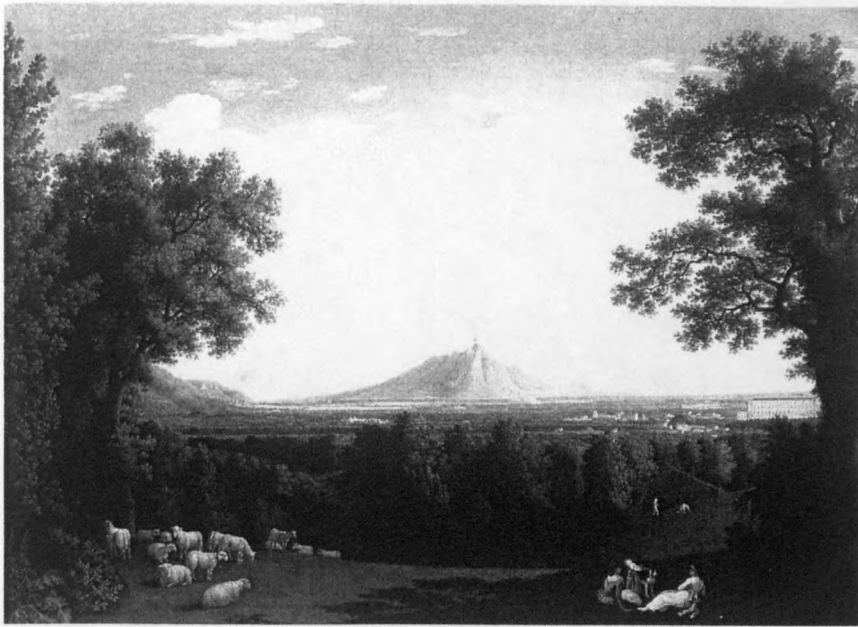


Figure 2 : Jakob Philipp Hackert, View of the English Garden at Caserta

At least for Italian visitors, who knew only the geometrical formal garden, a Picturesque English garden in Naples was nothing but their everyday landscape, as Sir William deplures:

To enjoy an English garden requires a previous education that is the case, no one can be sensible of the beauties of Homer coming to it directly from reading Tom Thumb & Jack the Giant Killer, so how many companies when they are in the Garden ask where is the English Garden ? being told they are in it they say Lord! there is nothing but grass & trees that bear no fruit and often advise poor Graefer [the gardener of Sir William's English garden] to cut out some figures on his beautiful turf.¹²

In other words, to appreciate the Picturesque, one has to dissimilate and distance the familiar, making heterogeneity and Otherness emerge; and this is more or less true of all the Picturesque transplantations.

To redeem the Picturesque, we should explore these elements of heterogeneity and Otherness. In this light, I shall examine the Picturesque transplantation onto the non-European world, and then take a brief look at the aesthetic theories of the Picturesque in late eighteenth-century England, before re-examing Emma's case.

The Picturesque outside Europe : South Africa and Japan

It is easy -- and legitimate -- to criticize modern Western travelers and colonists for violently assimilating the non-Western world to their Picturesque stereotype. For example, the frontispiece of the widely read tour, François Le Vaillant's *Travels into the Interior Parts of Africa* (English trans. 1790; fig. 3), imposes the Claude Lorraine an style of composition --

¹² Letter to Banks, BL Add. MS 34, 048, f. 89 ; cit. Jenkins and Sloan (1996) : 288 ; cf. Venturi (1981).

where the picture-plane is divided into foreground, middle ground, background, and side screen(s) ¹³ⁱⁱ -- onto the native land of Africa.

Even in this banal picture, however, one can point out some ambiguities not to be explained away only as violently colonialist. The author-cum-hunter is pointing to the interior of the book/Africa to be conquered. But this interior lies just *outside* the picture frame. The picture, therefore, suggests that imposing a ready-made formula on something else always already reveals the Other outside the formula; and, that the formula cannot cover the whole world. Hence, the superiority of the Western formula can be turned into its inferiority, as Le Vaillant himself asserts in the text :



Figure 3 : « Encampment in the Great Namaqua Country”.
Le Vaillant, *Travels into the Interior Parts of Africa* (1790),
frontispiece

Ye English gardens twenty times
changed with the wealth of the citizen!
Why do your streams, your cascades,
your pretty serpentine walks, your
broken bridges, your ruins, your
marbles, and all your fine inventions,
disgust the taste and fatigue the eye,
when we know the verdant and
natural bower of the Pampoen-Kraal
[in South Africa]? ¹⁴

Here, the formula of the English garden finally turns out to be inferior to the reality of the African landscape. This inversion of superiority and inferiority can be observed in many other instances of the Picturesque transplantation around the world. In the case of the Japanese landscape, it is another English ambassador, Sir Rutherford Alcock (1809-97), who first saw it as distinctively Picturesque (in the Western sense). Describing his 1861 travels in Japan, he as a cultural elite adopts the established formula of the English Picturesque tour :

While riding on alone, it would be easy to fancy the scene was in some picturesque English county. We came upon a very beautiful moss-rose growing by the side of a cottage, a variety of the English species apparently, . . . we passed through many scenes worthy of the

¹³ For this formula, see esp. William Gilpin's first published Picturesque tour, Gilpin (1782): 8. Jane Austen, who sometimes uses Gilpin's ideas, refers to this formula in her *Northanger Abbey* (Austen 1818: Ch. 14: 125).

¹⁴ François Le Vaillant, *Travels into the Interior Parts of Africa*, trans., anon. (London, 1790): 1: 165; cit., in Bunn (1994): 133.

artist's pencil; indeed, the number of tempting pictures was tantalising, since it was clearly impossible to take even the slightest sketch of all. . . . as we descended through a rocky pass into the valley below, and caught the first glimpse of the cultivated fields and terraced hills with another range of mountains towering beyond, picturesque Japanese figures filling up the foreground, it was difficult to pass and take no note.¹⁵

In the last scenery, the Japanese figures make up the foreground, the fields and hills are the middle ground, and the mountains, the background, while the rocky sides of the pass provide the sidescreens, thus constructing a typical Claude Lorrainean composition.



Figure 4 : « View of Fujiyama from Yosiwara ». Sir Rutherford Alcock, *The capital of the Tycoon* (1863)

The superiority of the Western gaze, implied here, becomes manifest when Alcock describes Mt. Fuji (fig. 4), the highest mountain in Japan, which Alcock climbed first as a foreigner, even though in pre-modern Japan foreigners were strictly prohibited from traveling :

[Fuji] may be seen from Yeddo [i.e., old Tokyo] at a distance of some eighty

miles, on a bright summer evening, lifting its head high into the clouds, the western sun setting behind it and making a screen of gold on which its purple mass stands out in bold relief. Or, early in the morning, its glittering cone of snow, tipped with the rays of the rising orb; -- and in either aspect it is certainly both singular and picturesque, . . . To the Japanese who are anything but cosmopolitan, it may be the 'matchless' . . .¹⁶

The Japanese are too ignorant and narrow-minded to "match" Mt. Fuji to anything else, whereas Alcock's cultivated eye can see it through the established medium of the picture. Alcock's medium here, however, seems to be not Western oil painting, but the Japanese traditional folding-screen painting with gold leaves on the background,¹⁷ which

¹⁵ Alcock (1863): 2: 82f. Alcock regards Japan as the most "garden-like" in the world besides England and dreams of transplanting the Picturesque Japanese scenery into English gardens: "[Japanese plants] give studies for the landscape painter of unrivalled beauty. There is an infinite variety of form, character, and coloring, in the masses of foliage that everywhere meet the eye, grouped in the midst of well-kept fields and verdant slopes which any English gentleman might envy for his park" (1: 201).

¹⁶ Alcock (1863): 1: 406. In Japanese, "Fuji" could originally mean "matchless." His own sketch of Mt. Fuji (fig. 4 of this chapter) is exactly based on the conventional Claude Lorrainean composition.

¹⁷ In the paragraph following this quotation, Alcock himself says that he witnessed abundant Japanese illustrations of Fuji in "the ornament of tea-cups or cabinets" and woodcut prints (Alcock 1863: 1: 407). Generally he estimates the traditional Japanese fine arts very highly, stating that the Japanese "have an eye for form and picturesque grouping; and understand effects of light and shade," though he doesn't appreciate the Japanese landscape painting, because "Their knowledge of perspective is too limited" (2: 281). Alcock's collection of

suggests that the Western formula is somehow inadequate or inferior for interpreting the Japanese landscape.¹⁸ The inadequacy of Western media to depict Japanese scenes was already implied in the quotation above in which Alcock voiced his frustration about his incapacity to appropriate all the Japanese landscapes into sketches. Hence, the Western Picturesque formula itself can be utilized to emphasize the very "singularity" of the Japanese native landscape that cannot be subsumed by the ideology of the Picturesque.

This is exactly the tactics that the Japanese geographer Shigetaka Shiga (1863-1927) adopts in his encomium of Japan, *The Japanese Landscape* (1894), which was popular and influential in the nationalist and militarist Japan just before and during the second World War. Though a great reader of John Ruskin, Shiga belittles the English way of seeing nature, including the Picturesque:

The English boast of their autumnal scenery so much, but they are almost ignorant of Japanese maples. . . . The beauty of Japanese nature poetry never occurred to even Wordsworth, the poet of the "Lake District," who observed minutely and loved dearly the English natural landscape. True, Sir Walter Scott, the genius with profound sagacity in depicting natural sceneries, had a tact of balancing the various colors of nature, nearing the masters of painting. But it is a pity that he rarely depicts maples. In short, English people not knowing the subtleties of maples, the English autumn is nothing compared to autumn in Japan.¹⁹

Thus, the Picturesque contains a (latent) dialectic or inversion between ideological superiority and inferiority. This dialectic, however, can be detected even in the English aesthetic theories of the Picturesque as early as in the eighteenth century.²⁰

Japanese fine arts would be shown at the second Great Exhibition in London (1862), leading to the upsurge of Japanism in Britain.

¹⁸ Alcock himself partly admits this: "Like Don Quixote, . . . [Western] writers on Japan have hitherto seen everything through highly coloured glasses, and generally of a Claude Lorraine hue" (Alcock 1863: 1: 46). Here Alcock is referring to the so-called "Claude Lorraine glass" used by English Picturesque tourists to tone down the real landscape into a picture (Andrews 1989: 67-73).

¹⁹ Shiga (1894): 16f. (the author's translation). One of the most important modern Japanese novelists, Sôseki Natsume (1867-1916), having studied English literature in London, wrote a consciously Picturesque novel, *Kusamakura* (Natsume 1906), which proved to be a best seller at the time. In the early part of the novel, the hero, a Picturesque tourist-painter representing the author proclaims: "I . . . from now on will regard everyone I meet . . . as no more than a component feature of the overall canvas of Nature. . . . Three feet away from the canvas you can look at it calmly . . . you are not robbed of your faculties by considerations of self interest, and are therefore able to devote all your energies to observing the movements of the figures from an artistic point of view" (Natsume 1906: 23f.). But he considers this disinterestedness inherent in the Picturesque as not so much Western but traditionally *oriental*: "[Western poets] are content to deal merely in such commodities as sympathy, love, justice and freedom, all of which may be found in that transient bazaar which we call life. . . . Happily, oriental poets have on occasion gained sufficient insight to enable them to enter the realm of pure poetry" (19ff.). Indeed, there had been an important technique of "mitate" (literally, "seeing-as" or "surrogation") in the traditional Japanese arts similar to that of the Picturesque, where some real thing is identified as, or likened to, another (famous) thing usually depicted in painting or literature. Cf. Tsuji (1986): 63-66. As Tsuji emphasizes, "mitate" sometimes produces the effect of playfulness or parody, which element I shall detect in the Western Picturesque itself based on fig. 5 below.

²⁰ Generally speaking, such dialectic can be said to be peculiar to the entirety of modernity as "the age of the world picture." Cf. Heidegger (1983; 1977). And again, it is ultimately based on the fundamental ambiguity of the "representation" (Vorstellung) itself. When reality is recognized through representation, the representation at

Certainly, those English Picturesque aesthetic theorists insisted on some superiority of the elite Picturesque eye over the common eye. For example, in an imaginary dialogue, Sir Uvedale Price, Sir William's friend, makes a layman to painting admit himself to be just a "vulgar observer" and inferior in appreciating nature: "Tell me, then, how you account for this strange difference between an eye accustomed to painting, and that of such a person as myself?" (Price 1810: 3: 273)

But at the same time this superiority of the Picturesque eye was based on some inferiority,²¹ or at least on a humiliating recognition that the Picturesque mode of vision is limited, not able to comprehend all. William Gilpin (1724-1804), the founder of Picturesque aesthetics, had already realized this limitation peculiar to the Picturesque eye when he wrote:

The case is, the immensity of nature is beyond human comprehension. She works on a *vast scale*; and, no doubt, harmoniously, if her schemes could be comprehended. The artist, in the mean time, is confined to a *span*. He lays his little rules therefore, which he calls the *principles of picturesque beauty*, merely to adapt such diminutive parts of nature's surfaces to his own eye, as come within its scope. (Gilpin 1782: 18 [italics original]; cf. Repton 1803: 221)

This very narrowness of the Picturesque vision and the inscrutability of the world resulting from it, however, is the source of the aesthetic pleasure that is peculiarly Picturesque. Another Picturesque theorist, Price, explains:

. . . the stimulus from whence the most constant and marked effects proceed, that which in a peculiar manner belongs to the picturesque, and distinguishes it from the beautiful, -- arises principally from its two great characteristics, intricacy and variety, as produced by roughness and sudden deviation, and as opposed to the comparative monotony of smoothness and flowing lines.

If we take any smooth [i.e., beautiful] object, whose lines are flowing, such as a down of the finest turf with gently swelling knolls and hillocks of every soft and undulating form, though the eye may repose on this with pleasure, yet the whole is seen at once, and no further curiosity is excited; but let those swelling knolls (without altering the scale) be changed into bold broken promontories, with rude overhanging rock; instead of the smooth turf, let there be furze, heath, or fern, with open patches between, and fragments of rocks and large stones lying in irregular masses, . . . the whole of the one may be comprehended immediately, and . . . if you traverse it in every direction little new can occur; while in the other every step changes the whole of the composition. . . . All these deep coves, hollows,

once reveals and conceals reality; then, on the one hand, if the former moment of revealing is emphasized, the revealing eye will be privileged into a superior position of the discoverer of truth; on the other hand, if the latter moment of concealing is emphasized, the representation will be denigrated as an inferior stiff stereotype, as in the Romantic reaction against the Picturesque. Cf. Mitchell (1990).

²¹ This includes the cultural inferiority of England to Italy, which was the precondition for the vogue of the grand tour among the English in the eighteenth century. It was probably as a reaction against this humiliating fact that the patriotic novelist Henry Fielding (1707-54) opposed the fashionable grand tour in *Joseph Andrews*, etc.

and fissures invite the eye to penetrate into their recesses, yet keep its curiosity alive and unsatisfied; . . .²²

This tantalizing sensation -- note the sexual overtones of the last sentence, which shall be explicated immediately below -- caused by the impenetrability and inscrutability of the Picturesque landscape derives from some humiliating impotence of the Picturesque eye; since the Picturesque eye cannot see all, there is always an excess or the Other, escaping its grasp, its comprehension, which, though frustrating, titillates it in a peculiar way.

Narcissism of Emma/Nature: The Picturesque as Healing

Now let us return to Emma's case, in order to complete our search for a redemptive moment in the Picturesque. Emma's husband, Sir William, a friend of several Picturesque aestheticians, was also aware that nature escapes human comprehension. Famous for his geological observations on volcanoes around Naples, Sir William criticizes the old type of natural history:

Nature acts slowly, it is difficult to catch her in the act. Those who have made this subject their study, have without scruple, undertaken at once, to write the Natural History of a whole province, or of an entire continent; not reflecting, that the longest life of man scarcely affords him time to give a perfect one of the smallest insect.²³

Does not this recognition of the inscrutability of nature apply to Emma herself, who was often identified with nature as was shown earlier? Is it not also true of her "attitude" that "it is difficult to catch her in the act"?

At the very least, the actual Emma tended to escape Sir William's control: i.e., her liaison with Nelson even forced Sir William to give up his diplomatic career. Surprisingly, though, Sir William had anticipated such scandals even before he decided to accept Emma, as he had said: "Tho' a great City, Naples has every defect of a Province and nothing you do is secret. It would be fine fun for the young English Travellers to endeavour to cuckold the old Gentleman their Ambassador." After his resignation, he recollects: "I was sensible . . . that I shou'd be superannuated when my wife wou'd be in her full beauty and vigour of

²² Price (1794): 105ff. (for clarity's sake, I quote from the first edition, instead of the edition cited above; cf. Price 1810: 1: 122f.) Here, Price is criticizing the "smooth" landscape gardening of "Capability" Brown (1716-83). In mid-eighteenth-century England, however, such clear "prospect" and Rousseauistic transparency were favored, probably as a reaction against the ongoing obscurity and unscrutability of the society as a whole brought about by the division of labor and societal compartmentalization resulting from the commercialization and industrialization of Britain. Cf. Barrell (1990), (1983); Anzai (2000). See also, Starobinski (1988).

²³ Sir William Hamilton, *Campi Phlegraei, Observations on the Volcanos of the Two Sicilies* (Naples, 1776): 1: 54; cit. Jenkins and Sloan (1996): 68. Of course, this is merely a cliché in the agnostic, experimentalist milieu of eighteenth-century England. In the context of landscape aesthetics, see e.g., Johnson (1753): 4: 95; Shenstone (1764) 2: 129, 142; Knight (1805; 1808): 474ff. Hamilton's *Campi Phlegraei* is unique among the genre because of its exceptionally numerous and beautiful illustrations, i.e., its Picturesqueness.

youth." ²⁴ So, one can guess that he might have half-welcomed Emma's escape from his control. Indeed, according to his friend Price, the appeal of a Picturesque woman rests exactly on her characteristics of uncontrollable irregularity and inscrutability :

. . . it is also common to say of a woman -- que sans être belle elle est *piquante* -- a word, by the bye, that in many points answers very exactly to picturesque. The amusing history of Roxalana and the Sultan, is also the history of the piquant, which is fully exemplified in her person and her manners: Marmontel certainly did not intend to give the *petit nez retroussé* as beautiful feature; but to shew how much such a striking irregularity might accord and co-operate, with the same sort of *irregularity* in the character of the mind. The playful, unequal, coquetish Roxalana, full of sudden turns and caprices, is opposed to the beautiful, tender, and constant Elvira; and the effects of irritation, to those of softness and languor: the tendency of the qualities of beauty alone towards monotony, are no less happily insinuated. ²⁵



A Picturesque woman as this is a "narcissistic" object in the Freudian sense; that is to say, it escapes external control and is autonomous to the degree of inscrutable. ²⁶ Emma may have been such an object to Sir William, especially when acting "attitudes." In fact, the pictures depicting "attitudes," including caricatures (fig. 5), are all "absorptive," to use Michael Fried's dichotomy, compared to her other ordinary "theatrical" portraits ²⁷ : i.e., in acting "attitudes," Emma is so completely captured by one or other emotion that she is not aware of the observers' gaze, showing narcissistic "self-contentment and inaccessibility" (Freud 1914; 1913: 14: 89).

Figure 5: Thomas Rowlandson, *Lady H***** Attitudes* (c. 1800)

²⁴ Letter written in 1785; BL, Add. MS 42,071, f. 4; cit. Jenkins and Sloan (1996): 20; A. Morrison, *Catalogue of the Collection of Autograph Letters and Historical Documents formed between 1865 and 1882 by A. Morrison. The Hamilton and Nelson Papers* (London: Thibideau, 1893-94), No. 513; cit., Jenkins and Sloan (1996): 22.

²⁵ Price (1810): 1: 73f. (*italics original*) Price also says the Picturesque is "the coquetry of nature" (Price 1794: 86). He is well aware that his sexual (and tactile) characterization of the Picturesque will cause ridicule. See, Price (1794): 77f. and compare it with the revised version, Price (1810): 1: 114, where the sexual allusion has been eliminated.

²⁶ Freud (1914; 1963), 14: 73-107. For the concept of narcissism applied to the Picturesque, see Ferguson (1992), Modiano (1994).

²⁷ Cf. Fried (1980). E.g., Jenkins and Sloan (1996): figs.155-61, 166-69, 192-93.

This Picturesque narcissism of Emma could have provided some healing moment to Sir William. As was stated earlier, she was, just like the Picturesque English garden, a distraction from the "ennui" caused by his first wife's death. He devoted an "eager" "passion" to his first wife, or according to Freud's diction, the "complete object-love of the attachment type" (Freud 1914; 1963: 14: 88). But such strong attachment to the loved object can exhaust the subject's basic narcissism and living energy. Hence, the paradox that keeping the object consistently narcissistic can contribute to restoring the basic narcissism of the subject itself. Maybe, Emma's "attitude" was a contrivance to emphasize and enhance her narcissism, making her autonomous beyond the picture-frame. This seems the more plausible because Sir William, even though aware of the possibility of scandals, dared to show her "attitudes" to many male grand tourists.²⁸

To accept Emma's narcissism may not only be healing to Sir William, but also a prevention against his possible violence toward Emma. The Picturesque is characterized by some distancing of the object, which, by deferring the immediate satisfaction of the seeing subject's desire, can prevent the violent possession of the desired object.

This will become obvious by that comparison between the simply beautiful and the Picturesque which was one of the main topics among Picturesque aestheticians. On the one hand, according to Edmund Burke, the most influential precursor to Picturesque aesthetics, beauty is "that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion similar to it" (Burke 1757; 1759; 1987: 91). This "love" is closely connected with strong sexual desire and can lead to a violent, possibly destructive assimilation of the desired object by the desiring (male) subject, as Burke explicates :

. . . violent effects [are] produced by love, which has sometimes been even wrought up to madness, . . . the generation of mankind is a great purpose, and it is requisite that men should be animated to the pursuit of it by some great incentive. . . [the object of love] can so quickly, so powerfully, or so surely produce its effect. . . we like to have [beautiful objects] near us, and we enter willingly into a kind of relation with them, . . . (Burke 1757; 1759; 1987: 40-43)

On the other hand, the Picturesque results from abandoning such a satisfaction of desire. Thus Price contrasts the beautiful and the Picturesque :

Soft, fresh, and beautiful colours . . . give us an inclination to try their effect on the touch; whereas . . . that inclination . . . in objects merely picturesque, and void of all beauty, is rarely excited.

I have read, indeed, in some fairy tale, of a country, where [picturesque] age and wrinkles were loved and caressed, and [beautiful] youth and freshness neglected; but in real

²⁸ At least Horace Walpole was well aware of the possibility of scandals, as he said: "I shall not be so generous as Sir William, and exhibit my wives in pantomime to the public" (To Mary Berry, 11 September 1791; Walpole 1937-83: 11: 350).

life, I fancy, the most picturesque old woman, however her admirer may ogle her on that account, is perfectly safe from his caresses. (Price 1810: 1: 71 and note)

To use an example favored by the Picturesque aestheticians, "the most beautiful objects will become [picturesque] from the effects of age, and decay."²⁹ The Picturesque is, therefore, produced by hampering the violent assimilation and possession of the object by the subject.

From this viewpoint of the prophylactic nature of the Picturesque, I will finally consider Thomas Rowlandson's caricature of the "attitudes" of Sir William and Emma (fig. 5). Here, Sir William is acting the role of a perverted old man (in the guise of a Pygmalion) who lets his wife be symbolically raped by the pen/nis of a young tourist or artist. This certainly explicates the obscenity and sexist violence latent in the Picturesque gaze. But it is ironic that the most obscene picture-in-a-picture was obviously drawn also by Rowlandson himself. So the laughter aimed at Sir William and the young artist implicates Rowlandson as well. In other words, the Picturesque gaze ridicules itself. This element of reflexivity and derogating oneself inherent in the Picturesque tradition can work against the violence of the Picturesque mode of vision, and provide a redemptive moment for healing.

These examples show that the tradition of the Picturesque is far from monolithic. It involves both assimilation and dissimulation, superiority and inferiority, violence and healing, and their inversions. This is because the Picturesque is a transplantation of a familiar, established formula onto the Other, making homogeneity and heterogeneity emerge in the same instance. Through this recognition, we may turn our own "picture-madness" transplanted in us into a redemptive moment.³⁰

²⁹ Price (1810): 1: 82f.; cf. 1: 170; 1: 203f.; 3: 291-94. Hence, the Picturesque cult of ruins. Price's theory of the Picturesque is an explicit reaction against the French Revolution. This reactionary character seems more conspicuous in the first edition of his treatise, published just after the Revolution, than in its later revisions. His reaction is also closely connected with that against the bourgeois "levelling" of the social hierarchy within Britain, represented by the "levelled" smooth garden of "Capability" Brown (Price 1794: 28f. and note: here Price may be referring to the Puritan radicals, "Levellers" who were supposed to claim demolition of unequal distribution of landed property in the mid-seventeenth century). Thus, his aesthetics reflects the loss of self-confidence and the impotence on the side of the cultural elite, caused by the traumatic upsurge of bourgeois hegemony (cf. Andrews 1989: esp. 40f.) and can be interpreted as the elite's attempt to regain their living energy (and possibly, superiority) through distancing the bourgeois and granting them a narcissistic self-contentment (or confinement).

³⁰ For another redeeming reading of the Picturesque, see Everett (1994): esp. Ch. 3, which asserts the Picturesque coexisted with benevolence, philanthropy, and morality.

Bibliography

- Alcock, R. (1863) *The Capital of the Tycoon: A Narrative of a Three Years' Residence in Japan*, 2 vols., London: Longman.
- Andrews, M. (1989) *The Search for the Picturesque*, Stanford: Stanford University Press.
- Anzai, S. (1992) "Gilpin, Price, and Knight: A Critical Survey of the Aesthetics of the Picturesque," *The Japanese Society for Aesthetics* (ed.), *Aesthetics*, 5: 65-76.
- (2000) "Illusionismus und Enttäuschung in englischen Gartentheorien um 1800," G.-H. Vogel and B. Baumüller (eds.), *Carl Blechen (1798-1840): Grenzerfahrungen-Grenzüberschreitungen*, Greifswald: Steinbecker Verlag.
- Austen, J. (1818; 1972) *Northanger Abbey*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Barrell, J. (1972) *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972
- (1980) *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1983) *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey*, London: Hutchinson.
- (1990) "The Public Prospect and the Private View," in S. Pugh (ed.) *Reading Landscape: Country-City-Capital*, Manchester: Manchester University Press.
- Bätschmann, O. (1985) "Pygmalion als Betrachter: Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts," in W. Kemp (ed.), *Der Betrachter ist im Bild*, Köln: DuMont.
- Bermingham, A. (1986) *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley: University of California Press.
- (1994) "The Picturesque and Ready-to-wear Femininity," in Copley and Garside (1994): 81-119.
- Bohls, E. A. (1999) "The Gentleman Planter and the Metropole: Long's *History of Jamaica* (1774)," in G. MacLean, D. Landry, and J. P. Ward (eds.) *The Country and the City Revisited: England and the Politics of Culture, 1550-1850*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bunn, D. (1994) "'Our Wattled Cot': Mercantile and Domestic Space in Thomas Pringle's African Landscapes," in W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Burke, E. (1757; 1759; 1987) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, J.T. Boulton (ed.) Oxford: Basil Blackwell.
- Burke, J. (1976) *English Art: 1714-1800*. London: Oxford University Press.
- Conron, J. (2000) *American Picturesque*. University Park, Pa.: The Pennsylvania State University Press.
- Copley, S. and Garside, P. (eds.) (1994) *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Crandell, G. (1993) *Nature Pictorialized: "The View" in Landscape History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Desmond, R. (1995) *Kew: The History of the Royal Botanic Gardens*, London: Harvill.
- Dobai, J. (1975) *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, vol. 2, Bern: Benteli.
- Everett, N. (1994) *The Tory View of Landscape*, New Haven: Yale University Press.

- Fabricant, C. (1977) "Binding and Dressing Nature's Loose Tresses: The Ideology of Augustan Landscape Design," *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 8: 109-33.
- (1985) "The Aesthetics and Politics of Landscape in the Eighteenth Century," in R. Cohen (ed.), *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, Berkeley: University of California Press.
- Freud, S. (1914; 1963) "On Narcissism: An Introduction," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London: Hogarth.
- Fried, M. (1980) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Ferguson, F. (1992) "In Search of the Natural Sublime: The Face on the Forest Floor," in *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York: Routledge.
- Gilpin, W. (1782; rpt. 1973) *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. Relative chiefly to Picturesque Beauty*, Richmond: The Richmond Publishing.
- Goethe, J. W. (1988), *Werke: Hamburger Ausgabe*. München: Beck.
- Greuter, A. and Maier-Solgek, F. (1997) *Landschaftsgärten in Deutschland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hagstrum, J. H. (1958) *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (1938; 1977) "The Age of the World Picture," in trans. W. Lovitt, *The Question concerning Technology and Other Essays*, New York: Harper & Row.
- Hipple, W. J. (1957) *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale: The Southern Illinois University Press.
- Holmström, K. G. (1967) *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Hussey, C. (1927; rpt. 1983) *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London: Frank Cass.
- Jenkins, I. and Sloan, K. (eds.) (1996) *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and his Collection* London: British Museum Press.
- Johnson, S. (1753; 1825; rpt. 1970) *The Adventurer*, No. 107 (1753), in *Dr. Johnson's Works*, New York: AMS.
- Knight, R. P. (1805; 4th edn 1808; rpt. 1972) *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Farnborough, Hants.: Gregg International.
- Liu, A. (1989) *Wordsworth: The Sense of History*, Stanford: Stanford University Press.
- McLeod, B. (1999) *The Geography of Empire in English Literature, 1580-1745*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Manwaring, E. W. (1925) *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study chiefly of the Influence of Claude Lorraine and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*, New York: Oxford University Press.
- Mason, W. (1772-81; 1783; rpt. 1982) *The English Garden: A Poem*, New York: Garland.
- Mitchell, W.J.T. (1990) "Representation," in F. Lentricchia and T. McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Modiano, R. (1994) "The Legacy of the Picturesque: Landscape, Property and the Ruin," in Copley and Garside (1994): 196-219.
- Natsume, S. (1906) *Kusamakura*; trans. A. Turney (1965), *The Three-Cornered World*, London: Peter Owen, 1965.
- Price, U. (1794) *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, 1st edn. London: J. Robson.

- (1810; rpt. 1971) *Essays on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, 3 vols. Farnborough, Hants.: Gregg International.
- Repton, H. (1803; rpt. 1980) *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, Oxford: Phaidon.
- Robinson, S. K. (1991) *Inquiry into the Picturesque*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Shenstone, W. (1764; rpt. 1982) *Unconnected Thoughts on Gardening*, in *The Works in Verse and Prose*, New York: Garland.
- Shiga, S. (1894; rpt. 1995) *Nihon Fûkei Ron (A Treatise on the Japanese Landscape; in Japanese)*, Tokyo: Iwanami.
- Tsuji, N. (1986) *Playfulness in Japanese Art*, The Spencer Museum of Art, University of Kansas.
- Venturi, G. (1981) "The Landscape Garden in Lombardy: Utopia, Politics and Art at the Beginning of the 19th Century," *Lotus International*, 30: 38-45.
- Walpole, H. (1937-83) *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, W.S. Lewis (ed.) New Haven: Yale University Press.
- Watkin, D. (1982) *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London: John Murray.
- Watson, J. R. (1970) *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, London: Hutchinson Educational.
- Starobinski, J. (1988) *Jean-Jacque Rousseau, Transparency and Obstruction*, trans. A. Goldhammer, Chicago: Chicago University Press.

The Picturesque : a plan to modify nature

Rossella Salerno (Milan)

As Philippe Nys wrote in the research project introducing the seminar, Le Corbusier said: «Aerial photography kills any picturesque». This sentence could mean that it takes the place of the picturesque in the way of representing the landscape. In the last few years I had some chances to think over the picturesque and the “map” theme, that is cartography, within which aerial photography is rightly included. I considered in fact both them the main forms of landscape representation in the modern age¹. But I would like to ask a question: is it true that every picturesque form is dead giving up place to the “objective” imagine of aerial photography? What's beyond a folk image meaning today picturesque?

I'll try to develop, in this text, chiefly two points:

- The Picturesque, as a widespread notion for several disciplines: aesthetics, painting, landscape gardening, architecture, town planning, geography (for Alexander von Humboldt, for example), was able to express, during XVIII and XIX centuries, a series of different concepts, sometimes even opposite, but strictly related in producing images.
- The Picturesque, as form of representation which borrowed from landscape painting his manner in relating to Nature, expressed a plan to modify Nature itself, (maybe a series of plans); what are the lines of action of this plan?

But first of all it is my intention to attempt to identify what elements of those ideas, of those images, of those plans are at present survived or transformed. Before talking about planning models of the Picturesque, I need to say a few words about conceptual cores that are foundations for those plans; from painting to landscape garden, but as we are going to see, to city yet, two ways could be done from a theoretical point of view: collecting the scattered beauties of nature, using so a selective method or, the second one, modifying nature (and so even the “second nature”, the city), employing the same natural “materials”. Both these manners have their application, variously combined, in the field of Fine Arts, and the Picturesque seems so to be put between these two conceptual cores of Seventeenth Century's aesthetics.

Setting the question from a theoretical point of view it is essential comparing briefly, the positions of Batteux and of Immanuel Kant on the matter.

Charles Batteux illustrates his idea on imitation of nature, through the example of Zeusi who in ancient times portrayed the most beautiful young girl choosing better parts, the more perfect ones among which we can see on nature, as the most beautiful nose, the most beautiful eyes and so on.

¹ See «Forms of landscape representation» (2002), English text for the international seminar *Le moment contemporain de la construction du paysage*, directed by Philippe Nys at the Japan Foundation in Tokio; Italian text «Forme di rappresentazione del paesaggio», published in *Paesaggio con figure* (edited by A. GIORDANO), Libreria Internazionale Cortina, Padova 2003, pp. 11-24.

The artist's task is therefore chiefly observing, recognizing the more beautiful parts, extracting them from the various cases we see in nature and using them like painter's sketches in composing a new work. Then this way of imitating nature, first of all, bases itself on selecting objects which once recomposed, expresses something new: this is a method employed in all the Fine Arts, therefore not only in painting but, as we see farther on, it will be extended from this one to architecture and to landscape gardening too.²

Kant separates instead the painting's imitative process on the one hand in art of portraying "beautifully" nature, on the other, in art of composing "beautifully" its produces. The first one is the painting as such and the second one is the landscape gardening. The pictorial representation lets through artistic technique then the ideas excited by sensible appearance and it portrays, in a beautiful manner, nature or the same, it composes its shapes. Kant wrote in the *Kritik der Urteilskraft* (1793) that landscape gardening is nothing but land embellishment by the variety itself of nature (meadows, flowers, bushes and trees, as well waters, hills and valleys) but otherwise combined and in accordance with some ideas. In conformity of this meaning, we have the possibility to operate on nature, imitating its same qualities or carrying out or even better, improving its characters like beauty and variety.³

On the other hand analogous arguments were used about architecture and city, borrowing, in an evident way, some criteria of imitating nature from the picturesque theories. It is generally known, at least among architects, Laugier's *Essai sur l'Architecture* (1753) and his successive *Observations* (1765), even because of the critical interpretation given by Manfredo Tafuri, around the past century's seventy years, in the book *Progetto e Utopia* and after in *La sfera e il labirinto*.⁴

«Quiconque sçait bien dessiner un parc - writes Laugier - traçera sans peine le plan en conformité duquel une Ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation.»⁵ Here is imitation of nature clearly assuming its po(i)etic significance either in landscape garden plan or in the city's one and the characters of such project are certainly picturesque.

«Il faut de la régularité et de la bizarrerie, - continues the Abbé - des rapports et des oppositions, des accidens qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble.»⁶ Laugier's words appear besides very close to those ones of Hubert Robert, the painter, when he says «Le beau désordre s'appelle paysage composé»⁷.

A varied nature, as well beautiful, becomes an interesting object so to represent a useful model for a new urban form, or anyway for a landscape marked by human intervention. As a result it is possible extending the rules of composing gardens or landscape

² Cfr. Charles Batteux, *Les beaux arts réduits a un même principe*, Paris 1746-1747.

³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1793, pgf. 51.

⁴ Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Bari 1973; *idem*, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980.

⁵ Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye 1765; fr. ed., *Essai sur l'architecture. Observations sur l'architecture*, Edition intégrale des deux volumes, edited by Geert Bekaert, Mardaga, Bruxelles 1978, pp. 312-313.

⁶ Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, fr. ed. cit., p. 313.

⁷ Cfr. *Du peigné et du sauvage*, in AA. VV., *Jardins en France, 1760-1820*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris, 1978, pp. 22-27.

gardens to city planning. In Laugier's idea there is something more than need of choosing the most beautiful parts to build a new whole; in Laugier's idea, contrasts, plenty and even disorder produce touching and delightful beauties in composing landscape garden. Quality [esprit] in fact doesn't come only from the most important facts, but everything requires invention and design, can exercise imagination, fire, the vitality of genius. «*Le pittoresque peut se rencontrer dans la broderie d'un parterre, comme dans la composition d'un tableau. Faisons l'application de cette idée, et que le dessein des nos parcs serve de plan à nos villes.*»⁸

Thus landscape, as «wide landscape garden including gardens of several kinds»⁹ is a urban model as Jan-Jacques Rousseau suggests: the whole of Switzerland is for him nothing else but a broad city, where large and long streets are spread by forests, and cut through by mountains and where scattered, lonely houses, are related through English gardens.¹⁰

Laugier moreover writes that no city but Paris offers to artist's imagination so lovely field of action; Paris is in fact like a huge forest, where topographical variations alternate plains and mountains; Paris is furrowed by a large river dividing in more branches and forming different sizes islands.¹¹ The analogy between city and landscape garden, or between city and forest, as Tafuri noticed, shows itself then as an intervention's critical instrument on natural reality.¹²

An interesting aspect to clarify, concerns the mechanisms setting this intervention going. We have just seen that the picturesque thought is deeply related to the notion of character: in other words one can legitimately imitate nature not as a whole, but in its characters, for example beauty, also variety and so on, even if we have at last, tumult, noise, disorder, etc.. This selective proceed seems like to that one proposed by Batteux, but here we have concepts rather than visible qualities; anyway Laugier' text can be read from another point of view.

The sixth chapter of the *Essai* is given over the embellishment of gardens; here we find the idea that nature can be modified only observing its vocation. We can obtain agreeable gardens only when we choose places before embellished by nature, charming places, from which a glance can range over landscape, adorned with a lot of country attractiveness¹³.

⁸ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753; fr. ed. cit. p. 223. Laugier besides underlines, «*Ce n'est donc pas une petite affaire que de dessiner le plan d'une ville, de manière que la magnificence du total se subdivise en une infinité de beautés de détail toutes différentes, qu'on n'y rencontre presque jamais les mêmes objets, qu'en la parcourant d'un bout à l'autre, on trouve dans chaque quartier quelque chose de neuf, de singulier, de saisissant, qu'il y ait de l'ordre, et pourtant une sorte de confusion, que tout y soit en alignement, mais sans monotonie, et que d'une multitude de parties régulières, il en résulte en total une certaine idée d'irrégularité et de cahos qui sied si bien aux grandes villes. Il faut pour cela posséder éminemment l'art de combinaisons, et avoir une âme pleine de feu et sensibilité, qui saisisse vivement les plus justes et les plus heureuses.*» op. cit., p. 224.

⁹ Francesco Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, (1797), Remondini, Bassano 1822, sub voce "Giardino".

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, (1782), Flammarion, Paris 1964, see *Septième promenade*.

¹¹ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, fr. ed. cit. p. 225.

¹² Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, op. cit., p. 9.

¹³ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, fr. ed. cit. p. 237.

An idea becomes manifest: an intervention on nature – and on “second nature”, the city – as we say to-day, can produce a not considerable impact. At the city scale, this idea is converted into “preserving the regularity of every facade”, which owns several different characters, – as Laugier writes – the modest one, the simple one, the elegant one, the magnificent one, blended with art and mixed with intelligence so they can exalt their contrast each other.¹⁴

Laugier’s picturesque seems then propose a not radical (and maybe a not elevated) plan of transforming nature - either with urban and large scale projects or with environmental scale projects, in a sense -. This plan has to consider variety, different characters and “styles”, quite a lot of proposals, at last a amount of spontaneity in building city, that “human thing” par excellence.

There is a fifty years late image useful, I think, to sum up the picturesque rules of urban intervention: that is Ledoux’s project for Maupertuis¹⁵ [fig. 1] We can see here buildings and gardens spreading in a visible disorder, foreshadowing high analogies with the green suburb that will arise after the industrial revolution. The autonomy of form being characteristic of architectural theory of Ledoux seems to belong to a single building rather



Figure 1, Claude.-Nicolas Ledoux, *Village de Maupertuis*, 1800

the entire city plan. The lay out looks anyway as if could control multiplicity, propagation of different situations and sequence of events at urban and landscape scale. Ledoux foreshadows a “new urban periphery” still deeply involved in a picturesque perspective and very close to the ideology of *landscape garden*; here besides objects being independent from a formal point of view, like garden’s buildings, play a role as fragments and these relics of far and old worlds rather scatter along

the territory, are connected by paths and visual axes. What links a range of objects in nature or in city is the possibility of a visual perception of different scenes designed to enjoy synthetic images of nature and culture, of form and site, of changing and permanence.

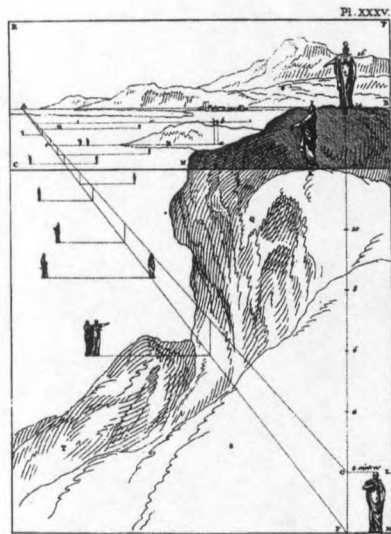
In a more manifest manner as regards it occurs in the city, in the landscape garden architectural types as classical temple or medieval bridge, or still as ruin... are related to variety of nature; the repertoire is very rich and diversified for dissimilar styles and types, as

¹⁴ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, fr. ed. cit. p. 231.

¹⁵ It concerns the project of C.-N.-Ledoux for the Marquis of Montesquiou. That project, in part only carried out, sets to build a castle and a village inspired by social renewal’s ideal before 1789. In the interpretation of Michel Gallet who reports the engraving of the *village de Maupertuis* (1800 ca.): «Pavillons et jardins individuels sont distribués dans un apparent désordre sur le territoire d'une châtelainie. Cette expression d'un paternalisme libéral est le dernier hommage de Ledoux à M. de Montesquiou, seigneur de Maupertuis, qui avait encouragé ses débuts.» Michel Gallet, *Claude- Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Picard Éditions, Paris 1980, p. 38.

in the same way, in the city, typological and formal solutions must be manifold. In late Seventeenth Century's *Kosmos* an equilibrium is still possible, it can be "found a place for everything", combining unlike cultures, joining in the same site different times and places, setting a complex dialectics between "local" and "global" either from the point of view of architectural language or from that one of transformations of nature and moreover of the morphology of site.

A crucial figure to understand how picturesque theories involve an environment with a wealth of dimensional scales, developing proper rules of modification, is represented by



Figures 2 : P.-H. de Valenciennes, *Éléments de Perspective Pratique*, Planche XXXIV

Pierre-Henri de Valenciennes. Painter and also author of a perspective treatise [Fig. 2], he is particularly interested in relationships between landscape painting and gardens¹⁶; for Valenciennes, a painter composes on the canvas, as a landscape gardener sets natural elements on the site he would embellish. For that reason, first of all, they both have to consider the surrounding landscape forming a natural broadening of garden and from which the same can be looked at. About the site moreover, trees and shrubs must suit to local characters and mix together in large masses, skillfully set in accordance of perspective rules.¹⁷

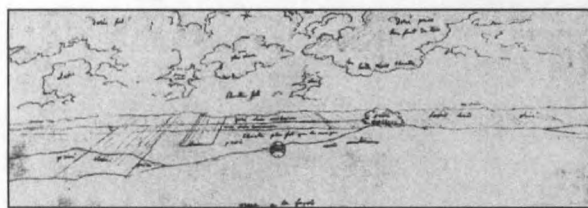
The picturesque garden can so imitate that considerable variety of scenes which nature exhibits in several places of world, concentrating them anyway in a narrow space. The landscapes "pictures"¹⁸, scattered in a lot of spots of earth, must be selected and planned again with a short scale in the garden. A landscape gardener in fact like a painter set themselves to join everything interesting and agreeable is possible finding in nature, using their means, that is producing a new whole with harmony and unity as the nature itself would act. Or rather besides, in other words,

¹⁶ Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de Perspective Pratique à l'usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un élève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage par P.-H. de Valenciennes*, Paris, An VIII (1800), Genève, Minkoff Reprint, 1973.

¹⁷ Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de Perspective Pratique*, op. cit.: «La nécessité où se trouve le Peintre paysagiste d'aller étudier la Nature dans ses accidens les plus pittoresques, sous ses aspects les plus variés, et dans toutes ses productions végétales, lui inspirent toujours le goût de la campagne, où l'air pur le spectacle de cette nature simple et noble tout à la fois, élèvent ses idées et produisent des sensations délicieuses. C'est dans ces études qu'il apprend à faire choix des objets pour en composer ensuite des tableaux qui retracent le charme des habitations champêtres et des sites romantiques; et c'est par ses connoissances acquises qu'il est, de tous les Artistes, le plus en état de faire des tableaux naturels, c'est-à-dire, de composer des jardins d'agrément. Son talent, habitué à discerner les beautés de la Nature, ne se trompera certainement pas quand il faudra les rassembler dans un espace circonscrit, les contraster, les diviser, et les faire contribuer, dans leur ensemble ou séparément, à produire des effets imposans et terribles, ou à inspirer des sensations douces et mélancoliques.» Préface, pp. xxij-xxiv.

¹⁸ A "picture of nature" represents an epistemological code of modern landscape concept; in a significant way, Alexander von Humboldt calls one of his first works "*Ansichten der Natur*" (*Tableaux de la Nature*) where the picturesque characters of nature are seen at the same time like criteria for scientific taxonomy. See Alexander von Humboldt, *Ansichten der Natur*, Tübingen, (1808), fr. ed. *Tableaux de la Nature*, Ch. Turati, Milan, 1858. About this subject see also Rossella Salerno, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Guerini, Milano 1995, cap. III, *Scienza, picturesque, pittura di paesaggio*.

modifying nature through variety we can see in itself. Valenciennes' approach about landscape – where we can clearly see a connection with European treatises on the matter¹⁹ - persists when an object being represented is instead deeply fixed to artificial forms of geometry. The painter has always to simplify his first sketches, enriching them with atmosphere's impressions and light's qualities, in order to portray forms in a picturesque way. Valenciennes' watercolors are then "rectified" and clean; the views have become more synthetic, in short it happened a "adjustment", a "arrangement" of nature²⁰, which is beautiful, bright and regular nature, enlightening so a precise idea of landscape; Valenciennes' idea is *ajuster sur nature*, adjusting nature means modifying it, transforming it not in a striking manner, maybe improving it. [Fig. 3-4]



Figures. 3-4, Pierre-Henri de Valenciennes, *Orage à la Fayole*, schetch and oil on cardboard, 1782 ca.

In picturesque aesthetics then, as we have just seen, the person of painter is very close to *landscape gardener's* one, because they both have a similar approach as regards nature. Even if changing cultural context, it appears remarkable the instance of English Humphry Repton, whose projects intend improving landscape, connecting, as we say today, natural elements to artificial ones, and so producing a new picturesque whole; Repton besides, operating with available materials in order a prearranged design, foreshadows then through pictorial means the garden to come, he "see" in advance the whole setting, he identifies what it will be possible seeing. In fact it is known that Repton employs, as a method of representation, planning a landscape garden, a series of watercolors that by means of a system of folding flaps showed the same view before and after the intervention proposed; in other words with the flaps closed they depicted the existing state and with them open the proposed transformation appeared. [Fig.5-6]

¹⁹ See Ch. C. L. HIRSCHFELD, *Theorie der Gartenkunst*, 5 voll., Weidmann, Leipzig 1779-1785, fr. ed. *Théorie de l'Art des Jardins par C.C.L. HIRSCHFELD*, Conseiller de Justice de S.M. Danoise & Professeur de Philosophie & des Beaux-Arts dans l'Université de Kiel. Traduit de l'Allemand, Leipzig, Chez les Heritiers de M. G. Weidmann et Reich, 1779, tomes I-V, Minkoff Reprint, Genève, 1973. Hirschefld in fact placed landscape gardening among the fine arts; its characteristic feature consists in an artistic modification of the land which is natural and cultural at the same time. Landscape gardening aims at gathering the widespread beauties of the landscape in one place, thus giving rise to a new whole that is unified and harmonious, and also aims at a spatial composition that is not separated from nature, but that defines the character of the district and enhances its distinctive effects. *Op. cit.*, tome I, p. 167.

²⁰ Anna Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi 1994, p. 98.



Figure 5-6 : Humphry Repton, Water at Wentworth, Yorkshire, 1803

A watercolor is for Repton better means «than a plan or a map for conveying an idea of the landscape. All the more so in that the means of representation used by the architects are usually incomprehensible to the layman, however well educated. As for the system of flaps, similar to those of a portable puppet theatre, it is easy to imagine the fascination they exercised in an age when people were accustomed to looking at the landscape through the mirrors of Claude, the camera oscura and other optical tricks»²¹

The pictorial representation then is the place where buildings and landscapes transformations are managed; Repton explains its theoretical rules in the *Observations on the theory and practise of Landscape Gardening*²². It's interesting pointing out that in the *Index of the subjects* of this book several entries suggest ways of transforming buildings and landscapes, not so manifest, expressing instead gradualness in modifying environment; these entries are *Adaptation, Addition to old houses, Appropriation, Arrangement*. They are related besides to other entries of the *Index of the subjects*, like *Perspective effects, Picture and paintings*. «One of the first objects of improvement – Repton wrote - should be to adapt the characters of the grounds to that of the house; and both should bear some proportion to the extent of property by which are surrounded.»²³

Just about the same years John Claudius Loudon suggests to go over *landscape gardening's* concept insomuch *incorrect* and to replace it, making reference to Repton, with *Picturesque Improvement*. Loudon's treatise - *A Treatise on Forming, Improving, and Managing Country Residences*²⁴ - tries to reconcile *a taste founded in nature with economy and utility [...] so as to combine architectural fitness with picturesque effect*. The treatise is *Illustrated by descriptions of scenery and buildings, by references to country seats, and passages of country in most parts of Great Britain*.

«After treating on taste and painting – these are Loudon's words in the Introduction to the Treatise - I proceed to those arts which regard utility, in connection with beauty; these are, architecture, agriculture, [...], picturesque improvement, useful and picturesque

²¹ Alessandra Ponte, *Paesaggi artificiali*, in «Lotus International» n. 52, anno 1986, p. 57.

²² Humphry Repton, *Observations on the theory and practise of Landscape Gardening*, London, 1803.

²³ Humphry Repton, *Observations on the theory and practise of Landscape Gardening*, op. cit., p. 137.

²⁴ *A Treatise on Forming, Improving, and Managing Country Residences... By John Loudon... London, Printed for Longman, Hurst, Rees, and Horne, Paternoster-Row, by C. Wittingham, Dean-Street, 1806.*

planting, and the conveniencies peculiar to a country seat.» The third book appears very interesting for the subject I am trying to develop, in fact it deals with the choice of a situation of a country seat, and with the motives to the introduction of good natural taste in rural improvement. The natural taste is plainly arranging with picturesque improvement well-grounded on principles of composition in landscape painting which are unity of design and character with regard to the whole, and grouping, or connexion, in respect to the parts.²⁵

In Loudon's idea Original characters are such are indicated by nature, and may be either beautiful, grand, picturesque, romantic, wild, or solitary etc. the expressions, of either of which may be heightened by analogous improvements, by adding suitable appendages, or removing incongruities. If original characters are unsuitable, they are to be removed or if a scene is not composed of many parts and tending to simplicity, will be improved in character with much more ease and effect by removing some of these, and increasing simplicity, than by adding others to produce richness.²⁶ [Fig. 7-8]

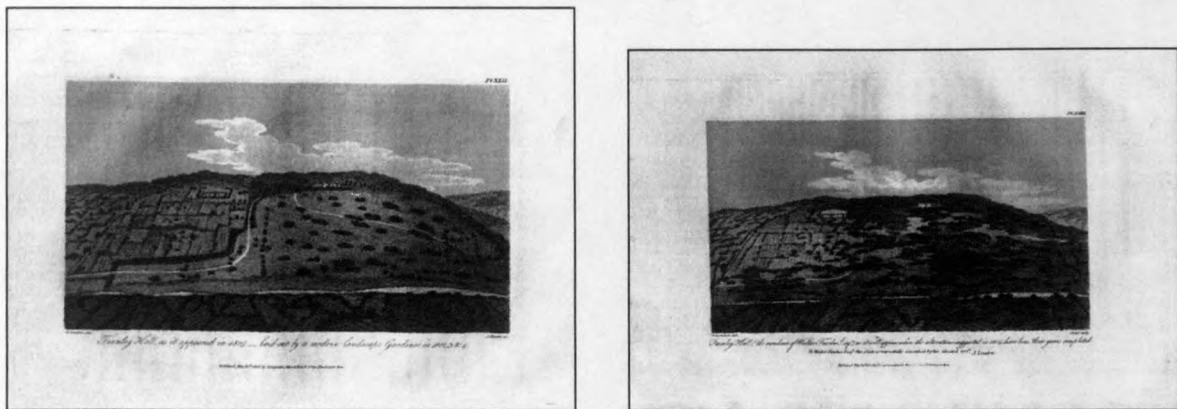


Figure 7- 8 : John Claudius Loudon, Farnley Halt, as it appeared in 1805, laid out by a modern Landscape Gardner in 1802; Farnley Halt (The residence of Walter Fawkes, Esq.r) as it will appear when the alteration suggested in 1805 have been three years completed

In England besides *Landscape gardening* and picturesque improvement interlace to another most relevant theme, that is *cottage*, where we can see a taste for rural architecture, revival's culture, the discovery of a national architectural tradition. A suitable arrangement of *cottage* needs an appropriate interpretation of scenery's natural characters too, so its insertion in the country have to consider orography, vegetation and climate, that is a correct adaptation to English landscape, in order to Repton's or Price's theories.

We can give a lot of examples, but I would refer to one in particular that is the *picturesque village* designed and built at Blaise Hamlet, in 1811, by John Nash and George Repton. The thatched cottages have an intentionally irregular urban plan; the buildings have a fragmentary and discontinuous outline to interpret correctly architectural *picturesque*. Building Blaise Hamlet, Nash interprets the central paradox of Picturesque aesthetic – calculated irregularity, simulated randomness of organic growth – and tries to reach his aim incorporating first of all pantry and cellar in each building; so he explains his plan: «if we make them all so it will very much injure (if not intirely destroy) the picturesque effect of the

²⁵ Ivi, p. 358

²⁶ Ivi, p. 360

different cottages where so much depends upon the leantoos and sheds etc to make a variety in their forms.»²⁷ For the *picturesque village* Nash adjusts the same means that he uses soon after in London, for Regent's Park and for Regent's Street, that is, as wrote Pevsner, «The same picturesque combination of freedom and formality [...] a brilliantly imaginative conception foreshadowing the garden city of the future.»²⁸

In the more measured relationship among dwellings, gardens and landscape that new urban plans produce "correcting" and redressing the transformations caused by the industrial revolution, the picturesque theories play a crucial role. In the opinion of Alessandra Ponte again, the *landscape gardeners* «are maybe at that time, the only professional men to know methods and rules able to control large grounds, and to own means produced in former times for the vast landscape gardens of aristocracy.»²⁹ The idea of relating directly dwelling and landscape through a park is a basic one in several urban models in the early 19th century. The works of Loudon represent in a sense a crucial point: if his *Encyclopaedia of Cottage*³⁰ describes a character's notion close to the idea of adapting architecture in landscape, that is an idea close to environment's one, in a proposal for London, Loudon provides for a series of different scenery (picturesque, pastoral, formal, and so on), like the different

characters. His hypothesis thus placing on the city a series of concentric belts to alternate urban and rural areas rejecting radical solutions, aiming rather at forming, in a graceful way, scenery related in a green place's system and so realizing in fact a close link between *landscape gardening* (or *picturesque improvement*) and the arising urban art's disposal. [Fig. 9]



Figure 9 : John Claudius Loudon, J. C. Loudon, *Breathing Places for the Metropolis*, 1829

In the unbroken line I have tried outlining, a recurrent planning element is given by a series of sights and scenery along a way that is a way across garden rather than across a

²⁷ Cfr. Nigel Temple, *John Nash and the Picturesque Village*, Alan Soutton, Gloucester 1979.

²⁸ John Fleming, Hugh Honour, Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture*, sub voce «John Nash», Harmondsworth 1996, p. 200.

²⁹ Alessandra Ponte, *Il parco pubblico in Gran Bretagna e negli Stati Uniti*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente*, edited by Monique Mosser and Georges Teyssot, Electa, Milano, 1990, p. 369.

³⁰ John Claudius Loudon, *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture...*(1832), 2 voll; new edition with an introduction by Eric Mercer, Shaftesbury, Donhead 2000.

picturesque village or a new part of city, and it is structured by visual axes framing from a pictorial point of view its features and exalting variety.

When from setting the site it is changing and it became instead necessary to dispose parts of a city or to design a whole city, the picturesque codes prove useful planning instruments, reintroducing as a focal point the Seventeenth century connection between landscape and visibility.

The *suburb* represents another pattern on the argument: «From the tradition of *Garden Cities* - as writes Simon Pepper - through the experience of the *New Towns*, the ideology of suburb characterizes, with varying results, the whole tradition of English urban design. [...] The notion of "picturesque" is not without important implications: both to understand the relationship between "natural" and "artificial", and, in particular, to help and define the principles of "townscape", which has had an important role in the development of urban design itself.»³¹ [Fig. 10] It is just the same suffix *-scape*, common in *landscape* and *townscape* to reveal, even if being changed the field of application from "natural" to "artificial", a cultural agreement exactly in the picturesque.

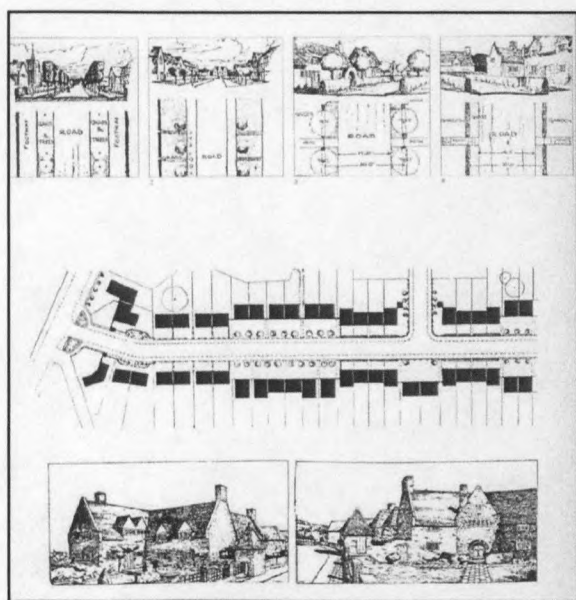


Fig. 10, Robert Unwin, *Examples of different streets at Earswich, Letchworth, Hampstead, 1909*

By what has been said so far, it rather clearly emerges a *fil rouge* connecting some planning models, specific of "historic picturesque" to contemporary age. The identified line seems to wind through different scales intervention and experiences: the project of a "careful" of buildings' and landscape's modification, gets to the idea of environment, at the same time the concept of natural features variety becomes a suitable criterion of intervention just as for the *landscape garden* then for the city and above all for the "new" city, that is for the picturesque suburbs, finally for the urban periphery where "*ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble*" are however submitted to general direction of visibility.

In contemporary architecture, the idea of modification - not exactly being equivalent to environment's adaptation - corresponds, in the opinion of the architect Vittorio Gregotti, to «becoming aware of the importance of what is existing, as formal materials, not only background in design praxis»³². But the notion of modification accompanies that one of belonging to a tradition, a culture, a place, etc. and as such it would reveal a certain nearness between the idea of picturesque and "patrimoine" that, as it is well known, the English culture calls "heritage".

³¹ Simon Pepper, *Suburb, townscape e pittoresco*, in «Casabella» n. 487-88, Genn.-Febbr. 1983, pp. 64-67, p. 64.

³² Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p.70.

For Vittorio Gregotti besides, today : «Independently of the passive aspect inherent in the notion of re-use, every architectural operation is always more an action of partial transformation; also the urban periphery looks for its identity through modification.»³³

A strongly aware approach of context's relevance carrying to consider the same urban periphery too as place looking for its identity through the consolidation of the context's significance.

Together with this "picturesque genealogy" I briefly tried to outline, I think one could even suggest other ones, not in agreement or maybe alternative: for example there is somebody, among architects, who reads Laugier's text, particularly the analogy proposed by the Abbé between city and forest, as a new analogy between forest and periphery. Franco Purini wrote about the question: «The periphery is the place – or if one prefers the *no-place* – of *new picturesque*, a transitory and scattered environment, paradoxical space of a new architectural quality, a *quality in the negative*, opposite to by now spreading homologation that the old city centre and its well-established growth have seen during the last decades.»³⁴

As of this point of view the "new" picturesque periphery, for its vitality and range of purposes differs from immobility of historic centres, relatively permanent and of its closer peripheries, historic they too.

It's a question, in that case, of recognizing in those periphery's spontaneous buildings, that kind of picturesque, explained by *un grand ordre dans le détails, [...] du fracas dans l'ensemble*; it a question, that is, of understanding the aesthetic aspects of *atopia's landscapes*. We have to employ then imagination, as Franco Purini further wrote: imagination is «the only dimension able to focus manifold aspects in the only one, to discover aesthetics in the unaesthetic aspects, to gather scattered elements in a unexpected, new and required centrality.»³⁵

In other words, this meaning of new picturesque sees in the visual mess of peripheries elements strongly structured and provided with meaningful reoccurrence, able to generate a new urban aesthetics. Refusing however "crucial" formal patterns, the new picturesque seems to take into account spaces in appearance "not-structured" but giving the impression to be the most significant figure of our contemporary age.

Referring to the anthropological thought of Marc Augé, historic centre and peripheries can be almost certainly associated in that order to concepts of "place" and "non place", when a "place" can be classified as having a proper identity, relational, historic and instead a space which can be defined without a proper identity, neither relational, nor historic, it will "identify" a "non place"³⁶. Anyway "place" and "non place" characterize "elusive polarities": the first one is never completely effaced and the second one does not

³³ Vittorio Gregotti, *Modificazioni*, in «Casabella» n. 498-99, 1984, p. 4

³⁴ Franco Purini, *Preface* to *De vulgari architectura*, edited by Roberto De Rubertis, Officina Edizioni, Roma 2000, pp. 7-9, p. 7.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Marc Augé, *Non-lieux*, Seuil, Paris, 1992, p.100.

totally come to an end- showing themselves like «*palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation.*»³⁷

If a dialectics between "place" and "non place" seems to express our epoch-making condition just for the co-presence of dwelling's opposite dimensions, in a analogous way the notion of picturesque, with its conflicting interpretations, seems in its own right to gather inside a possibility on antithetic readings, proposing as a kind of "average value" spending on one hand in favor of, for example, historic centers' conservation at the same time of peripheries improvement, thus reconciling with its manifold meanings, just those heterogeneous aspects of contemporary reality.

This picturesque "double ness" would be an useful tool to read world in our time, if, as writes Augé: «*Dans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, les lieux et les espaces, les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent. La possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit...*»³⁸

In conclusion the most relevant interpretation of picturesque today, is based in my opinion, on the possibility of thinking over some crucial points of the contemporary age, such as the relationship "space/place" and that "visibility/non visibility" to consider the environmental wholes.

Some Robert Smithson's works and other *minimalists'*, such as Carl Andre and Sol LeWitt, deal with these focal points: awareness of homologate space and sensibility instead as regard natural sites, can be read just in various *Non-Sites* instances, where these artistic non symbolic productions mean the relationship with nature from a new point of view.

«Even if the methods of imitation – wrote Annalisa Avon - haven't been for a long time the point of reference par excellence, now it rightly returned in relationship with the work of art and its doing, not to be object of *mimesis*, but to become material for art work, not to be reproduced, but to become a part of a production's process.»³⁹ (Fig. 11-12)

³⁷ *Ibid*, p. 101.

³⁸ Very significant in this connection a passage of Marc Augé: «Lieux et non lieux s'opposent (ou s'appellent) comme les mots et les notions qui permettent de les décrire. Mais les mots à la mode – ceux qui n'avaient pas droit à l'existence il y a une trentaine d'années – sont ceux des non-lieux. Ainsi pouvons-nous opposer les réalités du *transit* (les camps de transit ou les passagers en transit) à celles de la résidence ou de la demeure, l'*échangeur* (où l'on ne se croise pas) au *carrefour* (où l'on se rencontre), le *passager* (que définit sa *destination*) au *voyageur* (qui flâne en *chemin*) [...], l'*ensemble* ("groupe d'habitations nouvelles", pour le Larousse), où l'on ne vit pas ensemble et qui ne se situent jamais au centre de rien (grands ensembles : symboles des zones périphériques), au *monument* où l'on partage et commémore, la communication (ses codes, ses images, ses stratégies) à la *langue* (qui se parle)."*Non-lieux, op.cit.*, pp. 134-135.

³⁹ Annalisa Avon, *Dagli artworks agli earthworks*, in «Rassegna» n. 36, dic. 1988, monographic issue *Minimal*, pp. 50-65, p. 57.

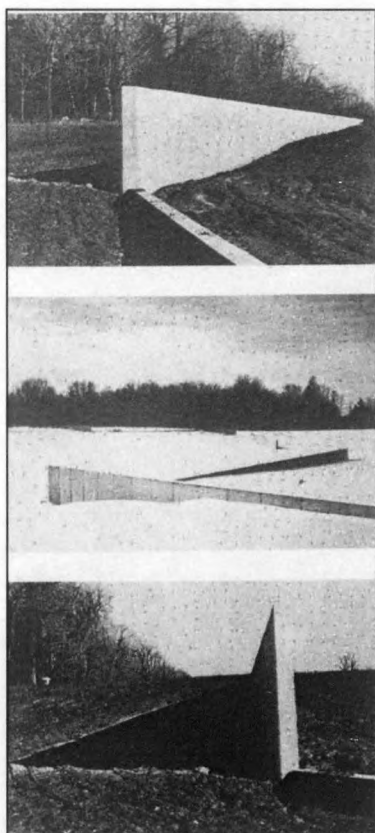


Figure 11 : Richard Serra, *Shift*, 1970-72



Figure 12 : Franco Purini, *Competition for the reorganization of the Monte Ricco quarries. Volumetric plans*, 1973

What is then the link between *Non-Sites* and the nature of places and their interpretation and modification's process? These works employ minimal forms prefabricated like containers for specimens of rocks or sand taken from a particular site; the rapport with the place would seem to be limited thus to a "minimal" action in holding its "characters" in a simple form. Traces of "locality" finding place in a new formal order communicate with a undifferentiated and global space well represented by a map, as seems to point to the Smithson's *Gypsum Non-Site* [Fig. 13]. In the territorial surface an-isotropic and lacking of qualities as it is displayed by cartography, what is left of the place is a picturesque "tessera" reminding the viewer of a far locality : *the actual place, or site, is represented by the Non-Site.*

As Smithson himself wrote: «From "Theatrum Orbis Terrarum" of Ortelius (1570) to the paint-clogged maps of Jasper Johns, the map has exercised a fascination over the minds of artists. A cartography of uninhabitable places seems to be developing – complete with decoy diagrams, abstract grid systems made of stone and tape (Carl Andre and Sol LeWitt), and electronic "mosaic" photomaps from NASA. »⁴⁰

⁴⁰ Robert Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, (1968) in James Meyer (edited), *Minimalism*, Phaidon Press, London 2000, pp. 239-243, p. 242.

In the same writing on the other hand it is a reference to two tales of Lewis Carroll where he develops the theme of abstract cartography (or its emptiness?): in *The Hunting of the Snark* "the map contains nothing" and in *Silvie and Bruno Concluded* "the map contains everything".

Does cartography, like aerial photography, represent all the environment? On the contrary, does cartography represent nothing? Replying the question is not easy and let us to come back to Le Corbusier's words, emphasized at the beginning of this text: « Aerial photograph kills any picturesque»; the *minimal art* seems to have worked out, long after, some hypothesis about, in fact not by chance this artistic trend has been associated for some aspects to a *new picturesque*, either for the natural reference becomes again very relevant in its po(i)etic or for the perceptive judgment about environment is reintroduced.

For Yve-Alain Bois in fact the word "picturesque" means more in general, a way of being for the work and so a way of adjusting perception that happens when we loose a classical point of view connected to words (and to logos I mean) and when we prove how designing and planning are ineffective in giving a content to perception.⁴¹

It is rather plain that *minimal art* does not recover from "historic picturesque" its pictorial and conciliatory role regarding nature, but the *earthworks* and the *land art* works they both about the possibility of modification of a site, considering lack of harmony, disagreements, and variety of local characters. A relevant instance about features that the relationship with Nature, and so with the "picturesque", becomes for those artists, is done by the road, like minimal work: a road is not seen both as an object to observe and as a path to go; so this experience is completely involved with a link being between the road itself and the landscape.⁴²

This last example leads to a last thought: it is not to exclude that the connections between road and landscape besides giving form, besides that is revealing by minimal shifts a formal modification of the man on the site, can be visual too, so coming back to that appreciation of natural space, an inheritance of "historic picturesque", like code of representation in every respect able to express the characters of a place by visuality.

⁴¹ Yve-Alain Bois, *Promenade pittoresque autour de Clara-Clara*, in AA.VV., *Richard Serra*, Centre Georges Pompidou, Paris 1983

⁴² Phyllis Tuchman, *An Interview with Carl Andre*, «Artforum», June 1970.

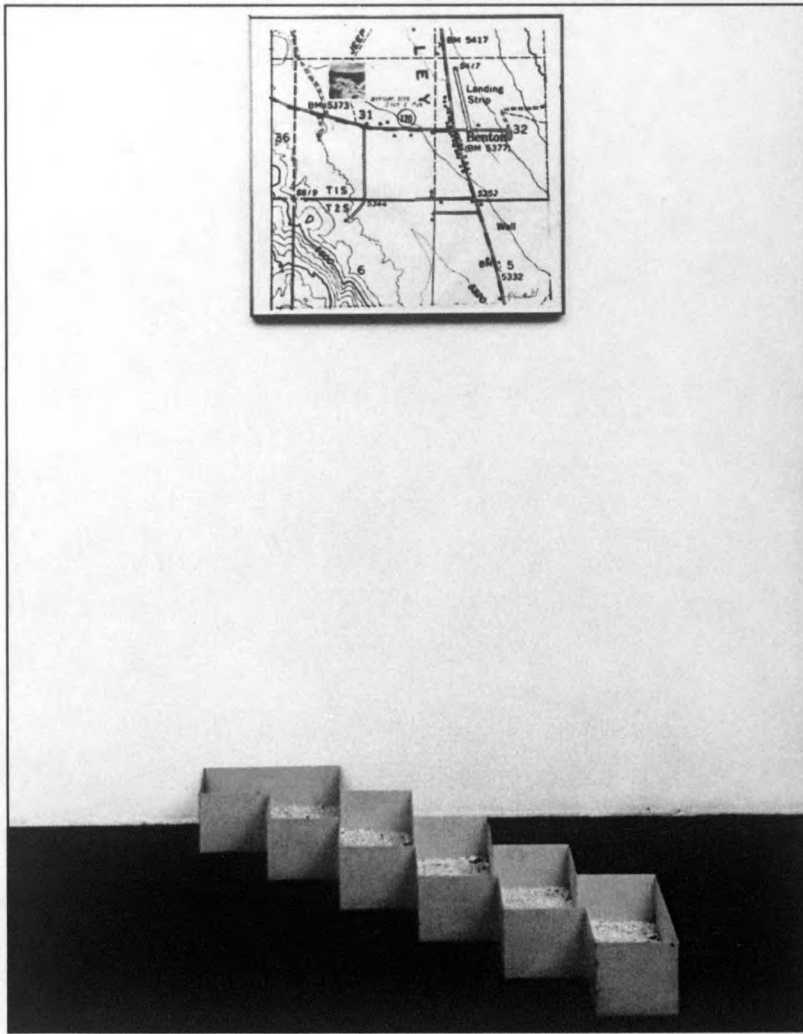


Figure 13 : Robert Smithson, *Gypsum Non-site*, Benton, California, 1968

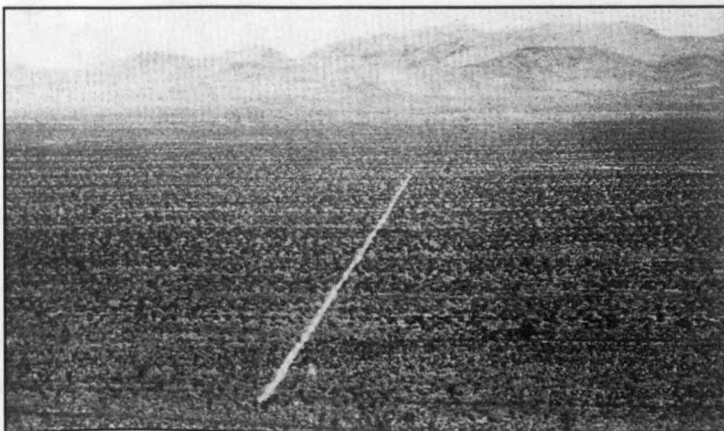


Figure 14 : Walter de Maria, *Las Vegas Piece*, Tula Desert, Nevada, 1969

Le critère du pittoresque dans la protection des paysages

Christian Speissmann (Paris)

Le critère du pittoresque est apparu « réglementairement » avec la loi du 2 mai 1930 relative à la protection des monuments naturels et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque¹. Le terme de pittoresque n'a jamais été réellement défini par les textes et seuls les avis du Conseil d'Etat² permettent de confirmer le caractère pittoresque d'un site proposé au classement. Cependant, l'importance croissante donnée au paysage, à son identification, sa prise en compte, sa mise en valeur et, le cas échéant, sa protection, a permis à l'adjectif *pittoresque* de prendre de plus en plus de place dans les attendus relatifs à la définition et à l'identification des paysages observés, des paysages aménagés et des paysages protégés.

Ainsi, par souci d'efficacité, par nécessité, le discours d'identification, de description des paysages a-t-il rapidement évolué et ce, notamment, depuis les années 1990, période qui a vu croître de façon importante les publications, séminaires, rencontres, thèses, textes réglementaires sur le thème du paysage. On dispose ainsi, aujourd'hui, d'un discours administratif (réglementé ou non) qui s'évertue à identifier et qualifier les dimensions paysagères du territoire (cf. diapositives de la présentation vidéo).

L'identification ; les motifs d'intérêt paysager

Certains paysages ont la particularité et l'avantage de s'organiser autour de motifs d'intérêt dont l'origine s'impose avec évidence. D'autres n'ont pas cet avantage et demandent à être reconnus à partir de motifs d'intérêt plus discrets mais dont l'intérêt artistique, historique, scientifique, pittoresque ou légendaire n'est pas forcément moindre. Tous ces motifs, des plus monumentaux aux plus modestes, forment ce patrimoine paysager commun, sur lequel tout un chacun exerce un droit de regard, et dont certains sites sont défendus par les protections et réglementations de la loi de 1930 sur les sites et les paysages.³ Ce texte fait référence à la notion de « motif » défini comme « un élément de paysage suscitant une émotion par son intérêt écosymbolique ». Le motif de paysage inclut la notion d'intérêt et celle de raison d'agir. Les motifs peuvent être de plusieurs ordres : motifs de naturalité, esthétique, d'émotivité etc.

L'expérience paysagère « réglementaire »

Au delà des multiples définitions du paysage, il apparaît aujourd'hui, au vu des nombreuses motivations suscitant l'intérêt pour un paysage et sa préservation, que l'expérience paysagère « réglementaire » s'appuie majoritairement sur le critère de beauté,

¹ Texte codifié par les articles L.341 et suivants du code de l'environnement

² Avis requis par le ministre avant la prise du décret de classement

³ Alain Mazas, *Les chemins du paysage, outil de connaissance des territoires*, Conseil général de l'Isère, 2001.

lui-même fondé sur celui de pittoresque qui reste néanmoins non officiellement défini. La puissance publique dispose ainsi de multiples tentatives de définition du pittoresque dont celle-ci⁴ : *Ce qui mérite d'être peint. Terme consacré désignant un paysage dont le caractère principal est d'être accidenté. Il est parfois confondu avec le paysage de la campagne dont il est effectivement un des modèles qui joint à l'art de composer avec la fertilité du sol celui de composer avec les grands motifs du relief, des eaux et de la végétation spontanée. Il a la faveur des guides touristiques et fait partie des critères d'intérêt pouvant justifier d'une protection forte au titre de la loi de 1930.*

Le pittoresque reste ainsi fondamentalement attaché au paysage rural « traditionnel », à des références fortes de la peinture paysagère des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles ; le beau paysage reste irrésistiblement et majoritairement un paysage *pittoresque* dont la composition ne sait s'extraire des classiques de la composition picturale pré-moderniste où des références à la nature grandiose ou encore peu bouleversée par l'Homme.⁵

Le pittoresque à l'épreuve de la modernité

Si la dimension pittoresque « traditionnelle » reste encore aujourd'hui une référence en matière d'identification et de protection des paysages, il n'en demeure pas moins que les regards de plus en plus fréquents portés sur les paysages contemporains et sur la fabrication de paysages modernes posent une question fondamentale. Le paysage pittoresque traditionnel, est de plus en plus soumis à des pressions diverses (urbaines, d'aménagement etc.) qui se traduisent d'une part par une demande de protection forte et d'autre part par des risques de profondes mutations qui les déstructurent au point de faire disparaître le caractère pittoresque qui avait permis leur identification. La réponse est-elle dans une politique accrue de protection ou dans une politique d'accompagnement de l'évolution afin de permettre l'émergence d'un pittoresque contemporain riche du pittoresque historique ?

⁴ Cf. note 3 supra.

⁵ les premiers sites classés dès 1930 n'étaient-ils pas nommés *monuments naturels* ?

Diapositives projetées

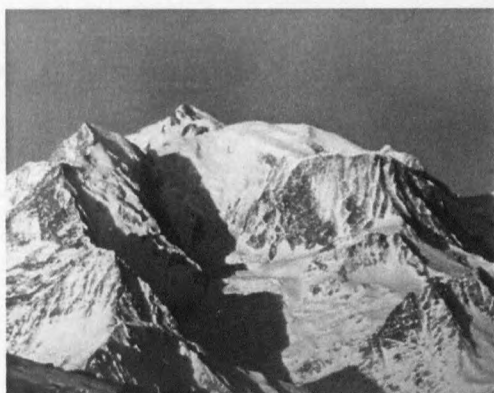


Couverture : Magritte 1933



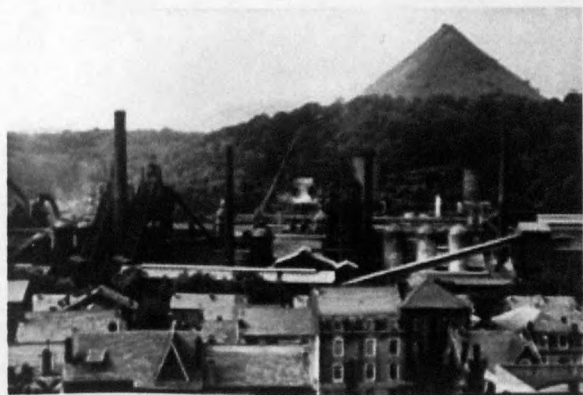
Référence picturale au pittoresque : Théodore Ravanat (1812-1883)

Quelques paysages pittoresques traditionnels :



Le Mont-blanc : le pittoresque dans sa dimension monumentale

Ce fut également un paysage « non pittoresque » en des temps où il recéléait régulièrement la disparition et la mort. Le pittoresque évolue avec le temps.



Mine de fer en Lorraine. Pittoresque ? Non. Sauf pour ceux qui y ont écrit une histoire personnelle et collective. Le pittoresque évolue avec le vécu individuel et collectif.



Bords de Marne. Photo noir et blanc (1995). Le sentiment de pittoresque peut être fabriqué par d'habiles mises en scène : cadrage, couleurs, attitudes... Rappel d'un temps écoulé...



Le paysage pittoresque par excellence : pas de trace de l'urbanité ni du modernisme. Nostalgie d'un monde rural qui disparaît. Présence de la nature, d'une harmonie avec l'Homme.



La composition pittoresque par excellence : forme douces, premier plan arboré, couleurs délicates, pas d'agression... Rappelons-nous l'affiche « La force tranquille » de mai 1981 !



Un site pittoresque au sens littéral : la colline de la Jonchère dite « colline des impressionnistes » à Bougival (Yvelines). Site peint par les peintres impressionnistes. Site classé au titre de la loi du 2 mai 1930 sur le motif de site pittoresque.



Le site de la colline de Bougival peint par Monet



Le site de la colline de Bougival peint par Sisley.



Un tableau d'Hubert Robert (XVIII^{ème} siècle). Le peintre du paysage « pittoresque ».

Le parc du château de Méréville (Essonne) : un parc influencé par Hubert Robert. Comment le pittoresque en peinture « crée » du pittoresque réel.



L'expérience du regard sur le pittoresque : un site « banal »

Le même site non tronqué : un seul élément manquant fabrique le pittoresque.

L'identification des paysages :

- l'analyse des structures géographiques

- l'analyse des unités paysagères



- 1 La plaine de l'Île-de-France
- 2 Les Deux Basses, les collines du pays de Saint-Claude
- 3 Les Deux Basses, plaine de Brie et de la Seine
- 4 La plaine de la Seine
- 5 Les Deux Basses, la plaine de Saint-Jean-de-Beauchamp
- 6 Les Deux Basses, les collines de la Seine
- 7 La plaine de la Seine
- 8 Les Deux Basses, la plaine de la Seine
- 9 La plaine de la Seine
- 10 Les Deux Basses, la plaine de la Seine
- 11 La plaine de la Seine
- 12 La plaine de la Seine
- 13 La plaine de la Seine
- 14 La plaine de la Seine
- 15 La plaine de la Seine
- 16 La plaine de la Seine
- 17 La plaine de la Seine
- 18 La plaine de la Seine
- 19 La plaine de la Seine
- 20 La plaine de la Seine
- 21 La plaine de la Seine
- 22 La plaine de la Seine
- 23 La plaine de la Seine
- 24 La plaine de la Seine
- 25 La plaine de la Seine
- 26 La plaine de la Seine
- 27 La plaine de la Seine
- 28 La plaine de la Seine
- 29 La plaine de la Seine
- 30 La plaine de la Seine
- 31 La plaine de la Seine
- 32 La plaine de la Seine
- 33 La plaine de la Seine
- 34 La plaine de la Seine
- 35 La plaine de la Seine
- 36 La plaine de la Seine
- 37 La plaine de la Seine
- 38 La plaine de la Seine
- 39 La plaine de la Seine
- 40 La plaine de la Seine
- 41 La plaine de la Seine
- 42 La plaine de la Seine
- 43 La plaine de la Seine
- 44 La plaine de la Seine
- 45 La plaine de la Seine
- 46 La plaine de la Seine
- 47 La plaine de la Seine
- 48 La plaine de la Seine
- 49 La plaine de la Seine
- 50 La plaine de la Seine
- 51 La plaine de la Seine
- 52 La plaine de la Seine
- 53 La plaine de la Seine
- 54 La plaine de la Seine
- 55 La plaine de la Seine
- 56 La plaine de la Seine
- 57 La plaine de la Seine
- 58 La plaine de la Seine
- 59 La plaine de la Seine
- 60 La plaine de la Seine
- 61 La plaine de la Seine
- 62 La plaine de la Seine
- 63 La plaine de la Seine
- 64 La plaine de la Seine
- 65 La plaine de la Seine
- 66 La plaine de la Seine
- 67 La plaine de la Seine
- 68 La plaine de la Seine
- 69 La plaine de la Seine
- 70 La plaine de la Seine
- 71 La plaine de la Seine
- 72 La plaine de la Seine
- 73 La plaine de la Seine
- 74 La plaine de la Seine
- 75 La plaine de la Seine
- 76 La plaine de la Seine
- 77 La plaine de la Seine
- 78 La plaine de la Seine
- 79 La plaine de la Seine
- 80 La plaine de la Seine
- 81 La plaine de la Seine
- 82 La plaine de la Seine
- 83 La plaine de la Seine
- 84 La plaine de la Seine
- 85 La plaine de la Seine

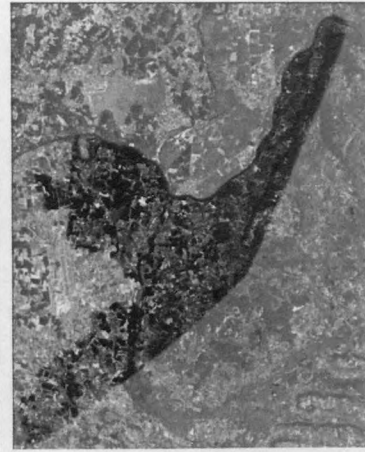
L'identification des paysages :



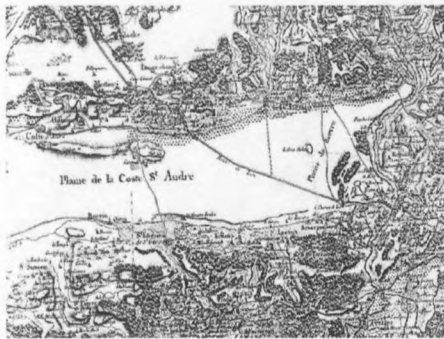
L'analyse des cartographies



L'analyse des photos aériennes



L'analyse des photos satellites



L'analyse historique

L'analyse scientifique du paysage pittoresque :

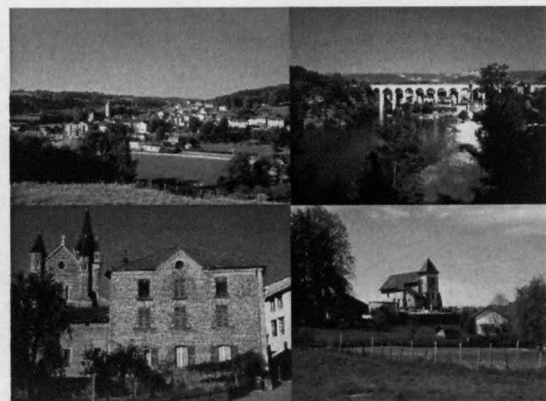


L'évolution des structures et des couvertures paysagères ; selon le temps et les usages, le paysage pittoresque change.

Les variétés de paysages pittoresques :

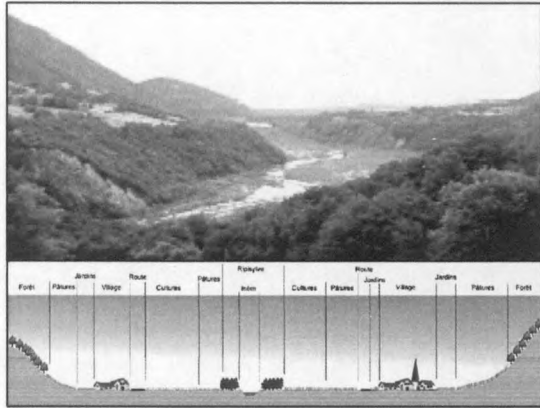


Les milieux naturels sensibles

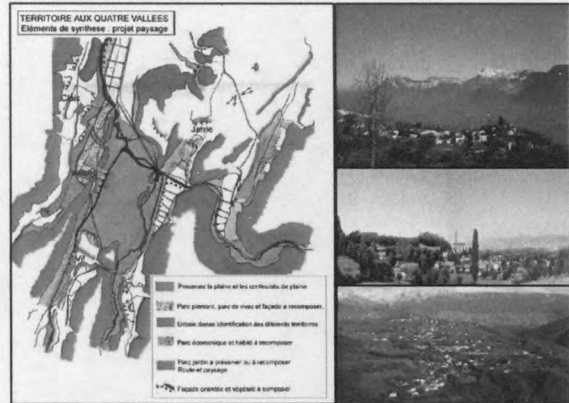


Le bâti, composante du pittoresque contemporain

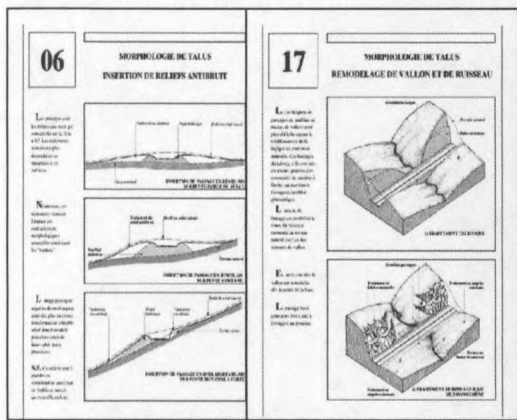
La lecture et la compréhension du paysage pittoresque :



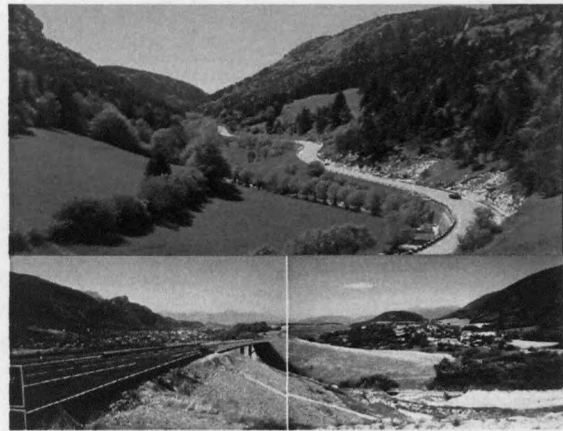
Coupe topographique



Synthèse des composantes paysagères pour un projet paysager.



Analyse scientifique et sensible des paysages pour un projet d'infrastructure



Deux projets d'échelles différentes qui modèlent un paysage pittoresque

Un site pittoresque soumis à l'épreuve de la modernité :

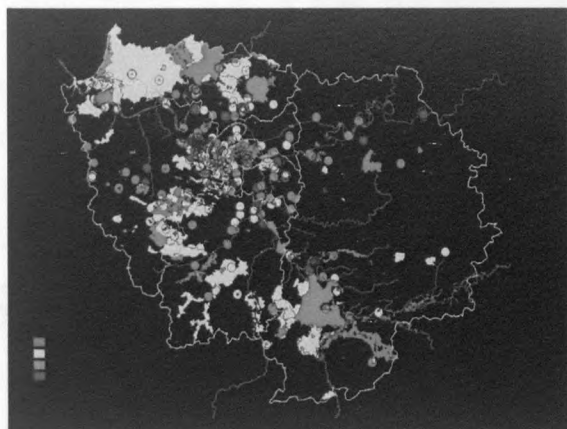


La campagne du cœur d'Essonne ; création de la ville nouvelle : la préfecture en 1966.

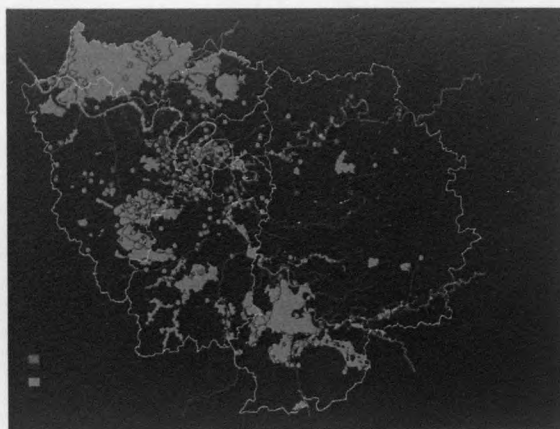


La ville nouvelle en 1980. Le pittoresque submergé par la modernité. Nouveau pittoresque ?

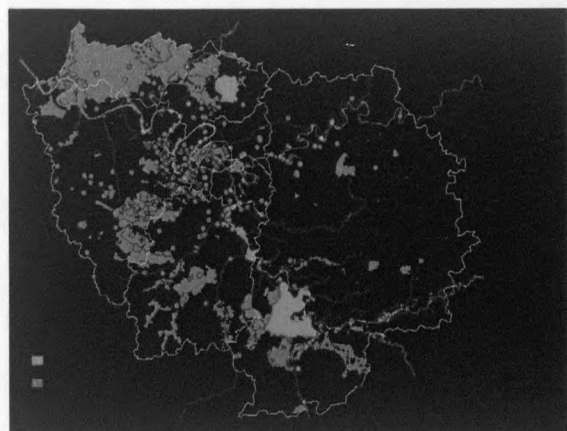
Cartographie des paysages protégés d'Ile-de-France :



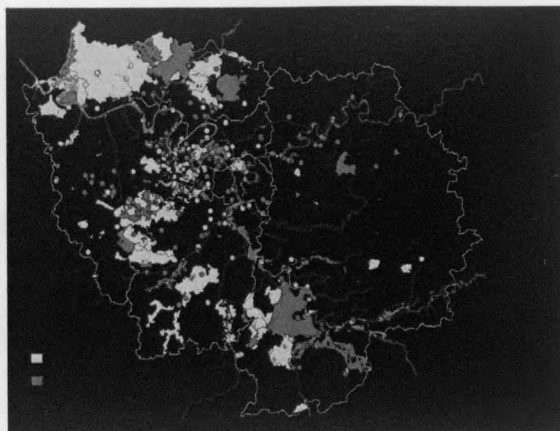
20 % du territoire francilien (moyenne nationale : 2 %)



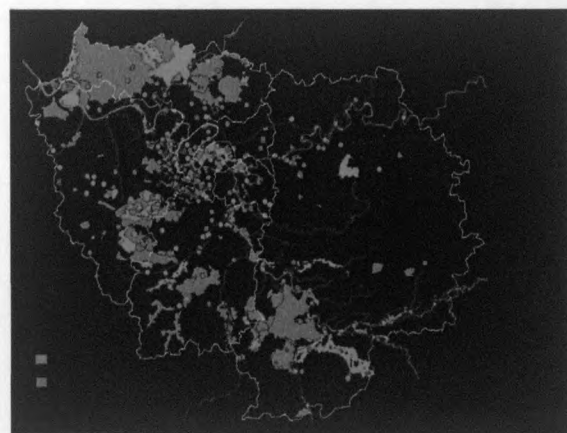
Les sites paysagers disparus (10 % en nombre ;
superficie négligeable)



Les sites dégradés (atteintes diverses portant atteinte
au caractère des paysages)



Les sites altérés (atteintes diverses pouvant mener à
la dégradation)



Sites en bon état

Une nouvelle dimension contemporaine du pittoresque : ce qui peut être peint peut également être photographié et exposé comme une œuvre inspiratrice de projets paysagers nouveaux.



Deux installations au Conservatoire international des parcs, jardins et paysages de Chaumont-sur-loire (Loir-et-Cher) dans le cadre du Festival international des jardins (2003) .

Situations pittoresques

Shigeru Mizuki (Kyôto)

La première partie de notre propos traitera de l'effet d'absence et de manque dans la culture japonaise depuis la dimension archaïque jusqu'à des interventions contemporaines, en passant de la remarque suivante : quand nous visitons un jardin japonais, devant le *karewan* (jardin sec) en particulier, nous sommes une étrange sensibilité très confortable. Qu'est-ce que cette émotion ? Serait-elle analogue au sentiment que Freud a nommé *nostalgie étrange* ?

L'œuvre d'art accompagnant le sentiment de l'inquiétude d'origine provient d'empêcher en elle un effet paradoxal, la co-existence des concepts, comme le positif et le négatif. L'aspect de la co-existence des concepts dans une œuvre d'art contient une puissance d'activation de nombreux concepts tels que l'espace et l'environnement. Au moment de la regarder avec ce qui provient et garde des sentiments étrange et étrange, l'homme, vent, pluie, rocher - nous éprouvons souvent une sensation à première vue de refus. Plus tard, nous pourrions apprécier, peu à peu, toute chose insignifiante finalement peut-être en tomber amoureux.

Afin de comprendre l'origine de la nostalgie des concepts et ainsi l'importance étrangère, il est utile de se référer au concept d'absence. Il y a rien dans le monde, dans l'absence, l'être amène à se mêler à des notions différentes. Il nous a se fondre en une seule notion. Le monde "paysager" nous y invite. Nous participons à cette notion du début qui avait le monde pittoresque. Ces rapports interrelationnels avec le monde du début seraient établis à travers une notion visuelle et acoustique.

Regardons par exemple les grands rochers du temple sinto de Hôryû en style *haikou* et *haishi*, pendant l'ère Jômu, vers le 5ème siècle avant J.C. Objet religieux pour les japonais primitifs japonais, cette représentation de rochers est considérée comme l'un des prototypes de l'art japonais. Le diagramme du Japon ancien contient en lui un point de vue et une conclusion. Il nous montre la présence d'un aspect commun, l'image d'un être-unique.

2 - Socles et généalogies II : Japon



Temple de Hôryû, rochers de Hôryû (Kyôto)



Temple de Hôryû

Situations pittoresques

Shigemori Mitsuaki (Kyoto)

La première partie de notre propos traitera de l'effet d'osmose et de miroir dans le jardin japonais, depuis sa dimension archaïque jusqu'à des interventions contemporaines, en partant de la remarque suivante : quand nous visitons un jardin japonais, devant le *Karesansui* (jardin sec) en particulier, nous sentons une étrange tension mais confortable. Qu'est-ce que cette sensation ? Serait-elle analogue au sentiment que Freud a nommé comme *inquiétante étrangeté* ?

L'œuvre d'art accompagnant le sentiment de l'inquiétante étrangeté pourrait comporter en elle un effet paradoxal, la co-existence des contraires, comme le confort et la terreur. L'aspect de la co-existence des contraires dans une œuvre d'art contient une puissance d'activation de matériaux consistants tels que l'espace et l'environnement. Au moment de la rencontre avec ce qui produit ce genre de sentiment étrange - peinture, bâtiment, objet, jardin, rocher -, nous éprouvons souvent une sensation, à première vue, de refus. Plus tard, nous pourrions apprécier, peu à peu, cette chose magique pour finalement, peut-être, en tomber amoureux...

Afin de comprendre l'énigme de la co-existence des contraires et aussi l'inquiétante étrangeté, il est utile de se référer au concept d'osmose. Il y aurait, dans le monde, deux tendances, l'une consistant à se mêler à des matières différentes, l'autre à se fondre en une seule matière. Le monde "paysager" nous y invite. Nous participons à cette matière du dehors qui serait le monde pittoresque. Ces rapports interrelationnels avec le monde du dehors seraient établis à travers une osmose visuelle et mentale.

Regardons par exemple les grands rochers du temple shinto de Hokura en style *Iwakura* et *Iwasaka*, pendant l'ère Jôko, vers le 5-6ème siècle avant J.-C. Objet religieux pour les peuples primitifs japonais, cette représentation de rochers est considérée comme l'un des prototypes du jardin japonais. Ce dispositif du Japon ancien contient en lui un pouvoir de vivifier l'environnement, il nous montre la présence d'un temps continu, l'image d'un être-au-monde.



Iwakura - grand rocher du temple shinto de *Hokura* (Kobe)



Vue de Kobé

L'*Iwakura*, rocher ou groupe de rochers considéré comme « sacré », constitue une « ouverture » au monde, une *imago mundi*. En principe, il s'agit d'un rocher, ou d'un groupe des rochers souvent trouvé dans la montagne, petite île lointaine qu'il était possible de voir du bord de la mer. Avec la pierre centrale symbolique déjà existante originalement et des rochers ajoutés plus tard par l'homme sur le même lieu, il s'agit d'une « hiérophanisation » de l'objet, du lieu trouvé.



Iwasaka :
groupe de rochers disposé afin de former un cercle dans un espace.

Ce lieu d'enceinte, fermé, ouvre un monde vers le ciel, autour d'un espace, sacralisé. *Iwasaka* est sans doute le prototype du jardin clos japonais que nous trouvons plus tard dans l'histoire du jardin japonais.

L'osmose dans le jardin

La conception de l'objet sacré ou religieux de Mircea Eliade nous semble très riche et précise. Dans *Le sacré et le profane*, il avance les idées suivantes : a) Un lieu sacré constitue une rupture dans l'homogénéité de l'espace; b) cette rupture est symbolisée par une "ouverture", au moyen de laquelle le passage d'une région cosmique à une autre est rendu possible (du Ciel à la Terre et vice versa : de la Terre au monde inférieur); c) la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images qui se réfèrent toutes à l'Axis mundi - pilier, échelle, montagne - autour duquel s'étend le "Monde".

Dans le Japon ancien, un rocher du type *Iwakura*, *Iwasaka* serait l'*axis mundi* qui relie notamment le Ciel à la Terre et fait se communiquer trois zones cosmiques : le ciel, la terre, le souterrain. Autrement dit, un rocher ou un groupe des rochers peut recevoir un Dieu ou des Divinités descendant momentanément au niveau de la terre, où ils restent et d'où ils repartent après un certain temps. A travers une *imago mundi* comme *Iwakura*, *Iwasaka*, l'homme ancien trouvait l'irruption du sacré. Cependant, l'hiérophanisation de la méditation qui considère le rocher comme objet du sublime n'est peut-être pas un sentiment religieux ou de croyance à l'origine. Cela ressort plutôt d'une inquiétude sublimée en ce sens que le rocher « pittoresque » - qui est vivant - nous invite à participer à ce monde d'osmose cosmique qui nous fait ainsi « un ».

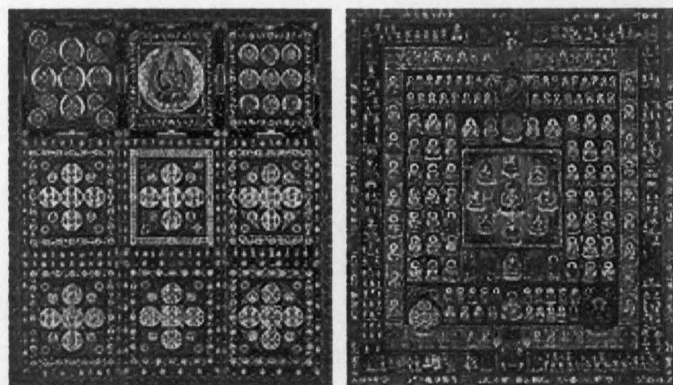
Quelle était l'inquiétude des primitifs ? Pourquoi avons-nous aujourd'hui encore le sentiment de l'inquiétante étrangeté vis-à-vis de l'objet du sublime ? Sans doute, les hommes anciens trouvaient une espèce d'éternité aux rochers comme objets sacré (sublime), et c'est la

mort physique qui était la plus terrifiante pour eux. Mais qu'en est-il de la mort mentale ? En fait, pour l'homme (l'homme moderne en particulier), la mort du moi serait aussi terrible. Parce que la mort du moi signifierait la mort du sujet. Mais paradoxalement, la tendance à la mort du sujet nous excite indéniablement comme l'amour impossible nous procure un sentiment d'inquiétante étrangeté. Dans cette situation, l'Homme risque de s'identifier à l'être bien aimé, et de devenir l'autre. La mort du sujet porte en elle-même la transgression de l'interdit. « J'ai envie d'aller avec toi ! Mais il me semble impossible de quitter le moi car sans le moi, je deviendrais fou ! ». Excepté le moi individualisé, nos « matières » d'être, celles de l'homme, sont toujours libres d'aller n'importe où, de devenir un autre. Comme le dit Rimbaud : *Je est un autre* et le corps est toujours innocent.



Iwakura
grand rocher du Temple Shinto de Hokura (Kobe)

Le jardin comme miroir

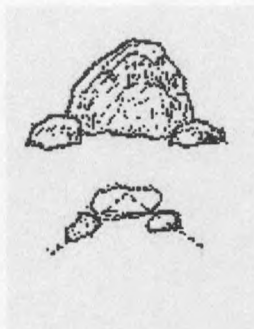


Peintures de Mandala, ère Heian, fin du 11ème siècle

L'art de chaque époque précédente influence l'histoire du jardin japonais. Les peintures de l'ère Heian ont également introduit dans le jardin japonais une représentation du monde micro-cosmique.



Peinture bouddhique, ère de Heian, fin du 11ème siècle



Sanzon-ishigumi, Saiho-ji, jardin de mousse, Kyoto

Le style de la peinture bouddhique a fait naître un dispositif des pierres “sanzon-ishigumi”, la configuration des pierres trinitaires bouddhiques dans l’histoire du jardin japonais. Depuis, peut-être, nous serions conscients de voir les regards émanant du jardin.



Portrait d'un cardinal, Jan van Eyck, vers 1430

Quand un artiste fait un portrait, ce portrait ressemble souvent à l’artiste lui-même. Il veut réaliser un monde à son image. Un artiste du jardin japonais aussi cherche une pierre qui lui soit semblable afin de créer un jardin comme miroir.



Homme au turban rouge,
Auto-portrait ? Jan van Eyck, 1433

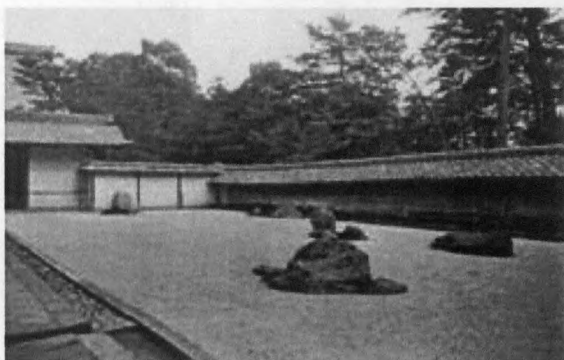


Jardin du Temple Ryoan-ji, détail des rochers, fin XVème siècle

La notion de l'auto-portrait est sans doute née vers le XV^{ème} siècle. La recherche humaniste sur le moi (soi) à travers l'œuvre d'art a été commencée synchroniquement dans le monde de l'ouest et de l'est.

Avez-vous déjà eu le sentiment d'être regardé par le jardin japonais ou les rochers du jardin japonais ? En fait, beaucoup répondent par l'affirmative. Certes, le jardin (ou le rocher) n'a pas d'œil, donc cela est un sentiment bien étrange. Et pourtant, dans ce genre de dispositif, nous avons (ou pouvons avoir) le sentiment d'être regardé. Ne ressentons-nous pas la même sensation lors de la contemplation d'un auto-portrait d'artiste dans un musée ? Malgré la différence de ces exemples, le jardin et l'auto-portrait fonctionneraient comme miroir de ce qui regarde. Quand nous sommes devant des personnes qui nous regardent fixement, cela crée un impact, un sursaut, un choc. Le sens d'être regardé produira en nous une sensation tendue et étrange. Quand nous contemplons l'autoportrait d'artiste, les regards lucides du tableau nous regardent et nous interrogent. Entre nous et le tableau, les regards des deux côtés se heurtent, et s'annulent. Tout ce qui se différencie comme le sujet et l'objet se synchronisent. Quand nous avons le sentiment d'être uni corrélativement avec l'autre, nous éprouvons une espèce de tension confortable. Normalement, en regardant un film ou un drame, nous opérons une objectivation du moi, alors que la sensation humaine et la place du soi se déploient. Par conséquent, la pensée et le corps ne sont pas toujours ensemble. En opposition à l'autoportrait ou au jardin japonais sec, en voyant un film ou un drame, il est très rare de pouvoir prendre conscience de soi, de prendre en compte la conscience de soi.

Le fait de prendre conscience d'être regardé affirme qu'il y a la présence de l'autre vis-à-vis de nous, et du monde interconnecté entre ici et ailleurs comme nous et l'autre. Le tableau et le spectateur peuvent être en relations synchroniques. A ce moment-là, le sens du moi individualisé diminue, nous nous sentons dans un état d'objectivation vis-à-vis d'un monde « pittoresque ».



Jardin du Temple Ryoan-ji, Kyoto, fondé par le seigneur féodal de la région d'Awa-Sanuki, ère Muromachi, fin du 15^{ème} siècle

Que se passe-t-il quand nous voyons un jardin japonais ? Là aussi, notre objectivation du moi serait transférée vers le jardin, à des configurations de rochers. Cependant, le jardin conçu avec un dispositif « excellent » niera cette identification et repoussera le spectateur. Le rocher répéterait en silence : « vous êtes celui que vous êtes », « je suis moi qui suis » et « je

suis aussi vous ». Dans cette situation paradoxale, les spectateurs seraient attirés par le jardin pittoresque. Malgré cette force qui nous repousse, quelle serait l'origine de cette sensation confortable? En fait, vous qui contemplez le jardin devant vous, ce que vous voyez là, ce serait vous-même, à la place du jardin. Le jardin et vous-même, puis l'idéal du moi reflété au jardin, ces trois matières se confrontent, se synchronisent, elles diminuent l'antagonisme du sujet/objet. De cette tension dynamique naît l'unité. Le jardin est là, et dans le même temps, vous êtes en inter-relation avec le jardin. Il s'agit d'une rencontre avec un autre moi qui serait différent du moi ordinaire. Vous ne quitterez pas cet endroit tant que vous éprouverez l'unité avec ce miroir étrange.

Applications d'une hypothèse : le champ morphique

Un scientifique anglais, Rupert Scheldrake, a émis l'hypothèse de l'existence probable d'un champ dit le "champ morphique", autrement dit un champ de l'inter-relation. Il est l'auteur du livre *Les pouvoirs inexplicables des animaux – Votre chien sait quand vous entrez à la maison*". Dans cet ouvrage, il essaie d'expliquer certaines facultés des animaux et des hommes. Par exemple, des recherches ont été faites sur le pouvoir qu'ont les chiens de savoir quand leur maître rentrerait après une longue absence. Il semble que des chiens se mettent devant la porte juste avant l'entrée de leur maître. Pour les hommes, il a effectué des recherches sur notre pouvoir de sentir quelque chose quand nous sommes regardés de dos. D'après ses recherches menées dans des laboratoires, environ 90 % des gens sont capables de deviner quand ils sont regardés de derrière. « *Les champs morphiques sont en fait des champs d'information, à travers ces champs une intention pourrait être transmise ou atteindre à l'endroit ciblé, ils contiennent aussi une mémoire innée soutenue par la résonance morphique. La résonance morphique implique un transfert d'informations transcendant le temps et l'espace* ». Scheldrake dit aussi que *la vision semble impliquer un processus dual, l'intro-mouvement de la lumière aux yeux, et l'extro-projection d'un effet qui connecte le regardeur à ce qui est regardé*". D'après l'hypothèse de Scheldrake sur « le sens d'être regardé », titre de son dernier livre, il nous semble que cette idée serait applicable à l'appréciation du jardin japonais. Mon hypothèse est la suivante : l'intention du créateur de jardin reste présente et serait susceptible de nous atteindre à tout moment. L'intention du créateur pourrait être transmise à travers le champ morphique. Dans ce sens, la présence du regard dans le jardin serait la trace de l'auteur et la trace du temps historique.



Jardin du Temple Yuinen-ji (Shiga) considéré comme une ancienne résidence du clan Sasaki, le seigneur féodal d'Oumi, ère Muromachi, vers 1530

Aujourd'hui, grâce à certaines recherches scientifiques comme celles entreprises par David Bohm, Scheldrake et d'autres, nous pouvons croire, paradoxalement, à une faculté spécifique de l'homme moderne : l'homme serait encore capable de saisir de l'invisible, le temps historique, le mouvement du monde sacré, autrement dit le présent sublime dans une situation pittoresque. Cette faculté, comme le dit Scheldrake, qui est presque un sixième sens, serait sans doute un fait biologique.

Passons à d'autres dispositifs de pierres, des jardins réalisés notamment pour des résidences de seigneurs féodaux du 16ème siècle que je considère comme leur auto-portrait. Les personnalités de ces maîtres historiques sont reflétées dans ces jardins. A cette époque, au Japon, il y avait une guerre intérieure. Chaque clan se devait d'être fort contre des adversaires, mais surtout contre soi-même. La plupart des clans étaient battus par l'adversaire, l'histoire générale et la globalisation intérieure de cette époque. Ces jardins de l'ancienne propriété des clans vaincus sont aujourd'hui presque en état de ruine. L'objet culturel délaissé devient une "nature historique". Aujourd'hui, culturellement parlant, la qualité de ces jardins en soi serait intacte, l'intention du créateur nous regarderait encore. Ce type de jardin, nous semble-il, serait vainqueur vis-à-vis des œuvres d'art faites par l'histoire de la puissance comme la globalisation actuelle.



Jardin du Temple Shinto de Matsuo (Shiga) considéré comme ancienne résidence du clan Sasaki, le seigneur féodal de la région d'Oumi, ère Momoyama, milieu du 16ème siècle



Jardin de l'ancienne résidence Asakura (Fukui) ancienne propriété du clan du seigneur féodal de la région d'Echizen, ère Momoyama, milieu du 16ème siècle



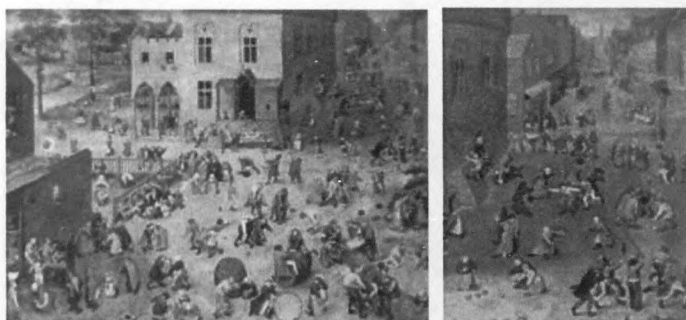
Jardin du Temple Awa-Kokubun-ji (Tokushima)
considéré comme ancienne résidence du seigneur féodal de la région d'Awa-Sanuki, ère Momoyama, fin
16ème siècle

L'image de l'être-au-monde

Comparons les différences de paysages pittoresques entre le Japon et l'Europe. Voici le détail de la peinture *Emaki* du douzième siècle japonais *Le Dit du Genji*. Par l'influence des peintures chinoises, la manière japonaise de traiter la perspective est différente de la perspective européenne. En fait, l'esthétique du Japon ancienne n'aimait pas la perspective, elle aimait plutôt la projection sur le plan horizontal et le plan iso-métrique. Dans le Japon du douzième siècle, ce genre de peinture en plan iso-métrique était largement répandu et le « public » de cette époque appréciait ce type de vision, imaginaire et aérienne. Quand nous voyons la peinture de *Mandala-pèlerinage à la Fuji* (16ème siècle) ou le paravent de *Grande vue de Kyoto* (17ème siècle), nous comprenons plus précisément ce style déjà existant au Japon ancien. La manière de dessiner le plan iso-métrique figure la position du spectateur comme suspendue en l'air. Cette situation instable "vue de haut" produit en nous le sentiment de l'inquiétante étrangeté. Dans les arts du Japon ancien, cette espèce d'appréciation sur l'inquiétante étrangeté a évolué et enrichi le pittoresque japonais. Un frémissement d'étrangeté a gagné beaucoup de spectateurs dans le Japon ancien.



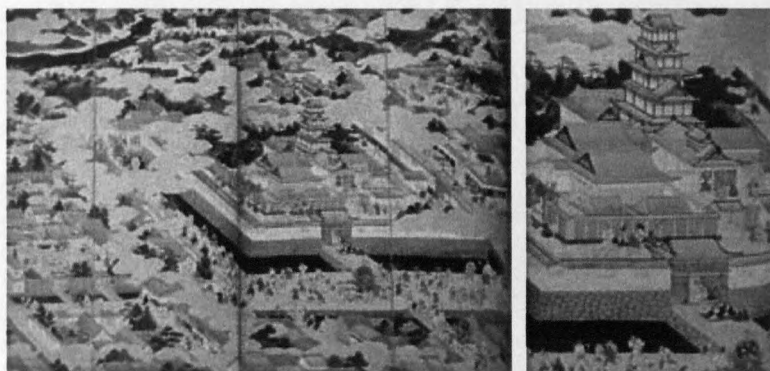
Emaki, *Dit du Genji*, 12ème siècle



Pieter Bruegel, *Jeu d'enfant*, 16^{ème} siècle

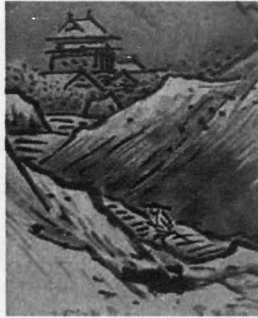


Mandala-pèlerinage à la Fuji, 16^{ème} siècle



Grande vue de Kyoto, 17^{ème} siècle

Avec la situation pittoresque, l'œil est amené à voyager, goûter, examiner le paysage, le jardin ou n'importe quel objet à voir, pour chercher la perfection et l'imperfection. Notre faculté perceptive recherchera l'harmonie et ses ruptures dans un dispositif comme si nous faisons une recherche dans l'ordinateur pour retrouver un dossier ou détecter un virus. Il est naturel que notre faculté physiologique produise une objectivation du moi vers ce que nous voyons. Quand nous regardons la peinture, nous nous identifions à une petite figure dans la peinture paysager comme celle de Sesshū par exemple. C'est à travers cette petite figure que nous entrons aussi dans ce monde paysager. Nous sommes en relation avec le monde de la peinture et nous prenons contact avec tout ce qui est représenté : bâtiments, arbres, rochers, ciel et cosmos. Cet petit homme est l'acteur pour nous, et l'arrière-plan est la situation du drame. C'est de la même manière que nous pouvons voir des images pittoresques contemporaines. Le pittoresque est le monde ouvert, dès qu'une relation est établie entre nous et le dehors paysager.



Sesshû, *Paysage d'hiver*, fin 15ème siècle



Sesshû, *Paysage*, style haboku, fin 15ème siècle

Voyons maintenant la série photographique de mes autoportraits par rapport aux peintures japonaise ancienne pour savoir de quelle manière aujourd'hui il serait possible d'y voir un sens pittoresque. Dans cette série, le corps est impliqué dans un lieu déjà existant (architecture-paysage) où les relations entre ici et ailleurs, « moi » individualisé et dehors « paysager » seraient en question. L'ensemble de chaque image est conçu comme autoportrait alors que l'arrière-plan fait partir du portrait, la figure est considérée comme paysage. Nous soulignons que l'idée de la co-existence des contraires serait une condition quasiment nécessaire pour faire une œuvre d'art imaginaire. Par la manipulation d'échelle et d'objectivation du moi, il nous serait possible de participer au dehors paysager, sentir les relations spatio-temporelles du monde. Le moi quitterait son ego immobilisé, trouverait sa correspondance dans un dispositif pittoresque. Le pittoresque serait une situation unie avec le monde paysager, une image appartenant à l'être-au-monde (*belonging to the world image*).



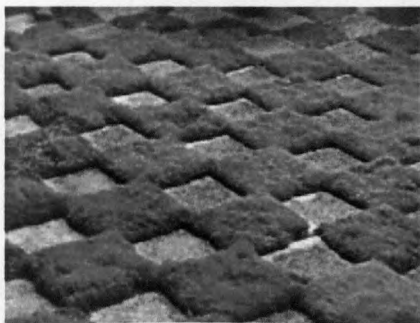
Mitsuaki Shigemori, *Sans titre*, 1986



Mitsuaki Shigemori, *Off-screen, In-screen, On-screen*, 1997

Le pittoresque contemporain

Le mot « pittoresque » exprime en lui-même des sens finement différents. Il y a, par exemple, un sens « étrange » et un sens « charmant ». Par conséquent, le pittoresque exprimera une beauté complexe. Aujourd'hui, nous avons de plus en plus du mal à employer seulement le mot « beau » pour l'art moderne et surtout l'art contemporain. Par exemple, le jardin du temple Tofuku-ji, réalisé par Mirei Shigemori en 1939, ne serait pas qualifié de « beau jardin ». Et cependant il provoque un choc, il nous montre un monde pittoresque. Il déstabilise notre connaissance générale sur le jardin japonais classique parfois stéréotypé, en réactivant notre imagination. Quant au jardin du Temple shinto de Matsuo conçu en 1975 par le même créateur, il est à la fois « laid et beau » d'un point de vue esthétique en prenant une dimension monumentale. Ce dispositif pittoresque est presque un être vivant à travers lequel notre sensation atteint le présent, il serait sublime.

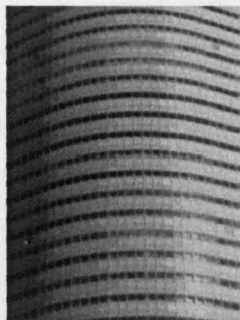
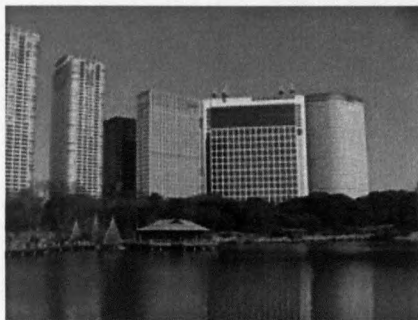


Jardin du temple Tofuku-ji, Kyoto
réalisé par Mirei Shigemori, situé dans l'un des cinq plus grands temples zen de Kyoto, ère Showa, 1939



Jardin du Temple shinto de Matsuo (Kyoto) réalisé par Mirei Shigemori. Situé dans l'un des plus anciens temples shinto de Kyoto, ère Showa, 1975

Voyons maintenant un aspect actuel de Tokyo. Récemment, l'image d'un nouveau *Shakkei* - cette idée classique du jardin japonais d'emprunter le paysage lointain pour faire un nouveau jardin - est parue à Shiodomé. La situation est bien curieuse. Avec cette image, nous ne savons plus quel côté du paysage est emprunté : l'avant-jardin classique était le paysage emprunté à l'origine, cependant que l'ensemble des nouvelles architectures comme arrière-plan devient maintenant le paysage emprunté dans ce site. L'avant et l'arrière de *shakkei* sont renversés dans l'osmose pittoresque. La nature de ce pays qu'est le Japon avec la technique traditionnelle du *shakkei* remédierait ainsi, parfois, à une situation urbaine.



Le site de Shiodome, Jean Nouvel et *alii*, vue du Jardin de la Villa Hama

Pour terminer, regardons des interventions d'artistes contemporains : Gabriel Orozco, Koo Jeong-a, Dan Graham, Heimo Zobernig. Ceux-ci ont réalisé des « dispositifs » dans une maison et un jardin traditionnels à Kyoto en 2000-2001. Dans ces exemples que l'on pourra qualifier de pittoresque contemporain, des interventions d'artistes non japonais étaient bien intégrées dans un dispositif déjà existant : un dispositif dans le dispositif comme un drame dans le drame. Ces couches de situations différentes à l'origine ont impliqué des coïncidences inattendues, et produit des accidents poétiques. L'intention des projets de chaque artiste est à chaque fois différente et pourtant tous les projets ont réussi à activer l'ensemble de l'espace. L'objectif de cette série de projets qui s'intitulait *Shima/Islands* était d'examiner les relations entre art-architecture-paysage, de faire vivre l'ensemble de l'espace ainsi que le spectateur, tout en essayant de ne pas créer de rupture dans le temps continu. Ce qui est digne de l'art serait encore de nous faire apercevoir le présent, la conscience de soi. En ce sens, la création d'aujourd'hui nous incite à nous confronter à une forme de « présentification », pour l'art traditionnel comme pour l'art contemporain. Autant un art sans distinction d'époque nous montre le présent, il subsistera en tant que « moderne éternel ». Ce qui est contemporain, c'est de vivre dans le présent, ce ne serait ni à la mode, ni classique, c'est ce qui nous fait reconnaître une preuve d'être actuel. Le sens du pittoresque pourra appartenir à tout, dépasser les limites des champs différents. Mais à la différence de

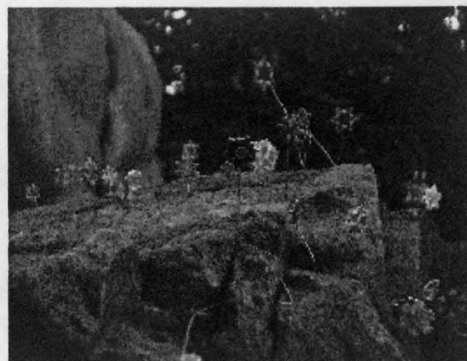
la globalisation, le pittoresque prolifère sur des bases poétiques. Il ne faudrait pas s'inquiéter de la prolifération de la poésie. Le pittoresque serait plutôt comme une fenêtre qui nous donnerait une vue du monde, relié.

C'est très ironiquement que le développement des armements nucléaires a pris fin pour la co-existence humaine dans le monde et sans doute pour la co-existence des contraires humains. Nous pensons que la globalisation sans limite prendra aussi sa fin d'invasion comme les grandes vagues s'apaisent. Il était une fois, la terre a gelé entièrement, et après cet accident la plupart des êtres vivants ont pris leur plus grandes évolutions. Sans doute, après ces flots de la globalisation, le prix à payer sera très cher, comme par exemple la disparition des cultures locales. Espérons qu'après ce drame, l'humanité reprendra une prochaine évolution.

Shima/Islands



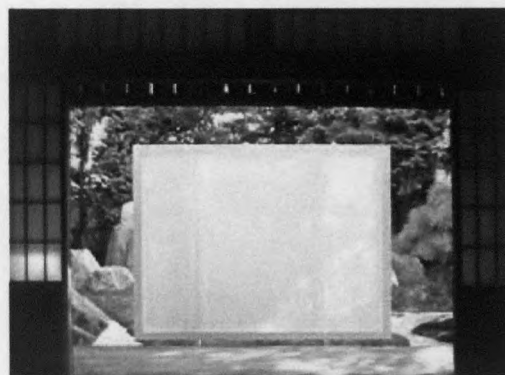
Gabriel Orozco, *Blue Memory*, 2000



Koo Jeong-a, *To Fall, To Dive*, 2001



Dan Graham, *Reflective Moon Windows*, 2001



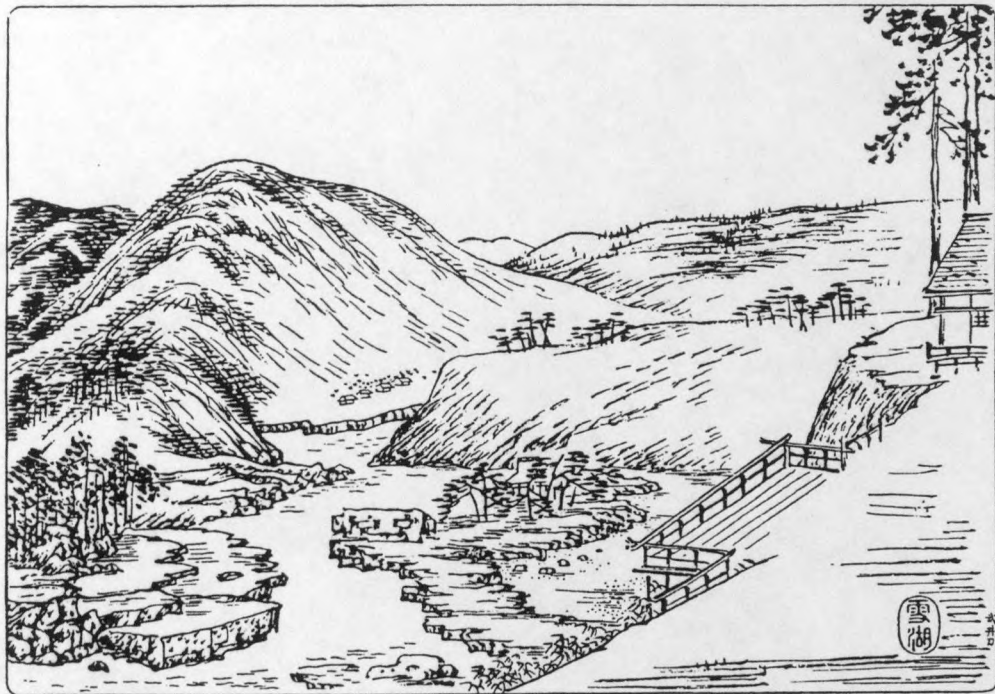
Heimo Zobernig, *Untitled*, 2001

Le *Traité sur le paysage nippon* (1894) de Shiga Shigetaka
Regards croisés sur le Japon moderne

Ryosukè Shiina (Kyoto)

Le "pittoresque" au Japon

De l'époque Heian (794-1191) jusqu'à aujourd'hui, la tradition littéraire au Japon a accordé beaucoup d'importance aux lieux célèbres. Les lettrés dignes de ce nom se devaient de visiter (ou du moins de connaître) tous ces lieux littérairement connus. Ce genre de lieux s'appelait « *utamakura* », terme que l'on peut traduire par l'"oreiller des poèmes", ce qui évoque immédiatement le célèbre roman de Sôseki Natsume, *Oreiller d'herbes*.¹ Dans les deux cas, "oreiller" signifie ce sur quoi on peut s'appuyer, soit pour composer un poème pour l'un, soit pour voyager tranquillement pour l'autre.



寐覚の床

(信濃国西筑摩郡駒ヶ根村大字上松駅の内字寐覚の里臨川寺より望む)

Figure 1 et suivantes : Illustrations extraites de *Traité sur le paysage nippon* de Shigetaka Shiga (1863-1927)
Ici, paysage *Nezame No Toko*, littéralement « réveil au lit ».

A partir de la fin de l'ère Azuchi-Momoyama (fin 16ème) et pendant l'époque d'Edo (1601-1867), il s'était répandu, parmi les grands seigneurs, la mode de construire un jardin de type « *Kaiyû* » : "kai" veut dire "tourner" et "yû", "s'amuser, se divertir". C'est un genre de jardin où l'on construit des chemins autour d'un étang, et que l'on parsème de pavillons, de

¹ Sôseki Natsume, *Oreiller d'herbes* (1907), traduit du japonais par René de Seccaty et Ryoji Nakamura, Ed. Rivages, 1989.

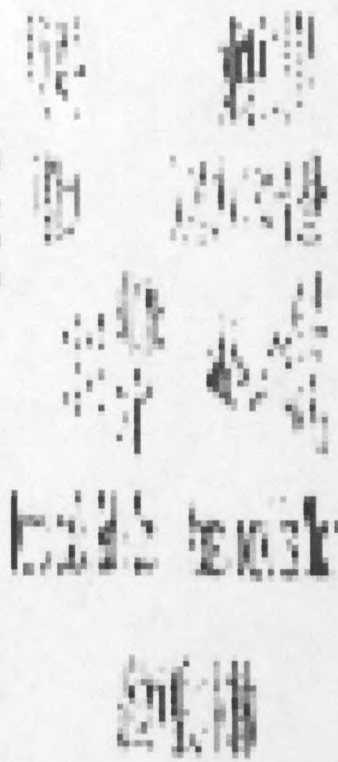
ponts et de lanternes pour que promenant. Dans la construction d célèbres de la tradition de l'"utam. Souvent les jardins étaient const d'habiter la moitié de l'année selon

nirer le paysage, tout en se igneurs aimaient citer les lieux ts-souvenirs de leur territoire. d'Edo où ils étaient obligés nt du Shôgun.



妙義山第二石門
突元危巖之上。上竄下跌。形扁倚。即折氣山。四辺峻絶。可望不可至。(安積县志)
(第135頁「妙義山」の部と合せ参照すべし)

La deuxième porte en pierre du Mont Myôgi



樽前山
(朝飯田苦小牧驛原より西北に望む)

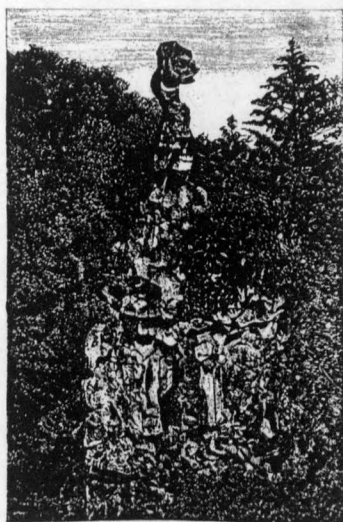


浅間山
(信濃国道分原より北に望む) (第133頁に詳なり)

Le Mont Tarumae (en haut) et le Mont Asama

Le mont OTOKO AKAN et le sommet du Mont ONNA AKAN

A côté de ces réalisations, on constate, pendant l'époque d'Edo, la parution fréquente de guides touristiques destinés aux voyageurs-pèlerins (ainsi qu'aux voyageurs-lettrés comme Bashô, ou aux voyageurs-savants comme Masumi Sugae) de plus en plus nombreux. Ces voyageurs écrivent des livres-souvenir de leurs voyages qui seront publiés et lus par un large public.



榛名山葛籠岩
(舊稱「九折岩」上野田西群馬郡榛名山神社入口の左側(南行)に在り)

La pierre Kuzu Kago au Mont Shinna

Le "guide" s'appelle « meisho zue » ou livre illustré de lieux célèbres. Il répertorie en général les lieux à visiter, les sites historiques, les sanctuaires, les temples de telle ou telle région, et s'accompagne de nombreuses illustrations. Le premier que l'on connaisse est constitué des six tomes du "Miyako meisho zue" (miyako : capitale, donc Kyôto à l'époque), écrit par Ritô Akisato, illustré par Nobushige Takehara et paru en 1780.

Le livre de voyage, appelé « kikô », enregistre les événements, les expériences, les sentiments, les opinions pendant le voyage. Il mélange souvent le texte et des poèmes chinois ou japonais (waka et haiku). Des auteurs comme Bashô et Sugae sont connus comme d'excellents narrateurs de "kikô".

Bashô Matsuo (1644-1694) est aujourd'hui mondialement

connu comme grand maître de *haiku*. Né à Igaueno (préfecture de Mie) dans une famille de bas samourai, il étudia la poésie avec son grand seigneur. A Kyôto, il travailla avec Kigin Kitamura puis se rendit à Edo pour participer aux grands travaux de l'époque comme ingénieur. Mais très vite, il quitta toutes ses attaches pour s'installer à Fukagawa. Créant une école de *haiku*, Shôfû, il voyagea partout en écrivant de nombreux poèmes et textes. Il mourut pendant un de ces voyages à Osaka.

De son côté, Masumi Sugae (1754-1829), ethnographe et medecin, naquit à Mikawa (Aichi). Il voyagea beaucoup lui aussi, notamment dans le centre et le nord du Japon jusqu'à Hokkaidô, territoire inconnu à l'époque, habité surtout par les Aïnous. Ses voyages sont décrits très soigneusement dans ses textes, *Yûranki*, découverts surtout au 20e siècle par les soins de Kunio Yanagita, autre grand nom de l'ethnologie japonaise.



岩木山
(陸奥国弘前市岩木川の橋上より望む)

Le Mont *Iwaki*



伏岩
富士川の下流右岸 駿河国庵原郡松野村にあり
(第274頁「富士川」の部と合せ参照すべし)

La pierre *Tawara*



飛騨の山中
高原川の上流 (次頁以下の記事と参照すべし)

Au Mont *Hida*

Le paysage "découvert" par le regard occidental

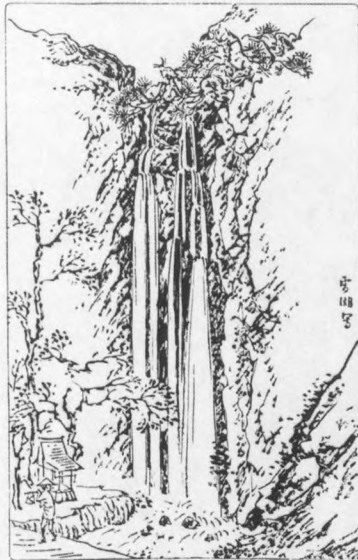
A partir de la restauration de Meiji (1868) et tout au long de l'ère Meiji (-1912), on assiste à la découverte de la nature (surtout montagnarde) par les étrangers invités par le gouvernement japonais. En même temps que la désacralisation des montagnes jadis sacrées (comme le Mont Fuji) se poursuit, l'alpinisme est introduit au Japon par les étrangers, avides de lieux ressemblant aux sites européens. Ils "découvrent" les Alpes japonaises. C'est le cas de William Gowland, par exemple, en 1881. En 1871, William Gowland (1842-1922) fut invité à venir d'Angleterre au Japon pour apprendre la fabrication de la monnaie à Osaka. Il y resta jusqu'en 1888. Grand amateur de montagnes et en même temps archéologue intéressé par la métallurgie traditionnelle japonaise, il voyagea partout dans le Japon, cherchant des sites archéologiques, des tumuli, et nomma les montagnes du centre de l'île de Honshû, les Alpes japonaises. Le nom d'Alpes japonaises devint célèbre grâce au guide anglais de ces montagnes (1896) écrit par un missionnaire anglais, Walter Weston (1861-1940). Avant cela,

Ernest Satow avait déjà édité aussi un grand guide touristique du Japon en 1884, paru en Angleterre. Ces textes seront abondamment cités (certes tacitement) par Shigetaka Shiga.



駒ヶ岳
(本曾街道上松原の南端より東北に望む)
岳は全く花崗岩より成り大気、風、雨、霜、氷、雪等の侵蝕に因りその形状此の如く奇抜雄渾を極む。

Le Mont Komaga Take



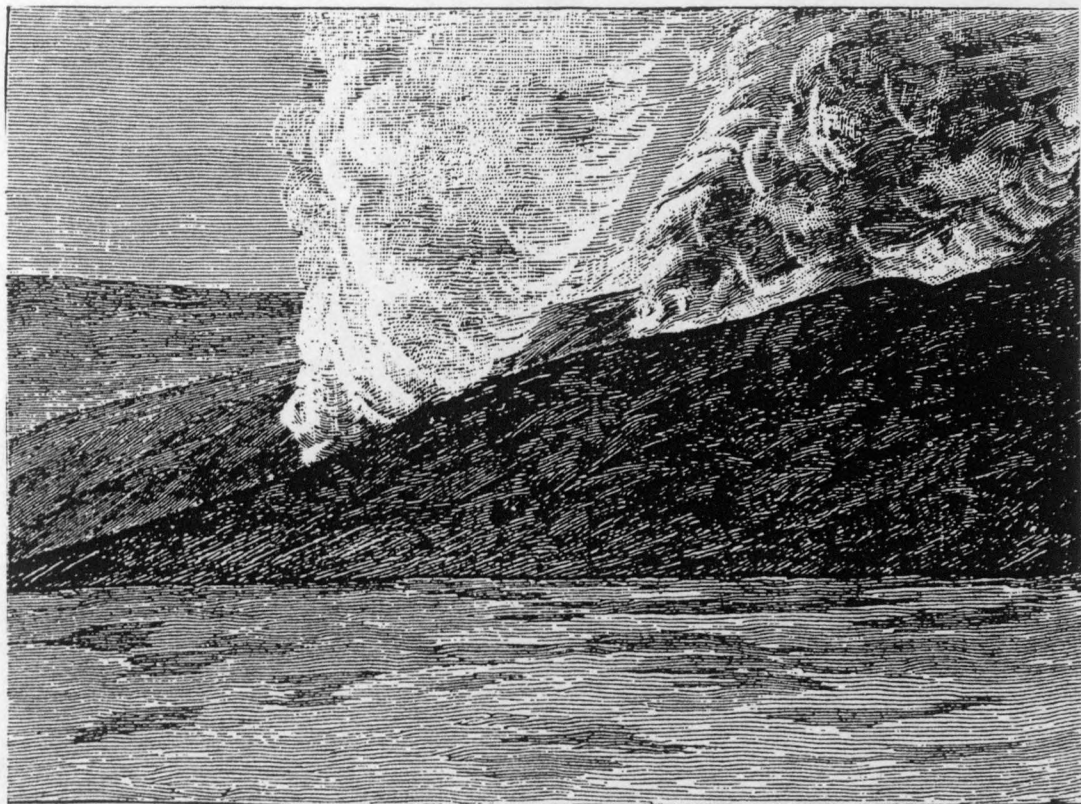
小野ノ滝
(本曾街道上松原より須原駅に到る途上左側)
高さ百尺幅六尺、溪水風越山より発し花崗岩を穿ち来り断崖に墜りて瀑布をなす水色晶明。

La cascade Ono (Ono no Taki)



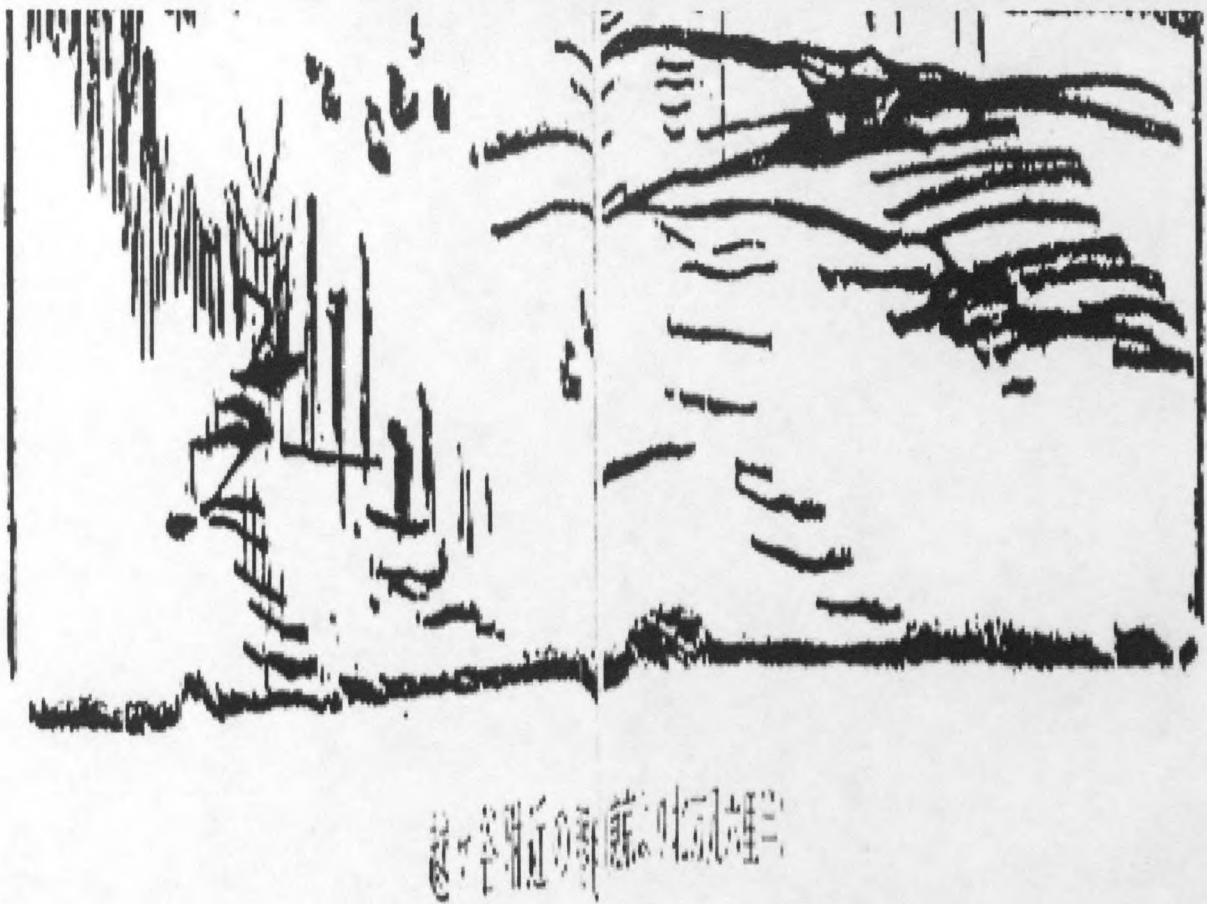
対馬の海岸
西岸の岩石は頁岩にあらすんば砂崖なり、風は西北風多し、宗助国の廟は小茂田村に建つ、小茂田浜神社と号し巖社なり。
(第 35 頁及び第 309 頁と参照すべし)

Bord de mer à Tsushima



吾妻山の噴煙 (噴煙遠望の状態)
(この山上^{しがく}斯学のため殉じたる故理学士三浦宗次郎君の親ら^{みずか}撮影せし所)

Fumée volcanique du Mont Azuma



Koshigaya au printemps

La place charnière de Shiga : l'importation du scientisme occidental et l'exaltation du nationalisme

L'histoire de l'évolution du concept "pittoresque" au Japon moderne est étroitement lié avec le nom de Shigetaka Shiga (1863-1927). Né à Aichi, après avoir étudié à l'École agricole de Sapporo (Hokkaidô), il partit en voyage-investigation vers le sud de l'Océan Pacifique. Son *Traité sur le paysage nippon* (publié en 1894, constamment réédité jusqu'en 1937), rédigé peu après le retour de ce voyage fructueux, exerça une énorme influence sur la génération suivante, non seulement dans la matière scientifique (il devint un des premiers géographes japonais) mais aussi sur le plan idéologique : le nationalisme japonais. Ce livre peut s'analyser selon trois points de vue :

1. Introduction du regard scientifique

La parution du livre fraya la voie au regard scientifique à l'égard des paysages japonais, traditionnellement traités comme sites de pèlerinage (religieux et/ou littéraire et/ou touristique). Shiga substitue les explications scientifiques aux interprétations traditionnelles envers les paysages : ainsi, par exemple, la forme des montagnes sera cataloguée et classifiée selon le critère géologique et géographique ; la brume, jadis une des plus importantes toiles de fond littéraires, s'expliquera ainsi comme phénomène (certes typiquement japonais) scientifique concernant l'humidité dans l'atmosphère. Cette attitude favorisera le mouvement désacralisant des montagnes sacrées et la naissance de l'alpinisme japonais. Usui Kojima, un des fondateurs de la Société japonaise de l'alpinisme, s'avoue volontiers très influencé par le livre de Shiga.

2. Classification des paysages selon les concepts occidentaux

Tout en restant géographe scientifique devant les paysages japonais, qui démystifie toute la mythologie culturelle le concernant, Shiga introduit les concepts d'esthétique occidentale pour classer les paysages japonais. Trois de ces concepts sont très favorisés par Shiga lui-même et par ses successeurs.

- *Shissha* : "élégant". Shiga énumère 10 paysages qui le représentent typiquement : par exemple, trois hauts bambous dans le jardin d'un poète, 100 prunetiers dans le jardin d'un lettré, le cri d'un rossignol qui vient de je ne sais où au bord de la Yodo, la verdure à l'extérieur de la maison de Bashô qui appelle une grenouille, la rivière Kamo, la forêt de Higashi-yama, la vieille gare de Suma, l'hôtel de Nara, etc. Il résume ces paysages pour dire en un mot : "l'automne au Japon".

- *Bi* : le beau. Selon Shiga, il est représenté dans des paysages suivants : le château de Nagoya entouré de beaucoup de saules pleureurs, le château de Momoyama parsemé de pétales de pâchiers, sous un pont qui enjambe la fleuve Sumida des pêcheurs pêchent de petits poissons, ... en résumé c'est le printemps au Japon.

- *Tettô* : le "sublime". Concernant ce concept, on suppose qu'il l'a conçu sous l'influence occidentale. Shiga devait lire non seulement les livres rédigés par les Occidentaux cités ci-dessus (Gowland, Satow, Weston) mais aussi Ruskin, Darwin, Spencer, Chamberlain... D'où l'hypothèse qui traduirait *tettô* par le sublime. Les exemples que Shiga cite renforcent cette hypothèse : la lande de Nasu, un albatros sur un grand rocher au milieu de l'Océan Pacifique en tumulte, la falaise du Hokkaidô, la vue au sommet du Mt. Tateyama, le cratère du Mt. Aso, ... Un peu plus loin on trouve cette expression : "le plus violent, le plus sublime [*tettô*] c'est le typhon, ...".

Ainsi Shiga a pu balayer les *topoi* traditionnels dans l'imagerie du pittoresque au Japon pour la réinterpréter en termes de la science, comme esthétique en tant que science du beau.

3. Exaltation du nationalisme

Cependant, ses travaux en tant que scientifique ne peuvent empêcher la pénétration secrète de l'esprit nationaliste, ou plutôt son regard scientifique suit tout d'abord celui des Occidentaux invités du gouvernement Meiji qui "découvrent" les paysages japonais, pour s'éloigner peu à peu du chemin des Occidentaux, et finalement se retrouve fier de la grandeur sublime, fier de la spécificité valeureuse du pittoresque japonais. Il dit : "l'automne au Japon est incomparablement plus élégant que celui en Europe", "le Japon qui possède beaucoup de volcans en activité se trouve avantageux pour avoir des variétés de beautés naturelles par rapport aux pays occidentaux qui ne possède aucun volcan..." Pour expliquer son attitude, au moins partiellement, rappelons que la date de la publication de ce livre correspond exactement le début de la Guerre sino-japonaise (1894-95).

Pilier de boue à Echizen Sakaigun
Hamasakaura

- L'alpinisme : la désacralisation des montagnes

Pour la première fois au Japon, c'est Shiga qui encourage et sollicite l'alpinisme non pas traditionnel mais scientifique, ou si l'on ose dire, "pur". "Plus haut tu montes, dit-il, plus difficile cela devient, et plus encore tu montes, plus dangereux cela devient, mais en même temps plus de vues intéressantes tu rencontreras, et plus de plaisirs tu ressentiras." Ici on trouve l'idée de l'alpinisme pur, c'est-à-dire, monter pour monter, l'alpinisme pour l'alpinisme.

- Le nationalisme

Comme nous l'avons déjà mentionné, la publication du livre de Shiga correspond exactement à la Guerre sino-japonaise, et après, à savoir pendant plusieurs réimpression du livre, le Japon commença et gagna la Guerre russo-japonaise, et entra en situation belliqueuse avec les Etats-Unis. Le mouvement socio-politique de l'époque ne pouvait qu'influencer non seulement Shiga mais la plupart des intellectuels de l'époque. Le « mérite » de Shiga dans ce contexte était de relier le paysage et le nationalisme. Selon lui, la raison pour laquelle le paysage nippon est si beau se développe logiquement de la manière suivante : 1. la variété immense des climats et des courants de mer, 2. l'abondance de l'humidité, 3. l'existence des volcans, 4. l'activité violente de l'érosion par l'eau. Et Shiga n'oublie pas d'ajouter qu'un pays qui ne possède pas ces éléments, comme la Chine et la Corée, est absolument "inférieur". Ce ton définitif en parlant de la hiérarchie paysagiste des pays exerça une énorme influence autour de lui et de la génération suivante.

- la nouvelle "littérature" : langue et idéologie

Pour comprendre la popularité de Shiga, il faudrait rappeler la situation chaotique autour du problème du renouveau de la langue japonaise. Les intellectuels jadis avait écrit leurs texte en chinois, ou dans le meilleur des cas en japonais (pseudo-) ancien. Son livre apparaît au milieu de ce tourbillon de l'invention de la nouvelle langue (il y avait même une proposition qui insistait sur l'abandon total du japonais et sur l'introduction sans gêne de l'anglais ou le français en tant que langue officielle). Son style était alors infiniment nouveau et cette nouveauté ne l'empêche pas de s'étendre parmi les nouvelles générations. Il était considéré comme plus important en tant qu'écrivain qu'en tant que scientifique et son livre se lisait comme manuel de la nouveauté, de la modernité ..., malheureusement, instigateur du nationalisme nippon.



静中また忙あり



坦然と凝滞なし



境逆なるもあんあん晏安



独り寒素を守る

せつこ 雪湖生画

しんせん 矧川生題

Sakura Picturesque: Japanese landscape and the overseas

David Tucker (Iowa, USA)

In the mid-19th century, Japanese, wanting to escape treaties fearing that powerful Western nations might carve up their territory and intending to escape treaties with those nations which had put Japan at a great disadvantage, began to rapidly build the institutions of a modern nation and society. One of the foremost tasks was to create a national consciousness, a sense of common identity and territory, to make the nation and its territory definitively Japanese. As Henri Lefebvre noted, most people define the nation as "une sorte de substance née de la nature (d'un territoire aux frontières "naturelles") et grandie dans le temps historique. Ce qui lui attribue une "réalité" consistante, peut-être définitive autant que définie."¹

If we apply this observation to the modern Japanese state, which was created rapidly out of collection of feudal domains with strong local identities, we can see that the idea of a common "Japanese nature" out of which the nation grew could nourish a new and broader national consciousness. In fact, a nature with national characteristics that could help define Japanese territory and culture, was a vital part of modern Japanese identity and culture during this crucial period of national formation and expansion. Foreigners and Japanese alike apprehended nature as both context and basic element of Japan. The manipulation and culture of nature and its perception, whether deliberate or unconscious, therefore became an essential concern and a field of endeavor. Both Japanese and foreigners saw Japanese nature, the Japanese people, and their interaction as deeply aesthetic, and landscape and natural beauty became ideological, matters of national and cultural strength and survival. The Japanese government emphasized Japanese beauty and aestheticism in its diplomatic and economic capacities (eg the tourist promotion of the national railways). It was an effective and attractive vehicle of communication, because it fit Western perceptions. Westerners, whose perception and judgment of Japan had great importance, tended to describe Japanese beauty as picturesque.

Picturesque Japan

The diplomatic historian Payson Treat discussed Japan's natural beauty in his 1921 history of United States-Japan relations, in a way that illustrates Lefebvre's observation on the nation as an organic substance, a part of a specific natural space. Treat wrote that Japan was,

a country of great natural beauty—the rugged coast-line, with gnarled pine-trees clinging to the crags; the island-dotted bays; the forest-covered mountains; the shaded streams; the temple groves. The very beauty of the land developed a love of beauty in the people. Even the human habitations seemed to blend in the scene—the thatched roofs, the weathered shrines, the moss-grown castle walls. And this land the people loved with passionate devotion. They made holiday when the cherry was in blossom...²

¹ *La Production de l'espace* 3ème édition (Paris: Éditions Anthropos, 1986), p 132.

² Payson J. Treat, *Japan and the United States, 1853-1921* (Boston: Houghton Mifflin, 1921), 3-4.

Japanese nature, thus, is beautiful and this beauty has shaped Japanese character by developing its aestheticism. It presumably also shaped Japanese architecture, which is naturally beautiful, part of the scene that is nature. There is unity between culture and nature, the nature specific to this place. Nature's beauty makes the people love beauty, and therefore the beautiful land—and so Japanese patriotism (like the nation) grows out of nature, and is aesthetic, passionate, and bound to a specific land. Culture, eg the cherry blossom holiday, is naturally, inevitably patriotic.

Treat's description of Japan's natural, scenic beauty and its cultural echo is itself echoed again and again in the accounts of Western visitors to Japan. As Ian Littlewood writes, they used one adjective—picturesque—more easily than other, meaning not just pretty, but “quite literally, like a picture. Japan was a living embodiment of its own art.” Landscape and art, the two central aspects of Japanese aestheticism, composed an image of a “picturesque fairyland, a world inhabited by figures from the silk screen and the picture book.” Kipling in 1892, for instance, watches a “gentleman in slate-colored silk, who solely for the sake of the picture, condescends to work as a gardener, in which employ he is sweeping delicately a welt of fallen cherry blossoms.”³

By the last years of the 19th century, the Western image of a scenic Japanese nature was a commonism available for use within Japan. Shiina Ryōsuke and Anzai Shin'ichi have pointed to the geographer Shiga Shigetaka's highly influential 1894 text *Nihon fūkeiron* (An Essay on Japanese Landscape). Shiga celebrated Japanese landscape and upheld the superiority of the Japanese fall to the English season.⁴ Shiga also used Western opinion to buttress the importance of this fundamental Japanese love of natural beauty. At the very end of *Nihon fūkeiron*, he translates an extended passage from an article by a British cleric, Samuel A. Barnett, who had visited Japan to inspect its poverty problem, and had briefly mentioned Japanese love of natural beauty. Barnett explained that missionaries had guided him through poor districts in Tokyo, and praised the cleanliness and order of streets and “huts” there, along with the patience, restraint, good manners, and taste of the poor. Barnett compared the poor in Japan to those in other countries, saying Indian poverty brought hopelessness, Chinese ugliness, American wickedness, while Japan had “no poverty problem.” This was partly due to the land system, which allowed each worker “a holding,” but also because of “the national taste for country beauty.” “Nowhere else,” he wrote, “are parties formed to visit the blossom-trees, and nowhere else are pilgrimages simply for the sake of natural beauty.” Shiga's translation emphasizes the “beauty of nature” even more than the original. Whereas Barnett used the term once, Shiga includes it twice, and introduces the passage by saying that Barnett, “writing about the problems of the poor, says that Japanese love the beauty of nature.” The globally unique demonstration of this love is the visits to cherry trees.⁵

³ Ian Littlewood, *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths* (Chicago: Ivan R. Dee, 1996), 62-66.

⁴ Shiina Ryōsuke, “*Le Traité sur le paysage Nippon* (1894) de Shiga Shigetaka: Note introductive,” in Phillipe Nys, *Art, Architecture et Paysage: Le Pittoresque aux limites du moderne Rapport d'Etape* July 2004, p 41; Anzai Shin'ichi, “Transplantation of the Picturesque: Emma Hamilton, English Landscape, and Redeeming the Picturesque,” in Nys, *Art, Architecture et Paysage*, 86.

⁵ Shiga Shigetaka, *Nihon Fūkeiron* (Tokyo: Issuisha, 2004 reprint, original 1894); Barnett, “The Poor of the World: India, Japan, and the United States,” *Fortnightly Review*, (60), ns, Aug 1893, 217-219. Barnett seems

Five years later, Nitobe Inazo's *Bushido* set out one of the best-known examples of the appreciation of sakura's beauty as melding a natural aesthetic with national feeling. He seems to realize Lefebvre's dictum of the ideology of the nation as a growing natural substance fused with a certain space when he calls sakura the Yamato spirit, and says that it "has for ages been the favorite of our people and the emblem of our character. . . . The Yamato spirit is not a tame, tender plant, but a wild—in the sense of natural—growth; it is indigenous to the soil. . . in its essence it remains the original, spontaneous outgrowth of our clime." But he goes on to say that sakura's "nativity is not its sole claim to our affection. The refinement and grace of its beauty appeal to *our* aesthetic sense as no other flower can." (italics in the original). He adds natural beauty and the aesthetic feeling it calls forth to Lefebvre's ideology of nation as natural growth. Nitobe insists on sakura's evanescence, its fleeting beauty, "ever ready to depart life at the call of nature," as essential to sakura as "the flower of the nation." Like picturesque ruins, sakura's beauty already is passing away, in fact its ruin is essential to Nitobe's explanation of sakura as Japanese beauty and spirit. But this was precisely the role sakura filled at the turn of the century.⁶

Sakura

One of the attributes that made sakura so evocative as the "flower of the nation" was its long and complex cultural history.⁷ Cherry blossoms and cherry blossom viewing excursions, or *hanami*, was long a part of literature, and court, warrior, and commoner life. People visited wild cherry trees in the mountains and cultivated trees near their habitations. In the 17th and 18th centuries, *hanami* became a widespread feature of urban culture, as crowds gathered at sakura *meisho*, famous scenic places, or landmarks, which ranged from individual trees to extensive plantations. This was an important part of early modern Japanese culture, and spatial definition, and carried over into modern Japanese culture after 1868. But it was not a completely smooth transition. Just as new structures, new spatial arrangements and definitions, new uses of space quickly appeared and developed after the mid-19th century—as older forms disappeared or evolved, sakura's spatiality also changed. Soon after the 1868 Meiji Restoration, many Japanese began casting cold eyes on what now seemed backwards, irrational, feudal, or uneconomic spatial use. In 1868, the new Emperor had announced the Charter Oath, that pledged to changed Japan and abandon the "base customs of the past." People discarded, destroyed, or sold Buddhist temple buildings, statuary and other objects. The government eliminated samurai status, and the spatial organization that had supported samurai hegemony. As much as 70% of the newly renamed capital, Tokyo, was part of aristocratic estates, and in 1869, the new government, hoping to increase exports, adopted a policy of encouraging use of this land for cultivating tea and

unaware extensive Japanese rural tenancy and poverty at the time of his visit. Barnett's message echoed this passage by Eliza Ruhmah Scidmore, in *Jinrikisha Days in Japan* (New York: Harper & Brothers, 1891), 70-73: "Czars and Kaisers may well envy this Oriental ruler, whose subjects gather by thousands, not to throw bombs and riot for bread or the division of property, but to fall in love with cherry-trees, and write poems in their praise. At the cherry-blossom season especially his inborn passion for flowers and landscapes show itself in prince, poet, peasant, merchant, and coolie. Tattered beggars gaze entranced at the fairy trees. . ."

⁶ Nitobe, *Bushido* rev. ed. (New York: G. P Putnam's Sons, 1905), 164-67.

⁷ For sakura in pre-1868, see Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 27-58; Shirahata Yōzaburō, *Hanami to sakura: "Nihonteki naru mono" saikō* (Tokyo: PHP Kenkyūjo, 2000), 126-154; Yamada Yoshio, *Sakura shi* (Sakura shobō, 1941), 5-324.

mulberry trees for silk production. In this time of cultural upheaval, sakura's cultural transition to the new Japan was not smooth. Some people saw it as unimportant or uneconomic, and cut them down in order to replace them with trees for producing lumber or camphor. In 1871, residents of Mt. Yoshino began to cut down its renowned cherry trees, wanting to replace them with cedar and cypress for lumber, saying that the government had urged the people to abandon the remnants of the past, and so fewer tourists came to see the blossoms. Mere scenery lacked the economic value necessary for the new age.⁸

The prominent journalist and educator Fukuzawa Yukichi, indicated this in his 1875 best selling An Outline of a Theory of Civilization, in the way that he disparaged Japan's state: "[I]n literature, the arts, commerce, or industry, from the biggest things to the least, in a thousand cases or in one, there is not a single area in which the other is not superior to us. . . In all these things there is nothing about our present situation that we can be proud of before them. The only things we Japanese boast of are our natural products or our scenic landscapes."⁹ In the turmoil of the collapse of the samurai regime in the 1860s and urgent construction of a modern state that followed, natural beauty's cultural position became ambiguous and unstable. On the one hand, Westerners saw Japan as weak and backwards, if promising. On the other, they praised its scenic beauty, but here too they emphasized its quaintness, a perception that endured into the next century. Lloyd Gricsom wrote that when he became United States Minister to Japan in 1902, most Americans continued to think of it "as a flowery fairyland inhabited by little people in kimonos." He thought that this flowery nation—less than fifty years before a collection of clans fighting for supremacy with medieval weapons—would never dare challenge the Russian Colossus, with its might army and navy.¹⁰ But for some Japanese, Japanese picturesqueness was no longer quaint and weak—as in Fukuzawa's mere scenic beauty, but a vital part of Japanese strength. So for Nitobe sakura was the flower of the nation, the spirit of Yamato which had "filtered down" from the samurai class to become the "*volkgeist*." Cherry blossoms were ready "to depart life at the call of nature," like soldiers in the wars with China and Russia.¹¹ Sakura helped to pass that imagined aristocratic spirit of the former samurai to the common people's service to the nation in the present, and it did this through the organization of picturesque space. In the last years of the 19th century, new sakura meisho began to appear as meisho took on increased national importance.

The Meisho, Sakura Territory

Government and private individuals planted sakura in or around parks, schools, military bases, shrines (such as Yasukuni in Tokyo), war memorials, and sites commemorating visits by members of the imperial family. One new type of meisho comprised sakura planted in castle grounds or along castle moats, such as those planted in the Meiji and Taisho Eras around the imperial palace, the former castle of the Tokugawa shogun. The combination of castle and sakura reinforced the link between samurai and sakura which writers like Nitobe Inazo emphasized. One of the most famous was Hirosaki

⁸ Horimichi Ishizuka and Yorifusa Ishida, eds., Tokyo: Urban Growth and Planning, 1868-1988 (Tokyo: Center for Urban Studies, 1988), 37; Ohnuki-Tierney, 104.

⁹ Fukuzawa Yukichi, An Outline of a Theory of Civilization, trans David A. Dilworth & B. Cameron Hurst (Tokyo: Sophia University, 1973), p. 99.

¹⁰ Lloyd Griscom, Diplomatically Speaking (Boston: Little, Brown and Company, 1940), 224.

¹¹ Nitobe, 163-165.

Castle in Aomori (which appears in the frontispiece of the 1934 Tourist Library volume on sakura). But as Tagaki Hiroshi points out, when a former retainer of Tsugaru han planted cherry trees at Hirosaki Castle in 1882, other former samurai of the han criticized this conversion of what had been samurai space into an amusement space for the public, and cut down the cherry trees. In 1900, the municipal government created this sakura scenic spot when it planted cherry trees to honor a visit by the Crown Prince. These trees were Somei-Yoshino, a showy variety of unclear origins which appeared in the early Meiji Era, and gradually spread widely, displacing older varieties some considered more elegant.¹²

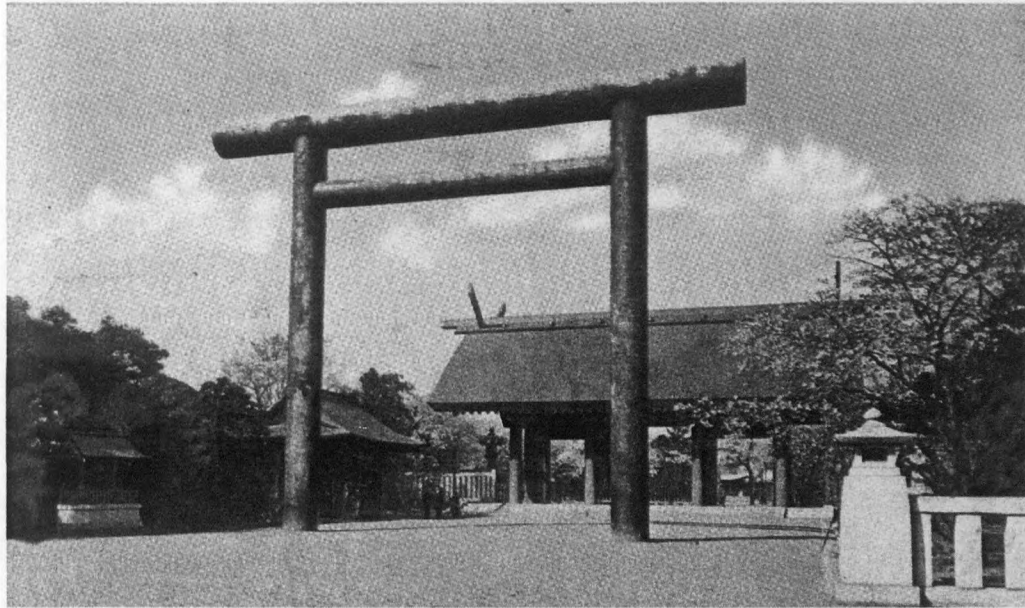
Takagi argues that, like Hirosaki, many sakura meisho were planted after the Sino-Japanese and Russo-Japanese Wars as memorials, or in the following decades, and the Somei-Yoshino variety dominated these plantings. These meisho were a type of the new produced spaces that strengthened the bonds between popular culture and nationalism, and emerged or increased in prominence during the celebrations for the Sino-Japanese and Russo-Japanese Wars. State, corporate and private actors celebrated those victories with new and hybrid forms such as hana densha (decorated and illuminated streetcars), cedar-leaf victory arches, towers, and arcades, and street decorations set up in public urban spaces, such as Hibiya Park or Yasukuni Shrine near the imperial palace. Yaskuni, where victory towers celebrated the battles of the Russo-Japanese War bore large cherry blossom designs, was an archetypal example of a new kind a space which combined sakura with artificial decorations, and permanent and temporary, and continental and domestic elements. In addition to the shrine buildings, and sakura plantings in the shrine precincts, and Manchurian war trophies such as large artillery pieces, festivals brought temporary structures and decorations. Similar configurations of continental war trophies and sakura appeared at other Tokyo shrines and temples, such as Sengakuji, (famously the site of graves of members of the band of 47 ronin who had cut open their bellies after avenging their master's disgrace and suicide.¹³

As Japanese troops fought overseas and incorporated Taiwan (1895), South Manchuria (1905), and Korea (1910) into the Japanese empire, sakura increasingly functioned not just to intensify the perception of Japanese qualities of spaces within Japan, but also to include aspects of the experience of overseas spaces within Japan, to begin to Japanize the occupied overseas. Manchurian experience could now appear, domesticated by its association, within Japan. Foreigners also noted this foreign enhancement of the Japanese picturesque. In 1900, the architect Ralph Cram wrote about cherry-blossom viewing at Ueno Park in Tokyo, describing soldiers who had been "in the massacre of Port Arthur," with hands that "reeked with the blood of righteous revenge," now "gazing with delight at the cherry clouds." Eliza Scidmore (who also reported that the Russo-Japanese War commanders Togo and Nogi had planted commemorative sakura), during that war, made a "pilgrimage" to the "Cherry Tree with a Soul" that Lafcadio Hearn had used in his story

¹² Takagi, "Sakura to nashonarizumu: Nisshin sensō igo no Somei-Yoshino no shokuju," in Nishikawa Nakao & Watanabe Kōzō, eds. *Seiki tenkanki no kokusai chitsujo to kokumin bunka no keisei*, (Tokyo: Kashiwa Shobō, 1999) 148; Manabu Miyoshi, *Sakura: Japanese Cherry* (Tokyo: Board of Tourist Industry, 1934). Miyoshi was a prominent botanist and a founding member of the Sakurai-no-kai.

¹³ Takagi, 150-51, 169; Ono Ryōhei, *Kōen no Taniō* (Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan, 2003), 153-165; Yamada, *Sakura shi*, 344-48; Hashizumi Shinya, *Shukusai no Teikoku* (Tokyo: Kōdansha, 1998), 52-112; Tsubōichi Yuuzou, *Yasukuni* (Tokyo: Shinchōsha, 1999), 172-175.

"Kwaidan." There she found "the blooming beauty of its branches shadowing brightly a group of shaggy, disheveled, melancholy Russian prisoners of war. "In that year of the war," she wrote, "the blossoms were so pale as to be nearly white. 'So much blood has been shed over there in Manchuria,' said the priest of the temple, 'that this year the cherry-blossoms are blanched.'"¹⁴



Government and private individuals planted sakura in or around parks, schools, military bases, shrines (such as Yasukuni in Tokyo), war memorials and sites commemorating visits by members of the imperial family.

Cultural Diplomacy

Scidmore also campaigned for a "future fairyland" in Washington D. C.-- what became one of the most well-known uses of sakura in cultural diplomacy, the blossoming cherry trees of Potomac Park. In 1909, the Japanese embassy in Washington conveyed an offer from the mayor of Tokyo to donate 2000 trees to Washington as an expression of friendship. After an unsuccessful planting in 1910, 3000 trees were planted in 1912, and within a few years the cherries of Potomac Park became a tourist destination. By the 1920s, there was a Cherry-Blossom Festival (in 1937, the daughter of the Japanese Ambassador was the festival queen), and in 1927, the Japanese ambassador called the Potomac Park pageant "an expression of friendliness and good-will" towards Japan, saying that "so long as countries join in the celebration of so delicate and so fragile a thing of beauty as is the cherry

¹⁴ Ralph Adams Cram, "The Cherries of Ueno," *Atlantic Monthly*, 85 (April 1900), 481; Eliza Ruhmah Scidmore, "The Cherry Blossoms of Japan: Their Season a Period of Festivity and Poetry," *Century Magazine*, 79 (March 1910), 647-648, 650.

blossom there can be between them only the finest sympathy and the deepest appreciation."¹⁵

The two nations might be wary of each other, and culturally so different that they found it difficult to understand or trust each other, but they could find common ground in a cherry grove. Some Americans enjoyed the blossoms with a highly stylized aestheticism. The *New York Times* wrote of "our cherry worship," and a dawn "pilgrimage," and called the festival a "bit of Old Nippon," with the Japanese ambassador and his family in "native costumes." In another year, the Japanese ambassador, who walked beneath the blossoming trees with his kimono-clad wife, assured Americans that they were "as beautiful as those at home." Scidmore's "flower fairyland" was achieved in Washington. In "Cherry Blossom Fantasy," a 1937 *Christian Science Monitor* article done up as a fairytale from "the Country Behind the Moon," the Potomac Park blossoms enchant Americans:

"We thought we did not understand those foreigners," repeated the common people, "but now we see their trees, we understand them very well."

"Not at all!" snorted the rational. "You are being sentimental. What you have discovered is that you both love flowers."

"Isn't that the same thing?"

Quaintness, picturesque charm, sentimentality, and assurances of authenticity provided the basis for a mood of understanding. There was more to this stagecraft than met the eye, however.¹⁶

The Potomac Park cherries. From the beginning, these trees and the national friendship they represented were closely identified with President and Mrs. Helen Taft, who visited Japan several times (and visited Eliza Scidmore there) during the time he was Governor of the Philippines and Secretary of War. Helen Taft kept a "treasured letter" from Ozaki's wife which "recalled the friendship of those never-to-be forgotten days" when the Tafts "visited Tokyo and were the honored guests of the Emperor and Empress."¹⁷ Taft was a major agent of accommodation between the two powers. His diplomacy in Japan is perhaps most closely identified with the so-called Taft-Katsura Agreement in which Japan

¹⁵ Scidmore, "The Cherry Blossoms of Japan," 653; Roland M. Jefferson and Alan E. Fusonie, *The Japanese Flowering Cherry Trees of Washington, D.C.: A Living Symbol of Friendship*. (Washington, D.C.: Agricultural Research Service, U. S. Department of Agriculture, 1977); Yamada, *Sakura shi*, 361-2; ; *New York Times*, Apr 17, 1927, E7.

¹⁶ *New York Times*, Apr 13, 1930, 86; Mar 31, 1935, N1; Apr 4, 1937, 183; *Christian Science Monitor*, March 30, 1938, 4.

¹⁷ "Mayor Ozaki of Tokio has offered 20,000 (sic) cherry trees as a gift to President Taft," *New York Times*, Aug 20, 1909, 6. They are a gift to Mrs. Taft," *NYT*, Jan 8, 1910, 6; and her obituary says that "to her the public owe the famous cherry trees," *NYT*, May 23, 1943, 43; *NYT*, Apr 4, 1937, 183. Taft was in Japan four times between 1900 and 1907, and Mrs. Taft three, including three months when she lived in Yokohama. There she was acquainted with Ramaha Scidmore, who had urged since 1885 that cherries be planted in Washington, and continued this advocacy with Taft. Helen Herron Taft, *Recollections of Full Years* (New York: Dodd, Mead & Co., 1914) pp 52-90. The colonial Philippines were connected to Taft's liking of Japanese cherries in another way. Her plans for Potomac Park were influenced by her experiences of the Lunetta, "an institution whose usefulness to society in the Philippine capital is not to be overestimated." She "determined, if possible, to convert Potomac Park into a glorified Lunetta." The cherries were the single Japanese design element for her Lunetta-like park. Taft, *Recollections*, 361-62; *NYT*, Apr 18, 1919, 2.

acknowledged American occupation of the Philippines and the United States acknowledged Japanese control of Korea. A subtext of Washington's cherries, sometimes made explicit, is this mutual recognition of empire. Japanese occupation and rule of southern Manchuria and Korea was wrapped in a picturesque and charming "Cherry Blossom Fantasy." As Mayor Ozaki put it, "I always wanted to show, in some way, appreciation to the government of the United States for their kindness shown to Japan during the Russo-Japanese War. When I heard that Mrs. Taft was interested in planting Japanese flowering trees in Washington, I took the liberty to send the trees as a gift from the city of Tokyo..."¹⁸

This extremely successful example of cultural diplomacy rested on several accomplishments. Several decades of Western observation of sakura and the persistence of the image of Japan as a "flowery fairyland," as well as Japanese governmental promotion of sakura, had helped to identify sakura as the national flower of Japan, and "brand" it as Japanese. The Washington cherries provided a way of understanding Japan through aesthetic, sensory, and emotional apprehension. One could "picture" Japan, or a vital aspect of Japanese culture, by visiting the cherry blossoms. Looking at the blossoms, one could imagine Japanese sensibility, patriotism, spirit, aestheticism, and other qualities in these gentle blossoms. In actuality, the branding was contingent, and did not withstand hostilities between the two nations during the Pacific War.

During that war, the "nationality" of the Potomac cherries came into question. Shortly after the Pearl Harbor attack vandals cut down several trees. Washington officials responded to ambivalent feelings about the trees by declaring them "innocent," and by joining a confused renaming. People called them Washington, Victory, Korean, "just plain cherry trees," Oriental, or even Japanese cherries. In 1943, Secretary of the Interior Ickes declared them "Oriental Flowering Cherry Trees," citing the "correct appellation" of the Committee on Horticultural Nomenclature.¹⁹ Merely removing the Japanese appellation was not enough for the Korean-American Council, which demanded that the trees be renamed "Korean cherry trees," because their ancestors had been "stolen from the Korean and Chinese peoples by the rapacious and savage Japanese." Their original habitat in Korea was the site of a queen murdered by Japanese, and of "thousands upon thousands" of blossoms" which were "mournful reminders of Japanese aggression and terrorism," not of any transcendental aestheticism or international friendship. In April, 1943, in protest of these obscured origins, which he attributed to "Japanese imperialism," Syngman Rhee, together with the President of American University, organized a planting of "Korean cherry trees" at the university, where representatives of Japanese-occupied put in saplings.²⁰

¹⁸ Quoted in Roland Jefferson, "The History of the Cherry Blossom Trees in Potomac Park," Also see Dennis P. Halpin, "Human Rights in South Korea: Confucian Humanism versus Western Liberalism," paper presented at the Spring 2002 ICAS Symposium, May 8, 2002, "If Americans think of the Taft-Katsura agreement at all, it is out of gratitude for the cherry blossoms that it brought to Washington."

¹⁹ *NYT*, Dec 10, 1941, 30; *NYT*, Jan 17, 1942, 15. It was the manager of the Greater National Capital Committee, sponsor of the annual cherry blossom festival who declared the trees innocent and said that "You'd have to call off human nature to keep the visitors away," *NYT*, Mar 1, 1942, 46; *NYT*, May 3, 1942, SM8; *NYT*, Mar 28, 1943, X12.

²⁰ *NYT*, Apr 5, 1942, 34; <http://www.american.edu/arubin/wwii/cherry.htm#top> This was not an entirely anti-colonial ceremony, as the wife of a former high commissioner of the Philippines planted one tree, maintaining one part of the legacy of the Taft-Katsura Agreement for the trees. Rhee's effort had some success: "Formerly they were called Japanese cherry blossoms. Now they're Korean blooms." *NYT*, Mar 21, 1945, 21.

After the war, the Potomac cherries provided a means to reintegrate Japan into the international order. In 1950, the American Council on Japan, an organization which worked to change economic and other policies of the American Occupation of Japan, brought Ozaki to the United States, presenting him as a pacifist and the donor of the Potomac Park trees—which he inspected. Sakura could still be controversial (Ozaki's offer to give 3000 cherry trees for the United Nations site was questioned as coming from "a national of a former Axis state,") but Americans again began to appreciate Washington's cherries as Japanese.²¹

If sakura was the national flower and native to Japan, and Japan, abounding in sakura, was the "Land of Cherries," and the center for sakura's distribution, with "no other country having so many species and varieties," and if the sakura and its scenery with so important to Japanese culture,²² if it was important both to integrating national space within Japan, and extending Japanese space overseas in cultural diplomacy, it should not be surprising if it was part of Japanese colonization. How better to domesticate colonial space than to make familiar scenery there? Much of Taiwan was too warm for Japanese cherries, but at some higher elevations, it was possible to rear them. Cherries lined the path to a Shinto shrine on Mt. Ari, and surrounded the police station on the same mountain.²³ Flowering Cherries grew well in Korea, and colonists planted large plantations of them, and Japanese planted cherries in Manchuria from at least the time of the Russo-Japanese War until well into the Pacific War.

In one of the most famous accounts of the Russo-Japanese War, Human Bullets, Sakurai Tadayoshi described his disappointment on landing in Manchuria:

Was the Canaan of our hope the country that we had pictured to ourselves? Contrary to our expectations, it did not look at all like a place our brethren had bought with their blood ten years before. It was simply a desolate wilderness, a deserted sand-plain, a boundless expanse of rolling country, a monotonous insipid canvas, with dark red and light gray all over. Compared with the detailed, variegated picture of Japan that we had been accustomed to, what a sense of untouched carelessness!²⁴

Here we have the familiar colonial image of the empty canvass, unused or misused by the inhabitants (whom Sakurai quickly asks, "Were they men or animals?"), and waiting for the colonizer to draw, to transform the land that he has bought with his blood. But Sakurai goes beyond this to assert the superiority of the Japanese landscape pictorially. It would seem that the common Western perception of Japan as picturesque and Shiga's assertion of Japanese appreciation of Japan's natural beauty are in accord with the feelings of

²¹ NYT, May 19, 1950, 3; May 29, 1950, 26; Jun 3, 1950, 4; Oct 7, 1954, 23.

²² All these statements can be found in the botanist Miyoshi's 1934 Sakura: Japanese: Japanese Cherry.

²³ Poultney Bigelow, Japan and her Colonies (London: Edward Arnold & Co., 1923), 96; Huixiang Zeng, et al, Yushan hui shou (Nantou Xian Shuili xiang: Yushan guo jia gong yuan guan li chu yuan gong xiao fei he zuo she, 1990) 164-165.

²⁴ Sakurai Tadayoshi, trans. Honda Masujiro, Human Bullets: A Soldier's Story of Port Arthur, (Boston: Houghton, Mifflin, 1913), p 32-33.

this veteran of the Manchurian campaign. Japanese transformation of Manchuria began almost immediately, and sakura planting during the war itself.

By 1905, the last year of the war, a few "frail-looking" sakura stood in an army supply base in Dairen (formerly Russian Dalny). Here, in what was still a Chinese fishing village of a few houses and near a shrine dedicated to the Sea-Goddess, was probably the first Japanese hanami in Dairen. The celebrants spread carpets, drinks and food in the backyard of a fisherman's house. Also in 1905, and before the war had ended, Japanese investors bought land near the former Russian "West Park" and began what would eventually become a large entertainment district. They built teahouses, imported geisha, and shortly after several hundred sakura were planted. Other people transplanted sakura into the gardens of former Russian residences, although only a few survived for long.²⁵

What followed was a large and sustained effort to create sakura scenery throughout Japanese Manchuria. The colonial government, the South Manchuria Railway, the army, groups and private individuals made private and public plantings of single, dozens, or thousands of trees. The first Japanese Customs Commissioner gave 12,000 saplings which were planted in Dairen's Central Park, and the city began to fill with sakura. Manchurian Japanese widely celebrated the coronation of the Taisho Emperor in 1915, and Dairen's Imperial Coronation Commemoration Committee imported 4500 trees from renowned Mt. Yoshino in Japan. The trees went to a government nursery for acclimation, and the Committee transferred them to the Civil Administration. The Japanese Military Administration of Qingdao also sent trees to commemorate the German colony's capture by Japanese forces. In March 1916, 600 double-petalled trees from Qingdao were transplanted, along with trees from Japan, to line both sides of roads near Central Park. Some were seven or eight years old and expected to begin blooming almost immediately.²⁶

By 1936, one count had 10,740 trees in ten urban and suburban parks and reservoir districts in and around Dairen, and there were also private plantings. Dairen was only one of the three Manchurian cities famed for their sakura. Port Arthur had extensive plantings in the city and the surrounding hills, while Antung, on the Korean border, had what became probably the sakura meisho with the highest reputation in Manchuria, the grove on the hillside of Chinkōzan. It shared the hillside with Antung Shrine, a war memorial and Rinzaï temple, composing a religious-recreational space. That these three, which were the main Japanese cities of southern Manchuria, were the celebrated sakura meisho of Manchuria, attracting sightseers from throughout the region, was certainly due to the relatively favorable climate compared to other places in Manchuria. Port Arthur and Dairen were at the extremity of the Liaodong Peninsula, at the southernmost part of Manchuria, and Antung was on the Korean border at the southernmost part of eastern Manchuria. But they were also the entry points to Manchuria from Japan, Antung by the railway north from Pusan, Dairen and Port Arthur by sea from Kobe. In this, Manchuria resembled Korea, where the great sakura meisho, with perhaps 100,000 trees, was at the naval base of Chinhae, near Pusan, the main port connecting to Japan. Although there were renowned meisho at

²⁵ K. Uyeda (Ueda Kyōsuke), "The Story of Cherries in Manchuria." *Manchuria Daily News*, (MDN) Apr 22, 1929, 2.

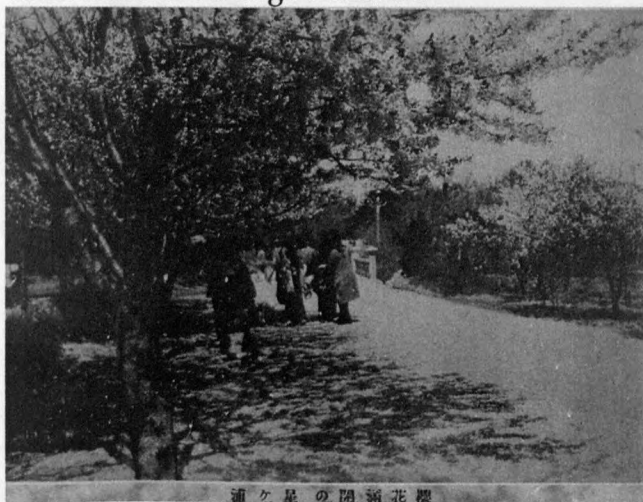
²⁶ Mar 3, 1916, 4; Mar 15, 1916, 4.

Pyongyang and Seoul, Japanese in those cities and from elsewhere in Korea, flocked to Chinhai for hanami. So the most popular meisho in Manchuria and Korea (as with Qingdao in China) were also those in both territories closest to Japan.²⁷

Celebrations

How did the colonists use these picturesque colonial spaces? Sakura in southern Manchuria began to flower about a week or more before the end of April. The peak came around the beginning of May. Dairen had several meisho scattered from the seaside to mountains, with over a week's variation in the time of blossoming. The floral calendar was later than in the main populated areas of Japan, and it was substantially compressed. Unlike Tokyo, where plum blossoms long preceded sakura, in Dairen sakura was immersed in a wave of plum, peach, apricot, azalea, and then followed by Dairen's famed acacias. This floral riot followed the long Manchurian winter, as the other flowers complemented sakura by itself or concentrated in groves and on hillsides. In Manchuria, as in Japan, people spoke of sakura clouds, mists and hazes.²⁸

In metropolitan Japan, sakura bloomed on the pivot of the beginning of the school and recruitment year, but in Manchuria sakura hanami encompassed several significant festivals and anniversaries. Sakura time gathered weight as the Manchurian colony aged, and parks and sakura spots expanded. May 9, often after, but sometimes in the midst of sakura's peak in Dairen, was the time of the Dairen Shrine Spring festival, which attracted a substantial part of Dairen's population, and marked the time of the change from winter to summer school uniforms. From 1929, the May festival was held about the same time in Dairen Stadium. Most of Dairen's Japanese and some Chinese female secondary and upper primary students, participated in this display of gymnastic exercises and mass formations, which attracted a large audience.²⁹

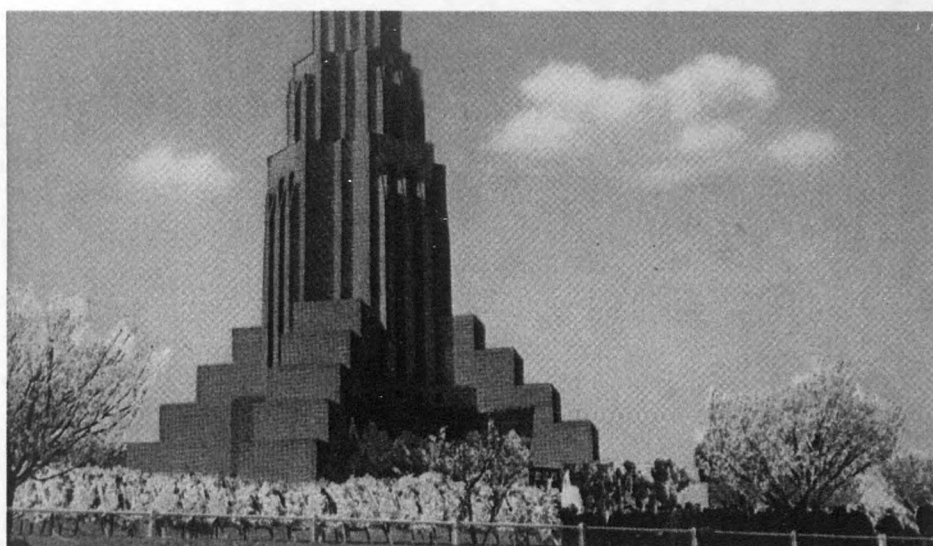


Sakura in full bloom at Hoshigaura

²⁷ Sagai Tatsuru, *Manshū no jinja kōbōshi* (Tokyo: 1998), pp 22-24. Antung had become a treaty port in 1903, and like shrines in Korean treaty ports, the shrine began as "Daijingū" in 1905, and took the name Antung Shrine on November 11, birthday of the Meiji Emperor, in 1910. The South Manchuria Railway established a park there the same year.

²⁸ Matsushita Mareko, *Sayonara Dairen* (Tokyo: Kenkōsha 1970) 135.

²⁹ Matsushita, *Sayonara Dairen*, 128; *MDN*, May 10, 1929, 2; *MDN*, May 13, 1929, 2.



The war memorial in Dairen's Central Park surrounded by sakura in bloom

From the end of the Russo-Japanese War, ceremonies at War Memorials in Manchuria were held around the end of April, in conjunction with ceremonies at Yasukuni Shrine festival in Tokyo, but unlike Tokyo where hanami was long past, April 30 usually fell during the time sakura bloomed in southern Manchuria. From 1928 the celebrations of the April 29 birthday of the Showa Emperor intensified the Yasukuni Festival, as the Emperor visited Yasukuni to pay homage to the spirits of the war dead, many soldiers and sailors who had died in the two Manchurian wars. The celebration of this birthday also intensified flower-viewing time in southern Manchuria. In 1929, for instance, April 29 was the day of the Cherry Blossom Festival in Dairen and Port Arthur. After the establishment of Manchukuo, memorial services in conjunction with the Yasukuni festival spread throughout Manchuria. In 1937, Manchukuo held a national holiday on April 27, the second day of the Yasukuni festival and people held ceremonies at shrines and war memorials throughout Manchuria. In southern Manchuria, the holiday intensified flower viewing, and in Dairen, tens of thousands flooded the streets, and a procession of cars carried about a thousand high dignitaries to a hanami party at the Port Arthur residence of the Kwantung Army commander. This party, attended by the diplomatic corps, geisha and other dancers, was an annual event in the 1930s. After the establishment of Manchukuo, early May brought additional ceremonies at war memorials. Dairen's war memorial in Central Park, near masses of cherry trees, was the site of large early May memorial ceremonies.³⁰

Manchurian sakura early attracted tourists and celebrants, and not just at the main sakura cities of Dairen, Port Arthur and Antung. In 1917, a special train brought primary school children and soldiers to a cherry blossom party near Yingkou, with "red lanterns and artificial flowers." Shortly after, the South Manchuria Railway began running annual special trains from Shenyang to Dairen and Antung, adding to growing numbers of local celebrants. As Manchuria's Japanese population grew, so did hanami, and during the 1930s, numbers became very large. On May 10, 1936, as 50,000 people went to one of Dairen's several meisho, more than 400,000 rode the city's streetcars, and the transit company added 60 buses locally and 18 to Port Arthur to accommodate those going to view the trees. 1700 people in five parties arrived from the north while 1300 in fourteen parties left Dairen to visit other

³⁰ *MDN*, Apr 29, 1938, 2; *MDN*, May 5, 1936, 2; *MDN*, May 4, 1934, 2.

meisho. In 1937, in addition to two special trains between Shenyang and Dairen, and one from Shenyang to Antung, and many extra cars added to regular trains between those cities, the Mantetsu added a cherry-viewing train from Harbin to Dairen—a journey scheduled for 17.5 hours. The same year, the Japan Tourist Bureau organized an excursion to Dairen and the Port Arthur battlefields during hanami for Russian students and residents of Shenyang.³¹



A Dairen sakura maisho

What did these multitudes do during Dairen's hanami? In 1929, in Central Park some floated in boats on a pond beneath a dam covered with sakura. Others wandered through the park enjoying a Japanese cottage "buried among the bushes of plum flowers," or walked through lanes and tunnels of sakura. At another resort, the only Japanese plum in Dairen bloomed with "intoxicating perfume." Extra trams were packed and buses and horsecars carried tourists to resorts. On the day of the Dairen Shrine festival, some men "masqueraded" as geisha, others dressed as samurai with swords, and women strolled playing samisen. Observing a young Japanese woman with kimono and parasol walking through a "flowering tunnel" of sakura, a journalist described this scene as one that would "set an artist wild with delight." The colonists had succeeded in creating picturesque Japanese scenes in Manchuria, where only fifteen years earlier, the soldier Sakurai had found only "desolate wilderness, . . . a monotonous insipid canvass."³²

Conclusion

As Japanese confronted Western demands during the 19th century and began to build a modern and powerful state, they found it necessary to overcome Western perceptions of inferiority, weakness, and backwardness if they were to get Westerners to accept them as equals. Japanese strove to transform weakness into power, poverty into wealth. The Western perception of Japan as picturesque and quaint accorded with views of Japan as weak and backward, but it also accommodated itself to a Japan that grew increasingly wealthy and powerful. The picturesque, as part of a unique national aesthetic consciousness of a unique natural beauty, became part of national identity and pride. Scenery became a source of Japanese strength. Sakura was one element of this picturesque scenery that could

³¹ *MDN*, May 8, 1917, 5; *MDN*, May 1, 1933, 2; *MDN*, May 11, 1935, 2; *MDN*, March 31, 1937, 8; *MDN*, Apr 8, 1937; *MDN*, Apr 14, 1937, 2.

³² *MDN*, Apr 30, 1929, 1,2; *MDN*, May 11, 1929, 2; Kantōshūchō dobokuka, *Dairen toshi keikaku gaiyō*, Vol 1, (Dairen: Kantōshūchō dobokuka, 1937).

be reproduced easily. It carried powerful cultural associations, that were strengthened by the government when it planted it at and near military bases, schools, shrines, war monuments, and other significant sites. Planted throughout Japan, and identified as native to Japanese territory, it intensified the Japaneseness of any place within that territory.

Unlike Mount Fuji, Japan's rocky islands, great forests, and other distinctive scenery, sakura were easily transplanted overseas, and picturesque Japanese scenery recreated far from Japan. This made sakura a powerful tool of cultural diplomacy. Foreigners could enter into this picturesque scenery, have a range of aesthetic and sentimental experiences without knowing much about Japan, and still feel sympathetic, that they had achieved understanding and communion with Japan. The sakura picturesque accommodated itself easily to the forms of international communication, seeming to communicate profundities, and yield insights without necessarily imparting anything more than an initial impression. This depended on the strength of sakura's unique identification with Japan, which proved fragile during the Pacific War. Sakura scenery also moved overseas to Japanese colonies, which it helped to domesticate and Japanicize. Far from disappearing with the quaint medieval "Old Nippon" of the samurai, the "flowery fairyland" began to spread across Korea, Manchuria, and China.

The Picturesque Goes West: Politics of the Visual and Ideal Landscape in the United States

Francesca Orlandi

Trans-Atlantic epiphany

The attempt – and the limit – of this contribution is to draw a map in which aesthetics and literature, cultural history and visual representation provide the grounds to trace the footprint of the picturesque in the United States; and where a dialogue with territories which belong to architecture and landscape architecture may be entertained.

Anecdotal to this transatlantic perspective is the story of the picturesque in England, an evolutionary process in philosophical terms, for which the decades between 1750 and 1850, between William Gilpin and John Claudius Loudon, between sketching and gardening, connoisseurship, taste and didacticism, education and tourism, visual arts and mass visual culture, have to be kept in view. The element which first needs attention, being central to the dissemination of picturesque principles and practices in the United States, is the gap for original theory and mutual reception occurring between Gilpin's first dissertations on picturesque beauty and Loudon's practical application of picturesque principles to gardens, villas, urban planning, botanical gardens etc. In fact, Gilpin's theory of the picturesque never got to the United States unalloyed, but always with a strong associationist bias, validating its elements of design, its rules for sketching and travelling, perceiving and composing landscape, and yet extending its range to the sentiments and feelings or those aroused by the ocular stimuli. Initially conceived as a set of formalist rules devised to capture aspects of nature in drawings, sketches, descriptions, so as to make reality – however what often appeared unremarkable or ill-designed in nature, picturesque beauty would result in a composition based on a skillful selection of contrasts, on variety and variety. Selection of a presentation would be of minor importance. In fact, in nature,

Either the foreground, or the background, is disproportioned, or some awkward line runs across the plain, or a tree is misplaced, or a bank is rough or scabby, or other is not exactly what it should be. The cause is the imperiousness of nature is beyond human comprehension. She works on a vast scale and, on doing, harmoniously, if her schemes should be comprehended. The artist, in the mean time, is confined to a part of her domain, the story, however, which he calls the *prospect*.¹ He looks over the scene, he looks down the path of nature's surface to his own eye, or some other in scope. Hence forward, the painter, who adheres strictly to the composition of nature, will never make a good picture. His picture that contains a whole, his archaïsme is but a speck.

3 – Modernités I : Territoires

¹ William Gilpin, *Characteristics of the Picturesque* (1792), Woodstock & Books, Colford New York, 1981, pp. 25-26. For Gilpin's "visual and picturesque" see my article "Visual and picturesque" in my book "Visual and picturesque" (2004).

**The Picturesque Goes West :
politics of the visual and ideal landscape in the United States**

Francesca Orestano

Trans-Atlantic capabilities

The attempt – and the limit – of this contribution is to draw a map in which aesthetics and literature, cultural history and visual representations provide the grounds to trace the discourse of the picturesque in the United States; and where a dialogue with territories which belong to architecture, and landscape architecture, may be entertained.

Antecedent to this transatlantic perspective is the theory of the picturesque in England, an evolutionary process in philosophical terms, for which the decades between 1750 and 1830, between William Gilpin and John Claudius Loudon, between sketching and gardening, connoisseurship, taste and distinction, excursion and tourism, visual arts and mass visual culture, have to be kept into view. The element which first needs attention, being crucial to the dissemination of picturesque principles and practices in the United States, is the gap (in original theory and cultural reception) occurring between Gilpin's first observations on picturesque beauty and Loudon's practical application of picturesque principles to gardens, villas, urban planning, horticultural schemes. In fact, Gilpin's theory of the picturesque never got to the United States unalloyed, but always with a strong associationist bias, validating its elements of design, its rules for sketching and travelling, perceiving and composing landscape, and yet extending its range to the emotions and feelings or ideas aroused by the ocular stimuli. Initially conceived as a set of formalist rules devised to capture aspects of nature in drawings, sketches, descriptions, so as to make visually interesting what often appeared unremarkable or ill-designed in nature, picturesque beauty would result in a composition based on a skillful selection of contrasts, on variety and intricacy. Realism of representation would be of minor importance. In fact, in nature,

Either the foreground, or the background, is disproportioned: or some awkward line runs across the piece: or a tree is ill-placed: or a bank is formal: or something, or other is not exactly what it should be. The case is, the immensity of nature is beyond human comprehension. She works on a *vast scale*; and, no doubt, harmoniously, if her schemes could be comprehended. The artist, in the mean time, is confined to a *span*. He lays down his little rules, therefore, which he calls the *principles of picturesque beauty*, merely to adapt such diminutive parts of nature's surfaces to his own eye, as come within its scope. Hence therefore, the painter, who adheres strictly to the *composition* of nature, will rarely make a good picture. His picture must contain a *whole*: his archetype is but a *span*.¹

¹ William Gilpin, *Observations on the River Wye* (1782). Woodstock Books, Oxford/New York, 1991, pp.18-19. For Gilpin "moral and picturesque ideas do not always coincide".

In the 1790s, Gilpin's picturesque aesthetics are transformed, insofar as the aesthetic-philosophical debate gradually moves from the appreciation of picturesque beauty to those objects whose beauty creates psychological associations. A new category, dubbed 'picturesqueness', is described by Uvedale Price in terms not purely aesthetic, or visual, but philosophically poised between the beautiful and the sublime, and the moral lesson each category conveys². Picturesqueness is the quality of those objects that, while visually enticing, also stir the mind with associations, with emotions of sublimity and beauty, with the notion of the "conception we have of a right and a wrong sense or taste in morals" and with "the conception we have of a right and a wrong sense or taste in the fine arts" – to quote from Lord Kames's *Elements of Criticism* (1762). Kames's text, together with the gospel of associationism, Archibald Alison's *The Nature and Principles of Taste* (1790), proved immensely influential in the United States: these books "brought literature and art into more immediate relationship with experience and provided much of the rationale for the literary nationalism of the *North American Review*" (Spiller 482).

Yet there are factors which seem to prevent the popularity of picturesque practices in the United States. As a category involving taste and a standard of connoisseurship to be aesthetically appreciated, picturesqueness seems an elitist exercise for those who have leisure to devote their time to the fine arts. Furthermore, pure aesthetics founded on the visual correction of a defective nature would not thrive in the United States. The latitudinarian conception of the universe as a mysterious book written in hieroglyphic, out of which the Reverend Gilpin composed his sketches, would be revolutionized: on the one hand, into a providential scheme accounting for the unlimited readability of the book of nature, for the errand-into-the-wilderness teleology; on the other hand, whenever the quality of human response and cultural reception came to be considered, into an organicist panorama of ideal moral uniformity, a natural uniformity of taste:

Unhappy it would be for us did not uniformity prevail in morals: that our actions should uniformly be directed to what is good and against what is ill is the greatest blessing in society...With respect to pastime in general and the fine arts in particular, the final cause of uniformity is illustrious. Uniformity of taste gives opportunity for sumptuous and elegant buildings, for fine gardens and extensive embellishments which please universally; and the reason is that without uniformity of taste, there could not be any suitable reward, either of profit or honour, to encourage men of genius to labour in such works...The same uniformity of taste is equally necessary to perfect the art of music, sculpture, and painting...Nature is in every particular consistent with herself: we are framed by Nature to have a high relish for the fine arts, which are a great source of happiness and friendly in a high degree to virtue: we are, at the same time, framed with uniformity of taste to furnish proper objects for that high relish; and if uniformity did not prevail, the fine arts could never have made any figure.³

² Uvedale Price would not have been happy with such a clear definition of, or division between, the Sublime and the Beautiful. One of the chief pegs on which he hung his spiteful, lively, and eminently readable 1794 polemic, *An Essay on the Picturesque*, was his insistence that 'picturesqueness' (an abstract noun he claimed to have coined personally) was an aesthetic quality midway between Burke's Sublime and Beautiful, and distinct from either": Timothy Mowl, *Gentlemen and Players. Gardeners of the English Landscape*. Stroud, Sutton, 2000, p.170. Not a planter or a gardener at Foxley, Price "had more to do with the creation of an appreciative awareness of the natural landscape of rural England than with park or garden design".

³ Lord Kames's *Elements of Criticism* (1762), in Robert E. Spiller, ed., *The American Literary Revolution, 1783-1837*, New York, Anchor Books, 1967, pp.486-7.

Not surprisingly, *The Home Book of the Picturesque* in 1852 will carry a statement as to the "intelligible hieroglyphic" of nature. And since we are to deal with gardens and natural space, and their improvement with/as *proper objects* which must familiarize taste with virtue, it is worth quoting an anonymous voice that in 1775 maintained that "spots here are frequently found that possess every picturesque beauty which in England our nobility are so emulous to create in their parks"⁴: thus acknowledging that *in lieu* of the aristocracy, with its selfish rural improvements, nature had worked harder, in the new world, – and no doubt more morally, and with better results. Considering the culture of the picturesque as it flourished on the other side of the water, Jefferson and Adams, in 1786, visited the landscaped grounds at Stowe, birthplace of the picturesque⁵, appreciated the crowd of elegant buildings which comprised (among many others) an Egyptian pyramid, a Classical Temple, a Rotunda, a Gothic temple, a Palladian bridge; arches, cascades, Dido's Cave, a grotto: and concluded that if similar improvements were to be undertaken in the United States, the poor moral lesson suggested by some buildings should be eschewed: "The temples of Bacchus and Venus are quite unnecessary, as mankind have no need of artificial inducements to such amusements". Having reckoned the extravagant number of gardeners employed at Stowe, they also examined the excavation for the lake, the composition of manure, and predicted that

It will be long...before parks, Pleasure grounds, Gardens & Ornamented Farms grow so much in fashion in America. But Nature has done greater things and furnished nobler materials here...all laid up on a larger scale (Leighton 1986: 349-359).

The point of the "larger scale" would indeed grant the element of variety. It did not take long to extend the gist of De Tocqueville's rendering of the idea of democracy – the *e pluribus unum* ratio – and the virtuous abstraction connected with the idea of uniformity of taste, to a great variety of landscapes and situations, both natural and architecturally contrived. A democratic consensus upon the objects of taste, fostered by clearly stated moral associations, would smoothly adapt picturesque rules and objects to the ideological expectations of the (re)public. The associationist attitude, in England, had already induced the picturesque eye to stoop to morality, to condemn all those embellishments which required decay and dilapidation, fragments and mutilation, as the chief ingredients of the picturesque scene. Starting with *Modern Painters*, John Ruskin would find exception with the aesthetics of poverty, and deplore the social price involved by picturesque representations of the rural (and metropolitan) poor⁶. Those "idle loiterers" who (rather than "the industrious mechanic") added picturesque value to Gilpin's observations of Cumberland and Westmorland, would find their aesthetic transatlantic counterpart in the native – and vanishing – Americans, whose mythical idleness and visually curious aspect would provide a discourse covering painting and statuary, poetry and romance. The so-called Indians, initially portrayed with realistic care by the Department of War in Washington, once

⁴ Robert Lawson-Peebles, *Landscape and Written Expression in Revolutionary America. The World Turned Upside Down*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 167.

⁵ F.Orestano, "The Rev William Gilpin and the Picturesque, or, Who's Afraid of Doctor Syntax?", in *Garden History*, 31/2, 2003, 163-179.

⁶ F.Orestano, "Picturesque Landscape vs. Modern Space: An Agony, in Three Fits", in T. Cerutti, ed., *Ruskin and the Twentieth Century: the Modernity of Ruskinism*. Vercelli, Mercurio, 2000, pp. 63-84.

removed beyond the mountains or extinct, became picturesque objects in J.F.Cooper's historical romances: not dissimilarly from Walter Scott's gypsies or characters in colourful Scottish costume⁷.

Yet, as I shall try to demonstrate, European picturesque undergoes a transformation on the American soil, for reasons which are bound to extend its range to a multiplicity of objects and, at once, to reveal elements of its conceptual core, which had been overshadowed in England by cultural clichés. In other terms, what allows us today to think in terms of American picturesque is consequential to the fact that at first, conventional European picturesque objects are not there; and secondly, because in terms of landscape appreciation and description the sublime is the category writers and painters are most often confronted with.

Formerly a source of visual pleasure, and the first object (at Stowe in 1748) to be defined as 'picturesque', the ruin in the landscape did not signify visual pleasure to the new nation because of its twice-dreaded burden of continental gothic associations: tales of despotism, tyranny and rapacity entrenched in medieval castles, superstitious practices, idleness and lust nurtured in monastic buildings and catholic abbeys, do not belong to the landscape of the United States. Other settings and circumstances are to feed the American romance. Charles Brockden Brown, who is, like Jefferson, a keen reader of Gilpin, Burke, Lord Kames, writes his American gothic stories by dealing at once with the wilderness of nature and "the occasional perversions of the human mind" (*Wieland, or, The Transformation*, 1798).

America has opened new views to the naturalist and the politician...That new springs of action, and new motives of curiosity should operate; that the field of investigation, opened to us by our own country, should differ essentially from those which exist in Europe, may be readily conceived... Gothic castles and chimeras, are the materials usually employed for this end. The incidents of Indian hostility, and the perils of the western wilderness, are far more suitable; and for a native of America to overlook these, would admit of no apology ("To the Public", *Edgar Huntly, or Memoirs of a Sleep-Walker* (1799)).

New objects of sublimity and beauty tell of his awareness of an essential difference. *Edgar Huntly* provides ironic instances of picturesque travels⁸. Gilpin's essay 'On Picturesque Travel' (1792) had been available in the US since 1793, when *The New York Magazine; or, Literary Repository* carried a reprint of it. And while it can be safely maintained that the American picturesque belongs to the associationist variety, it is equally evident that the reception of Gilpin's picturesque in the US is affected by elements intrinsically ideological, which involve self-representation and the representation of a territory which has to be different from England, and has to be treated in aesthetic terms with specific, adequate categories. In 1794 a celebrative poem by Timothy Dwight, *Greenfield Hill*, is meant as the optimistic transatlantic answer to the grim landscape description provided by Goldsmith's *The Deserted Village*. In Goldsmith's poem the landlord, a tyrant, hires a landscape gardener

⁷ P. Garside, "Meg Merrilies and the Gypsies", in S.Copley, P. Garside, eds., *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and Aesthetics since 1770*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp.145-174

⁸ Beth L.Lueck, *American Writers and the Picturesque Tour: the Search for National Identity 1790-1860*. New York, Garland, 1997, pp.31-53.

to make his grounds picturesque at the expense of the inhabitants of Sweet Auburn (Nuneham Courtenay, ironically landscaped according to Rousseau's views): but in the land of freedom, the poet can celebrate the happy, cheerful village, because

No griping landlord here alarms the door...
No haughty owner drives the humble swain
To some far refuge from his dread domain...

Dwight, who was well-acquainted with eighteenth-century landscape aesthetics, particularly Burke and Gilpin⁹, would make extensive use of picturesque description in his *Travels* (1821). Dwight, however, also faced the hard fact that many natural features of the new continent tended to be sublime, rather than picturesque: such, he felt, was the nature of the wilderness, its "grandeur indescribable". In order to describe this wilderness, to represent the untranslatable, poets, painters, travellers resort to a compromise: if "deformity of terrain is such that it threatens the form of the description", picturesque associations can be implemented as prophecies, futuristic moral conclusions or rhetorical questions which articulate in the future tense a response to the sublimity of landscape :

In so vast an expansion the eye perceives a prevalence of forest, which it regrets; and instinctively demands a prevalence of smiling scenes, and a more general establishment of the cheerful haunts of man. This temporary defect... I easily overlook; and am, of course, transported in imagination to that period in which, at a little distance, the hills, and plains, and valleys around me will be stripped of the forests, which now majestically, and even gloomily, overshadow them; and be measured into farms, enlivened with the beauty of cultivation....The meadow will glow with verdure, and sparkle with the enamel of flowers. Flocks and herds will frolic over the pasture...¹⁰

The passage documents a kind of picturesque compromise implemented so as to harness sublimity into a landscape of desire, through its rhetorical postponement into prophecy, into the picturesque scene to be. Together with the movement towards the future – 'Tomorrowland' already – authors avoid the ideological uniformity of the present by moving backwards, to the romance of the colonial past. Hawthorne complains that

No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nothing but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land.

By receding into the picturesque claro-oscuro of local history (*The Scarlet Letter*) or by sketching the picturesque fallacy of a socialist utopia, as in *The Blithedale Romance*, Hawthorne finds his picturesque shadows and mosses. Not incidentally, the George William Curtis of the Brook Farm rural community experiment, described by this romance, will be a close friend of Andrew Jackson Downing.

⁹ Robert Lawson-Peebles, *Landscape and Written Expression in Revolutionary America. The World Turned Upside Down*. Cambridge, Cambridge University press, 1988, p.146.

¹⁰ This passage, from Dwight's *Travels*, vol. II, quoted in R. Lawson-Peebles, cit., p.148, ff.

But the lack of those picturesque associations which are nurtured by European circumstances is indeed a false problem, soon solved by regional authors, by making recourse to local color, regional or vernacular architecture, local history. John Neal in *Logan, The Mingo Chief*, asserts the picturesque quality of the Indian cottage:

It was not the English cottage, overrun with shining honeysuckle and vivid foliage; nor the Irish cabin, with bare walls and floor of trodden earth; still less it was the fantastic thatch-covered dwelling of the novelist...forever set out to the imagination. No! but it was far more picturesque than either. (*Logan*, I, 10).¹¹

Actually to suggest that picturesque aesthetics are not involved in the various kinds of transactions established with nature and the nature of the American landscape in the US, whether literary, artistic, or geographical, or commercial, would not be true, nor accurate. On the one hand the effectiveness of the descriptive tool is acknowledged by American writers as a lasting, applicable, valuable lesson, useful to domesticate the wilderness, to make it aesthetically familiar; on the other hand, the very same tool which involves a departure from realism, a potentially-dangerous superficiality, is also conveyed through a welcome syntax of associations which allow space to become landscape, uniformity to safeguard disparity.

To carry the concept to the extreme, to locate American picturesqueness halfway between the aesthetic/philosophical categories of the beautiful and the sublime, across an ideal frontier of perception and representation, one has to negotiate in discursive terms between visual surfaces and emotional depth, primitive nature and the urge to subdue it, the sublime facts of the natural wilderness and the moral landscape of classical beauty which qualifies republican virtue. Such compounds between sublimity and abstraction, between a virgin, empty, ideal 'tableau' of wild uniformity in the vastness of continental features, and the gesture which confers upon it the charm of acknowledged aesthetic authority and the democratic mark of individuality, the ideal negotiation will stand on picturesque grounds. Its ideal locations will be those territories whose character and identity are contended, hybrid, non-defined, precarious, futuristic: the empty maps of the suburbia, for those who have urban aspirations; scenic parkways in the middle of the wilderness; rural cemeteries, where the ornament of death constitutes the improvement; the desert, soon to become Las Vegas; the blocks of film studios, and Disneyland, landscapes born in empty spaces, catering for select dwellers or visitors; the university campus, where citizens are temporarily kept and nursed to knowledge. These landscapes of probability, of transience and change, of entertainment nurtured by concurring elements of sublimity and beauty, materialize the negotiation between scenes of nature and signs of men, insofar as they encapsulate varieties of amorphous space - quasi-urban, quasi-natural backgrounds, commercial sites-to-be, academic campuses - within the eloquent finality of a picturesque frame, or transaction. Picturesqueness in the United States coincides with the nature of a frontier which in England is described (by John Ruskin) as inherently vulgar or noble, gardenesque or Turneresque, committed to the aesthetics of poverty and dilapidation. In the United States, its discursive

¹¹ The quote from John Neal's *Logan, the Mingo Chief*, in F. Orestano, *Dal neoclassico al classico: John Neal e la coscienza letteraria americana*. Palermo, Compostampa, 1990; also see F. Orestano, "The Old World and the New in the national landscapes of John Neal", in M. Gidley, R. Lawson-Peebels, eds. *Views of American Landscapes*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp.129-145.

elements and visual capability could be described as the ideal mobile *locus* of F.J.Turner's 'myth of the frontier and its significance in American history', as Henry Nash Smith's virgin land, as Leo Marx's machine in the garden, caught between technology and the pastoral ideal. Its achievement seems one in which sublimity, and morality become the end-of-spectrum terms of a picturesque negotiation, in which, within an ideal uniformity, the regional locale, individual American character, popular identity and representative features, will be eventually granted (fig 1-2).

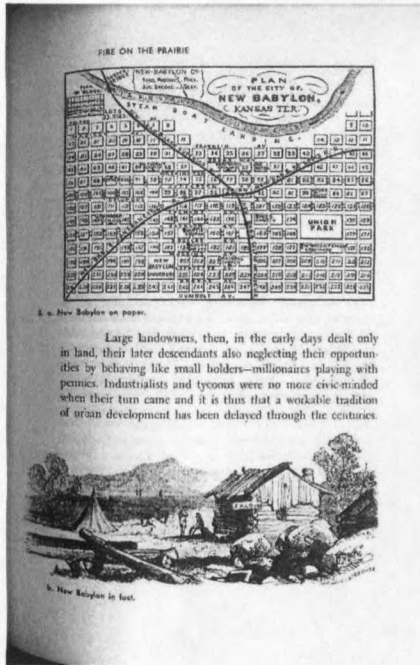


Figure 1 : New Babylon, in plan and in fact

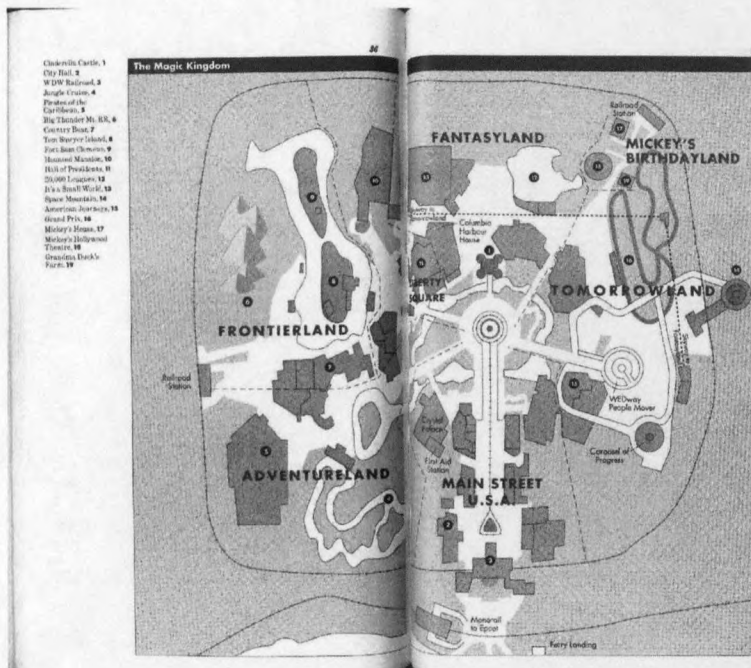


Figure 2 : Disneyworld, the magic kingdom

The intricacy of literary discourse

The problem with the choice of the picturesque note is not simply the moral imperative which bids the artists not to lose sight of the Edenic promise of their territory, to integrate nature as a benevolent force. The problem occurs when artists and intellectuals operate with the sublime quality of the wilderness, the target of the operations of the eye, which, as André Breton would state, "existe à l'état sauvage". Actually the problem consists in the refusal of the picturesque eye to be involved with morality: this aspect of Gilpin's theory is keenly criticized both by Emerson and Thoreau, who cultivate varieties of picturesque perception with a cautious sense of its shortcomings. Commenting upon Rev. Gilpin's *Three Essays*, Thoreau ejaculates:

But he is superficial. He goes not below the surface to account for the effect of form and color, etc... This comes of not inquiring 'into the general sources of beauty'...In the 'Essay on Picturesque Travel'...he says ... '...in fact we have scarce grounds to hope that every admirer of picturesque beauty is an admirer also of the beauty of virtue.' And he a clergyman, 'vicar of Boldre'!... Again, as if that were true, which G. asserts in another essay, that 'the eye, which has nothing to do with moral sentiments, and is conversant only with visible forms, is disgusted,' etc., any more than a telescope is disgusted! As if taste resided in the eye! As if the eye, which itself cannot see at all, were conversant with surfaces! (H.D. Thoreau, cit. in M. Andrews, ed., *The Picturesque, Literary Sources and Documents*, III, 66-68).

In synthesis the passage explains it all. Thoreau's response to Gilpin (not too different from Wordsworth's indignation at the idea that "the visible universe...under the dominion of a taste less spiritual, with microscopic view was scanned", because the artist is "bent overmuch on superficial things" (*The Prelude*, Book XII, vv.88-92; 109-121)) is the old argument pitching ethics against aesthetics; nor is Emerson less concerned that "The critics who complain of the sickly separation of the beauty of nature from the thing to be done, must consider that our hunting of the picturesque is inseparable from our protest against false society."¹²

Edgar Allan Poe, less committed to the regional varieties of American fiction, less concerned with issues of literary nationalism, less bent on visions and sermons of romantic idealism and organicist certainties, will devote some of his work explicitly to the picturesque, showing its inherent formal values and capabilities in "Landor's Cottage", where a cottage is scanned from without and within, showing at once the adoption of European picturesque conventions and their full saturation in the American context; "The Philosophy of Furniture" (1845) discusses interior furniture, which, like external improvement, must express the tasteful simplicity of American decoration. Both essays look upon the same objects, the furniture of nature and of the American house, all items which A.J. Downing will place at the core of his picturesque theory. A picturesque view in Gilpin's idiosyncratic terms, an object of pure visual interest for the individual who makes a sketch of it, is now likely to become a tasteful picturesque commodity, conducive to the domestic health of the thousands. When the eye moves from the ideological frame of uniformity to the picturesque

¹² Templeman, William D., *The Life and Work of William Gilpin, (1724-1804), Master of the Picturesque and Vicar of Boldre*. Illinois Studies in Language and Literature, XXIV, n.3-4. Urbana, University of Illinois Press, 1939, 297; also see his "Thoreau, Moralizer of the Picturesque" in PMLA.

individuality of the scene it intends to contain, visual values are overtaken by a moral lesson in picturesqueness, and become expressive of domestic values and the correct nostalgic longing for natural scenery. Scenery, as a matter of fact, has already vanished from the landscape in Poe's "Morning on the Wissahiccon" (1844) as well as from "The Island of the Fay" when the land has been "parcelled off in lots, at an exorbitant price, as building sites for the villas of the opulent" (Poe, 1984: 939-944). Improvement has its casualties also in the US. "The Domain of Arnheim" (1847) discusses the private picturesque scene of a very rich man, the millionaire Ellison, whose opulently landscaped estate is located on the picturesque Hudson River: on his sudden (unexplained) death, the grounds are opened to legions of ticket-paying visitors, who will thus derive moral satisfaction, expense sanctified, for their aesthetic longing for embellished grounds and fancy buildings.

With Poe's concise but clever stories of landscape improvement, billowing money, dissolving scenery and national furniture, and the marketing of picturesque resorts to millions of visitors, one perceives that the American picturesque does not simply answer the first question, whether a controversial European category should become applicable to the American arts. Insofar as picturesque discourse and images are spread by adequate publications, the successful application and appropriation of such category is also documented.

Nathaniel Parker Willis's *American Scenery Illustrated*¹³ is a lavishly illustrated book, with picturesque views of American landscapes, which sets the right note for other similar statements. Similar, but more literate, the volume published in 1852 by Mr Putnam, *The Home Book of the Picturesque: or American Scenery, Art, and Literature. Comprising a series of essays by Washington Irving, W.C. Bryant, Fenimore Cooper, Miss Cooper, N.P. Willis, Bayard Taylor, H. T. Tuckerman, E.L. Magoon, Dr. Bethune, A.B. Street, Miss Fiedl, etc., with Thirteen engravings on Steel by Eminent Artists, Engraved Expressly for this work. New York, G.P. Putnam, MDCCCLII*. Putnam remarks that his book is "conceived as a gift-book, an ornament for the parlor table, intended to cultivate a refinement, an amenity, and thus needed not to be taken too seriously".

Believing that ample material thus exists for illustrating the picturesque beauties of American landscape, the publisher has ventured to undertake this book as an experiment, to ascertain how far the taste of our people may warrant the production of home-made presentation books, and how far we can successfully compete with those from abroad. (HBP, Publisher's Notice)

The success of this collection of essays, which "rides the crest of American enthusiasm", reflects, according to the contemporary editor, "a characteristic unquestioning acceptance of the picturesque"¹⁴. Providing that the picturesque frame holds it all together,

¹³ N. P. Willis, *American Scenery or: American Scenery Illustrated* (1840), 2 vols., folio; *Canadian Scenery, Illustrated, with drawings by W.H. Bartlett*, 1840, London 1842; *American Scenery, or Land, Lake and River: Illustrations of Transatlantic Nature. From Drawings by W.H. Bartlett*, London, Virtue, 1840. Also in the picturesque agenda are his *Sketches*, Goodrich, Boston, 1827; *Pencilings by the Way*, 3 vols., 1835, London 1844; *Rural Letters and Other Records of Thoughts at Leisure*, New York, 1849; *Out-Doors at Ildewild or, the Shaping of a Home on the banks of the Hudson* (1855).

¹⁴ Motley Deakin, "Introduction" to *The Home Book of the Picturesque: or, American Scenery, Art, and Literature.....*(1852), Gainesville, Fl., Scholars' Facsimiles and Reprints, 1967.

words and images, verbal and visual discourses of the most eclectic kind, from personal reminiscence to real estate advertising, can be offered to the reader. All the engravings are picturesque. In a long survey of the arts, from Greece to the US, entitled "Scenery and Mind", E.L. Magoon stresses the link between uniformity and individuality which is the gist of the book:

To our mind, this book on American Scenery has an import of the highest order. The diversified landscapes of our country exert no slight influence in creating our characters as individuals, and in confirming our destiny as a nation. Oceans, mountains, rivers, cataracts, wild woods, fragrant prairies and melodious winds are elements and exemplifications of that general harmony which subsists throughout the universe, and which is most potent over the most valuable minds. Every material object was designed for the use and reward of genius, to be turned into an intelligible hieroglyphic... (p.3)

While J.-F. Cooper provides a cautiously poised parallel of "American and European Scenery Compared", Washington Irving describes the Catskill Mountains as a place for romance and a "hallowed ground for fancy and the muses" (p.72); Miss Cooper interestingly exploits the visual dynamics of the dissolving view machine, to flicker images from the past – Druidical, Roman, Gothic, renaissance, which contrast against the air of youth of the American scene: "The comparatively slight and fugitive character of American architecture, no, doubt, gives additional force to this impression" (p. 91). The magic of the dissolving view allows a spectacular sequence of landscape scenes to be seen or rather desired, spectacular images of "the valley in the condition it would have assumed, had it lain in the track of European civilization during the past ages" (p.92). In her piece the picturesque is validated by chronological shifts, which will be resumed at Disneyland. Bayard Taylor extols the scenery of Pennsylvania; speaking real estate, N.P. Willis explains that "taste, study, luxury" will be available to the New Yorkers of a certain class, thanks to a new railroad line linking the city to West Point, to nature's northern gate, and to a long street of modern villas thus connecting Broadway with a rural region of romantic picturesqueness and beauty, "which will yet be the teeming Switzerland of our country's Poetry and Pencil" (p.107). This Highland Terrace development, intended for citizens of a certain wealth, will enjoy the advantages of accessible hotels, excursions, fashionable summer resorts, markets, stores, the luxuries of locomotion, a centre of attraction quite unequalled. In similar terms Taylor later on advertises the Erie Railroad, which will have a similar picturesque function. Henry T. Tuckerman moves west, and contemplates the romance of the western pioneers, the poetical wilderness of Kentucky and the possibility for the lover of nature of choosing a Daniel Boone-style of life.

Images of picturesque landscape

There is no denying that the *Home-Book of the Picturesque* (1852) is a successful commercial enterprise: in the same year 1852 the book is republished by Leavitt and Allen under the title *Home Authors and Home Artists*; sixteen years later Putnam refashions the first book under a new title, *A Landscape Book* (1868). From this example, the poet William Cullen Bryant will gather inspiration to promote, as editor, the publication of his impressive three-volume picturesque omnium-gatherum, *Picturesque America, or, The Land We Live In. A Delineation by Pen and Pencil of the Mountains, Rivers, Lakes, Forests, Waterfalls, Shores, canons,*

Valleys, Cities and Other Picturesque Features of Our Country. With Illustrations in Steel and wood by Eminent American Artists. New York, D. Appleton, 1872. (1872).

Enlisting the most renowned artists, such as Asher Durand, these books provide landscape illustrations which show their distance – not only in historical terms – from Gilpin's concept of picturesque beauty. According to the art historian,

nationalist pride was considerably bolstered by the realization that America more clearly fitted Rousseau's concept of primeval paradise than any of the European countries with which, it was uneasily believed, America could not yet compete artistically.¹⁵

Nationalist pride is indeed felt among the painters, whose landscapes follow the English landscape lesson, yet enlarge canvases by square yards, or detail with luminist precision their American views. Thomas Cole, like other artists of the Hudson River School of painting, emphasizes the moral value of the aesthetic experience, stating that "chiaroscuro, colour, form, should always be subservient to the subject, and never be raised to the dignity of an end": by transferring the "heroic aims of the history painters to the landscape category" Cole fights his battle for the beauty of America scenery, arguing that "All nature here is new to art, no Tivolis, Ternis, Mont Blancs, Plinlimmons, hackneyed and worn by the daily pencils of hundreds; but primeval forests, virgin lakes, and waterfalls"¹⁶.

What seems remarkable in these American scenery illustrations are three elements: first, the amount of realism of the images, the recognizable quality of landscapes and landmarks, which although very different – and often ranging from the picturesque to the sublime – can still be identified, whereas many of Gilpin's sketches or aquatints tended to provide just a general idea of a valley, or river, or lake; second, almost a consequence, the absence of Gilpin's discriminating assessment as to the formal value of a scene, of his "hyper-critical visual sensibility"¹⁷ which naturally demanded the abstraction of a formal statement; third, the presence of a frame, a standard statement, a deliberately conventional viewpoint which guarantees the artistic (picturesque) value of the image therein contained. A variety of locations are thus harnessed by pictorial landscape conventions. Thus said, it has to be remarked that these elements belong to the homogenized standard picturesque image sold everywhere both in Europe and in the United States, insofar as the nineteenth century visual culture becomes a mass-visual culture, and slides, dissolving views, cheap printing processes, photographs, stereoscopes, postcards, spectacularize landscapes and tourist landmarks¹⁸. Two illustrations from *Picturesque America* provide a good example, being at once representations of recognizable American landmarks, endowed with very different degrees of visual value, yet unified by a wanton signal of their picturesque destination (fig.3-4).

¹⁵ Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism, and the American Experience.* London, Pall Mall Press, 1969, p.61.

¹⁶ *Ibidem*, p. 61, ff.

¹⁷ Timothy Mowl, *Gentlemen & Players. Gardeners of the English Landscape.* Sutton Publishing, Stroud, 2000, p.169.

¹⁸ James S. Buzard, *The Beaten Track European Tourism, Literature and the ways to Culture, 1800-1918.* Oxford, Clarendon, 1993; John F. Sears, *Sacred Places. American Tourist Attractions in the Nineteenth Century.* New York, Oxford, Oxford University Press, 1989.



Figure 3 : Cascade in Virginia from
Bryan't *Picturesque America*



Figure 4 : Picturesque Washington from
Bryan't *Picturesque America*

Thomas Cole, Asher Durand, Kensett, Bingham, Church, Bierstadt, Moran, they all work in the line of Claude, Gainsborough, and the English watercolorists¹⁹. Yet their "emphasis on the moral value of the aesthetic experience", and "in particular on the moral benefits to be derived from contemplating landscape" is a constant leit-motiv, and best expressed by Durand's painting 'Kindred Spirits' (1849) in which a differentiated landscape - of the sublime, picturesque and beautiful kind - is inspected by the late painter Cole and the poet William Cullen Bryant, whose spectatorship no doubt confers the correct keeping or reading to the whole visual experience. Aesthetics and moral experience are inextricably joined by the two characters leaning from the outward frame towards the landscape and ultimately towards its several vanishing points.

The art critic John Neal recommends to find a style expressive of the greatness of the American landscape, to give justice to the fullness of its sunsets, the glow of its colours and the magnitude of the vision: Albert Bierstadt and Edwin Church respond to this concept by enlarging the picturesque scene to a panoptic vision, almost a 360° panorama embracing all varieties of landscape, all accidents of hills, mountains and rocks. There were indeed sketches of American landscape (John Trumbull's, Jacques Milbert's *Itinéraire Pittoresque du Fleuve Hudson et des parties laterales de l'Amerique du Nord* (Paris 1828-9), and also panoramas (patented by Robert Barker in London in 1787) and topographical paintings. (Fig. 5). Yet generally picturesque aesthetics, even when considered as inadequate to represent the sublimity of American landscape (rejected at Niagara as diminutive), are soon recaptured by the picturesque media, such as tourist guides, postcards, photographs that impart the correct

¹⁹ Angela Miller, *The Empire of the Eye*, has references to Reverend Gilpin (p.140) and to the picturesque mode (pp.10,11; 147 n.31; 158, 273).

visual frame to all kinds of landscape representations. Thus despite Gilpin's lack of involvement with the moral aspects of the picturesque view, American artists contrived to accommodate sublime and indeed widely different perceptions about their land by means of a frame of (picturesque) associations, insofar as

they resisted casting aside morals and meaning in favour of any 'pure' aesthetics. Associationist psychology and picturesque conventions in America therefore were means, not ends; they were utilized only as vehicles for exploring the significance of the landscape and its sublimity.²⁰



Figure 5 : Hudson River panorama

The illustrated book, the stereoscope, the round cartridge of the Viewmaster – and why not the “I-love-heart-shaped logo” postcard, or the black postcard of any city by night – will prove apt frames for geographical diversity.

Picturesque homes and gardens, cemeteries, parks, campuses

A similar dilemma, and the negotiation of its solution, is provided by the work and career of Andrew Jackson Downing (1815-1852), the ‘apostle of taste’ who inherits the fundamental ambiguity of his English models, of Humphry Repton (1752-1818), and John Claudius Loudon (1783-1843), both credited with the ‘gardenesque’ compromise, a style which embraces the entire experience of managing and marketing natural and architectural space, and the horticultural discourse, with different degrees of picturesqueness in the treatment of areas belonging to different (social and economical) classes. Mowl’s description of Repton’s practices, stressing the achieved degree of distinction gardening as a commodity would obtain in the XIX century, both in England and the United States, could throw a less glorious light on the celebration of Downing’s career. Repton was “grossly sentimental, stylistically open to whatever fashion a patron might prefer, a superb salesman, an indifferent businessman and a snob worthy of a whole chapter in Thackeray’s *Book of Snobs*”

²⁰ Elizabeth McKinsey, *Niagara Falls: Icon of the American Sublime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p.87.

²¹. If the term 'gardenesque' was coined by Loudon in 1832, the style it designs applies to all seasons- and places:

Pergolas, trellises, urns on pedestals in balaustraded walls, formal stone terraces, shrubberies with gravel paths, formal beds geometrical with coloured ranks of bright flowers, fountains, specimen trees with metal name tags and supportive rows of greenhouses, all smack now of municipal parks, which were for the most part set up when the Gardenesque reigned unchallenged in the mid-nineteenth century.²²

This description could nicely apply to Downing's architectural and gardening pursuits, his trellises, arbors, verandas and pergolas, the fashionable piazza, the open porch, the plots of flowers, the exotic trees, even the magniloquent urn on pedestal, strategically placed in his own garden, whose paths were carefully raked and combed.(Fig 6)

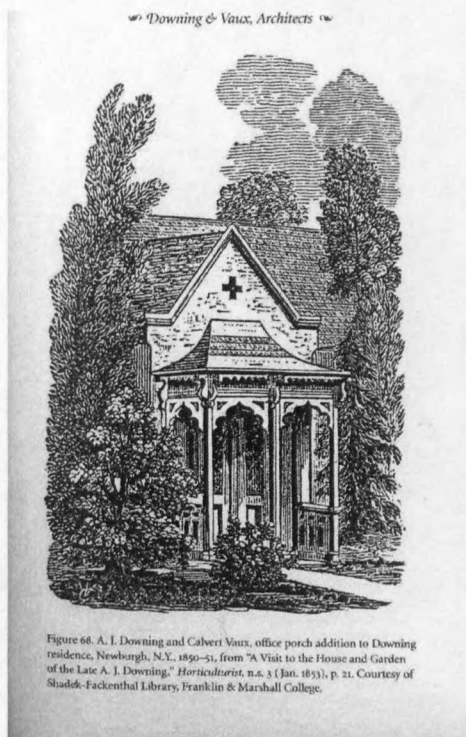


Figure 6 : Downing's residence)

Not only the very objects of his achievement are there *verbatim*, but - more important even if less visible - the moral scaffolding is there, the sermon attached to the ideal concept of an unpretending yet genteel, ennobling rurality. The vernacular charms of the cottage had already been sung by Wordsworth, and revived by John Ruskin in his later years with a keen accent on preservation of features, both architectural and social, already vanishing from the English Lakes landscape; but for Downing the cottage is not a cherished relic of anthropological interest, it becomes a system, the key-element in that contrived "production

²¹ T.Mowl, *Gentlemen & Players*, cit., p.177.

²² T. Mowl, *Gentlemen and Players*, cit., p.186.

of that kind of beauty called the Picturesque"²³. There is no doubt for Downing that there exists something he calls "picturesque architecture", and that he well knows how to "heighten the picturesque character of a building". His secret formula:

But in fact, this is one of the simplest, cheapest, and most effective modes of giving force and spirit to any building. The secret source of the Picturesque is the manifestation of Beauty through power, not, as in the Beautiful, the concealment of power under the external repose of Beauty. Hence, every thing that conveys the idea of strength or force in attaining any agreeable form, adds to the picturesqueness of that form. (pp.113-114)

It is worth pointing out that while retaining an interest in the visual effect produced by surface ornaments, documented by architectural elements such as brackets, projecting roofs, mouldings, quoins or corner stones, which add to the bold shadows (or chiaroscuro) needed by his cottages, villas and farms, Downing's picturesqueness rests on the virtuous expression of domesticity, family values, snugness, economy, "local truth", class, and the ideal beauty and healthy simplicity of a country lifestyle which has to eschew all "cockneyisms": and yet will provide the architectural standard for all suburban developments. Downing's picturesque is a curious mixture of heterogeneous categories, a



Figure 8. The graceful or beautiful in landscape gardening, from Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, 3d ed. (New York, 1844). Courtesy of Shadel-Fackenthal Library, Franklin & Marshall College.



Figure 9. The picturesque in landscape gardening, from Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, 3d ed. (New York, 1844). Courtesy of Shadel-Fackenthal Library, Franklin & Marshall College.

benevolent gesture imparted by an apostle to his (ignorant?) acolytes, according to Schuyler²⁴; for Major, a harmonious compromise between the real and the ideal; turning citizens into country-folk; addressing at once novices, amateurs, professionals²⁵; a successful move in (literary) nationalism, responding to issues which had been philosophically dealt with by R.W. Emerson, and even praised in England by John Claudius Loudon, whose *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture* (1833) had been one of Downing's inspiring texts. In years of literary debate on imitation and originality, Loudon warmly praised Downing's *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America; with a View to the Improvement of country residences. Comprising*

Figure 7 : Downing's "beautiful and picturesque"

²³ A.J. Downing, *The Architecture of Country Houses. Including Designs for Cottages, and Farm-Houses, and Villas, with Remarks on Interiors, Furniture, and the Best Modes of Warming and Ventilating* (1850; 1852), New York, Dover 1969, p.113.

²⁴ David Schuyler, *Apostle of Taste: Andrew Jackson Downing, 1815-1852*. Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press, 1996: AJD is ranked with Washington and other benefactors, responsible for "the education of public taste"; also see with a distinct accent on landscape design, Judith K. Major, *To live in the New World: AJ. Downing and American Landscape Gardening*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1997; and the evaluation of Downing given by Neil Harris in *The Artist in American Society. The Formative Years, 1790-1860*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982, "Crusades for Beauty", pp.208-216.

²⁵ Judith K. Major, *To Live in the New World: AJ Downing and American Landscape Gardening*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997.

historical notices and general principles of the art, directions for laying out grounds and arranging plantations, the description and cultivation of hardy trees, decorative accompaniments to the house and grounds, the formation of pieces of artificial water, flower gardens, etc., with remarks on rural architecture... (New York, Wiley and Putnam, 1841; 1844; 1849; 1850; 1852;) (Fig. 7- 8)

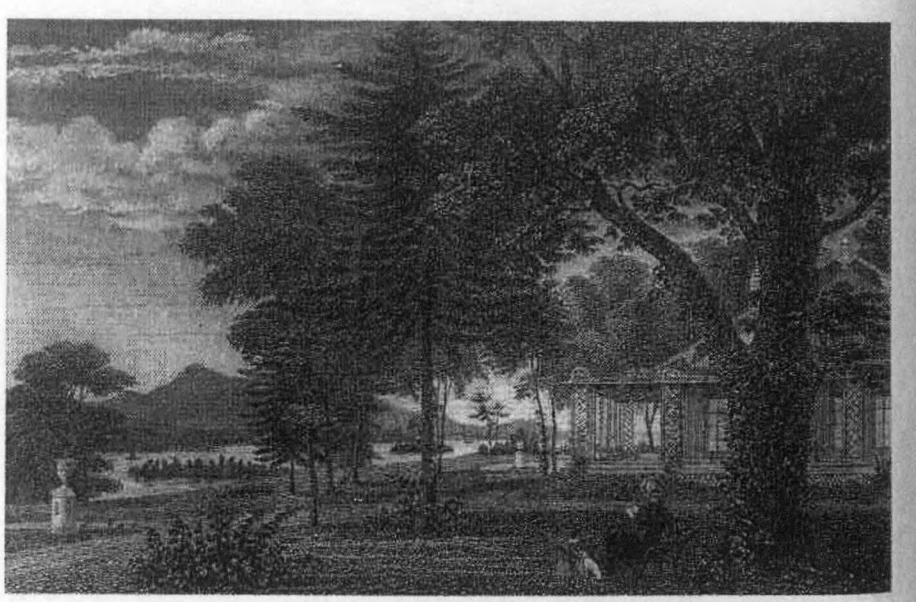


Figure 8 : Downing's "beautiful and picturesque"

Loudon also stressed that Downing's was "a masterly work of its kind, especially considering that it [is] produced in America"²⁶! Really Loudon may have acknowledged that "the landscape movement's social as well as visual ideals were English"²⁷ : because Loudon, Price and Gilpin had inspired the movement itself, and because Calvert Vaux and Gervase Wheeler who spread Downing's ideas were British emigrants. Downing, however, had applied the English lesson by blending Transcendentalist art principles with specific conservative social goals, '*adapted to North America*'. Downing, according to Harris,

was no mere democrat, seeking to extend the powers of the millionaire to the laborer; his interest in the diffusion of his values centered on their uses as pacifiers and social controls. Time after time he and his followers stressed the political morality of good architecture, in accents often resembling those of Ruskin but with particular applicability to the United States.²⁸

Landscape gardening and rational architecture would thus be pursued in order to safeguard the "purity of the nation", insofar as beautiful homes and gardens (as well as public parks and other similar structures) were "an unflinching barrier against vice, immorality and bad habits". The picturesque, within Downing's strategy, has an important role because

²⁶ Ibid., p.9.

²⁷ Neil Harris, *The Artist...*, cit. p.211.

²⁸ Ibid., 208.

more and better than beauty it can link together nature and architecture, the home and the nature of its inhabitant:

A word or two may, perhaps, be not out of place here, on the *Picturesque*, as distinguished from the Beautiful, in architecture. Whatever critics may affirm, we look upon them as distinct in their nature, though they often blend in Rural Architecture.[...]

The Picturesque is seen in ideas of beauty manifested with something of a rudeness, violence, or difficulty. The effect of the whole is spirited and pleasing, but parts are not balanced, proportions are not perfect, and details are rude. We feel at the first glance at a picturesque object the idea of power exerted, rather than the idea of beauty which it involves. As regularity and proportion are fundamental ideas of absolute beauty, the Picturesque will be found always to depend upon the opposite condition of matter – irregularity, and a partial want of proportion and symmetry. Thus, the purest Greek architecture, or the finest examples of Palladio, are at once symmetrical and beautiful; the various Italian villa, or the ruder Swiss chalet, highly irregular and picturesque.

As picturesqueness denotes power, it necessarily follows that all architecture in which beauty of expression strongly predominates over pure material beauty, must be more or less picturesque. And as force of expression should rightly spring from force of character, so Picturesque Architecture, where its picturesqueness grows out of the strong character in the inhabitant, is the more interesting to most minds...²⁹

The consequence of this chain of reasonings is that if all architecture endowed with beauty of expression is picturesque, Rural Architecture included, then a whole variety of buildings, although built in an expressive variety of styles for a wide variety of customers and prices, give altogether evidence to the fact that no amount of eclecticism in style and individual taste cannot be reconciled within the device of a picturesque frame, or syntax, and validated by the healthy associations thereby expressed: “when smiling lawns and tasteful cottages begin to embellish a country, we know that order and culture are established”³⁰. Indeed, Downing’s picturesque is a social pacifier.

The three leading principles of Rural Architecture according to Downing, “fitness” (the proper site for a building: the landscape or middle-ground for which it is conceived and portrayed); “expression of purpose” (character; destination of a building: the type (or class) of family that is going to inhabit it); “expression of architectural style” (a vast range of picturesque expressions as so many statements of irregularity), are altogether meant to reconcile an immense, democratic freedom and diversity of settings, standards, styles, within the virtuous validation of individuality provided by picturesqueness. Hence among the cottages, which he designs according to setting, customer’s trade, style, Downing can plan “A small Cottage for a working-Man” which in its irregularity “will therefore please those who prefer picturesque to more regular beauty of form” (p.93) and could be designed in Gothic, Bracketed (“more picturesque from its irregular form” (p.78), with “some picturesqueness of roof”(p.119)), Italian, Swiss (“subdued and chastened in picturesqueness” (p.125)), Tuscan styles. Farm-houses may equally follow the Swiss manner, the English Rural, the American bracketed, the Northern, or even a Villa Farm-house ambitious style; Villas or Country Houses show an even greater range of architectural associations, covering the Norman style, the Italian, the Rural Gothic (“which expresses picturesqueness and

²⁹ A.J.Downing, *The Architecture of Country Houses*, cit., pp.28-8.

³⁰ *Ibidem*, Preface,xix.

domesticity very successfully" (p.295); the Pointed Style ("with small picturesque gables" (p.305)). One wealthy farmer may wish to build a Small Classical Villa, another a Plain Timber Cottage Villa; one may wish to dwell in a Southern Villa in the Romanesque Style; another may fancy a Picturesque lake or River Villa. In this case the Hudson Highlands provide appropriate setting and backgrounds which plainly are to speak the same language with the proposed house:

It is in such picturesque scenery as this – scenery which exists in many spots of America besides the banks of the Hudson – wherever, indeed, the wildness or grandeur of nature triumph strongly over cultivated landscape – but especially where river or lake and hill country are combined – it is there that the highly picturesque country house or villa is instinctively felt to harmonize with and belong to the landscape....Living on the shores of the Hudson, we are naturally partial to picturesque architecture....(p.345)

It is in this systematic capability for reconciling the most eclectic forms, styles, features, chimneys, interior furniture and upholstery, trellises, arbours, the ottoman and the what-not, ideal domesticity, practical necessities, chores and ambitions, that Downing's picturesque deconstructs from a whole geographical continent (and the whole panorama of architectural history) the character of the American landscape and style: this happens insofar as any type of setting or building, when characterized in terms of picturesque associations, will directly become representative of the uniqueness of its/the American character. This is also suggested by Downing's drawing of a column, a standard shape just like any other column, yet made characteristic by the decoration of American corn in the capitol, and the associations it suggests. (Fig. 9 - 10 -11)

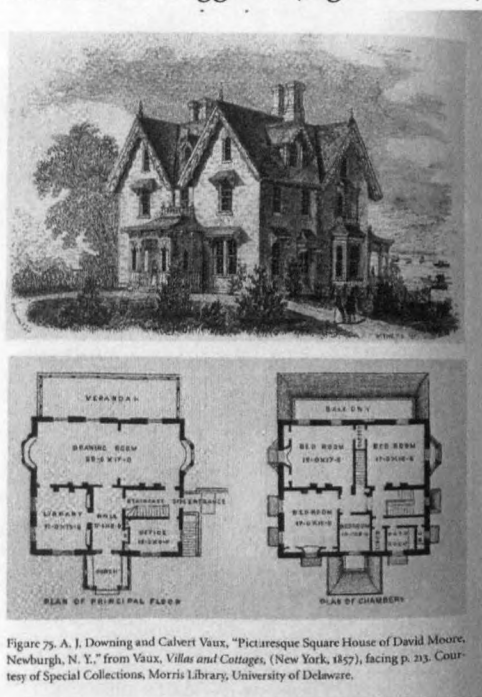


Figure 75. A. I. Downing and Calvert Vaux, "Picturesque Square House of David Moore, Newburgh, N. Y." from Vaux, *Villas and Cottages*, (New York, 1857), facing p. 213. Courtesy of Special Collections, Morris Library, University of Delaware.

Figure 9 : "Picturesque house";

The 320 illustrations provided by Alexander Jackson Davis for *The Architecture of Country Houses*, despite the stunning architectural variety in the details of the buildings, uniformly share pictorial landscape conventions (frame, screens, a foreground and two

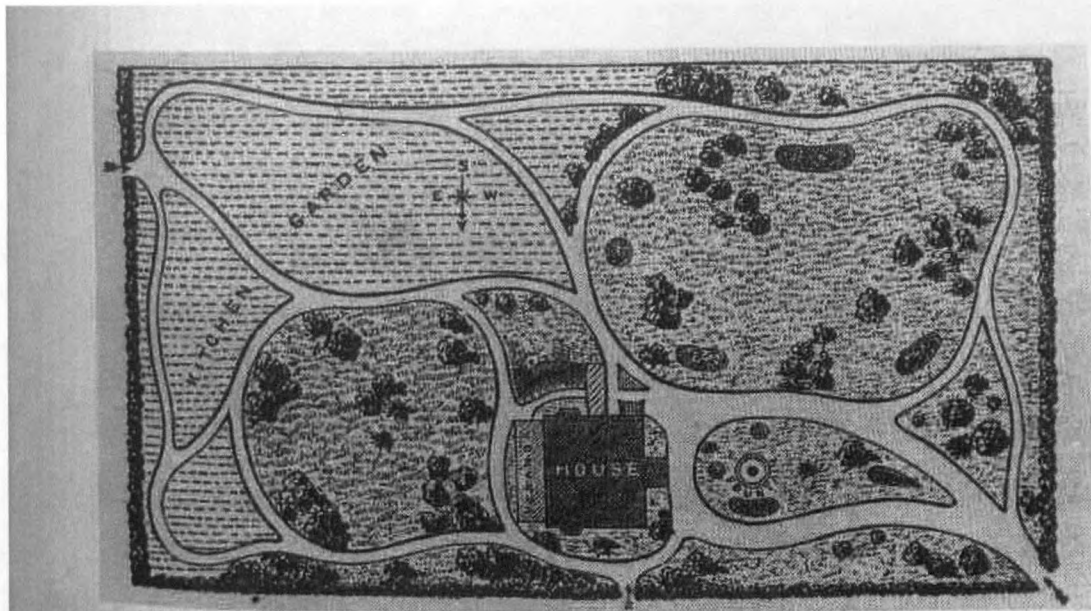


Figure 76. A. J. Downing, plan of the grounds of the Moore house, Newburgh, N.Y., from Vaux, *Villas and Cottages* (New York, 1857), p. 218. Courtesy of Special Collections, Morris Library, University of Delaware.

Figure 10 "Picturesque garden, Downing & Vaux";

distances, composition, keeping); fitness is suggested by placing around the house the stylistically appropriate trees, underlining the organic ties between building and nature; but especially by placing the viewer (another picturesque convention) in the same identical vantage point, at a station (to recall Rev. West's terminology) from which the entire architectural design is framed or screened by correctly placed objects and by the associations tying landscape and style to its social destination.

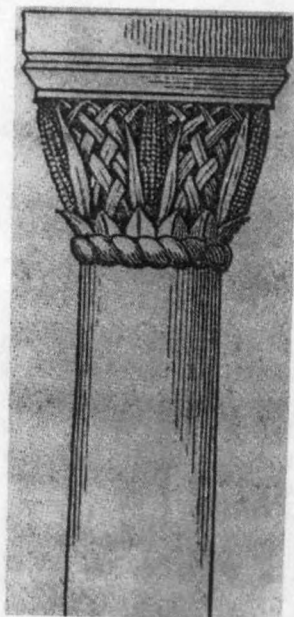


Figure 11: Downing capitulum.

Downing's discourse and fame also rests on his editorship of *The Horticulturist, and Journal of Rural Art and Rural Taste* (Albany, NY, vols.1-5, July 1846-July 1852); and on the

promotion of rural cemeteries, which were praised by Downing as “the most remarkable illustration of popular taste in this country”. Speaking of the three major cemeteries in the United States, Mount Auburn in Boston, Greenwood in New York and Laurel Hill in Philadelphia, (respectively counting crowds of 60000, 60,000 and 30,000 visitors per year) Downing stated that “by uniting the charms of nature and art” these cemeteries endowed their cities with “the double wealth of rural and moral associations..., doing a great deal to enlarge and educate the popular taste in rural embellishment” (Leighton, 1987: 140). (Fig.12-13)



Figure 12: Downing's Evergreens cemetery

Figure 88. Chapel of the Cemetery of the Evergreens, Brooklyn, N.Y., designed by A. J. Downing and A. J. Davis, grounds by A. J. Downing, from *Rules and Regulations of the Cemetery of the Evergreens* (New York, 1852). Courtesy of General Research Division, the New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

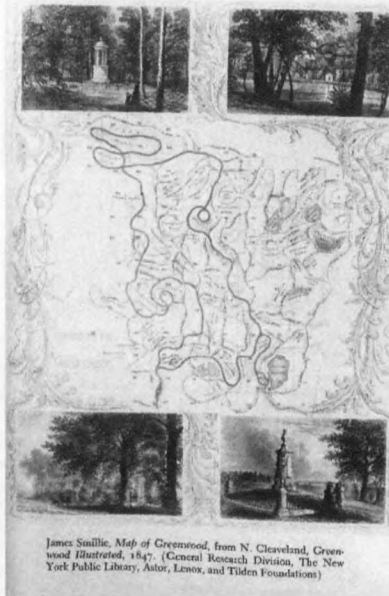


Figure 13: Downing's Greenwood cemetery plan

James Smillie, *Map of Greenwood*, from N. Cleveland, *Greenwood Illustrated*, 1847. (General Research Division, The New York Public Library, Astor, Lenox, and Tilden Foundations)

Indeed, the rural cemetery movement, as it was called, typically united aesthetic claims and practical aims, while the ruin of death was made architecturally decorative: for the ornamental Rural Cemetery at Mount Auburn a booklet - *The Picturesque Pocket Companion* - was printed in 1839, guiding visitors through a monumental gate in Egyptian revival Style, a vast lawn, a Gothic Chapel (with statues of American Worthies), a Garden Avenue, a Pond, a Sphinx, an Indian-style Tower: all features reminiscent of Stowe landscape gardens, and indeed of the Père Lachaise suburban cemetery in Paris, with their eclectic temples and monuments. Seen as prophecy of things to come, both landscape gardens and cemeteries, in their tight visual syntax of eclectic features and monuments, provide a mould to the grounds and monuments of fairs and exhibitions, such as, for instance, the 1938 exhibition in New York, with its gates, round dome, inscriptions, pyramids and obelisks. (Fig. 14-15-16)

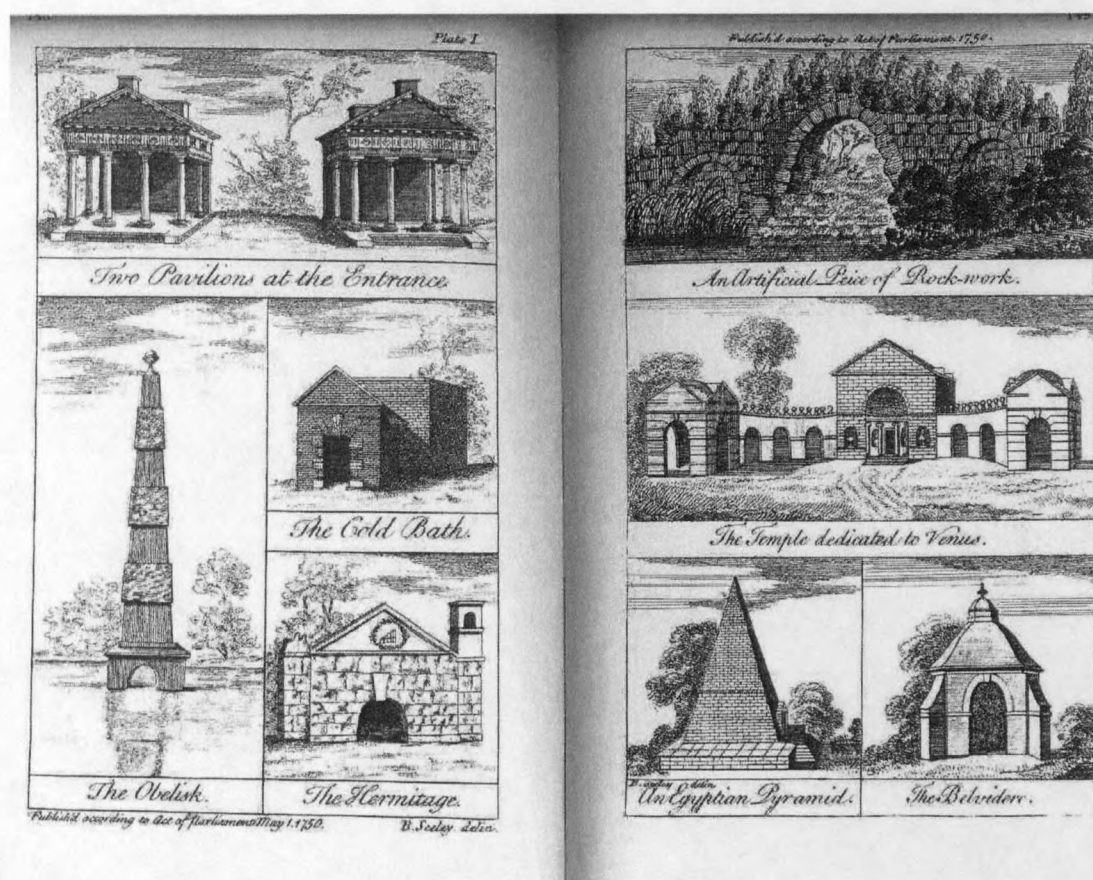


Figure 14: monuments & obelisks at Stowe

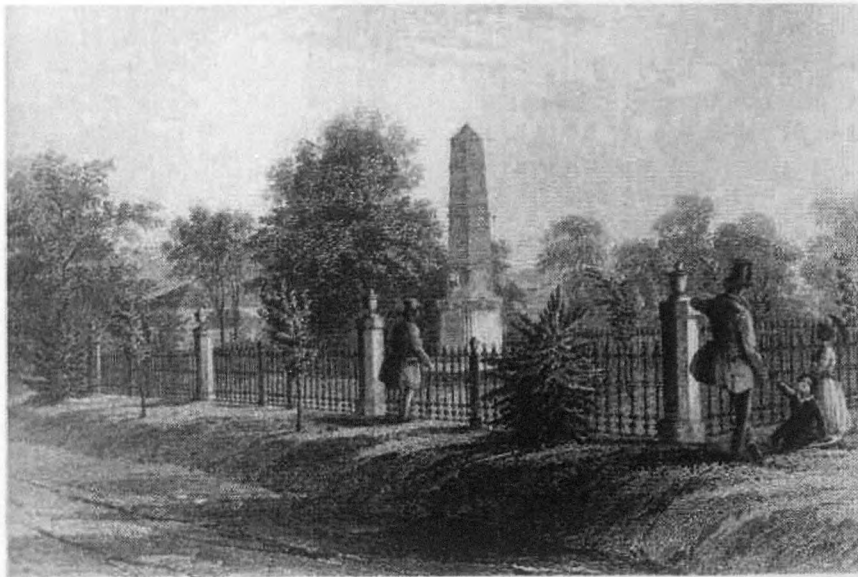
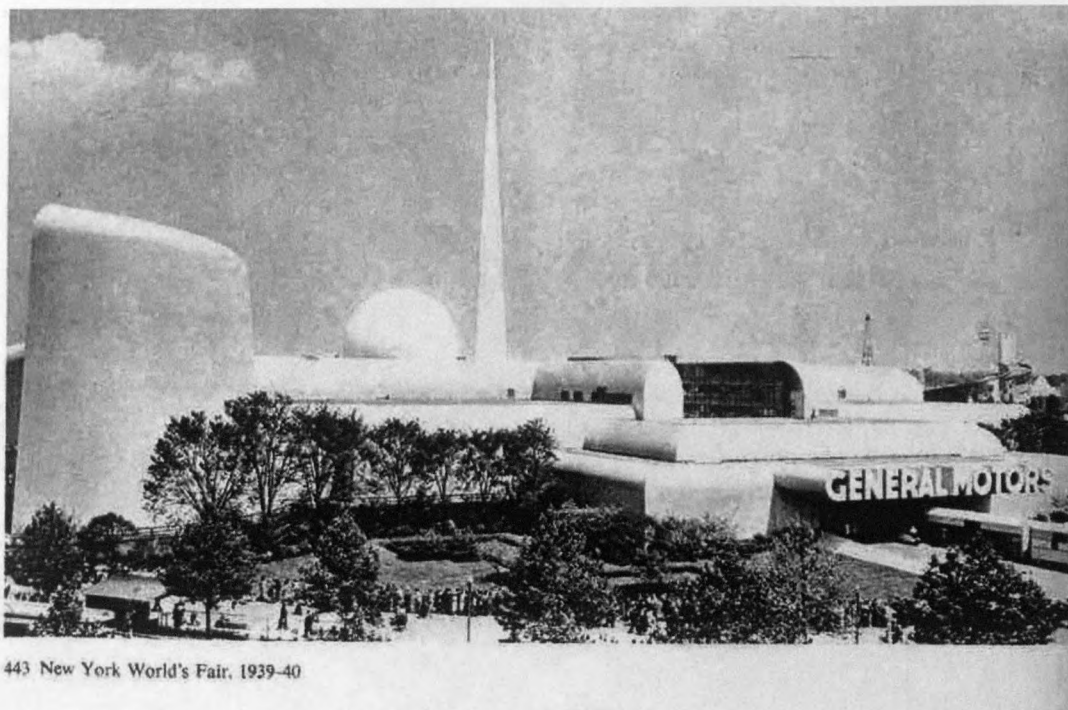


Figure 87. Egyptian Obelisk, Ocean Hill, Green-Wood Cemetery, engraving by James Smillie, from Nehemiah Cleaveland, *Green-Wood Illustrated. In Highly Finished Line Engraving, from drawings taken on the spot, by James Smillie. With Descriptive Notices by Nehemiah Cleaveland* (New York, 1847), facing p. 72.

Figure 15: Greenwood cemetery obelisk



443 New York World's Fair, 1939-40

Figure 16: obelisk et al. 1938 Fair in New York

To sum up the character of Downing's picturesque achievement one should consider that Downing's definition of picturesqueness, through a system of moral associations, is made to appropriate to one single concept the eclectic variety of styles of an architectural

encyclopaedia, the geographical variety of the American continent, and the democratically sublime variety of its individual citizens. Downing's picturesque is a response to the demand for a national style in architecture, which accommodates diversity, and preserves it as a value, at once social, geographical, aesthetic and architectural. It won't make any difference whether these farm-houses, villas, cottages are to be placed on the beautiful picturesque sites of the Hudson river Valley or in the dreariest suburbia; or in a desert; there is a formula in Downing's theory that unites the uniformity of an unaccountable diversity under the idea of picturesqueness, representative of particularity, individuality, character.

It is of no use really asking ourselves whether Gilpin's ideas are still used by Downing, or by Frederick Law Olmsted, his partner in several projects, or by Calvert Vaux: indeed the idea of visual enticement, obtained through contrast and variety, is involved in all types of planning and especially in landscape planning, whenever garden, parks, and even cemeteries are considered. The interesting thing is rather to see to what ends, to what adaptations, these ideas are brought to fit: to perceive the amount of innovation and experimentalism it takes to implement picturesque principles, and to render picturesque a variety of new objects and places.

The picturesque statement, used as a frame, as a container, fits and modifies a variety of settings, situations, circumstances. Hence the suburban picturesque, the rural cemeteries in the picturesque style, picturesque city parks, but also fairs, exhibition grounds, university campuses, shopping malls: the passage is from Arcadia to the Arcades, with a distinctive literary flavour in the discourse attached to such developments, which has to express the democratic use of the ground.

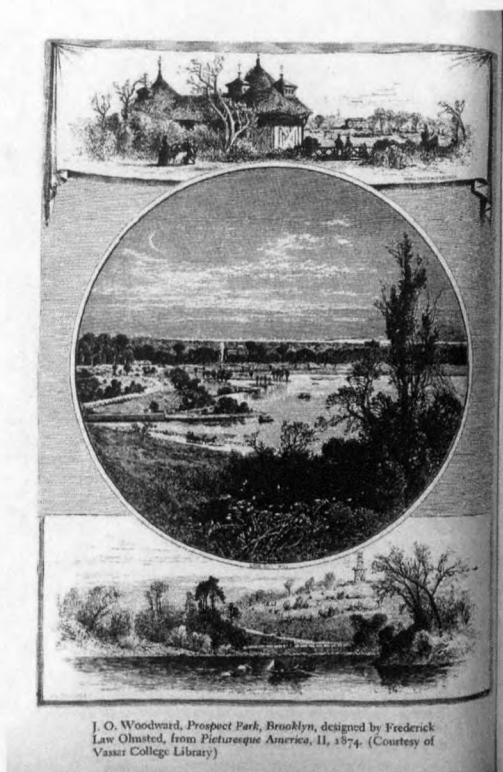


Figure 17: Olmsted Picturesque America

Frederick Law Olmsted had expressed these ideas in *Walks and Talks of an American Farmer in England* (1852), maintaining that the growing suburb at Birkenhead, near Liverpool, and especially the 125-acre Birkenhead Park (by Joseph Paxton, 1843-44), provided a model "People's Garden" whose democratic use had to be imitated in the US by park and city planners. An admirer of the work of Repton, Nash, 'Capability' Brown, and above all of the character of rural England, Olmsted was in friendly terms with R. Waldo Emerson, Henry Wadsworth Longfellow, Harriet Beecher Stowe; his petition for the job of superintendent of Central Park, New York, was also signed by the botanist Asa Gray, by William Cullen Bryant and Washington Irving, differently yet consistently engaged in the campaign for the American picturesque. (Fig. 17)

The 'Greensward Plan' which won the competition in 1858 was conceived by Olmsted with an English architect, Calvert Vaux; they succeeded in fitting within the centre of Manhattan the long rectangular place available adding to it a variety of irregular levels, sinuous pedestrian paths, carriageways and bridle paths, all designed according to principles which had been originally Kentian ('nature abhors the straight line') and then practically serialized by Repton and Loudon. In order to allow the town circulation not to be barred by the park boundaries, some passages were realized, which allowed vehicles from the regular grid of surrounding streets and avenues to move unseen below the irregular surface of the park. More than the natural or informal features which stylistically characterize the plan of Central Park, the point of interest lies in these hidden, but functional connections between the regular, geometric design of the city plan and the irregular plan of the park, between the informal, eclectic, visually-enticing material set within, and the sublime regularity of the grid which spreads without. (Fig. 18)



Figure 18: Central Park 1863, plan

Departures from the city grid to design landscape or to "create" artificial enclaves of natural scenery were conceived by Olmsted and Vaux not only in Central Park, or in Prospect Park for the City of Brooklyn (1866-67, with Vaux; (Fig. 19-20) but also in designs for entire suburbia: such as Riverside, Illinois, a planning for which in 1869 Olmsted recommended a "comprehensive" approach, that is, to imagine parks, streets, residences as part of a larger system. One consequence of this comprehensive view is also to be detected in Olmsted's commitment to the preservation of areas of outstanding natural beauty such as Yosemite Valley and the Mariposa Big Tree Grove. Olmsted played an important role in the conservation Campaign for Niagara Falls in 1887. Another consequence, similar to his "transverse roads" under Central Park, were the "parkways" conceived by Olmsted and Vaux as early as 1868, meant to connect Brooklyn Prospect Park to the Ocean by one scenic drive; another scenic drive would connect it over the East River, to the Central Park. Public parks, transverse roads, parkways, scenic roads, and the university campus at Berkeley, California, were all planned or conceived by Olmsted, as means or avenues of access to beauty, nature, aesthetic form, as distinct from surrounding areas of emptiness, wilderness, straight geometry. And whilst responding to the need/fallacy to keep in touch with nature, these aesthetically-organized spaces would become popular, because of being designed for individuals, and because the associations they minister are individually seen as representative.

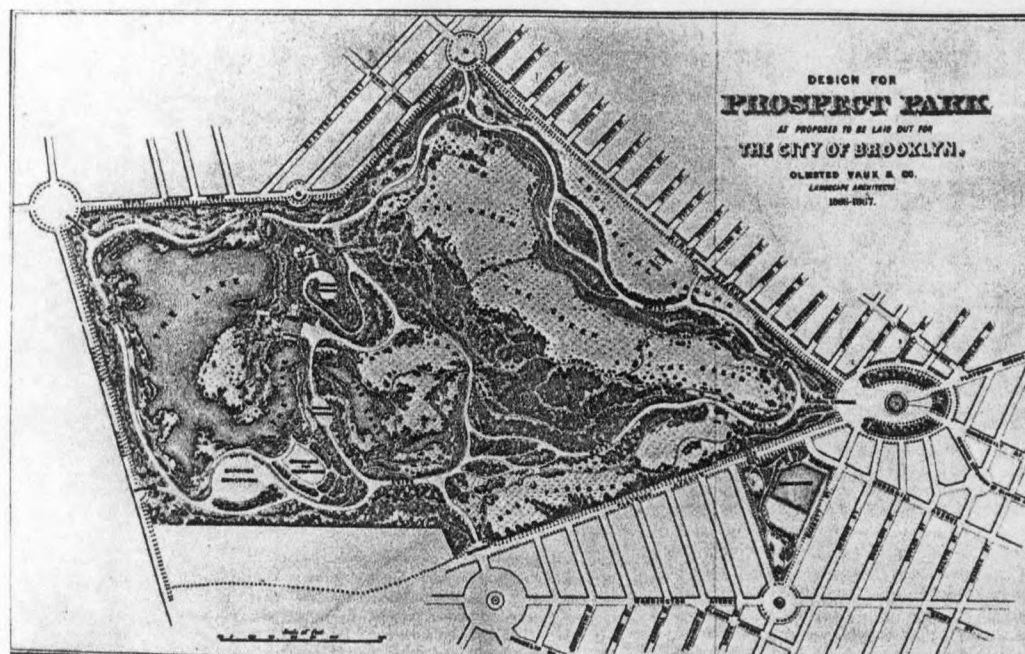


Figure 19: Olmsted and Vaux, Brooklyn prospect park

The picturesque scene of post-war America is described by Malcolm Bradbury in *Stepping Westward* as the campus of Benedict Arnold University, a complex "whose battlemented walls and gothic buildings rise up on the edge of Party", which is a "marginal sort of town", a "town reclaimed from nothing, captured from one of the least desirable sections of the frontier". Despite the nothingness of the surrounding territory, the campus fares quite differently:

But if the town, with its low buildings and, in places, its old wooden sidewalks, gives an impression of impermanence, the campus gives the opposite feeling – of too much solidity. ... Thrump Hall, the biggest girls' dormitory, is modelled externally on Hampton Court, with green bronzed caps on the towers, but, as the President points out, 'not so gloomy'... The students' Union, on the other hand, is a direct imitation of King's College Chapel, Cambridge, though exigencies of the site made it rather narrower and twice as long. Ye Bookshoppe is an enlarged version of Anne Hathaway's Cottage. Most striking of all, is the Administration Building, provided by an eclectic cosmopolitan architect with a tower from a French château, a bastion from a German schloss, a turret from an Italian castello, and a minaret from the Taj Mahal. Dr. Styliapolis [head of the Dept. of Architecture] habitually takes his students on a tour of these buildings, pointing out the contrast of terrain and style, commenting on the way in which they symbolize the American capacity to draw upon world thought... The mark of international modernism ... is an auditorium, built in the shape of a hamburger, which can be totally dismantled for change of needs and rebuilt in the shape of a hot-dog. (11-12)

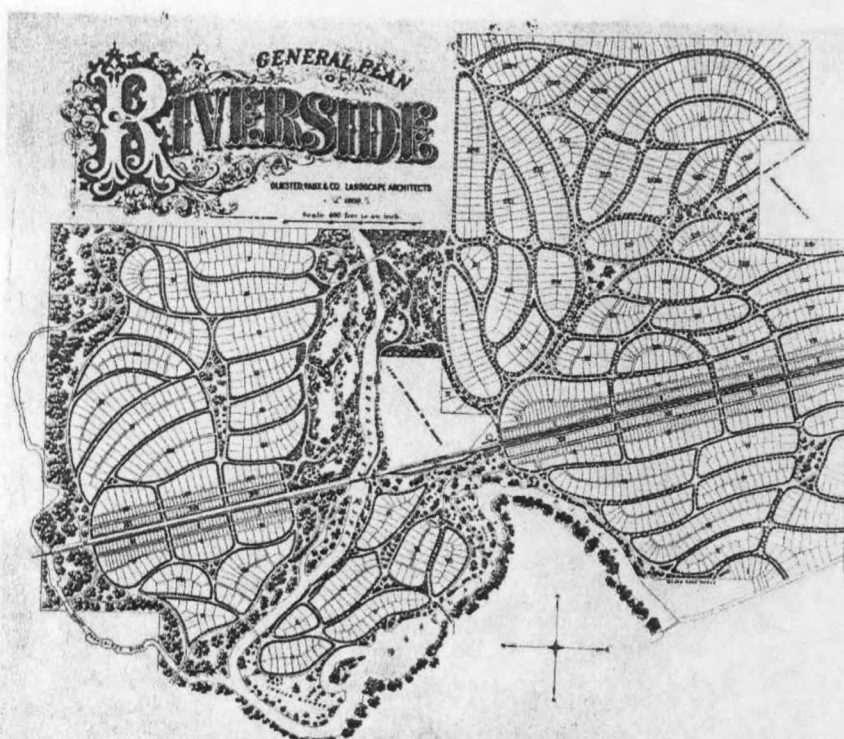
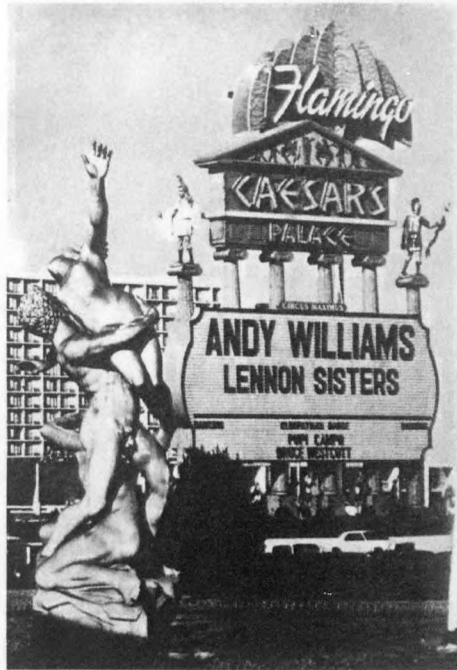


Figure 17
Plan for Riverside, Illinois,
by Olmsted and Vaux,
1869.

Figure 20: Olmsted & Vaux, Riverside, 1869 plan

So while the modern parks of Downing and Bushnell and Olmsted "were essentially modern versions of the private English country estate laid out as a 'picturesque' landscape" (Brinckerhoff 127), it seems wise to move one's attention from style to system, from the apparent mutability of nature to those (ironical, or postmodern) elements of ambitious permanence which are constitutive of the modern picturesque scene. There seems to be a possibility to appreciate the fact that not only eclecticism of different shapes is the distinctive mark of picturesqueness in an American park or cemetery, or mall, or exhibition ground, or model village, or university campus; perhaps the relationship entertained by these eclectic compounds (more or less green, more or less organic) with their surroundings is more meaningful, in that it suggests the type of relationship by which aesthetics today survive side by side with what is deemed its opposite: the ugly, the common, the cheap. (Fig. 21)



15. Signs and Statues, Caesar's palace, Las Vegas. Reproduced from *Learning from Las Vegas*. Photo by John Unrau.



17. Monreale Cathedral, Athens



18. Golden Nugget, Las Vegas, circa 1930s



19. Alamo Cathedral, San Antonio



20. Golden Nugget, Las Vegas, circa 1930s

16. "Billboards". Reproduced from *Learning from Las Vegas*. Photo by John Unrau

Figure 21: John Unrau, Las Vegas

It has been maintained that "In the United States there is a tendency to admire the picturesque wherever it can be found...But the pursuit of the picturesque is not for architects. It is a sop for those whom architects are not allowed to satisfy in better ways"³¹. This sentence in its derogatory turn does not make justice to the fact that the picturesque is very much a matter of planning, of design, the result of the adoption of different languages or visual/discursive codes. And while in the beginning there was Gilpin's dictum, "moral and picturesque ideas do not only coincide", today we are aware that out of the cheap, the common, the ugly, art or visual interest can be distilled: Campbell soup cans are for display in the Museum as well as for the shelves of the supermarket. Therefore it's the establishing of museums, precincts, zones, that should be looked upon with interest, equal at least to the interest devoted to its contents: the decision to preserve or mark a zone as "picturesque", and the variety of ways in which individuals, within the picturesque area, are invited to look, to think, to identify, suggests the weak, disposable philosophical seduction of a kind of permanence, with the certainty that the simulacra of one's representation can always be dismantled, or reproduced, undergo thorough restoration, or acquire the charm of ruins.

³¹ Christopher Tunnard, *The City of Man. A New Approach to the Recovery of Beauty in American Cities*. New York, Scribner, 1970, pp.224-5.

Bibliography

Discourses

- ABEL, Darrell. "The Moral Picturesque: Studies in Hawthorne's Fiction". In Clarke, Graham, ed., *The American Landscape. Literary Sources and Documents*. Mountfield, Helm Information, 1993.
- ALLEN, Charles Dexter, *American Book-Plates...* New York and London, 1894.
- BANCROFT, Hubert Howe, *History of the Life of William Gilpin. A Character Study*. San Francisco, 1889.
- BROWNE, D.J., *The Trees of America; ... Pictorially and Botanically Delineated...* New York, 1857.
- BRYANT, William Cullen, ed., *Picturesque America, or, The Land We Live In. A Delineation by Pen and Pencil of the Mountains, Rivers, Lakes, Forests, waterfalls, Shores, canons, Valleys, Cities and Other Picturesque Features of Our Country. With Illustrations in Steel and wood by Eminent American Artists*. 3 voll. New York, D.Appleton, 1872.
- BURTON, Warren, *The Scenery-Shower, with Word-Paintings of the Beautiful, the Picturesque, and the Grand in Nature*. Boston, 1844.
- COBBETT, William. A Years's residence in the United States of America (1818) (on farms, orchards, homesteads, compared with those in England) In CONRON, John, ed., *The American Landscape: A Critical Anthology of Prose and Poetry*. New York, OUP, 1973.
- COOPER, James Fenimore, *The Leatherstocking Tales*. Also see: *The Spy: A Tale of the Neutral Ground* (1821); *Notions of the Americans* (1828).
- COOPER, Fenimore, Susan. "A Dissolving View", in *The Home Book of the American Picturesque* (1852); *Rural Hours*, 2 voll., London, Richard Bentley, 1850. *Rural Hours, by a Lady, Illustrated, ...* 1851.
- EMERSON, Ralph Waldo, *The Complete Works of R.W.Emerson....*Boston and New York, 1904 and *The Journals of R.W.Emerson*
- HOLMES, Oliver Wendell, *The Complete Works of O.W.Holmes*
- FRENEAU, Philip, "On the Emigration to America and Peopling the Western Country" (1785).
- FULLER, Margaret. *Summer on the Lakes* (1843). Ed. With an Introduction by Susan Belasco Smith. Original illustrations by Sarah Clarke. Urbana, U.of Illinois P., 1991.
- HARRIS, Neil, *The Artist in American Society. The Formative years, 1790-1860*. Chicago and London, the University of Chicago Press, 1982.
- IRVING, Washington. *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819); *A Tour of the Prairies* (1835); *Astoria* (1836).
- JEFFERSON, Thomas. *Notes on the State of Virginia* (1784).
- JENNINGS, Louis J., *Field Paths and Green Lanes...* New York, 1878.
- KEMP, Edward, *How to Lay Out a Garden... from a Quarter of an Acre to a Hundred Acres in extent...* 2nd ed. New York, 1860.
- LJIUNGQUIST, Kent. *The Grand and the Fair: Poe's Landscape Aesthetics and Pictorial Techniques*. Potomac, MD, Scripta Humanistica, 1984.
- MASON, William, *The English Garden. A Poem*. London 1772-1779. 2nd edn. London 1772; 3rd edn. London 1778; York, London, 1781-77; Dublin, 1782. New edn, corrected, London 1783.

MELVILLE, Herman, *Piazza Tales*. Ed. E.S.Oliver. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1948 (pp.IX-15; 225-9).

MORRIS, George Pope, "Woodman, Spare that Tree", poem praised by Poe and A.J. Downing.

NEVIUS, Blake. *Cooper's Landscapes: An Essay on Picturesque Vision*. Berkeley, U of California P, 1976.

RALEIGH, Sir Walter, *Romance: Two Lectures*. Princeton University Press, 1916.

SANTAYANA, George. *The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory* (1896). New York, G. Scribner, 1936.

SANTAYANA, George. *The Life of Reason, or, The Phases of Human Progress* (1905). New York, Scribner, 1954.

THOREAU, Henry David, *The Writings of Henry David Thoreau*, Boston and New York, 1906.

TUCKER, Luther. Albany publisher of agricultural periodicals: *The Horticulturist; a Journal of Rural Art and Rural Taste*. Started July 1846. Ed. With AJ Downing.

WAUGH, Frank A., *The Landscape Beautiful...*New York, 1909.

WAUGH, F.A., *Landscape Gardening...*New York, 1909.

The Home Book of the Picturesque: or American Scenery, Art, and Literature. Comprising a series of essays by Washington Irving, W.C. Bryant, Fenimore Cooper, Miss Cooper, N.P. Willis, Bayard Taylor, H. T. Tuckerman, E.L. Magoon, Dr. Bethune, A.B. Street, Miss Fiedl, etc., with Thirteen engravings on Steel by Eminent Artists, Engraved Expressly for this work. New York, G.P. Putnam, MDCCCLII.

Images

CUNDALL, H.M., *A History of English Water Colour Painting*, New York, 1908.

FERBER, Linda S., GERDTS, William. *The New Path. Ruskin and the American Pre-Raphaelites*. New York, The Brooklyn Museum, Schocken Books, 1985.

McKINSEY, Elizabeth. *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*. CUP, 1985.

MILLER, Angela. *The Empire of the Eye. Landscape Representations and American Cultural Politics, 1825-1875*. Ithaca and London, Cornell UP, 1993 (Gilpin 140; P: 10-11; 147 n.31; 158, 273).

NOVAK, Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century*. London, Pall Mall Press, 1969.

WILLIS, Nathaniel Parker, *Sketches*, Goodrich, Boston, 1827; *Pencillings by the Way*, 3 vols., 1835, London 1844; *American Scenery or: American Scenery Illustrated* (1840), (two vols., folio, Senate House, not to be found in locker); *Canadian Scenery, Illustrated*, with drawings by W.H. Bartlett, 1840, London 1842; *American Scenery, or Land, Lake and River: Illustrations of Transatlantic Nature*. From Drawings by W.H. Bartlett, London, Virtue, 1840. *Rural Letters and Other Records of Thoughts at Leisure*, New York, 1849; *Summer Cruise in the Mediterranean*, New York, 1853. In *The Home Book of the American Picturesque* (1852) "The Highland Terrace Above West Point"; "No place can be rural, in all the virtues of the phrase, where a steamer will take the villager to the city between noon and night, and bring him back between midnight and morning".

Cultural spaces

BRINCKERHOFF, Jackson John. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven, London, Yale UP, 1984.

- FEIN, Albert. *Frederick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*. New York, George Braziller, 1972.
- GRISWOLD, Mac, WELLER, Eleanor, *The Golden Age of American Gardens. Proud Owner, Private Estates, 1890-1940*. New York, Harry N. Abrams, 1991.
- KIDNEY, Walter K. *The Architecture of Choice. Eclecticism in America 1880-1930*. New York, George Braziller, 1974.
- KOSTIAL McGUIRE, Diane. *Gardens of America: Three Centuries of Design*. Charlottesville, Virginia, Thomasson Grant, 1989.
- LEIGHTON, Anne. *American Gardens in the Eighteenth Century. 'For Use or for Delight'*. The U. of Massachusetts Press, Amherst, 1986.
- LEIGHTON; Anne. *American Gardens of the Nineteenth Century*. Amherst, The U of Massachusetts P, 1987.
- MAJOR, Judith K., *To Live in the New World: A.J. Downing and American Landscape Gardening*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1997.
- MILLER, David C. *Dark Eden: the Swamp in Nineteenth-century American Culture*. CUP, 1989.
- MOWL, Timothy, *Gentlemen and Players. Gardeners of the English Landscape*. Stroud, Sutton, 2000.
- MUMFORD, Lewis. *Sticks and Stones: A Study of American Architecture and Civilization*. New York, Norton, 1924.
- PARSONS, Samuel jr., *Landscape Gardening*. New York, 1891.
- RIESE, Taut Andreas, *Vistas of a Continent: Concepts of Nature in America*. Heidelberg, C.Winter Universitätsverlag, 1979.
- ROSENTHAL, Bernard. *City of Nature. Journeys to Nature in the Age of American Romanticism*. Newark, U. of Delaware P., 1980.
- SCHUYLER, David. *Apostle of Taste: Andrew Jackson Downing, 1815-1852*. Baltimore and London, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1996.
- SEARS, John F., *Sacred Places. American tourist attractions in the Nineteenth Century*. New York, OUP, 1989.
- SHEPARD, Paul, *Man in the Landscape*. New York, AKnopf, 1967.
- SHORT, John Rennie. *Imagined Country. Society, Culture, and Environment*. London, Routledge, 1991.
- SLOANE, David Charles. *The Last Great Necessity: Cemeteries in American History*. Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1991.
- SMITH, Charles H.J., *Parks and Pleasure Grounds*. London, 1852, another ed. by Lewis F.Allen, New York, 1856.
- STILGOE, John R. *Borderland. Origins of the American Suburb, 1820-1839*. New Haven and London, Yale UP, 1988.
- SWINGLEHURST, Edmund, *The Story of Popular Travel*. Blandford Press, Poolle, 1982. ("The American Connection", pp.53-65).
- TICHI, Cecelia. *New World, New Earth: Environmental Reform in American Literature*. New Haven, Yale UP 1979
- WILSON, Alexander, *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge, Mass., Oxford, Blackwell, 1992.
- WORSTER, Donald. *The Wealth of Nature: Environmental History and the Ecological Imagination*. Oxford, New York, OUP, 1993.
- ZAITZEVSKY, Cynthia, *Frederick Law Olmsted and the Boston Park System*. Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard UP, 1982.

Auguste Choisy et le pittoresque rationalisé

Thierry Mandoul (Paris, France)

Tout au long du XX^e siècle, la dizaine de pages écrites par l'ingénieur Auguste Choisy (1844-1909) dans le premier tome de *l'Histoire de l'architecture* (1899) consacrée au « pittoresque dans l'art grec » a été considérée, avec la représentation axonométrique, comme la contribution majeure et la plus originale de cette œuvre historique, à l'élaboration des théories de l'architecture moderne. Ainsi Le Corbusier a célébré à plusieurs reprises ce passage dans la revue *L'Esprit nouveau*, publiée entre 1920 et 1925. L'éloge le plus notable qu'il lui ait fait est sans nul doute la reprise en page de garde de l'article « Trois rappels à messieurs les architectes » de la vue perspective de la Minerve Promachos de l'Acropole d'Athènes dessinée par l'ingénieur¹. (fig. 1)



Figure 1 : « Trois rappels à messieurs les architectes », planche extraite de l'ouvrage de Le Corbusier, *Vers une architecture*, p. 30.

De l'apologie de la symétrie à l'éloge de la dissymétrie

Pour mieux saisir l'originalité de l'interprétation de l'Acropole d'Athènes livrée par Choisy en 1899, un retour sur l'histoire de la compréhension de ce site aux XVIII^e et XIX^e siècles s'impose.

¹Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Arthaud, 1977, p.30 (1^{re} éd. 1923).

Il faut ainsi rappeler qu'archéologues et architectes - allemands, anglais et français - ont mené de nombreuses recherches depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle afin de déchiffrer le mystère des ruines du plus admiré des sanctuaires de la Grèce antique (fig. 2). Un site dont la majorité des œuvres, en dépit des diverses atteintes au fil des ans, était encore visible au début du XVII^e siècle.



Figure 2 : Vue des Propylées, Charles-Ernest Beulé, *L'Acropole d'Athènes*, 1853-1854.



Figure 3 : Restitution des Propylées, J.D., Leroy, *Ruines...*, 1758, pl.XIII.

À quoi ressemblait l'Acropole au siècle de Périclès, au moment de sa création et avant qu'elle ne subisse l'outrage des guerres et du vandalisme ? C'est la question qu'architectes et antiquaires du XVIII^e siècle n'ont cessé de se poser et se sont ingénies à résoudre.

Leurs réponses seront grandement conditionnées, en France en particulier, par les positions idéologiques des architectes et l'emploi quasi systématique de la symétrie². Ainsi, désireuses de percer les secrets de l'organisation des Propylées, plusieurs générations d'architectes français, comme Le Roy (fig. 3) et Durand notamment³, ont proposé de

²Jacques Lucan, « Die Propyläen der Akropolis von Athen : ein architektonisches Rätsel », *Daidalos*, n° 15, mars 1985, pp. 42-56.

³Julien-David Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l'Histoire et de l'Architecture*, Paris, Guerin et Dalatour, 1758.

retrouver des règles de symétrie et de régularité dans la composition de l'entrée de l'Acropole, là où, progressivement, les fouilles successives des archéologues tendaient à en démontrer l'absence - « l'obsession française », pour reprendre les mots de Middleton, consistant à considérer la symétrie comme une loi intangible de l'architecture⁴. Mais les Anglais n'échappèrent pas non plus aux travers de la régularisation et de la symétrisation, puisque les reconstitutions de l'Acropole de Stuart et Revett en abusèrent tout autant⁵.

De cette manière et ainsi qu'a pu l'écrire Françoise Choay, une typologie intemporelle comme modèle pour le néo-classicisme s'est construit autour de l'Acropole et de sa reconstitution⁶.

Mais au fur et à mesure des avancés des travaux archéologiques et des évolutions des théories architecturales, il fallut convenir que le modèle néo-classique de symétrie et de régularité parfaite proposé jusqu'alors pour ce site, si admiré et dépeint par des générations d'architectes, ne reposait sur aucune réalité scientifique concrète.

Une vision critique de ces reconstitutions symétriques s'est constituée progressivement et selon diverses approches. Tout d'abord, grâce aux découvertes d'architectes-archéologues anglais et allemands, l'irrégularité du temple du Parthénon fut établie⁷. L'architecte Pennethorne (1808-1888) en 1837, puis les architectes allemands Hofer et Schabert en 1838, ont été les premiers à noter la courbure de certaines lignes horizontales du Parthénon-particularités, ceci dit, déjà mentionnées par Vitruve⁸.

Par la suite, Penrose (1808-1888) (fig.4) enregistre, lui aussi, l'existence d'une courbure du stylobate de la façade occidentale du Parthénon et l'Allemand Boetticher signale le léger bombement vers le ciel des degrés disposés parallèlement à cette même façade⁹.

La contribution principale du jeune Choisy, fut de constater en 1865, que le point culminant de la courbure des degrés, au lieu de s'aligner sur l'axe du temple, s'en écarte vers la gauche¹⁰. Ceci sous-entend que seule une vue biaise du Parthénon pouvait mettre en correspondance ces deux axes (fig. 5).

Jean-Nicolas-Louis Durand, J.-G. Legrand, *Recueil et parallèle des édifices de tous genres, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, Gillé fils, 1799-1801.

⁴Robin Middleton, « Symmetrie : eine französische Manie », *Daidalos*, n° 15, mars 1985, pp. 71-81.

Jacques Lucan, « Die Propyläen der Akropolis von Athen : ein architektonisches Rätsel », *loc.cit.*

⁵James Stuart et Nicolas Revett, *Antiquities of Athens measured and delineated*, Londres, 1761-1762, traduit en français et publié par l'éditeur Firmin-Didot en 2 volumes, 4 tomes, Paris, 1808-1822.

⁶Voir Françoise Choay *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

Voir sur la question de la présence du Parthénon et de l'Acropole dans l'histoire et la théorie de l'architecture l'ouvrage de Panayotis Tournikiotis, *The Parthenon and its impact in modern times*, Athènes / New York, Melissa Abrams, 1994.

⁷Lire sur cette histoire les propos liminaires de Francis Cranmer Penrose dans son ouvrage, *Principles of athenian architecture*, Londres, 1851 puis réédition en 1888.

⁸Hofer et Schabert, communication faite dans *Weiner Bauzeitungen*, 1838.

⁹Auguste Choisy, *Note sur la courbure dissymétrique des degrés qui limite au couchant la plate-forme du Parthénon*, Paris, Donnaud, 1865.

¹⁰Ce qu'il représentera des années plus tard par un schéma à la page 417 du premier tome de *l'Histoire de l'architecture*.



Figure 4 : Vue de l'Acropole d'Athènes depuis le Pnyx par Francis Penrose, *Principles of athenian architecture*, 1851, Frontispice.

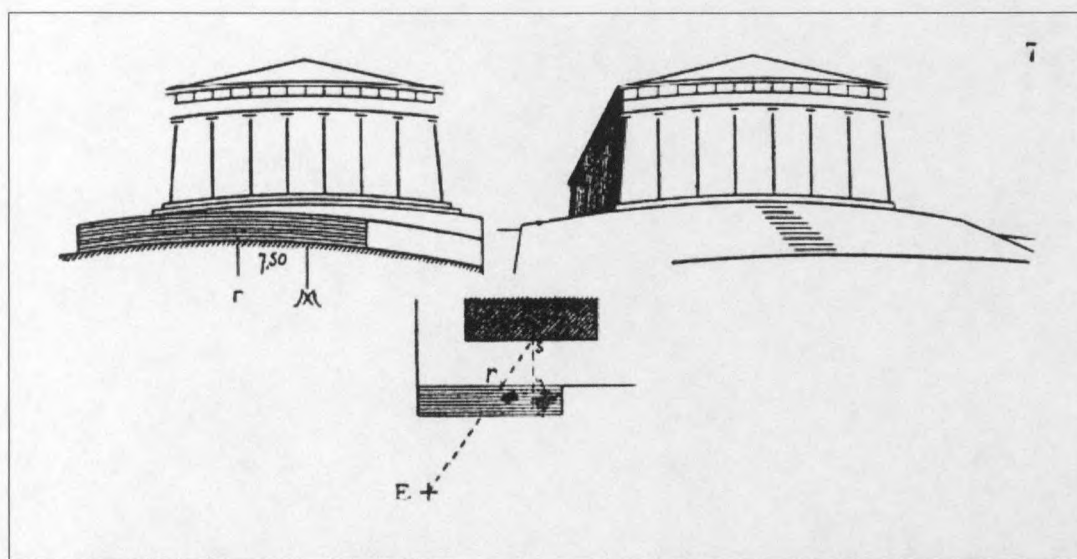


Figure 5 : « Diagramme expliquant la dissymétrie des gradins qui bordent la plate-forme du Parthénon » AC, *Histoire de l'architecture*, tome 1, p. 417.

Avec cette découverte, Choisy avait « acquis la conviction qu'une telle apparence n'est point le fait d'une illusion optique », qu'une « loi » pouvait présider chez les Grecs « à la disposition des œuvres d'art, [...] qui règle l'harmonie de ces groupes de temples, dont l'Acropole d'Athènes est le plus admirable modèle ».

Mais il faudra attendre trente-quatre ans et la réalisation d'un certain nombre d'autres travaux sur la question pour que l'ingénieur puisse énoncer cette règle et qu'il la publie dans *l'Histoire de l'architecture* sous l'intitulé du « pittoresque grec ».

À ces explorations archéologiques du Parthénon, il faut ajouter la considération croissante, comme Lucan l'a montré que des Grands Prix de Rome ont porté à la restitution de l'Acropole et en particulier de ses Propylées. Les architectes Boitte en 1863, puis Lambert en 1877, rédigeront deux approches fondamentalement différentes de celles de leurs prédécesseurs¹¹. Boitte en premier, propose la notion de « balance » et rend concevable l'organisation des Propylées comme un ensemble irrégulier. Cette notion est à rapprocher de celle de « pondération » que Viollet-le-Duc, contemporain de Boitte, développe à la même période et sur laquelle nous allons revenir. De tels raisonnements remettent en cause la position frontale et axiale de l'observateur par rapport à l'architecture contemplée.

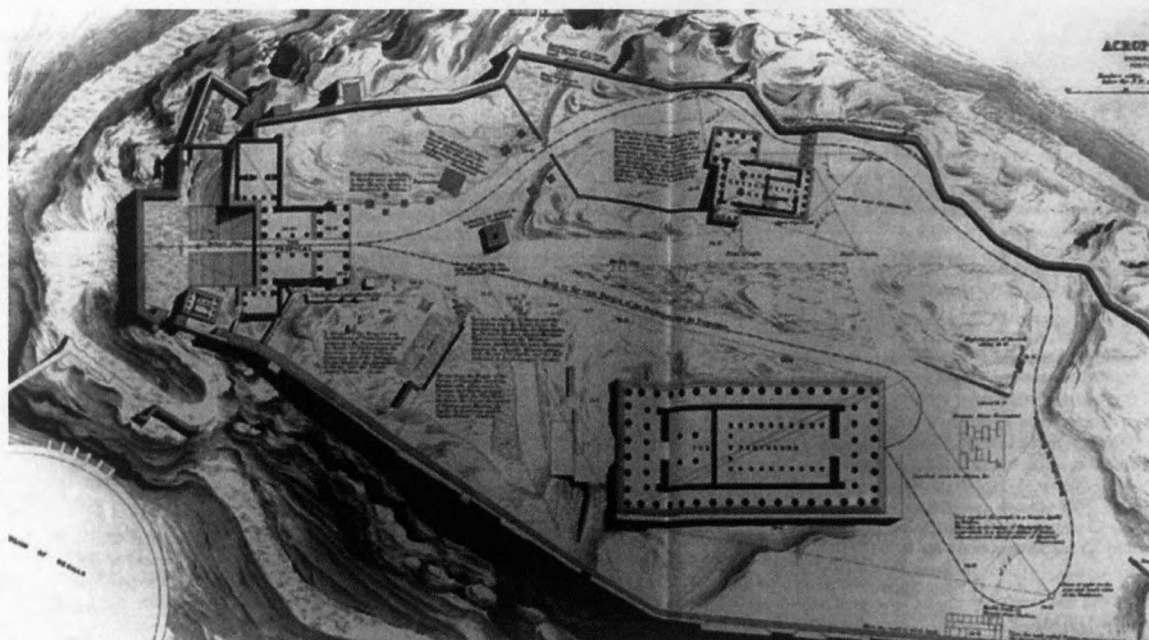


Figure 6 : Plan de l'Acropole d'Athènes, montrant les chemins d'approche des édifices et la position des points à partir desquels les édifices sont perçus.

John Pennethorne, *The geometry and optics of ancient architecture*, 1878, Part I, pl. V.

Lambert, toujours selon Lucan, sera l'autre Prix de Rome à proposer une vision novatrice de l'Acropole d'Athènes en faisant du cheminement sinueux, tracé à flanc de colline et conduisant les Athéniens au sommet du plateau, un élément de première importance. L'Acropole, ses Propylées, ses monuments ne sont pas là, avance cet architecte, pour être perçus depuis l'axe de symétrie central, mais à partir de la voie sacrée

¹¹Boitte, Grand Prix de Rome 1863. Lambert, Grand Prix de Rome 1877.

qu'empruntaient les Panathénées. Le dessein de l'Acropole s'invente alors au fur et à mesure de cette ascension.

Enfin, la publication par Pennethorne en 1878 d'un ouvrage sur la géométrie et l'optique appliquée à l'architecture grecque constitua l'étape déterminante de la « déconstruction » de l'Acropole réglée selon le dogme de la composition symétrique axiale¹². Car pour donner un sens à cette implantation apparemment aléatoire, l'architecte anglais dessine, comme l'a noté Lucan, « sur l'Acropole, un sinueux « chemin d'approche » tout au long duquel il distingue des « points de vue » sur les Propylées, le Parthénon et l'Erechtéon »¹³ (fig.6). Dès lors, écrit Choisy dans *l'Histoire* au sujet des travaux de Pennethorne, « les masses architecturales se présentent sous des angles visuels » et non plus selon les dispositions axiales des architectures. La thèse du pittoresque de Choisy semble trouver avec Pennethorne un de ses fondements.

Origines et raisons du cheminement

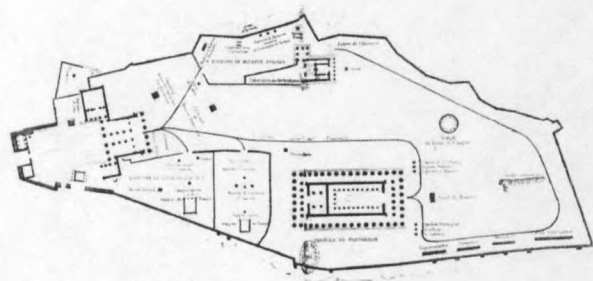


Figure 7 : Plan de l'Acropole d'Athènes et cheminement processionnel, Charles-Ernest Beulé, *L'Acropole d'Athènes*, 1853-1854.

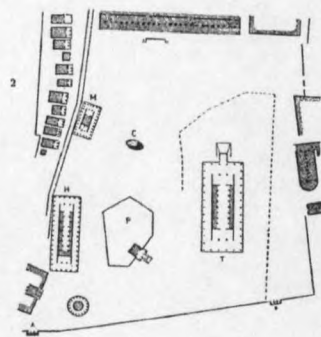


Figure 8 : « Partis dissymétriques. Plan d'Olympie », AC, *Histoire de l'architecture*, tome 1, p. 411.

Cette conception du parcours, si innovante qu'elle soit dans sa tentative d'énonciation d'un phénomène esthétique qui ordonnerait l'Acropole, trouve sa raison d'être dans les descriptions des fonctions religieuses du lieu dans l'Antiquité.

Le géographe et voyageur grec Pausanias, dont les écrits sont publiés en français en 1731, donne dans sa *Description de la Grèce* un inventaire détaillé de ce sanctuaire et de ses pratiques.

Nombre d'archéologues reliront le récit. Ainsi Beulé cite le voyageur grec à plusieurs reprises dans son ouvrage sur l'Acropole publié en 1854. L'archéologue français décrit le cheminement processionnel des Panathénées et envisage ses relations à l'organisation spatiale du sanctuaire. Il en donne aussi une représentation graphique dans son ouvrage (fig. 7).

¹² John Pennethorne, *The Geometry and Optics of Ancient Architecture Illustrated by Examples from Thebes, Athens and Rome*, Londres, Williams, 1878.

¹³ Jacques Lucan, « L'Invention du paysage architectural », *Matières*, année 2, 1998, pp. 21-32..

Dans *l'Histoire de l'architecture*, l'ingénieur Choisy évoque cette dimension processionnelle pour la plupart des grands sanctuaires grecs (fig. 8). La présence d'une voie des pèlerins est décrite par Choisy comme la condition génératrice de l'ordonnement de ces groupements non-alignés. Le parcours des pèlerins est la condition de l'ordre dans le désordre. C'est ainsi, écrit l'ingénieur, que s'ordonnent Eleusis, Epidaure, Dodone et Olympie.

L'organisation de ce que Richard Etlin envisage déjà comme une « promenade architecturale » avec ses séquences spatiales, se retrouve à plusieurs reprises dans *l'Histoire de l'architecture*, dans l'architecture égyptienne, dans celle assyrienne, en Inde, dans la civilisation mycénienne, en Grèce mais aussi, dans l'architecture romaine, ainsi qu'au 18^e siècle en France¹⁴. Pour Choisy, ces parcours sont la raison d'être de l'architecture. Ils agencent les parties d'un tout, coordonnent à la fois la structure, la forme, le programme et l'esthétique en une totalité. Système architectural et promenade se fondent dans un ensemble cohérent pour devenir architecture.

Choisy découvre dans les palais de la Haute Antiquité (fig. 9) les règles de distribution que le XVII^e siècle français (fig. 10) a édictées pour ses hôtels particuliers : la tripartition du plan, mais surtout la distribution par enfilade¹⁵. Ce principe organise des « salles [...] de façon à promener le visiteur à travers une succession d'antichambres et de galeries où s'arrêtent les suivants selon leur rang ou leur qualité ; jusqu'à ce qu'enfin, au terme de ce circuit, on atteigne « le cabinet » où le maître donne ses audiences »¹⁶. Cette règle présente pour l'ingénieur l'avantage d'inscrire dans les raides régularités des plans et des pièces des hôtels, des raffinements de parcours avec des « détours calculés », des « intermédiaires à franchir »¹⁷.

Les cheminements sont les guides qui organisent l'intérieur de l'hôtel en construisant des parcours scénographiques comme l'accomplissement d'un acte social où l'aristocratie se mettait en représentation. Dans ces parcours, la vue, le regard régissent la disposition des pièces de réception, leurs relations et leurs articulations.

Si cet art si français de la distribution s'évanouit au XVIII^e siècle selon l'ingénieur ne retrouve-t-on pas sa logique d'enchaînement en files de suites raisonnées et esthétiques d'espaces intérieurs dans la vision péripatéticienne de l'architecture de l'Acropole par l'ingénieur ? L'Acropole dans son entier pourrait être perçue comme un ensemble composé à l'intérieur duquel les édifices sont mis en relation par des dispositifs visuels et de déambulation semblables à ceux codifiés en France pour l'architecture des hôtels particuliers du XVII^e siècle

¹⁴Richard A. Etlin, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier. The romantic legacy*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1994.

¹⁵ Sur ces questions voir :

Robert Evans, « Figures, portes, passages », *Urbi*, n° 5, 1982.

Monique Eleb, Anne Debarre, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités, XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, AAM, 1989.

¹⁶Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, *op.cit.*, tome 2, p.751.

¹⁷Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, *op.cit.*, tome 2, p.754.

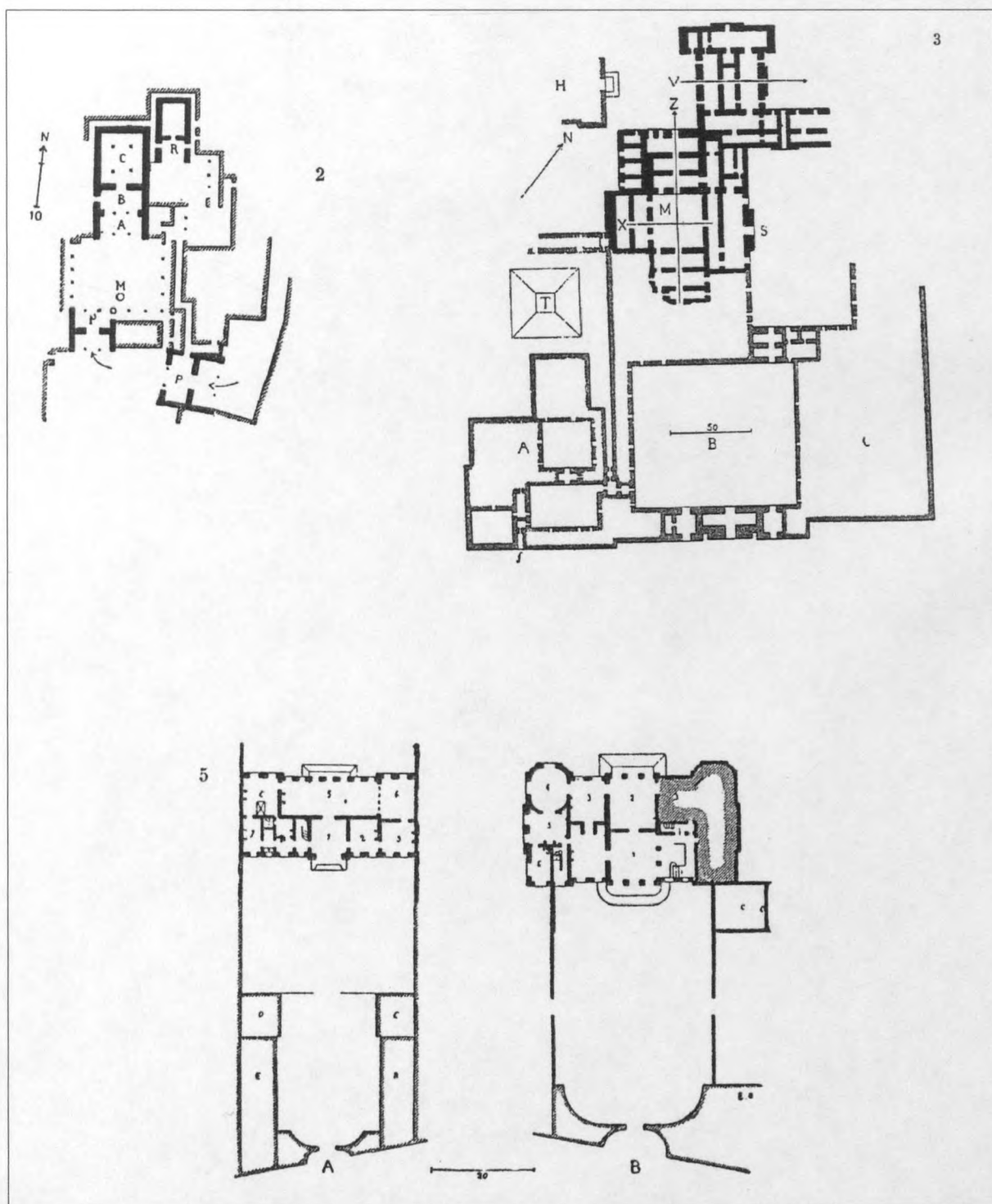


Figure 9 : « Plan du palais de Tirynthe », AC, *Histoire de l'architecture*, 1899, tome 1, p. 240.

« Plan du palais de Korsabad », *Ibid.*, tome 1, p. 104.

Figure 10 : « Distributions d'hôtels des 17^e et 18^e siècles : B Hôtel du Maine, A Hôtel de Clermont », *Ibid.*, tome 2, p. 754.

À la manière des peintres

L'utilisation par Choisy du terme de pittoresque, oblige à formuler quelques remarques sur cette notion car en qualifiant de pittoresques les pages de *l'Histoire de l'architecture* dédiées à l'étude des temples grecs et de leurs dispositions, Choisy consacre définitivement à la fin du XIX^e siècle, une catégorie esthétique dont on situe les origines à la fin du XVII^e siècle dans la réflexion européenne sur la peinture.

Le terme valorise la variété, la fantaisie ainsi qu'un relatif désordre¹⁸. Exprimant une certaine rudesse et une irrégularité, il opère une fusion, voire une confusion, entre vision et imagination, entre art et nature, entre objectivité et subjectivité. Dressé par les préromantiques et les romantiques contre le classicisme, le pittoresque célèbre les dimensions locales, les dispositions irrégulières aux dépens des équilibres symétriques et des répétitions. Il s'oppose aux règles classiques de régularité et de symétrie.

Le pittoresque est producteur d'effets alors que la symétrie est devenue source d'ennui, de fatigue, d'impuissance. C'est ainsi que le conçoit Viollet-le-Duc dans les *Entretiens sur l'architecture*. L'architecture du XIX^e siècle accordera les caractères du pittoresque à merveille avec l'architecture néo-gothique, voire éclectique, avec les réalisations rustiques et néo-régionales¹⁹.

Une conception contextualiste

Les propos de Choisy sur le pittoresque grec reprennent dans un premier temps les positions de Viollet-le-Duc sur le sujet²⁰, ce qui montre que poétique pittoresque et discours rationaliste n'ont pas toujours été antinomiques, loin de là.

Choisy entérine ainsi définitivement cette conception paradoxale de l'art grec du XIX^e siècle, déjà partagée par Viollet-le-Duc, qui a fait de cet art, - pourtant modèle de l'architecture classique par excellence - , un parangon de l'esthétique pittoresque.

Mais pour l'historien Choisy, comme pour le théoricien de l'architecture Viollet-le-Duc, le pittoresque repose avant tout sur l'existence d'une relation harmonique entre le paysage et l'architecture, entre les paysages helléniques et les temples de l'Antiquité. Ainsi Viollet-le-Duc et Choisy semblent écrire d'une même main lorsqu'ils évoquent les architectes (grecs) qui « ont profité de la situation des lieux pour faire valoir leurs monuments », ou quand Viollet-le-Duc « n'imagine pas un édifice indépendamment du site qui l'encadre et des

¹⁸ Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Dublin, 1790.

William Gilpin, *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape...*, Londres, R. Blamire, 1792.

R. Payne Knight, *An Analytical Inquiry into Principles of Tastes*, 1805.

Uvelade Price, *Architecture and Buildings Connected with Scenery*, 1794-98.

¹⁹ Pour voir cette production consulter Claude Mignot, *L'Architecture au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1983.

²⁰ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, « VII^e Entretien », *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Morel, 1863-1872, pp. 254-257.

édifices qui l'entourent »²¹. « Les temples grecs valent autant par le choix de leur site que par l'art avec lequel ils sont construits », renchérit l'ingénieur.

La configuration des sols des acropoles est également déterminante dans l'écriture de mises en scène, d'effets pittoresques pour Viollet-le-Duc et Choisy. « L'architecte grec ne nivelle pas le rocher qui servira de base à son édifice » avance Viollet-le-Duc. C'est la nature du sol, le respect de son « allure naturelle », qui va interdire toute organisation axiale, tout alignement, précise Choisy. L'ingénieur est catégorique, « le sol interdit la symétrie ».

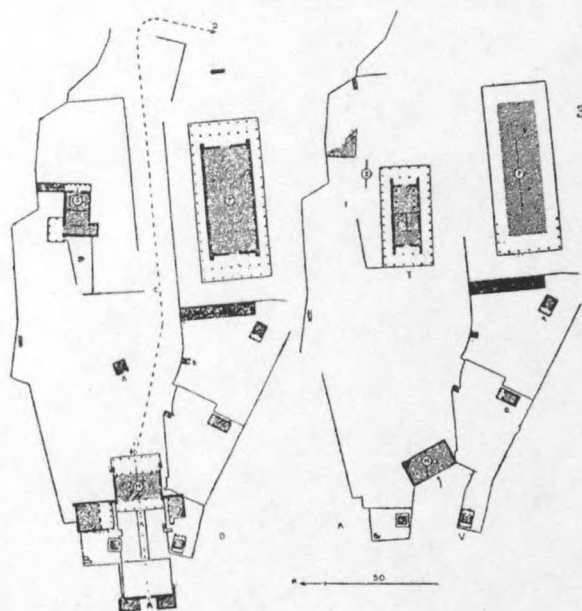


Figure 11 : « A plan de l'Acropole d'Athènes à l'époque des Pisistratides »,
« B Plan de l'Acropole d'Athènes à l'époque de Périclès »,
AC, *Histoire de l'architecture*, tome 1, p.412.

La topographie est donc pour Choisy une des composantes essentielles des relations entre le site et les édifices ainsi qu'entre les édifices eux-mêmes. La topographie, littéralement la « description du lieu », « reflète et engendre à la fois certaines manières de voir et de connaître le monde ». Ce qui fut le cas de façon très pragmatique pour Choisy puisqu'il commença sa carrière d'historien par un travail d'ingénieur-topographe relevant l'altimétrie des sols, la courbure de la plate-forme et les degrés du Parthénon pour mettre au jour une des particularités de cette architecture.

Dans son interprétation de l'Acropole, la condition topographique devient un des principes du « pittoresque grec ». Dès lors, il n'est plus surprenant de voir Choisy utiliser dans son ouvrage sur l'histoire de l'architecture, uniquement à cette occasion, la perspective conique pour représenter l'Acropole. Celle-ci, à l'inverse de ses axonométries, met en scène la configuration du sol, ses irrégularités avec ses emmarchements, sa ligne d'horizon.

Le « pittoresque grec » suppose donc pour Choisy une attitude par rapport à un contexte naturel, topographique, géographique, mais pas seulement. Pour l'ingénieur, la condition topographique se tisse avec la dimension historique de ce site (fig. 11). C'est là que réside la différence entre sa lecture de l'Acropole et du pittoresque et celle de Viollet-le-Duc.

²¹ *Ibid.*, p. 256.

Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier-Villars, 1899., tome 1, p. 409.

Pour ce dernier, l'architecture de ces sanctuaires religieux est aussi le fruit d'un processus historique, d'une stratification. Construits sur plusieurs siècles, les sanctuaires antiques grecs sont le résultat d'une construction dans le temps. « Les temples se bâtissent les uns après les autres » et « l'architecture se plie à ces sujétions, elle les met à profit »²².

Déposée par strates sur l'architecture des sols, l'histoire participe à l'élaboration des « partis pittoresques ». L'architecture doit utiliser de manière avantageuse toutes les possibilités des situations existantes, sans renier ou effacer les constructions ou les traces de l'histoire. On notera que l'attitude de Choisy se rapproche de celle de Ruskin qui écrit quelques années auparavant : « la plus grande gloire d'un édifice réside en effet ni dans ses pierres, ni dans son or. Sa gloire est toute dans son âge »²³.

Il s'agit d'accepter toute transformation d'un édifice dans le temps et non de vouloir restaurer celui-ci selon un modèle idéalisé comme Viollet-le-Duc l'envisage. Pour Choisy, toute forme architecturale noble se doit de prendre en compte un ensemble de facteurs matériels et environnementaux pour être en quelque sorte l'incarnation de la vie et de l'histoire des peuples successifs qui ont édifié et fait vivre ces architectures.

L'architecture de l'Acropole, considérée à la fois dans un continuum historique ainsi que dans sa relation à un environnement, traduit une certaine conception historico-esthétique de l'architecture liée à un site. Elle s'y conçoit alors comme la révélation, par la transformation de la forme, de l'essence d'un contexte où la question de l'adaptation d'un ou plusieurs édifices au site devient une donnée fondamentale : une vision contextualiste en quelque sorte

Une mécanique du regard

Une telle position nous renvoie une fois encore aux premières décennies du XVIII^e siècle, au moment où s'opère en Angleterre, avec les réflexions menées en peinture sur le pittoresque, la grande mutation de l'image idéale de la nature qui aboutit à une nouvelle conception du jardin. Le jardin paysager se pense en harmonie avec la nature du relief donné, sa végétation, son environnement au-delà de ses limites, ses ruines ou ses architectures existantes. Il s'agit de tirer profit d'une situation préexistante, de tout ce qui peut être l'expression tangible de l'histoire d'un lieu.

Le jardin dit anglais, comme l'a montré Dixon Hunt, fait surgir un regard original sur le monde et devient ce nouveau territoire de médiation et d'introspection que l'on sait²⁴. Conçu pour stimuler l'esprit des visiteurs, ce lieu où l'on va devenir autre en découvrant les vibrations et les sentiments de son être intime, présente comme ferait un peintre, différents tableaux composés, mettant en scène nature et architecture. Il est donc au sens étymologique du terme, pittoresque.

²²Choisy, *Histoire de l'architecture*, op.cit., tome 1, p. 409.

²³John Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture*, Paris, Denoël, 1987, p. 196 (1^{re} éd., 1849).

²⁴John Dixon Hunt, *The figure in the landscape : petry, painting and gardening during XVIIIth century*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins Press, 1976.

Le jardin paysager rejette le point de vue unique, pour lui préférer la multiplicité et la diversité des regards. Depuis des cheminements sinueux, il invite, bien que cette dimension ne soit pas non plus totalement étrangère au jardin dit à la française²⁵, à la marche, à l'expérience du déplacement. Le jardin anglais convie à être parcouru au gré de séquences « artialisées », pour reprendre un terme d'Alain Roger, de panoramas, de tableaux qui sollicitent l'esprit et les sens.

Choisy a peut-être exploré et développé ces notions et ces sensations dans quelques-uns des cours qu'il donna sur l'art des jardins et des jardins paysagers à l'École d'horticulture de Versailles entre 1878 et 1892. Et l'on doit reconnaître que l'Acropole est décrite par Choisy comme la nature anglaise a su être peinte et enfermée dans le cadre d'une succession de scènes et de panoramas par les esthéticiens des jardins paysagers.

Chaque groupement d'édifices du sanctuaire athénien est regardé « comme un paysage », précise Choisy. L'ingénieur décompose le parcours qui conduit le visiteur de l'extérieur du sanctuaire en son cœur, en une suite de « tableaux », c'est le terme employé, constituant un ensemble esthétique et narratif. Comme Roland Barthes l'évoque au sujet de la photographie, chacun de ces tableaux relève d'un processus d'« essentialisation »²⁶. Il s'agit pour Choisy de pointer du doigt, de « photographier » dans le parcours tel instant, tel objet, tel cadre, de noter ce qui s'offre aux yeux, à la vue.

L'ingénieur détermine et fournit ainsi dans son interprétation de l'Acropole, une collection de quatre tableaux : le « tableau des Propylées », le « premier aspect de la plateforme : la Minerve Promachos », « le Parthénon et ses vues d'angle » et le « premier aspect de l'Erechthéion » (fig. 12).

Dans la première vue, le tableau présente un ensemble équilibré de volumes variés, où la figure centrale des Propylées prédomine. Dans la deuxième vue, la statue de la Minerve Promachos forme le motif central. Dans la troisième et la quatrième perspective, le Parthénon et l'Erechthéion sont représentés comme se percevant obliquement. « Les vues d'angles, rappelle Choisy, sont celles que les Anciens cherchent en général à ménager. Une vue d'angle est plus pittoresque ; une vue de face plus majestueuse : à chacun son rôle ; la vue d'angle est la règle, la vue de face une exception toujours motivée »²⁷. On retrouve ici des principes déjà formulés par John Pennethorne quelque vingt ans auparavant.

La comparaison de leurs deux interprétations réalisée par Jacques Lucan, donne à voir la similarité des approches mais aussi leurs différences. Celles-ci sont de deux ordres. Le tracé même du cheminement n'est pas identique et les vues obliques sont plus nombreuses et de nature différente chez Pennethorne. Plurielles, chez Pennethorne, elles ne rentrent pas

²⁵ Comme le rappelle Elissa Rosenberg, le jardin français est aussi conçu pour faciliter la marche. Pour cela, le terrain est physiquement modelé sur de très grandes échelles, les côtes sont évitées ou terrassées, les talus et glacis aménagés. Tout y est fait pour faciliter une progression axiale continue, avec pour structurer et rythmer le déplacement, des points de vue secondaires, ménagés toujours selon les lois de la perspective conique. Ici le spectateur fait face à la toute puissance aristocratique et à l'infini. « L'imagination topographique », *Les Carnets du paysage*, n°8, Printemps/été 2002, pp. 6-24.

²⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1980.

²⁷ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture, op.cit.*, tome 1, p. 416.

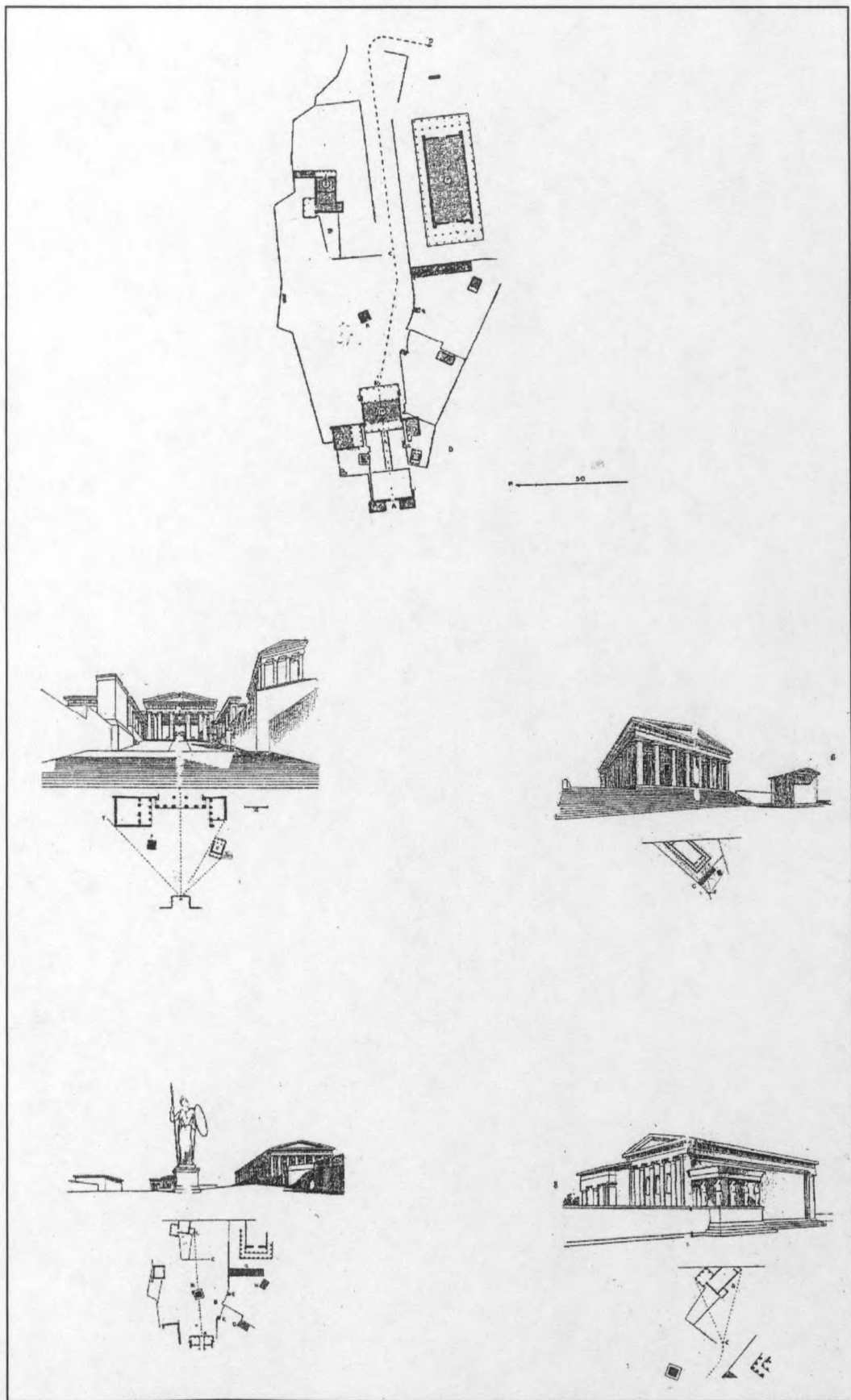


Figure 12 : Plan de l'Acropole d'Athènes et vues de la construction pittoresque.
 AC, *Histoire de l'architecture*, tome 1, p. 414-418.

dans un parcours séquencé. Choisy reprend au plus près, bien que partiellement, le parcours dressé par l'archéologue Beulé quelques années auparavant. Le cheminement inachevé de Choisy est paradoxal, dans la mesure où il ne va pas jusqu'à la raison d'être du parcours : les accès aux temples sont disposés à l'opposé des Propylées et ces entrées ne font pas l'objet de représentations perspectives, à l'inverse de Pennethorne.

On notera enfin que Choisy ne dessine pas le plan du Parthénon, *a contrario* de Pennethorne et de Beulé. Un « oubli » significatif, dans la mesure où l'absence de l'opisthodomos et de la cella fait du temple grec un objet sans fonction à la structure uniforme, qui sur-valorise la dimension esthétique de la démonstration pittoresque. Tout comme l'inachèvement du parcours renforce l'idée d'une possible généralisation du principe pittoresque et de sa valeur universelle (fig.13).

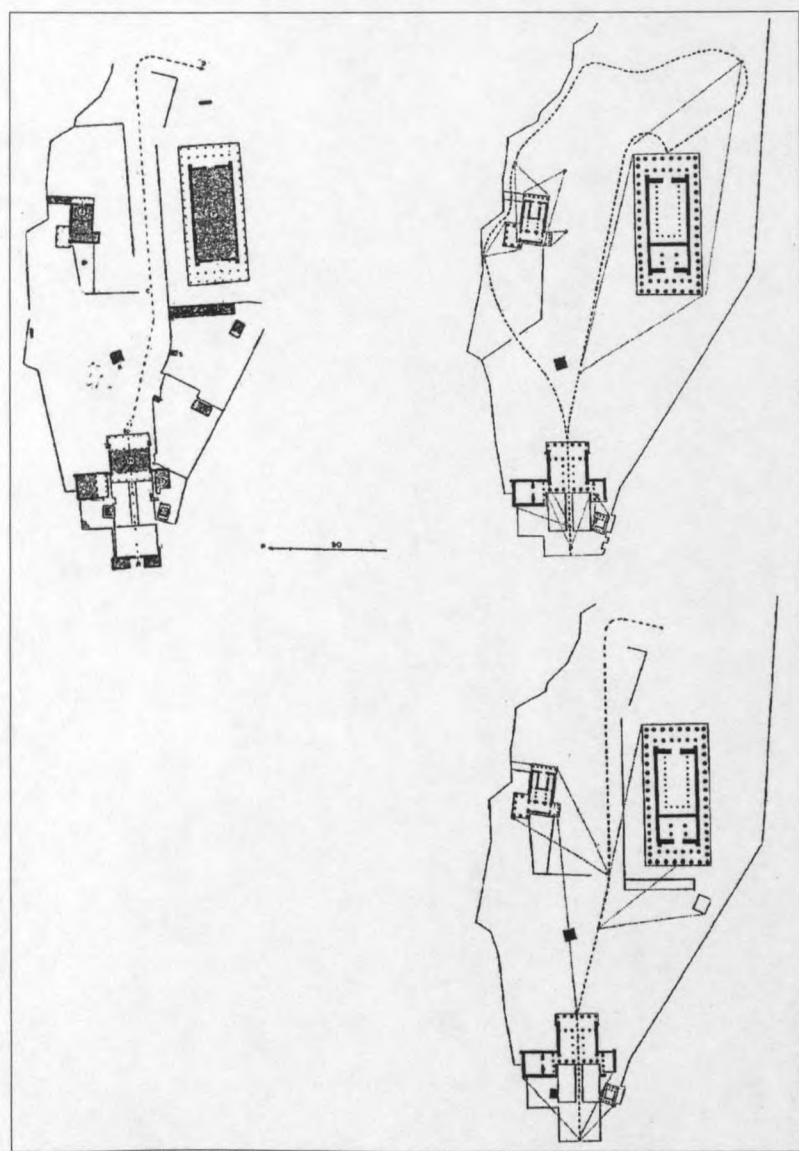


Figure 13 : « Plan de l'Acropole à l'époque de Périclès. » avec tracé du cheminement.

AC, *Histoire de l'architecture*, tome 1, p. 412.

Plan de l'Acropole présentant le cheminement et les points de vue des édifices à partir des hypothèses de John Pennethorne (en haut à droite) et de Choisy (en bas à droite).

Dessins élaborés par Jacques Lucan, source *Matière*, p. 30.

Il s'agit en premier lieu, de ce que Choisy désigne comme l'instant du « premier effet » ou de la « première impression ». « Les Grecs, note l'ingénieur, cherchaient avant tout à se la rendre favorable ». Choisy développe donc son analyse de l'Acropole sur un des principes mêmes de l'esthétique pittoresque, celui recherché et décrit à de multiples occasions dans les ouvrages de William Gilpin qui considérait le pittoresque comme une « quête de la surprise au détour du chemin »²⁸.

L'aptitude à produire une émotion, la capacité à surprendre le spectateur détermine le choix de quatre vues. Et c'est sur le « souvenir », pour reprendre les mots de Choisy, la mémoire de cette émotion procurée par le plaisir de la vue, que se fonde la lecture de l'Acropole et sa compréhension.

L'ingénieur se livre à cette opération en identifiant et en désignant par des tableaux les moments particuliers où surgissent de modifications significatives dans la perception péripatéticienne de l'Acropole. Ainsi le tableau des Propylées est choisi « pour l'instant où l'ensemble de l'édifice se dévoile, que les deux ailes s'équilibrent » ; celui de la Minerve Promachos, « pour le premier instant qu'est imaginé l'artifice d'occultations des Arréphores » ; celui du Parthénon pour le « moment où l'on franchit l'enceinte de Minerve Ergané, que l'escalier à courbures dissymétriques vient compléter l'effet de la façade »²⁹.

Pour Choisy, l'essentiel consiste à séparer tout d'abord dans le parcours de ce paysage athénien quatre événements autonomes, tous décisifs, puis à les réunir.

Son originalité repose alors dans cet « apparaître » puis dans un « disparaître » pour reprendre des termes deleuziens. La perception architecturale de l'Acropole conçue par Choisy est l'expression d'un nouveau phénomène esthétique lié à la découverte de la co-existence de ces deux principes, mais dont le premier, l'apparition du « premier effet », prédomine. « C'est à cette première impression que nos souvenirs nous reportent invinciblement » lors du parcours, précise-t-il.

Le « souvenir » de cette émotion procurée par la découverte d'instant particuliers organise la lecture péripatéticienne de l'Acropole. Son visiteur est « autant aux prises avec une géographie physique qu'avec une cartographie psychique »³⁰. C'est par une action dialectique entre l'intérieur de l'être et l'extérieur que s'appréhende l'œuvre. La mémoire et le mouvement en deviennent les matériaux.

Assurément, ces remarques sur le processus de la perception en mouvement de l'Acropole pourraient renvoyer à de très anciennes questions philosophiques. Mais elles font aussi, surtout nous semble-t-il, écho aux nombreuses recherches psycho-physiques ou

²⁸ Cité par Alain Corbin dans *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 88.

²⁹ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, op.cit., tome 1, p. 417.

³⁰ Thierry Davila, « Une cinéplastique en héritage », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 79, printemps 2002, p. 42.

psycho-physiologistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dont notamment les travaux de Ribot (1839-1916)³¹.

Contemporains de Choisy, ces chercheurs se passionnent pour l'exploration des états de conscience dans leur relation, soit avec les agents physiques qui les provoquent, soit avec les états organiques qui les accompagnent. Toute une communauté scientifique et philosophique s'est ainsi investie en cette fin de XIX^e siècle dans des spéculations sur la perception et ses relations à la mémoire et au mouvement.

Les argumentations développées par Choisy peuvent en particulier être rapprochées des thèses exprimées par Henri Bergson dans son ouvrage *Matière et mémoire*, publié en 1896³². Bouleversant quelques-unes des conceptions déjà établies sur la perception, Bergson y cherchait à déterminer les rapports de l'esprit à la matière en relation avec la mémoire, tout en liant la perception à la faculté d'agir. « L'abolition de l'action entraî[n]e l'anéantissement de la perception » écrit le philosophe. Pour lui, « il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs », tout comme « il n'y a pas de perception qui ne se prolonge en mouvement »³³.

Des principes que la description de l'Acropole par Choisy explore, nous semble-t-il. La perception du sanctuaire ne pouvant se concevoir, selon l'ingénieur, sans la mémoire et le déplacement. Le parcours et les « premières impressions » construisent le pittoresque de l'Acropole comme il est écrit dans la conclusion sur le pittoresque grec: « si maintenant nous parcourons la série des tableaux que l'Acropole nous a offerts, sans exceptions nous les trouverons combinés en vue de la première impression. C'est à la première impression que nos souvenirs nous reportent invinciblement, les Grecs cherchaient avant tout à se la rendre favorable. » Pour Choisy, souvenir et mouvement organisent la puissance esthétique particulière du sanctuaire athénien.

Du tableau et de sa rhétorique

La perception de l'Acropole ne se produit que dans une combinaison de souvenirs et de mouvements, dont l'ingénieur cherche à comprendre les mécanismes, à décrire les conditions d'apparition du sanctuaire, à préciser les étapes qui rythment la déambulation. Tout comme Marey (1830-1904), à partir des années 1880 avec l'invention de la chronophotographie, découpe le mouvement par une série de prises de vues photographiques successives autorisant un examen des déplacements de l'homme et des animaux par l'expérimentation, les faits et la mesure.

³¹ Théodule Ribot (1839-1916), philosophe et psychologue, fut un des premiers en France à vouloir faire de la psychologie une science indépendante de la métaphysique, objective, expérimentale et fondée sur la biologie. Il tenta aussi d'établir que l'invention et « l'imagination constructive » aient leur fondement dans « les manifestations motrices ».

³² Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige / PUF, 1999 (1^{re} éd. 1896). Sur cet ouvrage voir : Alexis Philonenko, *Bergson ou de la philosophie comme science rigoureuse*, Paris, Les éditions du Cerf, 1994 et Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.

³³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.*, p. 30 et p. 100.

À l'instar du physiologiste, Choisy procède tout aussi scientifiquement à la décomposition du « trajet à travers l'Acropole ». Toute la logique analytique du raisonnement de l'ingénieur a d'ailleurs été soulignée quelques années plus tard par le cinéaste russe Sergueï Eisenstein (1898-1949) dans un de ses textes sur les origines du cinématographe³⁴. Lecteur de Choisy à cette occasion, et commentant le passage sur le pittoresque grec, Eisenstein indique qu'il « est difficile d'imaginer une construction plus rigoureuse, plus harmonieuse et plus solennelle que cet agencement »³⁵. Pour le cinéaste, rien, dans les observations de Choisy, « n'est laissé au hasard dans la manière de concevoir et de construire » l'Acropole.

Ainsi l'Acropole de Périclès est un ensemble « méthodiquement conçu » aux yeux de l'ingénieur. Cette méthode, formulée et développée tout du long du parcours de ce sanctuaire, s'énonce en trois points. Les deux premiers, comme nous l'avons déjà dit, portent sur une recherche d'une unité d'effet en faisant dominer dans chacun des tableaux qui se succèdent un motif principal unique ; puis de « ménager d'une manière générale les vues d'angles ; enfin, d'établir entre les masses un équilibre optique qui concilie la symétrie des contours avec la variété et l'imprévu des détails »³⁶.

Avec ce dernier point, Choisy définit la particularité exemplaire de l'organisation spatiale de l'Acropole qui repose sur un équilibre de masses et de groupes d'architecture. Un « esprit des artifices de groupement paraît se dégager [...] : chaque motif d'architecture pris à part est symétrique, mais chaque groupe est traité comme un paysage où les masses seules se pondèrent [...] l'ensemble est soumis aux seules lois d'équilibre dont le mot de pondération contient à la fois l'expression physique et l'image »³⁷. Pour l'ingénieur la nouvelle Acropole est le groupe d'architecture pittoresque « le plus savamment pondéré qui fut jamais »³⁸.

La « pondération », une notion, une « méthode », développée certes par Choisy dans le chapitre sur le pittoresque grec, mais dont l'ingénieur est redevable à Viollet-le-Duc. L'architecte en définit les premiers principes dans le dixième chapitre des *Entretiens sur l'architecture* au sujet des édifices de l'Antiquité et du Moyen Âge³⁹ (fig. 14). Pour Viollet-le-Duc, la pondération se substitue à l'usage de la symétrie. « La symétrie n'est pas une loi », écrit-il.

³⁴ Sergueï M. Eisenstein, *Izbranié proizvedénia v chesti tomakh*, (Œuvres choisies en 6 vol.) sous la direction de S. Ioutkévitich, édition établie par P. Attacheva en collaboration avec N. Kleiman, L. Kozlov, etc., Moscou, Ed. Iskousstvo, 1964-1971.

Écrit à la fin des années 30 et redécouvert plusieurs années après la mort d'Eisenstein (1898-1948), cet article a fait l'objet de traductions récentes en anglais, en italien et en français. Nous avons consulté les traductions anglaise et française.

Sergueï M. Eisenstein, « Montage and architecture », *Assemblage*, n° 10, 1989, pp. 111-131.

Sergueï M. Eisenstein, « Montage et architecture », *Faces journal d'architecture*, n° 40, 1996-1997, pp. 52-57.

³⁵ Jean-Louis Cohen m'a signalé que Eisenstein possédait dans sa bibliothèque personnelle la première édition russe de l'*Histoire de l'architecture*, celle de 1906-1907.

³⁶ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, *op.cit.*, tome 1, p. 421.

³⁷ *Ibid.*, tome 1, p. 419.

³⁸ *Ibid.*, tome 1, p. 413.

³⁹ Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné...*, *op.cit.*, Dixième Entretien, pp. 480-481.

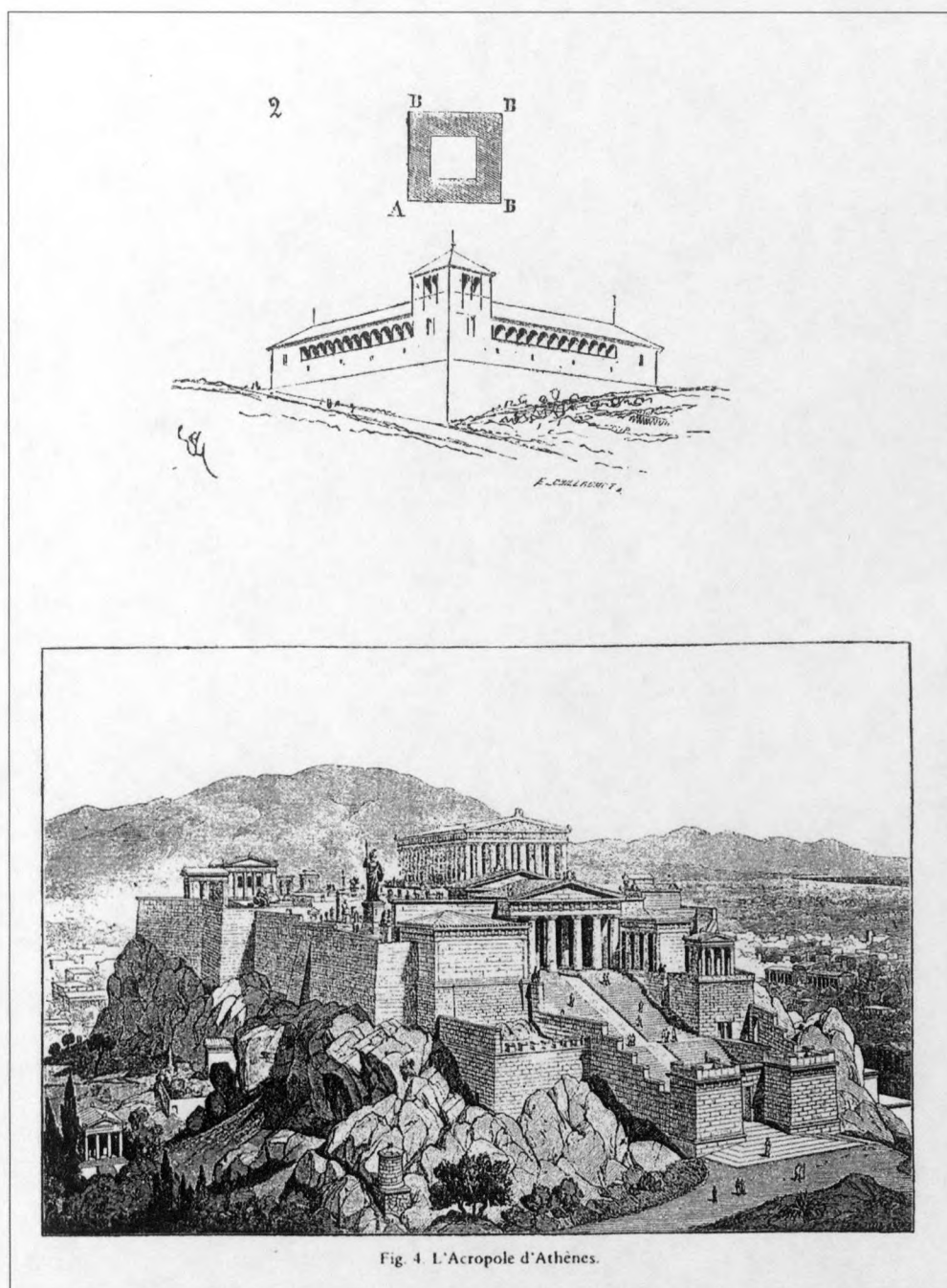


Figure 14 : Édifice pondéré, Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, X^e Entretien, p. 481.
 Figure 15 : « L'Acropole d'Athènes », Camillo Sitte, *Der Städtebau*, fig.4.

Désormais « l'harmonie, la pondération sont des lois qu'il faut définir et appliquer en architecture ». « La pondération [étant] l'art de faire admettre l'achèvement là où la symétrie fait défaut », c'est à l'artiste « à faire qu'[un] plan irrégulier présente en élévation un ensemble pondéré ». Pour Viollet-le-Duc, un équilibre entre des masses se construit sur l'acceptation de la variété et l'apparente expression des lois de la statique⁴⁰.

⁴⁰ La description que fait Viollet-le-Duc d'un édifice fortifié idéalisé est à ce titre exemplaire : « j'ai un bâtiment carré à élever : il se compose de quatre corps de logis renfermant une cour ; le terrain sur lequel je bâtis n'est pas de niveau, l'angle A (fig.2) étant beaucoup plus bas que les trois angles B. Il est nécessaire de placer sur un point de l'édifice un belvédère, une tour, un étage en surcharge. Est-ce sur le milieu de l'une des faces que j'élèverai

Une loi que Camillo Sitte⁴¹ explore à son tour dans *Der Städtebau* publié dix ans avant *l'Histoire de l'architecture* de Choisy (fig. 15). L'architecte viennois, qui s'était donné pour tâche d'examiner les formes des villes anciennes dans l'espoir d'y trouver quelques règles d'organisation, remarquait ainsi que : « l'étude des vieux châteaux [avait] permis de souligner à maintes reprises que la symétrie et l'impeccable régularité géométrique ne sont nullement indispensables pour produire des effets pittoresques ou architectoniques ». Les irrégularités produisent une harmonie basée sur des notions de « contrepoids », d'« équilibre », d'« interaction ».

Mais Sitte ajoutait surtout que « ces remarques valent encore davantage pour l'urbanisme, car celui-ci englobe un domaine bien plus vaste et plus divers que la construction des forteresses »⁴².

« Jusqu'où peut aller l'irrégularité avant qu'elle ne devienne perceptible ou qu'elle ne frappe l'observateur par son effet désagréable ? » s'interroge l'architecte viennois. Cette question ne peut être résolue selon lui qu'*in situ*. Les environnements urbains « n'ont pas été conçus sur la planche à dessin, mais [...] ils se sont formés petit à petit *in natura*. On tenait compte de ce qui frappait l'œil *in natura* ». « La création la plus achevée » de ces équilibres savants étant l'Acropole d'Athènes, « une pure œuvre d'art accomplie par le travail des siècles »⁴³.

Pour autant, la recherche d'une irrégularité maîtrisée, une loi de la pondération subrogerait-elle définitivement le principe de symétrie comme Viollet-le-Duc l'envisageait et comme plusieurs lecteurs de Choisy par la suite l'énonceront aussi ? Les choses ne sont peut-être pas aussi simples. Ainsi Alan Colquhoun démontre la distance qui peut exister entre les positions de principe de Viollet-le-Duc au sujet de la critique de la symétrie et son utilisation effective dans le tracé de certains plans⁴⁴.

Une telle ambivalence au sujet de la symétrie ne se retrouve-t-elle pas dans le discours de Choisy sur l'Acropole ? C'est en tout cas ce que suggère Eisenstein dans son analyse du texte de l'ingénieur sur le pittoresque grec. Les « apparentes dissymétries » de l'Acropole, paradigme de la composition savante pondérée, reposeraient en fait sur l'utilisation d'une symétrie centrale qui organiserait les tableaux et l'élaboration de leur enchaînement.

Ainsi, en désignant par les lettres A,B,C,D les séquences successives représentées, le cinéaste note que « le A et le B sont parfaitement symétriques, mais opposés l'un à l'autre

cette tour ? Non, c'est sur l'angle correspondant au point le plus bas du terrain, en A (voy. L'élévation perspective). L'œil demandera, en effet, que l'étage en surcharge soit placé sur l'angle du bâtiment qui, par la disposition du sol, exige la construction la plus résistante. Ainsi l'édifice est pondéré ; il ne le serait pas si l'étage en surcharge était planté au milieu de l'une des faces, le terrain hors de niveau admis », *Ibid.*, p. 481.

⁴¹ Camillo Sitte, *L'Art de bâtir les villes*, Paris, Seuil, 1996 (éd. or., *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889).

⁴² *Ibid.*, pp. 58-59.

⁴³ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴⁴ Alan Colquhoun, « Le plan Beaux-Arts », *Recueil d'essais critiques*, Bruxelles / Liège, Pierre Mardaga, 1985, pp. 169-176. (éd. or., *Architectural Design Profiles 17*, vol. 48, n° 11-12, 1978, pp. 50-65).

dans leur manière d'occuper l'espace (fig.16). Le C et le D sont symétriques comme le reflet d'un miroir et fonctionnent comme les ailes agrandies du cadre A, inversant la droite et la gauche ».

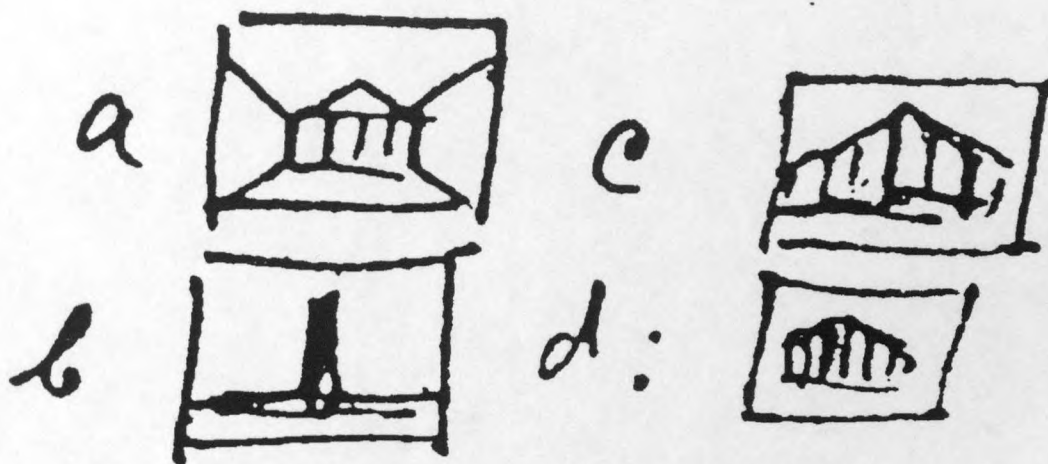


Fig.16 : Croquis de Sergueï Eisenstein, source *Assemblage*, n°10, 1989, p.120.

Il est vrai, même si l'on ne peut parler de stricte symétrie, que les deux premiers tableaux à vision frontale s'organisent en fonction d'un repère central créant un dispositif symétrique général où les masses, réparties de part et d'autre d'un axe médian, se présentent comme équilibrées sans qu'elles soient absolument identiques. Les deux derniers tableaux enfin, pourraient apparaître comme les vues miroirs d'une perception oblique avec pour chacune de ces deux images, en leur centre, l'axe du fronton du Parthénon pour l'une et l'angle de l'Erechthéion pour l'autre. L'architecture de l'Acropole et la cohésion du dispositif s'établiraient donc sur ces axes (fig.17).

Cette opinion est partagée et théorisée par Le Corbusier quelques années plus tard dans *Vers une architecture*⁴⁵. L'axe, selon l'architecte puriste, est « peut-être la première manifestation humaine [...] le moyen de tout acte humain »⁴⁶. Mais dans la réalité, précise-t-il, « les axes ne se perçoivent pas à vol d'oiseau [...] mais sur le sol, l'homme debout regardant devant lui », comme le démontrent les vues perspectives de Choisy⁴⁷.

Aussi, « il ne faut pas oublier quand on trace un plan que c'est l'œil qui constate les effets », ajoute le maître de La Chaux-de-Fond. « L'axe est le metteur en ordre de l'architecture »⁴⁸. Autant de propos contenus dans le tracé des vues pittoresques de l'Acropole par Choisy, nous semble-t-il.

Les quatre tableaux ou cadres chez Choisy sont donc, ainsi que le consigne de façon générale l'historien du cinéma Jacques Aumont au sujet du cadrage, « une affaire de centrement/décentrement permanent, de créations d'un centre visuel et d'équilibres de part

⁴⁵ Voir le chapitre « Architecture, l'illusion des plans » dans Le Corbusier, *Vers une architecture*, op.cit., pp. 140-160.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 160.

et d'autres [...], sous la houlette d'un « centre absolu », le sommet de la pyramide, l'œil »⁴⁹. Comme les *Perspectiveurs* de Abraham Bosse (1648) (fig. 18) tracent des pyramides visuelles imaginaires sur leur environnement proche et déterminent des cadrages en fonction de ces lignes invisibles géométriques, Choisy promène son regard sur les monuments et arpente l'espace de l'Acropole. Cette vision géométrisée induit le cadre et sa composition. Le tableau en porte l'empreinte avec le positionnement du point de vue, qui est aussi celui de la construction de la perspective monoculaire, matérialisée, en son centre sur un axe et sur l'objet signifiant de la composition.

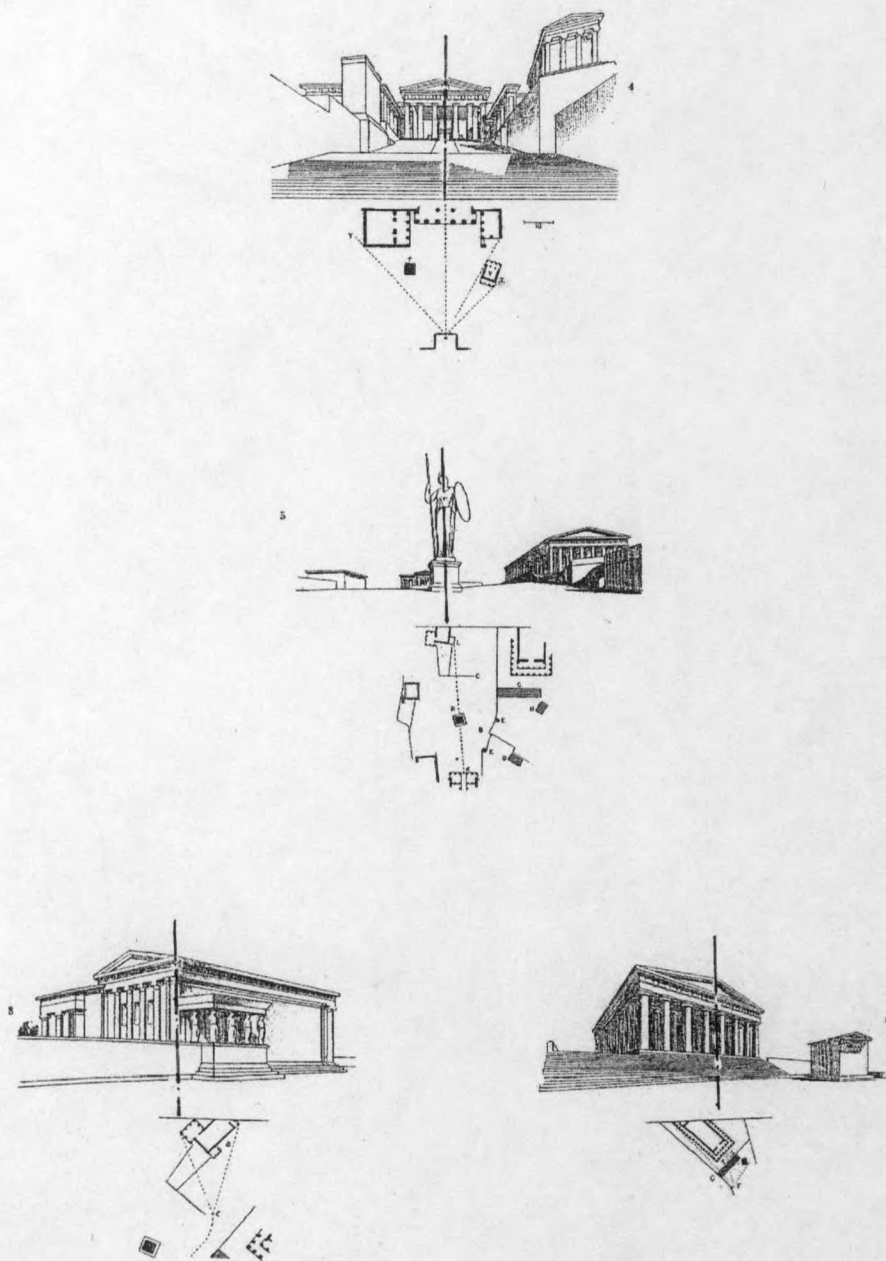


Figure 17 : « Le pittoresque et la symétrie perspective »

⁴⁹ Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 2001, p. 116.

Ainsi, alors que son existence est remise en cause par ailleurs dans *l'Histoire de l'architecture*, la présence d'une centralité et d'un équilibre des deux côtés d'un axe médian pour les deux premiers tableaux et de l'un par rapport à l'autre pour les deux suivants, fait de la symétrie une ligne directrice conduisant les coupes raisonnées du parcours de l'Acropole. La symétrie, même imparfaite, apparaît paradoxalement, dans ce cas, toujours comme source de satisfaction esthétique. On notera d'ailleurs que Choisy préfère utiliser le terme de « dissymétrie » désignant plutôt une symétrie évitée - ainsi parle-t-il « d'apparentes dissymétries » pour l'Acropole -, à celui d'asymétrie qui signifierait l'absence totale de symétrie. De même, l'ingénieur utilise à plusieurs reprises les formules de « symétrie des masses », de « symétries optiques », pour désigner des symétries qui ne le sont pas géométriquement au sens strict mais qui visuellement en ont l'équilibre et l'harmonie.

La recherche de ces symétries optiques, avec leurs centralités axiales, guide alors le visiteur dans son parcours. Elles en constituent les étapes, engendrent les tableaux en leur donnant à la fois unicité et multiplicité. C'est dans leurs relations aux symétries optiques que s'assemblent les quatre tableaux et qu'ils se confrontent successivement. « L'axe [...] lie des volumes capitaux et nettement écrits et différenciés les uns aux autres » et « des désaxements habiles [...] donnent l'intensité aux volumes », écrira, quelques années plus tard Le Corbusier⁵⁰.

La science des effets indissociable de ces cadres repose alors, pour reprendre des mots choisiens, pour les deux premiers tableaux sur « l'art des contrastes », puisqu'à la fermeture frontale des Propylées succède la statue de Minerve de Promachos et ses ouvertures latérales. « L'art des oppositions » règle les deux suivants.

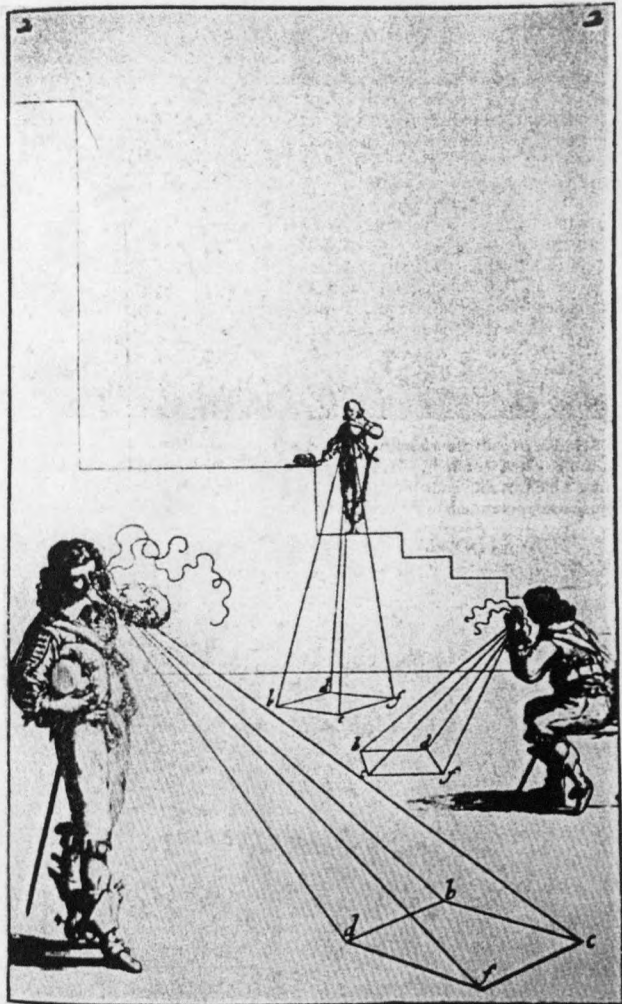


Figure 18 : « Les perspectiveurs », Abraham Bosse, 1648.

Montage

Pour Eisenstein, cette succession de cadres et d'effets associés définit et relève du montage cinématographique. Eisenstein voit dans la description de l'Acropole faite par

⁵⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op.cit., p. 153.

Choisy, un des tout premiers montages de l'histoire de cinéma⁵¹. « Il est évident qu'on vise l'effet « cadre », écrit-il, reprenant en cela les attentes des concepteurs des jardins pittoresques comme nous l'avons vu. « On sait toute l'importance de la première impression produite par le nouveau cadre qui apparaît. Mais c'est avec autant de rigueur que l'on calcule ici l'effet produit par le montage, c'est-à-dire par la confrontation successive de ces cadres ».

Ce montage, procédé essentiel à l'esthétique cinématographique du XX^e siècle, ordonne ici les enchaînements, les effets déterminés par le passage d'un tableau à l'autre, les correspondances, les rythmes. Chaque vue renvoie à la précédente et à la suivante selon un jeu de relation dont nous venons d'évoquer les principes. L'attention du visiteur est continûment sollicitée. Le processus du montage tend alors à modifier le caractère clos de chaque architecture, y compris celle du Parthénon, pour n'en former plus qu'une seule, celle de l'Acropole dans son ensemble.

Le montage suppose aussi une organisation dans le temps des éléments visuels. Un assemblage de plans établit selon un ordre chronologique celui construit par le cheminement.

De la vision péripatéticienne ainsi décrite naît le temps. Chaque tableau est une image arrêtée avec un avant et un après. Comme Deleuze l'évoque au sujet du cinéma et des plans, la succession de vues pittoresques de Choisy « donne un relief dans le temps, une perspective dans le temps : il exprime le temps lui-même comme perspective au relief ».

Cette dimension temporelle a été évoquée par Eisenstein. Ainsi écrit-il qu'« il serait particulièrement intéressant d'analyser également la durée pendant laquelle chacune de ses images se trouve devant le spectateur ». Et note sans présentation d'arguments supplémentaires : « que la durée de ces fragments de montage s'inscrit dans le rythme de la construction elle-même : la distance d'un point à l'autre est considérable, et le temps de déplacement entre eux est solennellement long ». Architecture et temps ne seraient alors, pour Eisenstein, plus qu'un seul tout.

Le « montage choisien » devient l'expression d'une nouvelle relation entre le temps et l'architecture, qui fait son apparition à l'aube du XX^e siècle. Comme a pu l'envisager Giedion au sujet de la transformation de ces deux dimensions dans les champs des sciences et de l'art, dans son ouvrage *Espace, temps, architecture* : « dorénavant l'espace et le temps, pris isolément sont condamnés à disparaître, seul, l'union des deux notions conservera une existence propre »⁵².

Si, comme l'avance Giedion, « le cubisme ou le futurisme essayèrent d'élargir notre vision optique en introduisant comme nouvel élément constitutif l'unité « espace-temps », on

⁵¹ L'utilisation du montage par l'art cinématographique s'effectue dans les toutes premières années du XX^e siècle. Si David Griffith est le premier réalisateur à l'avoir fait connaître au monde entier, les cinéastes russes comme Dziga Vertov, Liv Koulechov et Eisenstein à partir des années 1920, seront les premiers à théoriser son emploi et à démontrer tout le pouvoir de ce dispositif technique pour la création cinématographique.

⁵² Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 1990, pp. 264-265 (éd. or., *Space, time and architecture : the growth of a new tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1941).

peut légitimement se demander si le montage du pittoresque grec choisien n'a pas agi de même sur la vision optique de ses lecteurs et des architectes en particulier⁵³.

On notera enfin que les quatre plans successifs qui s'enchaînent dans un ensemble ordonné, cohérent et calculé offrent au lecteur immobile une vision en mouvement sous divers angles de ce paysage de marbre. La nature même du cinématographe trouve ici son expression : reproduire l'illusion du mouvement par une série d'images organisée et assemblée. Les intervalles qui séparent les vues exposent le temps, mais aussi composent le mouvement. Un mouvement qui se nourrit de l'entre-image. Même si Choisy ne donne pas les photogrammes (24 images par seconde) consubstantiels à l'image cinématographique du parcours de l'Acropole d'Athènes, les quatre plans du montage suffisent à l'évocation du déplacement de l'observateur.

Le montage choisien déplace virtuellement le lecteur, son œil se meut dans l'espace comme le fera celui du spectateur au cinéma lorsque se généraliseront les mouvements de caméra au début du XX^e siècle⁵⁴. La vision pittoresque de l'ingénieur exalte, comme au cinéma, le pouvoir de disposer d'un nouveau regard sur le monde, celui d'un œil supérieur, d'un « ciné-œil » serions-nous tenté d'écrire en reprenant les termes du cinéaste russe Vertov (1895-1954). Un œil, certes pas encore mécanique tel que le concevra ce dernier, mais tout de même capable d'« explorer le chaos des phénomènes visuels qui emplissent l'espace »⁵⁵.

Choisy s'affranchit, et pour toujours, comme le filmera et l'écrira le cinéaste russe dans les années 20, de « l'immobilité humaine » ; celle issue du monde humaniste, commandée par la perspective monoculaire et déjà questionnée et remise en cause par son professeur de géométrie Jules de La Gournerie à l'École polytechnique.

L'ensemble de l'Acropole conçu par Choisy, de même que tous les édifices qu'il représente en axonométrie, sont des architectures cinématiques, comme le sera l'architecture moderne, pour laquelle le déplacement, la mobilité du regard, la vision deviennent des conditions essentielles de leur existence⁵⁶. Ainsi que le note Yve-Alain Bois, la perception cinématique de l'architecture est une constante dans l'œuvre de Choisy.

« Le point de vue unique ne suffit plus pour appréhender l'espace », écrira Giedion au sujet de l'architecture moderne quelques années plus tard, « le spectateur doit se mouvoir

⁵³ *Ibid.*, pp. 264-265.

⁵⁴ Les véritables mouvements d'appareils acquièrent leur autonomie et ne s'intègrent au langage cinématographique que dans les premières années du XX^e siècle. L'exemple le plus célèbre de cette période étant les mouvements de caméra en 1916, dans « Intolérance », par David Griffith. Même si le tout premier mouvement de caméra a été réalisé à la fin du XIX^e siècle par le Français Georges Promio dans « Vues de Venise » pour les frères Lumière. Mais ce mouvement n'est obtenu qu'à partir d'un déplacement « naturel » de la caméra déposée sur une gondole.

⁵⁵ Propos tenus par Dziga Vertov dans le n° 3 de la revue *Lef* en juin 1923 et cités par Georges Sadoul dans *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, tome 5, 1975, p. 294.

⁵⁶ « L'architecture moderne est une architecture cinématique », remarque Beatriz Colomina dans un ouvrage où elle démontre qu'avec « la modernité, le lieu de production architecturale s'est littéralement transféré de la rue vers les photographies, les films [...] déplacement qui présuppose un nouveau sens de l'espace ». Beatriz Colomina, *La Publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYX, 1998, p. 11. (éd. or., *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*, MIT Press, 1994).

lui-même à l'intérieur de l'espace s'il veut [...] saisir la véritable nature »⁵⁷. Un avertissement qu'illustre Choisy de façon prémonitoire à la fin du XIX^e siècle non seulement par sa description du « pittoresque grec », mais aussi par ses représentations perspectives ainsi que ses axonométries. Le déplacement de l'observateur dans l'espace s'impose.

De spectateur, l'observateur devient visiteur, tournant autour des objets, s'approchant ou s'éloignant des architectures observées, parcourant les lieux. Ce mouvement incessant, comme le note Beatriz Colomina au sujet de l'architecture moderne, « qui efface les frontières, suscite un nouveau mode de perception [et devient] la marque de la modernité »⁵⁸.

Le Corbusier transcendera cette expérience de la vie moderne, comme l'on sait, en concevant dans les années 20, la notion de « promenade architecturale »⁵⁹, valeur intrinsèque de ses villas et dont les correspondances avec le parcours de l'Acropole élaboré par Choisy sont plurielles.

Ainsi, à l'aube du XX^e siècle, le pittoresque grec de Choisy contient déjà en germe l'avenir, voire l'essence, de l'architecture moderne. Une architecture désormais placée sous l'angle de la vision et de sa mise en scène. Du plaisir de voir, de posséder par la vue. L'architecture est liée à la stimulation visuelle.

« J'existe dans la vie à la condition que je voie », écrira plus tard Le Corbusier⁶⁰. Avec Choisy, se met en place une mécanique du regard qui définira la modernité, mais aussi compose un art du mouvement à la relation du corps et de l'objet architectural. La perception naît du mouvement. Voir, c'est se mouvoir mais c'est aussi, note Choisy, se souvenir.

L'Acropole ainsi parcourue devient un lieu d'expérience, de mémoire et de corps. Un rapport du corps à l'espace s'installe. Cette approche entraîne désormais une transformation de la démarche architecturale traditionnelle et de ses méthodes de conception académiques.

Avec le pittoresque grec, Choisy développe une réflexion autour des effets produits par l'architecture où la question esthétique cesse d'être une théorie des œuvres en soi.

⁵⁷ Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, op.cit.

⁵⁸ Beatriz Colomina, op.cit., p. 26.

⁵⁹ Ainsi peut-on lire dans *L'Œuvre complète de 1929-1934* au sujet de la villa Savoye : « Mais on continue la promenade [...] L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe. Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants. Il est intéressant d'obtenir tant de diversité quand on a, par exemple, admis au point de vue constructif, un schéma de poteaux et de poutres d'une rigueur absolue. » Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1934*, tome 2, p.24.

Ou bien au sujet de la villa Laroche : « Cette seconde maison sera donc un peu comme une promenade architecturale. On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard : on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombre. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale », *Ibid.*, tome 1, p. 60.

⁶⁰ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Crès, 1930. Cité par Beatrix Colomina dans *La Publicité du privé*, op.cit., p.227.

L'architecture n'est plus à considérer comme un objet distinct et opposé à un sujet dont l'existence serait indépendante de celui-ci. L'ingénieur explore les relations complexes qui lient le visiteur au site architectural, l'objet au sujet. L'interprétation raisonnée de l'Acropole qui en découle produit et articule à la fois une re-présentation de ce lieu et un processus de création. Elle a le pouvoir de donner la forme mais aussi de la changer.

La promenade pittoresque de Choisy permet l'expérimentation et la définition objective d'un tout et suggère, par le déplacement et sa représentation, la maîtrise raisonnée de ce qui sera mais n'est pas encore. Se déplacer et dé-placer le regard ou se décentrer pour mieux penser ou projeter la forme architecturale deviendront quelques-uns des leitmotifs de l'époque moderne. Le déplacement du corps dans l'espace suppose enfin aussi un métrage, un rapport proportionnel entre le parcours et le temps écoulé, celui nécessaire pour aller d'un tableau à un autre, d'un lieu à l'autre. Le pittoresque grec marque l'émergence d'un sens différent de l'espace. L'espace ne peut plus se considérer indépendamment du temps. Le dispositif choisien organise un espace et un temps désormais inéluctablement associés.



Figure 1. Le jardin de Choisy, Pierre-Alexis Delafosse, Municipalité de Choisy, 1841.

Picturesque space arose in the "informal" garden (fig. 1) that emerged in England in the early 18th century and then spread across Europe through the later 18th and 19th centuries. For the purposes of this paper, I'll borrow John Dixon Hunt's summary of the main characteristics of the picturesque garden: picturesque space offers experience a carefully controlled and composed irregularity, insisting the richness and variety of natural elements, arranged in apparent randomness, appealing to eyes that not only view scenes sequentially, but appreciate its many and varied aspects, including settings that appear less defined in the foreground, as well as those in a visible distance of calculated interest and those that are beyond to the very distance, appealing all the while to the imagination often

The Law of Meander

David Leatherbarrow (Philadelphia, U.S.A.)

My aim in this text is to propose connections between the picturesque tradition and early modern architecture: simply put, the spatial structures that characterize modern architecture are outgrowths of picturesque space. To show this I will take up matters of art history, architectural theory, and philosophical anthropology. I've already stated my historical argument, that 20th century spatial types such as the free plan, the raumplan, and the open plan represent developments of the picturesque tradition. As for matters of theory, I want to show that configurations of this kind emphasized movement through space more than its pictorial aspects. This is not so much a departure from the picturesque tradition, but an elaboration of one of its key aspects. Lastly, I want to argue that the architecture that adopted this landscape tradition as its foundation enlarged its philosophical anthropology into a set of ideas and symbols that approximate nothing short of a cosmology, one that attempted to overcome the traditional distinction between artifice and nature. Before any of these points can be made, however, I need to set out what I mean by both the picturesque tradition and the spatial structure it developed.



Figure 1. Les jardins de Cythère, Pierre-Adrien Pâris, Bibliothèque Municipal, Besançon, n.d.

Picturesque space arose in the "informal" garden (fig. 1) that emerged in England in the early 18th century and then spread across Europe through the later 18th and 19th centuries. For the purposes of this paper, I'll borrow John Dixon Hunt's summary of the main characteristics of the picturesque garden: picturesque space offers experience a carefully considered and composed irregularity, featuring the richness and variety of natural materials, arranged in apparent randomness, appealing to eyes that not only rove across extensive scenery but apprehend its many and varied aspects, including settings that appear in a detailed foreground as well as those in a middle distance of calculated effects and those that lay beyond in the hazy distance, appealing all the while to the imagination, often

through exotic buildings, that are designed to be – like the surrounds in which they sit – aesthetically and emotionally pleasing, being partly reminiscent of landscape paintings and engravings.⁴⁵ Pictorial though it often was, the picturesque landscape was also, or just as often theatrical, for a principle aesthetic category of gardens in this tradition was *variety*, which was achieved through not one prospect but many, an ensemble, seen not at once but in succession (fig. 2), one scene after another in time, like acts or events on stage in a dramatic performance.

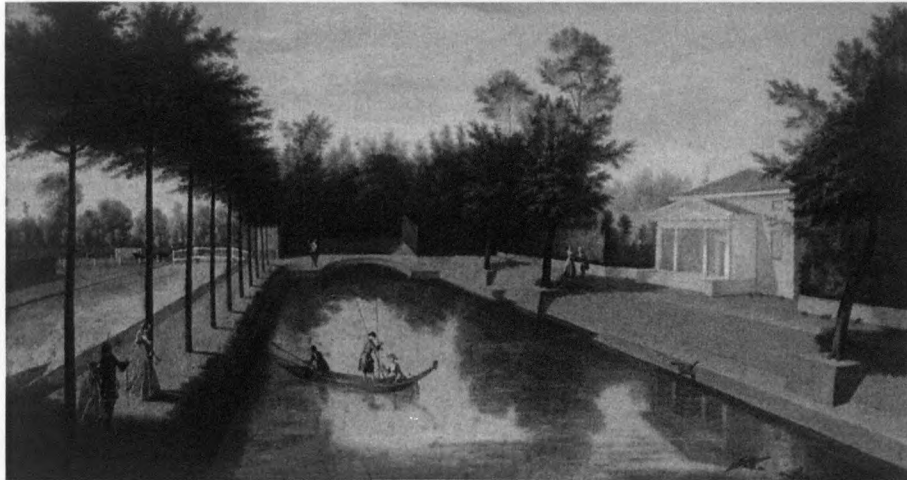


Figure 2. Garden prospects in succession, view of temple by the water, Chiswick Garden, by Rysbrack after 1727, John Rocque, Burlington Villa, 1729-. University of Pennsylvania Fine Arts Library Image Collection.

Picture making and theater might then seem to be essentially the same, for both offer their compositions to vision. Yet, when one's experience of these compositions is considered in its temporal dimension, the two are discovered to be essentially different. Pictorial works offer their contents all-at-once, in an instant, notwithstanding the fact that pictorial understanding takes time. Still, through the duration of viewing, the pictorial work stays as it is, and remains the same when seen again in the future. Theatrical works, however, unfold in time in a completely different way. If pictures annul, dramatic works celebrate time, particularly temporal change, spanning the full spectrum of human and natural history, from recollection to anticipation in human experience, and growth and deterioration in the natural world. Paul Ricoeur has shown in his magnificent *Time and Narrative* that story telling and temporal succession necessarily reciprocate one another.⁴⁶ No form of experience was more effective in activating garden temporality than movement. Hunt pointed to this in his account of the eye "roving" across extensive scenery, attending to its many and varied aspects, each distinguished from the others by virtue of its specific and identifiable character. Because it will be central to my account of the later architectural interpretation of the picturesque tradition, I'd like to offer two additional citations in explanation of movement in the picturesque garden. The sources I'll cite are from the middle and early period of the garden's development.

⁴⁵ John Dixon Hunt, *The Picturesque Garden in Europe* (London: Thames and Hudson, 2002) 8-10

⁴⁶ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 1984), especially Part 3, Chapter 4, "The Fictive Experience of Time".

In 1764 the poet and amateur gardener William Shenstone made the following recommendation: "when a building or other object has been once viewed from its proper point, the foot should never travel to it by the same path, which the eye has traveled over before. *Lose the object, and draw nigh, obliquely.*"⁴⁷ He attempted to follow this principle in the design and construction of the gardens around his estate called The Leasowes (fig. 3 and fig. 4).

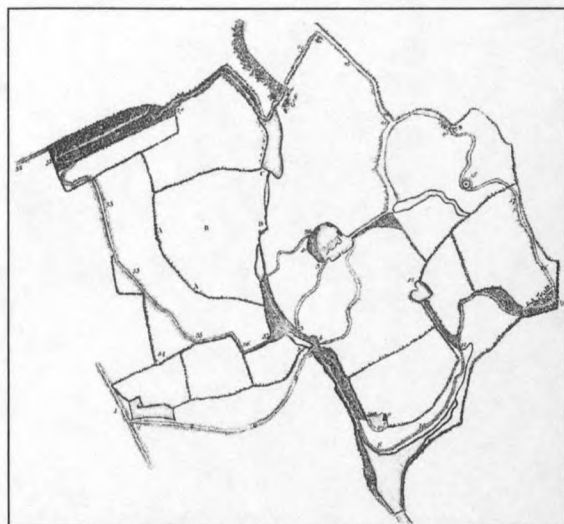


Figure 3. The Leasowes, Worcestershire, England, William Shenstone, 1743-1763, *The Works in Verse and Prose of William Shenstone...*, 1791.



Figure 4. The Leasowes, Worcestershire, England, William Shenstone, 1743-1763, Etching by Hearne and Pouncy, British Museum, 1792.

The "obliquity" of approach recommended by Shenstone's was anticipated by Alexander Pope in an earlier statement of principle: "let not each beauty everywhere be spied, where half the skill is decently to hide."⁴⁸ (fig.5) Here delay and round-about movement are less important than partiality: the garden as a whole is never seen all at once, or all-of-a-piece, for figures that are presently apparent occlude those that are yet to be seen. Pope, like Shenstone argued for succession, the garden was never more than partially disclosed from a single vantage point, its scenes were discovered *en route*, which is to say on foot, in the midst of collapsing and expanding distances, noticed through diagonal or oblique views – the kind of optics 17th century set designers had referred to as the *veduta per angolo*. As is well-known, spatial structure of this kind was set out along an armature of serpentine paths (fig.6). All of the early practitioners of the picturesque garden were insistent on their avoidance of straight lines of movement and their promotion of the meandering route. Writing two centuries after Pope, Le Corbusier had the same kind of movement in mind when he wrote about "The Law of Meander," to which I will turn at the end of this study.

First, though, a little more needs to be said about movement. The passage I've cited from Shenstone and Pope suggest that we analytically separate two sorts of movement: of the eye and of the body, a visual and ambulatory sort. The latter can be defined most simply

⁴⁷ William Shenstone, "Unconnected Thoughts on Gardening," in John Dixon Hunt and Peter Willis, eds., *The Genius of the Place* (London: Paul Elek, 1975) 291

⁴⁸ Alexander Pope, "Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington," in *Collected Poems* (London: Dent, 1975) 246-252

as transit from place to place, or change of position, passing from this grove, for example, to that clearing. Obviously this is not movement of but in the landscape. On this topic, too, I want to cite Hunt, particularly his differentiation of “kinds of movement:” the procession, stroll, or wander of a perceiving subject.⁴⁹ Picturesque gardens were rarely thought of as spaces for processional movement, however, that happened more frequently in ritualized settings.

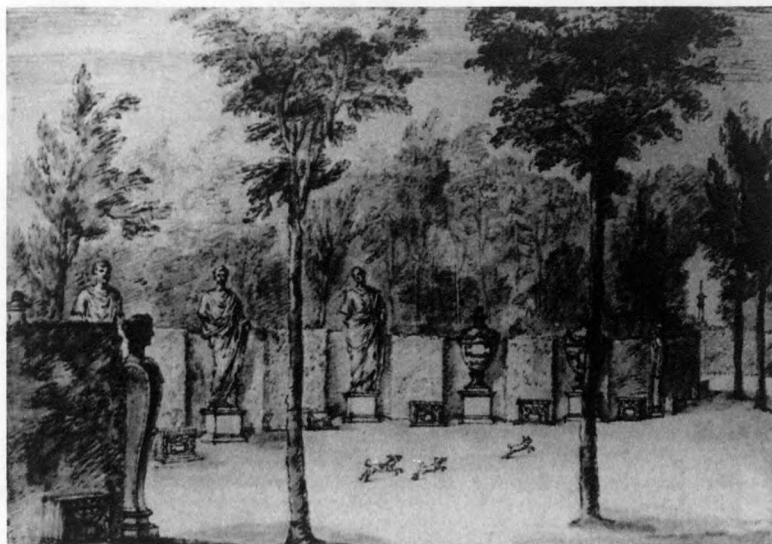


Figure 5. Chiswick Exedra, preliminary design, William Kent, The Devonshire Collection, Chatsworth. Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees.

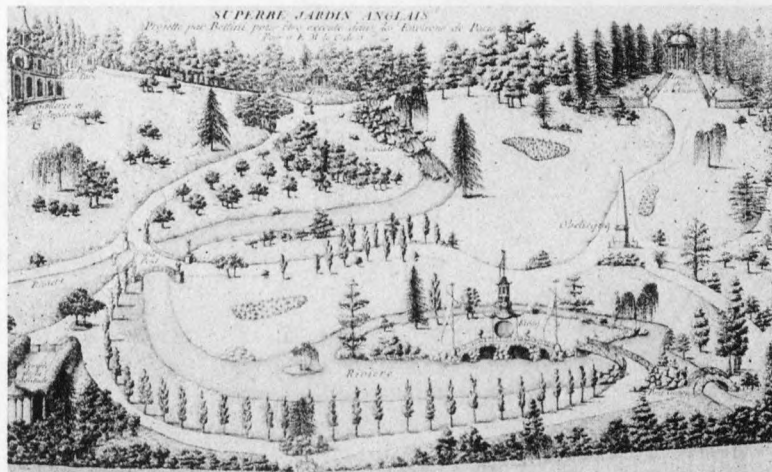


Figure 6. Superbe Jardin Anglais. G. L. Le Rouge, *Détails des nouveaux jardins à la mode*, Paris, 1776-88.

Further, gardens were only used as sites for wandering when they relaxed their primary order into the uncultivated potentials of the unimproved terrain. If the first kind of movement – procession – has a definite destination and prescribed route, the latter has neither. Strolling, by contrast, aims at a destination. Yet, it also welcomes unexpected incidents along the way. My proposition is this: just as a strolling sort of movement was central to the picturesque garden, it was key in the development of the new spatiality of early modern architecture.

⁴⁹ John Dixon Hunt, “‘Lordship of the Feet,’ Towards a Poetics of Movement in Gardens,” in *Landscape Design and the Experience of Motion*, ed. M. Conan (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2003)

In 1889 Camillo Sitte, the immensely influential Viennese urban theorist, drew the following comparison between strolling movement in cities and the perception of



Figure 7. Lübeck: Breitestrasse, Camillo Sitte. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Vienna, 1889.

picturesque spaces: "a picturesque effect could be attained by following the natural path of a stroller's feet. Such a graceful curvilinear trajectory (fig.7) is observable in the villages and is an honor to imitate them."⁵⁰ As in picturesque gardens, meandering movement in villages and cities encountered a series of settings, or fragments of them, succeeding one another along an unprescribed passage. Describing movement through medieval towns Sitte wrote: "the winding character of the ancient streets kept sealing off perspective views in them while offering the eye a new aspect at each succeeding turn (fig.8). These meanderings, which are wiped out at great expense in our day were not the result of caprice. . . it was necessary to adapt the layout of the street to its terrain."⁵¹ There are two key points in this passage: one, that winding streets offer successive prospects, and two, that there was a topographical pretext for meandering movement – no matter whether the route was urban or rural. I want to show that that was also the case for modern architecture; the turnings of a modern building's internal routes responded

to the characteristics of the surrounding terrain, just as it prompted exploratory movement.

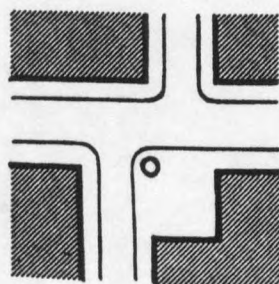


Fig. 49

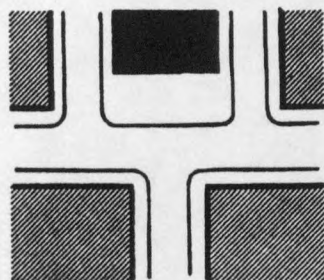


Fig. 50

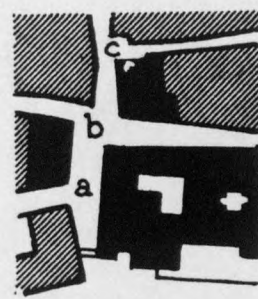


Fig. 51. Geneva

Figure 8. Interrupting perspective vistas, Camillo Sitte. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Vienna, 1889.

⁵⁰ Camillo Sitte, *City Planning According to Artistic Principles*, in *Camillo Sitte: The Birth of Modern city Planning*, ed. George Collins (New York: Rizzoli, 1986), p. 249.

⁵¹ Sitte, *ibid.*, 199

I am not the first to draw this comparison between concepts of space in early Viennese urban and architectural theory. Some years ago George Collins suggested a link between Sitte's concept of *raumkunst* and Adolf Loos' idea of *raumplan*.⁵² In fact, their shared dependence on the picturesque tradition relates them to one another.



Figure 9. The Homestead, Frinton-on-Sea, Essex, Charles F.A. Voysey, 1905.



Figure 10. Michaelerhaus, mezzanine view, Vienna, Adolf Loos, 1911. University of Pennsylvania Fine Arts Library Image Collection.

A number of historians have also observed that the concept of the "raumplan" evident in Loos' houses has as its basis the domestic architecture of England and America in the late nineteenth century.⁵³ The buildings of Shaw, Webb, Baillie Scott, Voysey, and Lutyens in England and those of Richardson in America exhibited the qualities Loos viewed as representative of the modern way of living (fig. 9). Most important among these qualities were differentiated room levels and heights, open circulation spaces, open stairwells with large landings, fireplaces and baywindows in living spaces, open galleries in halls, terraces, and rooms within the whole ensemble fitted together but not wholly interconnected. The coordination of parts such as these involved the integration and interconnection of interior spaces across all manner of partitions and screens. Presupposed in the the design and articulation of these partitions and screens was the subdivision and differentiation of spaces. Raumplan spatiality posits both differentiation and integration (fig. 10). What's more, while raumplan configuration depended on the separation and co-ordination of internal settings it also assumed their interlocking with the different aspects of the exterior.

Possibly the most compact definition of the raumplan idea was articulated by Loos himself: "I design no plans, facades, sections, I design space. In fact, there is neither a ground floor, nor a first floor, nor a basement in my designs, there are only integrated rooms, anterooms, and terraces. Every room requires a specific height - the dining rooms needs a different one from that of the larder - therefore the ceilings are arranged at different levels. Then one has to integrate all these rooms in such a manner that the transition (*ubergang*) is not only imperceptible and natural, but also functional."⁵⁴ While he did not mention the Müller house when explaining this kind of planning, it is clearly an excellent example.

⁵² Collins, *ibid.*, 15

⁵³ see, for example Dietrick Worbs, "Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos," in *Adolf Loos, 1870-1933: Raumplan-Wohnungsbau*, (Berlin: Akademie der Künste, 1984).

⁵⁴ Adolf Loos, cited in Worbs, *ibid.*, p. 65.

The Müller house is situated on a hill overlooking Prague in what was then a suburban village (fig. 11). The principal entry is small compared to the measure of the expanse of the front facade and it opens into an equally small sized entry which leads through a narrow passage way, along side a vestibule, to a tight semi-spiral stairway (fig. 12). This sequence is dramatically interrupted at the top of the stairway where the visitor emerges at the side of a vast and beautifully articulated living room (fig. 13). Before this room is entered, looking right, the dining room can be seen at the top of a flight of steps, on the left another semi-spiral stairway begins (fig. 14). Straight ahead from the point of arrival on the main level are windows which open onto the rear garden in the foreground and Prague in the distance. Thus from this point three primary settings are interconnected, albeit through diagonal or oblique views, each setting including more than it contains. At the dawn of the picturesque garden tradition, Pope called this "calling in the country." It is also what Frank Lloyd Wright had in mind when he advocated "breaking the box."

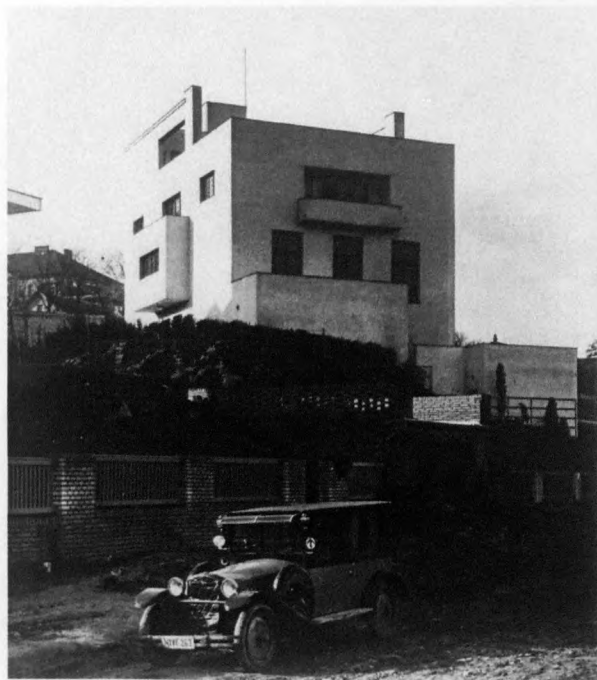


Figure 11. Müller Villa, Prague, Adolf Loos, 1930.
Leslie van Duzer and Kent Kleinman.

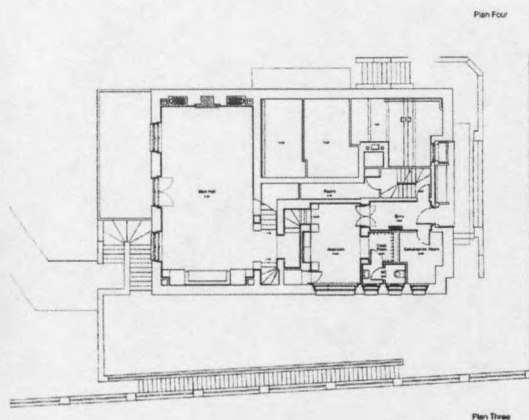
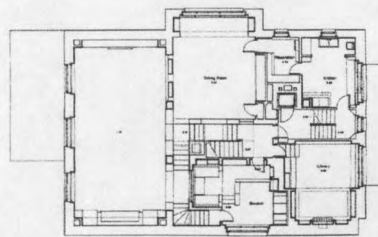


Figure 12. Müller Villa, Prague, Adolf Loos, 1930.
Leslie van Duzer and Kent Kleinman.



Figure 13. Müller Villa, Prague, Adolf Loos, 1930.
University of Pennsylvania Fine Arts Library Image
Collection

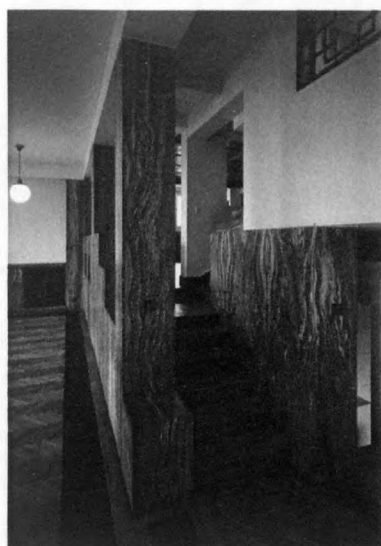


Figure 14. Müller Villa, Prague, Adolf Loos, 1930. Leslie van Duzer and Kent Kleinman



Figure 15. Müller Villa, Prague, Adolf Loos, 1930. University of Pennsylvania Fine Arts Library Image Collection.

As the Müller meander is followed further other settings emerge into view. Upon entering the living room the dining room is visible again through an irregular colonnade or pair of thick piers. Also visible, above and behind the point of entry, is a long internal window. This window joins the living room to a small and intimate space for women (fig. 15). This space is one part of a very complicated and beautifully interrelated group of settings that lay above the entry way. Joined together there are: the intimate sitting space, a reading space that adjoins a large external window, and the library, which is also attached to a large window. This ensemble can be reached from either the dining room or the living room. Thus it is part of the movement sequence, but at the same time it has its own autonomy. In fact other settings in the house are similarly joined to form groups that are only indirectly related to the whole ensemble, but this particular group can be taken as representative.

In the definition of the "raumplan" I cited above Loos stressed the differentiation of settings according to room level and height. All of the settings I just named have different ceiling heights. Further, the meander I've followed ascended through at least four levels, although this number could be increased, as some of the landings constitute new levels. Landings such as these seem larger than they are for two reasons: 1) because the stairways of which they form a part are opened onto adjoining settings, and 2) they are enclosed by screens and partitions that contain built-in furnishings – shelves, seats, and so on. There is no doubt that the metric and shape differentiation of the rooms joined by these stairways and landings is complemented by a very refined differentiation of cladding materials, following his principle of making each setting "warm and liveable." Yet, just as important as the cladding is the correspondence between these settings and the external or perimeter settings around the house, for the building's surrounds offer variously bright and dark, quiet and loud, near and far prospects, which qualify the building's interiors as much as its materials do. As the perimeter varies so does the size and shape of the internal settings: the large living space is connected to an expansive terrace which overlooks the garden, the tight

intimate spaces for reading and conversation are contained within the enclosure of the side wall,^{fig 15} and the entry is positioned on the front facade but drawn in off the main street and reduced in size. The "raumplan" is a spatial co-ordination of internal settings with respect to one another and the different aspects of the exterior. Put differently, the interior meander concentrates the variety and richness of the surrounding topography. What Sitte found in the town, Loos arranged inside the house, as if the latter were an image of the former – and the former, of course, understood as a picturesque ensemble.

Let me now move onto my second case, and begin by saying what Camillo Sitte's ideas were to Loos, Hermann Muthesius's were to Mies van der Rohe; that is, a key to the possibility of extending the picturesque tradition (of ordering exterior spaces) into the design of architectural plans and interiors.

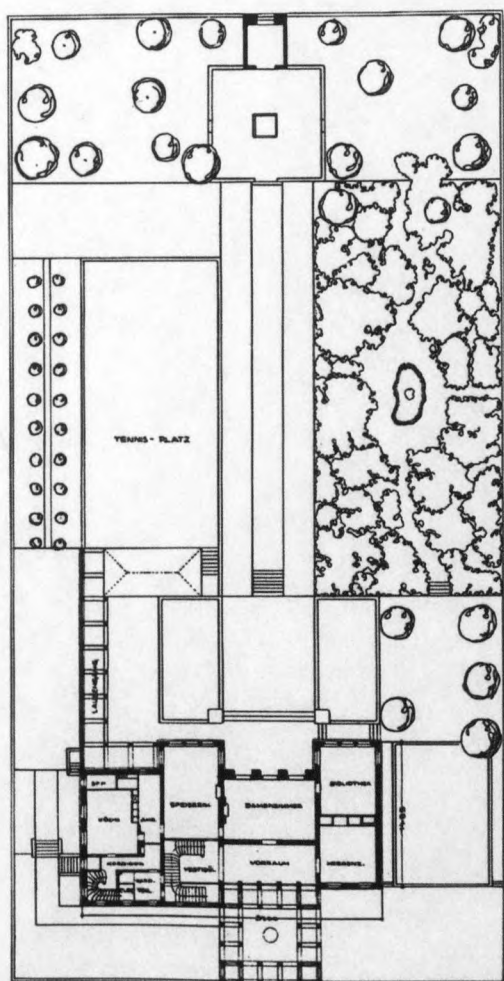


Figure 16. Wiegand House, Berlin-Dahlem, Germany, Peter Behrens, 1910.

In his recent study of "The Nature of Mies's Space," Barry Bergdoll has stressed the importance of the garden, particularly the so-called "architectonic garden," in Mies's approach to spatial composition.⁵⁵ In explaining the antecedents for this approach Bergdoll cited both Peter Behrens and Hermann Muthesius on the interconnections between house and garden. Muthesius, for example, spoke of the "continuation of the spaces of the house" into the garden. He wrote: "the same fundamental principles that prevail in the house, the same organic relationship of the individual parts to another, the same unification of the parts into a harmonic whole. . . must also prevail in the garden."⁵⁶ Behrens, for his part, saw the garden as an opportunity for "forming space." Seeing terrain as space allowed the landscape to be assimilated into architecture, for *raumgestaltung* (giving form to space) "is obviously," Behrens said, "the highest principle of architecture."⁵⁷ (fig. 16) This assimilation – generally discussed as "continuity" – was, however, only the first step in the development of Miesian space. Bergdoll observed that in his later work Mies "transposed the dialogue between indoors and outdoors into the architecture itself."⁵⁸ This transposition was decisive, for the perceptual possibilities and

⁵⁵ Barry Bergdoll, "The Nature of Mies's Space," in *Mies in Berlin*, Terence Riley and Barry Bergdoll, eds. (New York: Harry N. Abrams, 2001) 66-105.

⁵⁶ Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 vols. (Berlin: E. Wasmuth, 1904-5), 2: 85.

⁵⁷ Peter Behrens, "Der moderne Garten," *Berliner Tageblatt* 40, no. 291 (June 10, 1911) 8.

⁵⁸ Bergdoll, 95.

varied perspectives that are characteristic of his work resulted from just this internalization of the landscape.

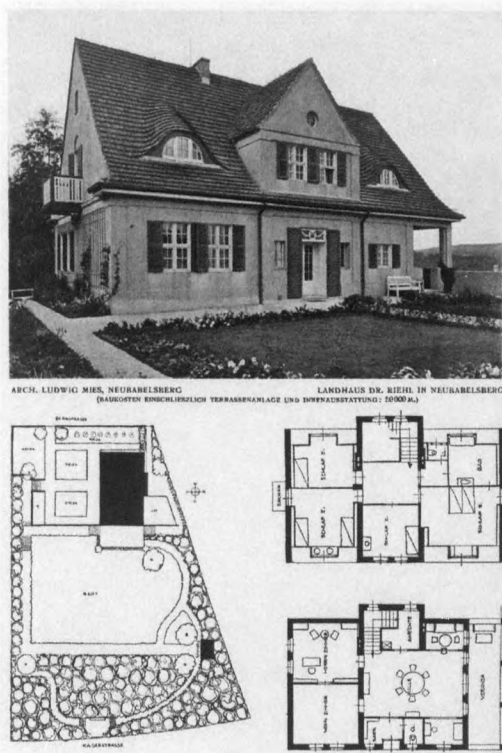


Figure 17. Riehl House and Garden, Potsdam - Neubabelsberg, Germany, Ludwig Mies van der Rohe, 1906-1907.

My claim, again, is this: Mies' early projects rejected the categorical distinction between the order of the building and the landscape; instead, he allowed the order of the latter to prefigure that of the former. The function of partitions in his plans of the 20's and 30's is to orient and lead the strolling kind of movement we have observed in picturesque gardens. Screen walls also open and close the diagonal prospects, such as those Shenstone and Pope recommended. Writing about the garden behind Mies's Riehl House (fig.17), Bergdoll interpreted its "almost perverse refusal of a direct path from the garden gate to the front door" as "embryonic of a strategy in nearly all Mies's German houses: the visitor is generally obliged to turn several times at right angles before the view is fully unveiled."⁵⁹ The strategy of delaying disclosure also explains the transformation of the person into an "ambulant observer." José Quetglas wrote expressively about the lone occupant of Mies' Barcelona Pavilion (fig. 18), whose sole activity was unrequited gazing at theatrical sets of "nothing but space."⁶⁰ The opening and closing of views offered to a roving spectator is also what Robin Evans

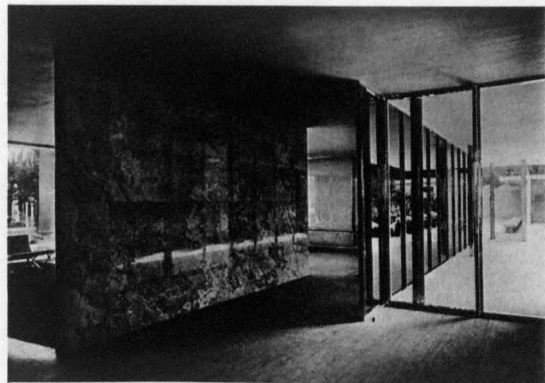


Figure 18. German Pavilion, International Exposition, Barcelona, Mies van der Rohe, 1929.



Figure 19. Tugendhat House, Brno, Mies van der Rohe, 1930.

described in his account of Mies's "Paradoxical Symmetries."⁶¹ These essays, together with Bergdoll's arguments about garden spatiality, present Mies as a landscape architect who intended his buildings to offer more terrain than they were really prepared to give.

⁵⁹ Bergdoll, 72.

⁶⁰ Jose Quetglas, "Fear of Glass: The Barcelona Pavilion," in *Architectureproduction*, Beatriz Colomina, ed. (New York: Princeton Architectural Press, 1988) 122-151.

⁶¹ Robin Evans, "Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries," in *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1997) 233-277.

Each view, fragmentary as it was, opened obliquely onto another and then still others (fig. 19). And if the opening wasn't toward a new setting, it was toward a new aspect of a setting that had been seen previously. The sequence is, in principle, without end, the building always exceeding itself. In this, too, it is like the landscape, at least in its visual or optical aspects. Miesian buildings offer a surplus of *views*, each with its own character, defined largely by aspects of the building itself, together with that part of the ambient landscape it has annexed into its holdings, or allowed to enter into and qualify its several settings.

My third case, Frank Lloyd Wright, presents another example of an early modern architect advocating meandering space in ways that take for granted picturesque theory. Intent on preserving the impression of his originality, Wright was never particularly open about his sources. Any attribution of influence in his case will always be suggestive. Still, just a little familiarity with the 19th century landscape tradition in America, makes it hard to deny the impact these theories had on Wright. An obvious case in point is Andrew Jackson Downing.

That variety and richness of scenes were characteristic of picturesque landscapes is clear from Downing's definition of the *beau ideal* in his *Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*: "the *beau ideal* in landscape gardening as a fine art, appears to us to be embraced in the creation of scenery expressive of a peculiar kind of beauty, as the elegant or picturesque, the materials of which are, to a certain extent, different from those in wild nature, being composed of the flora and arboricultural riches of all climates, as far as possible; – uniting in the same scene a richness and a variety never to be found in any one



Figure 20. Landscape Gardening, in the Picturesque School, A.J. Downing. *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening adapted to North America*, 1841.

portion of nature."⁶² (fig. 20) Obviously, such variety – the riches of all climates compacted into one designed landscape – could not be perceived or experienced all at once, in a single view, or a given moment. Downing, like others before him, imagined and recommended movement through such a landscape. And again, the path of that movement was a meander.

⁶² Andrew Jackson Downing, *Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (New York and London: Wiley & Putnam, 1841) 34; cited in Judith Major, *To Live in the New World* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1997) 54.

Frank Lloyd Wright's estimation of the importance of the winding path is evident in the fact that he began his *Autobiography* with a short tale about its significance.⁶³ While it seems clear that the characters of the story – Uncle John and his young nephew – were meant to be understood as ideal types, it is also plain that the young boy is in fact Wright himself. The tale begins with a summons from Uncle John: 'Come now, and I will show you how to go!' "Taking the boy by the hand he . . . started straight across and up the sloping fields toward a point upon which he had fixed his keen blue eyes. Neither to right nor to left, intent upon his goal, straight forward he walked. . . . But soon the boy caught the plan of naked weed against the snow, sharp shadows laced in blue arabesque. . . . He ran first left, to gather beads on stems. . . then to the right, to gather prettier ones. . . . Eager, trembling he ran to and fro. . . his arms growing full of 'weeds.' Uncle John's "tracks in the snow were [however] straight as any string could be straight. The boy came up, arms full, face flushed, glowing." "The lesson was to come. Back there was the long, straight, mindful, heedless line. . . and there was the wavering, searching, heedful line embroidering the straight one like some free, engaging vine as it ran back and forth across it." The contrast between topographical types couldn't be more basic, straight vs wavering. Nor could the modes of perception be more distinct, heedless vs heedful. Nor again, could the kind of movement be more sharply different, processional vs strolling. While Uncle John seems to hold the high moral ground, Wright also recognized the merit of the young nephew's spontaneous conduct, at least the trace of his character in the meandering path. This is implied in his concluding lines: "The boy looked at his treasure and then at Uncle John's pride, comprehending more than Uncle John meant he should. The boy was troubled. Uncle John left out something that made all the difference." If there is any ambiguity about Wright's estimation of the meandering path in this short text, his understanding of its importance is vividly clear in his buildings.

Consider, for example, the entry sequence into his Unity Temple. From the street, the building is first seen as a grey cubic mass standing solidly on its corner site (fig. 21). One must follow the sidewalk around one of the sides to the point where the two main volumes (Unity Temple and Unity House) meet (fig. 22). Up a set of stairs and behind a low wall one finds a bank of doors that lead into the entrance foyer. It is a striking space because of its extremely low ceiling (fig. 23) – in fact it is the lowest space in the entire building. The contrast with the expanse outside could not be greater. Although low, the space opens laterally, to the main room on Unity House on one side and a solid wall across the depth of a corridor on the other. The name typically given to this passageway is cloister (fig. 24), because it allows for a sort of ambulatory movement around the lower level, skirting the main sanctuary. The key moment in this sequence is the indirect connection between the cloister and the sanctuary. Through the opening between the sanctuary floor and the cloister ceiling one can see from the darkness of the hallway into the warm light of the space above. In explanation of this oblique connection Wright offered comments about propriety: "those entering would be imperceptible to the audience. This would preserve the quiet and dignity of the room itself." (fig. 25) But the main point, I think, is the delay, the partial disclosure, or revealing and hiding, in the manner of landscape experience describe by Shenstone. Proceeding further one must turn and move up the stairs in the back corner in order to enter the main space of the sanctuary.

⁶³ Frank Lloyd Wright, "Prelude," *An Autobiography* (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943).

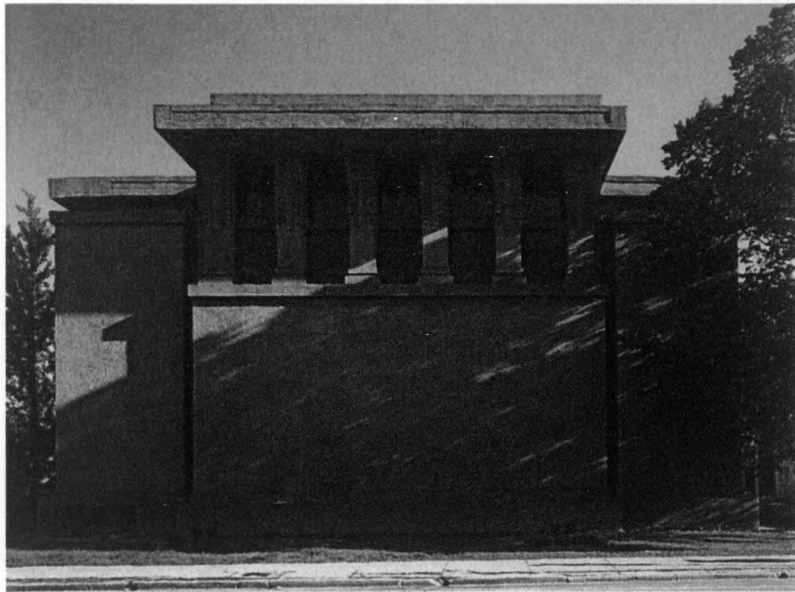


Figure 21. Unity Temple, Oak Park, Illinois, Frank Lloyd Wright, 1905. Robert McCarter.

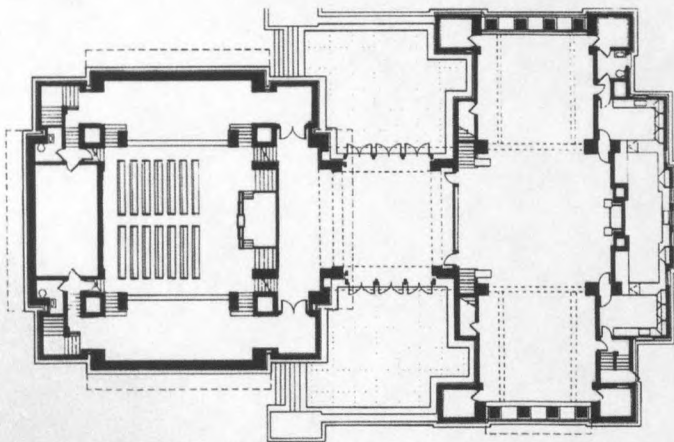


Figure 22. Unity Temple, Oak Park, Illinois, Frank Lloyd Wright, 1905. Robert McCarter.



Figure 23. Unity Temple, Oak Park, Illinois, Frank Lloyd Wright, 1905. Robert McCarter.

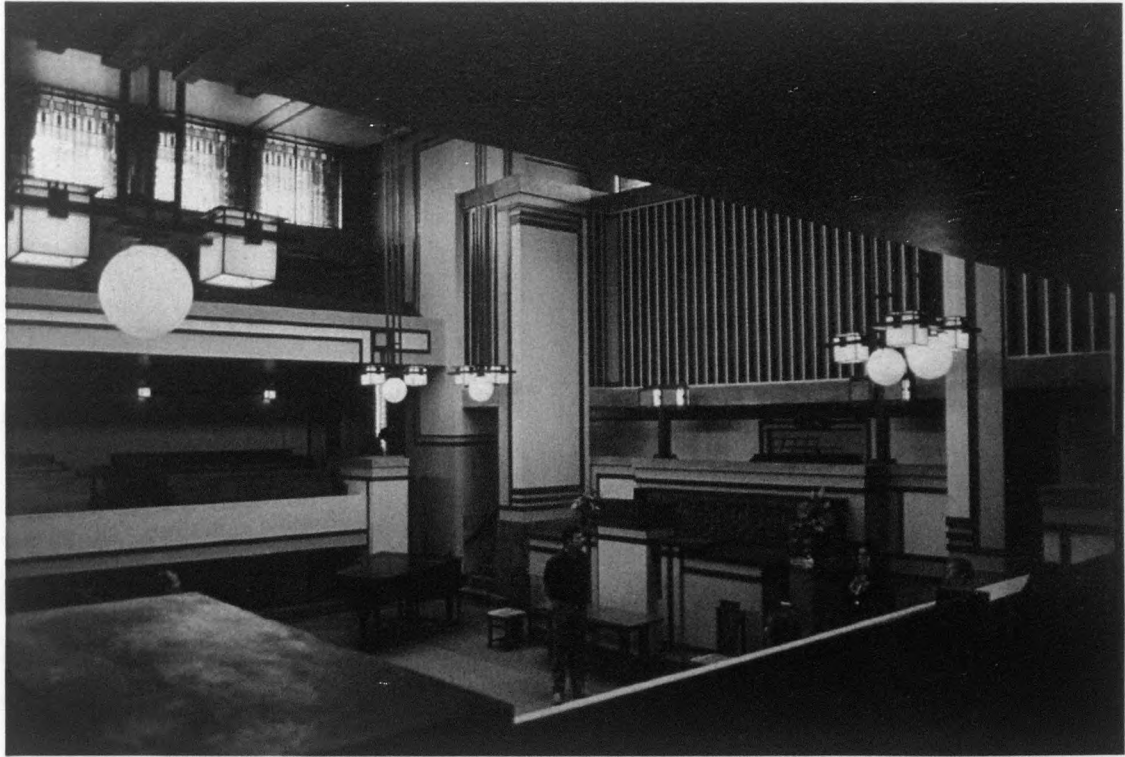


Figure 25. Unity Temple, Oak Park, Illinois, Frank Lloyd Wright, 1905. University of Pennsylvania Fine Arts Library Image Collection.

Robert McCarter counted seven turns and a walk twice the length of the entire building just to get from sidewalk to sanctuary.⁶⁴ Never before had movement into a chapel been structured as such a twisting route through variously qualified settings or scenes. The flowers gathered by the young boy climbing the hill are precisely analogous to the gathering

of scenes that results from Wright's orchestration of a meandering entry sequence. At the outset of this study I noted that my title comes from Le Corbusier. It is to him, and his understanding of the law of meander, that I now turn. But as with the others I've discussed, here too I want to briefly turn to a 19th century theorist whose arguments about picturesque space not only summarized key aspects of the tradition, but also provided a beginning point for architectural developments. The writer I have in mind is Auguste Choisy (fig. 26).

Several historians, Etlin, von Moss, Colquhoun, and Frampton, have pointed to the importance of Choisy's writings in Le Corbusier's ideas about spatial movement. The ideas of Sitte come into this as well, as Allan Brooks in particular has shown.⁶⁵ But first Choisy (fig. 27). It is well known that Le Corbusier published plates from Choisy's *Histoire de l'Architecture* in his *Vers une architecture*. Under an illustration of the Acropolis (fig. 28) at Athens Le Corbusier wrote: Let's not forget that the ground of the Acropolis is very uneven, with considerable differences of level that were used to create imposing bases for the buildings. The whole thing being out of square makes for vistas that are rich as well as subtle: the asymmetrical masses of the buildings produce an intense rhythm."⁶⁶

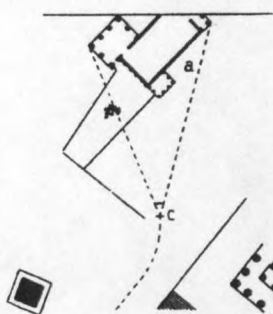
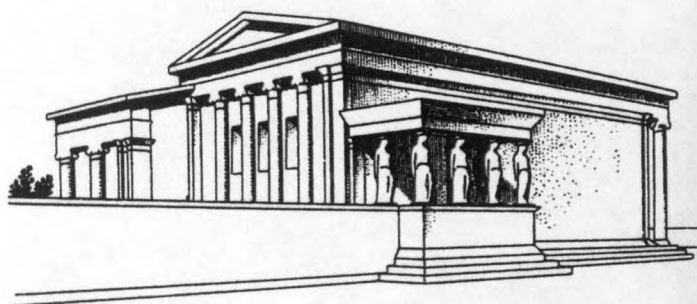


Figure 26. Erechtheum, Athens. August Choisy, *Histoire de l'Architecture*, 1899.

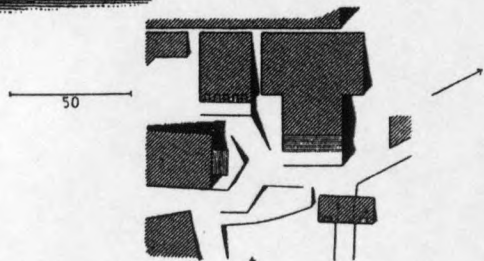
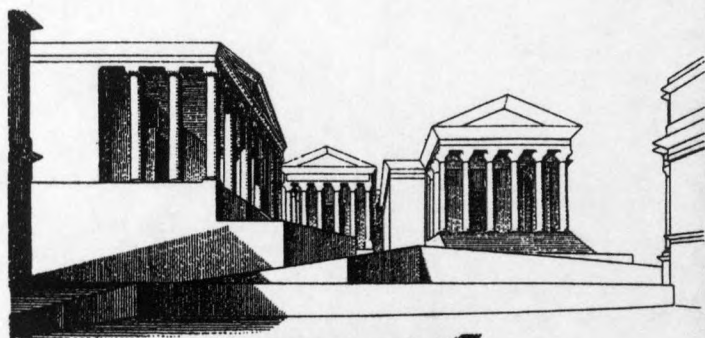


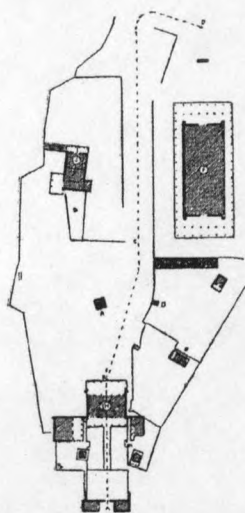
Figure 27. Preneste forum. August Choisy, *Histoire de l'Architecture*, 1899.

⁶⁴ Robert McCarter, *Frank Lloyd Wright* (New York: Phaidon, 1997)83.

⁶⁵ H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years* (Chicago: University of Chicago Press, 1997) 201-208

⁶⁶ Le Corbusier-Saunier, *Vers une Architecture* (Paris: Crès, 1923) 32; *Towards a New Architecture* (London: Architectural Press, 1927) 43.

This observation repeats a principle we have discovered already, that plan and terrain correspond, that the first is not laid onto but built out of the second, despite all of its surface irregularities and asymmetries. Le Corbusier made a related point later in the same chapter (fig. 29) where the apparent lack of order was explained as a subtle form of balance between near and far geometries. The plan's dependence on the surrounds was stated as follows: "[the balance among parts] is determined by the famous landscape with stretches from the Piraeus to Mount Pentelicus... the axes [for example] follow the valley."⁶⁷ An illustration of the Acropolis taken from Choisy's text appears one more time in Le Corbusier's book, this time illustrating his argument about axes. His first point about axes is that there is not one but many. Second, they are perceived in sequence, not all at once. Lastly – and perhaps most importantly – each line of sight hides contents others reveal: "the Acropolis extends its effect right to the horizon. The Propylea in the other direction, the colossal statue of Athena on the axis, and the Pentelicus in the distance. And because they are outside this forceful axis, the Parthenon to right, the Erechtheum to the left, you are able to get a three-quarter view of them, in their full aspects."⁶⁸



ACROPOLE D'ATHÈNES. Le désordre apparent du plan ne trompe que le profane. La symétrie n'est pas mesquine. Elle est déterminée par le paysage fameux qui s'étend du Pirée au Mont Pentélique. Le plan est conçu pour une vision lointaine : les axes suivent la vallée et les fausses équerres sont des habiletés de grand metteur en scène.

Figure 29. Acropolis, drawing by Le Corbusier. *Vers Une Architecture*, 1923.

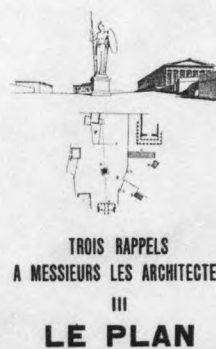
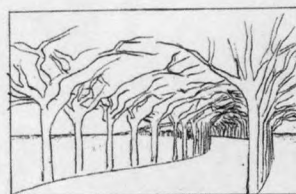
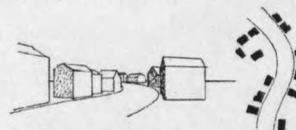


Figure 28. Acropolis, drawing by Le Corbusier. *Vers Une Architecture*, 1923.



distance ahead, would quickly paralyze all traffic. In garden cities the object, as far as is possible, is to avoid long rows of houses because of their many drawbacks; for the sites are small and this involves a lack of privacy.



To sum up the whole matter, the curving street is essentially picturesque. Picturesqueness is a pleasure which quickly becomes boring if too frequently gratified.

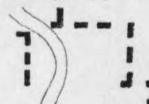


Figure 30. Curving Street, Le Corbusier. *The City of Tomorrow*, 1947.

All three plates Le Corbusier illustrated are from Choisy's chapter on the picturesque in Greek art. In his account of the function of the Propylea, Choisy too introduced the construction of an oblique or three-quarters view, as if the hill-top ensemble relied on the same optical strategies as landscape gardens: *Lose the object, and draw nigh, obliquely.*"

⁶⁷ Le Corbusier, *Vers*, 39; *Towards*, 50.

⁶⁸ *ibid.*

Apart from the geometry of the site, Le Corbusier emphasized the coincidence of the site's near and far horizons; that is, the alignment of the top edge of the hill's stylobates with the shoreline at the foot of the mountains in the distance. *Malerisch* (pictorial) is the term Camillo Sitte used to describe this aspect of urban architecture, this look of the city, this *Stadtbild*. Allen Brooks has shown that Le Corbusier studied Sitte's text very carefully.⁶⁹ In fact, early drafts of his first book on city planning amount to little more than commentary on Sitte's arguments (fig. 30). Yet, because the text developed over a number of years, Le Corbusier's appreciation of picturesque planning became somewhat ambiguous or internally conflictual. The difference between his early approval of the meander – rendered as the donkey path – and his later criticism can be measured by his recognition of the importance of the automobile. In *Precisions* he wrote: "Here is a suburban street (a former donkey path) that has become very lively with its activities necessary to neighborhood life (fig. 31). The automobile has come; numerous accidents multiply along this old donkey path raised to the rank of a national or local highway. It is decided to widen and straighten it. Both sides are expropriated. Medicine. . . [but this doesn't work]. The conclusion is simple: in city planning

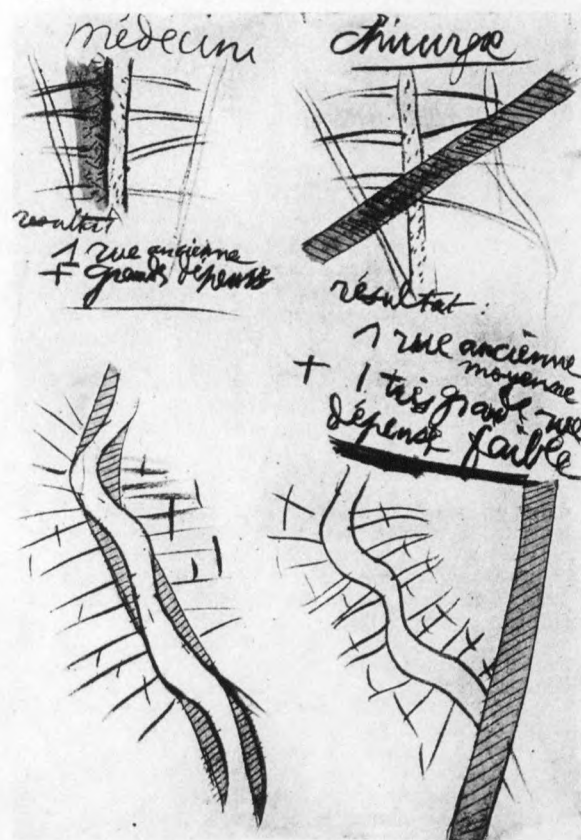


Figure 31. Donkey path widened, Le Corbusier. *Precisions*, 1991.

medical solutions are a delusion; they resolve nothing, they are very expensive. Surgical solution resolve."⁷⁰ Thus, straight streets would be the answer to traffic and congestion problems in the metropolis. This can be seen clearly in his many urban plan, for Paris of course, but cities throughout the world as well. Yet, as with Wright, the donkey path was never rejected. It reappeared, for example, as the *promenade architectural*. It also appeared as the pedestrian route through towns. In the *City of Tomorrow* Le Corbusier recommended straight streets for traffic and meandering lanes for pedestrians: "The curved street has every justification for itself if architectural effect is not aimed at, and if the surrounding countryside, or at least the trees and grass, are picturesque and not overborne by any striking creation of man. Can we impose an architectural character on the winding street? Yes! To sum up the whole matter, the curving street is essentially picturesque."⁷¹

⁶⁹ Brooks, *ibid.*

⁷⁰ Le Corbusier, *Precisions* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1991) 172-174; see also *City of Tomorrow*, 280-283.

⁷¹ Le Corbusier, *The City of Tomorrow* (London: Architectural Press, 1929) 222.

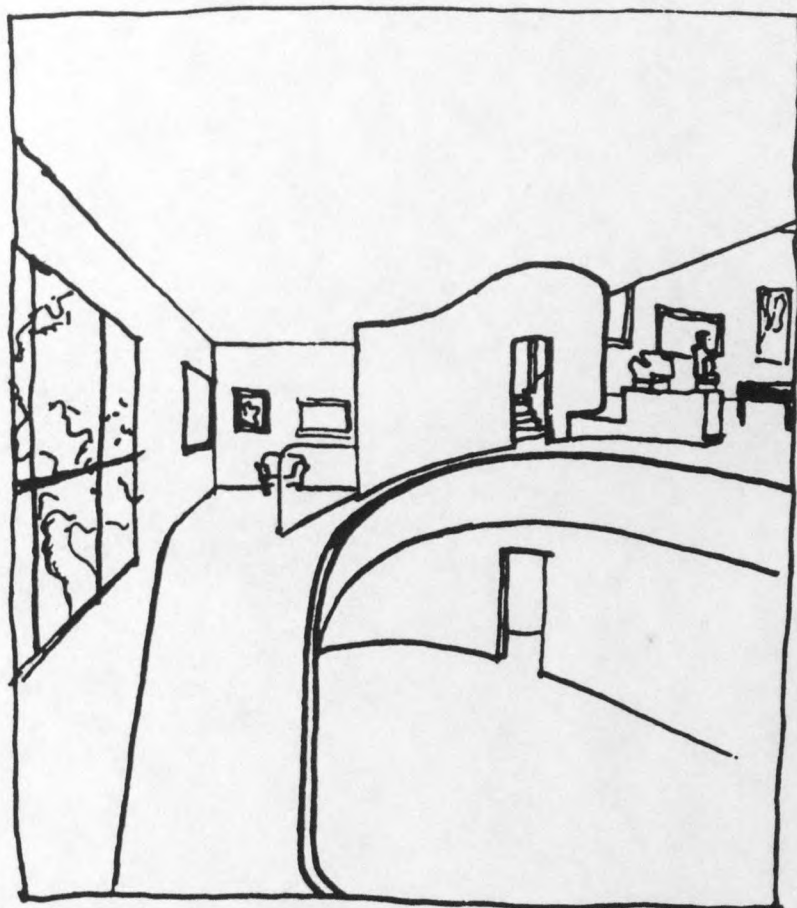


Figure 32. Maison La Roche, Paris, France, Le Corbusier, 1923. Foundation Le Corbusier.

That a principle of topographical order could be used to design architectural plans is apparent from Le Corbusier's first use of the term *promenade architecturale*. Describing his Villa La Roche with this term he said, first you enter and the spectacle unfolds in succession before your eyes (fig. 32). He then offered a key statement of principle: you follow an itinerary and the perspectives develop with great variety."⁷² In this single passage we have the essential structure of picturesque space: the path, together with its destination, the multiple views succeeding one another (fig. 33), each contributing to the disclosure of topographical variation. The views Le Corbusier published in his *Oeuvre Complete* catch the principle of obliquity as well, for each is an example of the *veduta per angolo*.

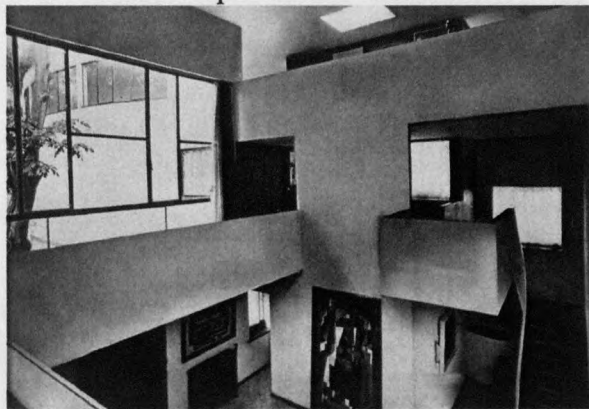


Figure 33. Maison La Roche, Paris, France, Le Corbusier, 1923. University of Pennsylvania Fine Arts Library Image Collection.

⁷² *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*, vol. 1, 1910-1929, ed. Willy Boesiger and Oscar Stonorov (Zürich: Girsberger, 1937) 60; cited in Stanislaus von Moos, "Voyages en Zigzag, in *Le Corbusier before Le Corbusier*, Stanislaus von Moos and Arthur Rüegg, eds., (New Haven: Bard Graduate Center, 2002) 41.

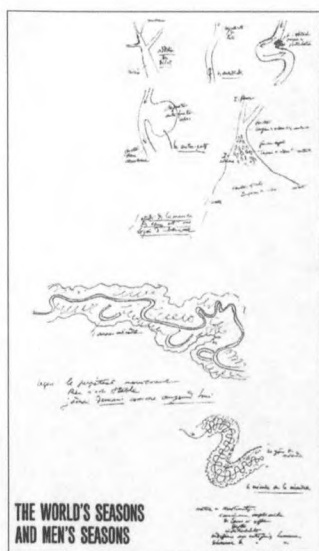


Figure 34. Meander, Le Corbusier. *The Radiant City*, 1967.

Despite the development of meandering routes in his building's, Le Corbusier remained ambivalent about the form, as did Wright: he juxtaposed straight and serpentine lines and acknowledged the merits of each. The significant change in Le Corbusier's later period concerns the shift from architectural to cosmological order. He anticipated this enlarged sense of the rambling route in his first account of the law of meander in *The Radiant City*.⁷³ As with the donkey path, the story in that text begins with an accident: a rock appears in the path of running water (fig. 34). This sets into motion an interplay of consequences, force and counterforce. Instead of flowing normally down to the sea in a straight line, the river is held up in its course by the obstruction in its path. The result is a meander. Given his moral gloss on straight lines – direct means clear, forthright, rational, etc. – the meander represents a fall from the grace of the straight line. In the *Poem to the Right Angle* the same history is offered (fig. 35), but now as an account of world formation: “the spring streams and rivers do the same.

From a plane one sees them teeming in families on the deltas and estuaries of the Indus, the Madgalena or the margins of California. Ideas, too, grope their way, tentative search in all directions to limit, fix the bounds to left and right. They touch one bank and then the other. Settle there? Run aground! The truth is present only in some spot where the current always seeks out its bed! . . . Meander will live its adventure to its absurd consequence, moreover take its time, millenia if necessary. The inextricable bars the way, the incredible ! But life must force a passage, burst the dam of vicissitude. It cuts through the meander, pierces the loops, sounding them out just where licentious passage made them meet. The current is straight once again. . . The law of meander is present in thought and man's enterprise forms renewed examples there, but the trajectory springs from the mind is projected by farsighted spirits beyond confusion.”⁷⁴ Obvioulsy, architecture, while not an actor on stage in this drama, is waiting in the wings. The key



Figure 35. Le Corbusier, *Le Poeme*, A4, Environment, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955.

⁷³ Le Corbusier, *The Radiant City* (New York: Orion, 1967) 79-80.

⁷⁴ Le Corbusier, *Le Poème de L'Angle droit* (Paris: Fondation Le Corbusier, 1989) A4.

player is water, symbolized here as the first principle of movement and change, as it often was in the gardens, where it nourished development and accelerated deterioration. For Le Corbusier, water is both precise and amorphous, level on the horizon and straight in its flow when unobstructed, but willing to take the shape of any container it enters – formless on its own. The cosmic drama he describes is most vividly apparent from above. Scenes such as this first came into his writing after he accustomed himself to the aerial point of view. From that vantage, the face of the earth presented the most basic struggles: straight vs curved, light vs dark, and lawful vs. lawless. The law of meander was so basic that it ruled all manner of terrestrial phenomena: environmental forces, gardens, cities, and buildings. Originating in natural metamorphosis, the meander was thus taken to be fateful, for the movements of the natural world consign to human affairs both their orientation and their end.

respectueux du monde tel qu'il est déjà le contraignant à la modernité effective d'une « avant-garde néo-classique » comme celle de l'architecte français C.N. Ledoux qui, dans le strict respect des conditions sociales, économicques et politiques, prône un formalisme strict déployé en réponse à un moment de crise de la signification en architecture. Fort distinctement le pittoresque fut sans aucun doute davantage en relation avec les effets produits plutôt qu'avec la production artistique proprement dite. Ainsi le dessinateur Walter, proche de la littérature relative au « collage orné », propose-t-il en 1778 des images pittoresques pour les bâtiments appartenant à l'école des violents événements de la [« enclosures »] effectués dans la campagne anglaise afin que le regard des « habitants », des possesseurs propriétaires privés, ne fût pas offusqué par la misère environnante tandis que l'écrit de R. Elsom, en 1800, vise avant tout l'amélioration des conditions de vie des paysans par l'adoption de l'humanité sachant que pour celui de la nation britannique qui dominait alors le monde, en envisageant une conception innovante du contrôle technologique du milieu par l'amélioration, le chauffage, la ventilation et l'éclairage, tout comme une conception efficace du contrôle social par la distribution hiérarchisée des lieux. Le pittoresque est ainsi manifestement dans l'architecture et l'art urbain, avec la naissance de la société de consommation, tandis qu'il avait déjà été généralisé dès l'époque géorgienne dans l'art et la société, dans ce qu'on appelait la pratique répandue de l'acquiescement et le tourisme, idéologie générale qui fut elle-même devenue presque démodée, ou bien déjà en voie de mutation profonde comme dans l'art des jardins sous le genre du « jardinisme », vers 1830.

Et arrivant aux alentours des années 1770, le regard européen de naïveté du siècle de W. G. L. était devenu généralement libre et aisé, se tournant du XVIIIe siècle le regard aisé de l'ancien R. Knight semble quant à lui tantôt avoir eu l'air de l'ancien, l'acquiescement passif, la réception dépendant d'un puissant mouvement d'élitisme d'acquiescement vis-à-vis des multiples conventions héritées. Le pittoresque acquiescent alors une sorte de « Lateral », une façon de voir (produit qu'une esthétique) plus libre qui permet de passer des techniques de maîtrise globale de la nature à l'expression locale de soi, et plus particulièrement de l'échelle technologique des réseaux à l'échelle vernaculaire de proximité. Comme l'a fait suggérer les historiens de l'architecture L. Ledoux et A. Tassin en évoquant « le vers, le caractère du pittoresque », la permanence de soi en accord de l'œil, où chacun de nous se contentait par situations plutôt que par plaisir, à toute occasion avec le besoin du monde, une autre équilibre perpétuelle comme avec l'harmonie des couleurs, des objets et des

Les avatars du pittoresque dans l'art urbain britannique, 1949-74

Philippe Gresset (Paris, France)

1.

A l'occasion de la formation d'un nouveau type d'observation qui menace l'espace perspectif en Grande-Bretagne à la fin du XVIII^{ème} siècle, l'esthétique et l'éthique sont étroitement mêlées, dès les premières apparitions des principes pittoresques dans l'aménagement, plus précisément dès les premiers usages de ces principes en des installations proprement pittoresques qui représentent désormais à nos yeux une modernité respectueuse du monde tel qu'il est déjà là, contrairement à la modernité offensive d'une avant-garde néo-classique comme celle de l'architecte français C.N.Ledoux qui, dans le strict respect des conditions sociales, économiques et politiques, prôna un formalisme sans détour en réponse à un moment de crise de la signification en architecture. Fondamentalement le pittoresque fut sans aucun doute davantage en relation avec les effets produits plutôt qu'avec la production artistique proprement dite. Ainsi le dessinateur J.Malton, pionnier de la littérature relative au « cottage orné », proposa-t-il en 1798 des cottages pittoresques pour les fermiers appauvris à l'issue des violents remembrements (« enclosures ») effectués dans la campagne anglaise, afin que le regard des « landlords », des puissants propriétaires terriens, ne fût pas offusqué par la misère environnante tandis que l'architecte R.Elsam, en 1803, visa avant tout l'amélioration des conditions de vie des paysans pour l'honneur de l'humanité autant que pour celui de la nation britannique qui dominait alors le monde, en avançant une conception innovante du contrôle technologique du milieu par l'assainissement, le chauffage, la ventilation et l'éclairage, tout comme une conception efficace du contrôle social par la distribution hiérarchisée des lieux. Le pittoresque est entré tardivement dans l'architecture et l'art urbain, avec la naissance de la société de consommation, tandis qu'il avait déjà été généralisé dès l'époque géorgienne dans l'art et la société, ainsi qu'en attestent la pratique répandue de l'aquarelle et le tourisme, idéologie pittoresque qui était alors devenue presque démodée, ou bien déjà en voie de mutation profonde comme dans l'art des jardins sous le genre du « jardinisme », vers 1830.

Si auparavant, aux alentours des années 1770, le regard empreint de naïveté du révérend W.Gilpin était demeuré généralement libre et amoral, au tournant du XIX^{ème} siècle le regard savant de l'amateur R.P.Knight semble quant à lui tantôt moral ou immoral, l'« improved perception », la réception dépendant d'un puissant mouvement délibéré d'émancipation vis-à-vis des multiples conventions héritées. Le pittoresque représente alors une sorte de « Lebensstil », une façon de voir (plutôt qu'une esthétique) plus libre qui permet de passer des techniques de maîtrise globale de la nature à l'expression locale de soi, et plus fondamentalement de l'échelle technologique des réseaux à l'échelle somatique de proximité. Comme l'ont suggéré les historiens de l'architecture L.Lefavre et A.Tzonis en évoquant « la vertu thérapeutique du pittoresque », la persistance de cet art accessible à tous, où chacun de nous se commet par satisfaction plutôt que par plaisir, a toujours affaire avec le confort du milieu, avec notre équilibre psychique comme avec l'harmonie des maisons, des arbres et des

nuages dans le ciel¹. Et ainsi que nous l'a appris M.Foucault, la réhabilitation du corps (et de la sexualité) va de pair avec le déploiement des connaissances au seuil de la modernité. La physiologie comme la géographie sont les disciplines référentes de cette prétendue subjectivité de la vision qui s'appuie sur de nouveaux dispositifs et de nouvelles actions explicites. Plutôt que l'apport des techniques industrielles naissantes comme celui autrefois souligné par W.Benjamin (avec l'exemple de la photographie), ce sont deux dispositifs ordinaires qui sont alors essentiels pour comprendre l'autonomie nouvelle des représentations, deux dispositifs qui distinguent radicalement et réarticulent les visions opposées, proches et lointaines, empathiques et dominantes, de même que les sens de la vue et du toucher désormais séparés, à jamais déliés, ce sont d'une part le « ha-ha » ou saut-du-loup, et d'autre part le « miroir de Claude », tous deux moyens d'user et d'abuser du milieu. Le saut-du-loup est à l'origine un large fossé creusé autour d'un parc pour empêcher la fuite du gibier ou bien, au XVIIe siècle, autour d'un potager pour en interdire l'accès aux voleurs. C'est dans un tout autre emploi qu'il est utilisé par le peintre et jardinier W. Kent au milieu du XVIIIe siècle, désormais destiné à assurer la continuité visuelle du jardin d'agrément avec la campagne environnante tout en proscrivant le passage de l'un à l'autre, tout en condamnant la traversée de ces deux mondes de la production et du plaisir pour mieux établir le privilège du jardin, ce qui provoqua l'admiration sans borne d'H.Walpole qui s'exclama dans sa brève et trop célèbre *History of the Modern Taste in Gardening* : « he leaped the fence, and saw that all nature was a garden ». Avec ce dispositif matériel, il s'agit de dissocier le déplacement, le mouvement réel et la perception visuelle, à l'endroit même de la limite entre le jardin destiné à la seule jouissance de la nature apprivoisée, et la campagne qui représente la nature soumise, exploitée pour notre subsistance.

L'utilisation du « miroir de Claude » (« Claude-glass ») manifeste le fantasme petit-bourgeois de regarder le monde en lui tournant le dos, achevant ainsi un processus de désacralisation de l'espace. Alors que les peintres se servaient de ce miroir ovale convexe dans leur atelier pour juger de l'harmonie de leur trop vaste composition, un tout autre usage propre au style indirect en est fait à la campagne par les voyageurs du dimanche désireux de voir les paysages. L'expression émotionnelle du visage n'est plus destinée à être soumise au contact des phénomènes naturels, et l'aspect direct, immédiat de la frontalité est repoussé pour mieux développer une saisie différée du monde à l'aide de ce miroir convexe de petite dimension, de couleur brunâtre, qui permet d'une part de ne pas être immédiatement séduit par le jeu des couleurs naturelles, et qui d'autre part diminue les limites de la scène observée à l'échelle d'une représentation picturale dominée non par la couleur mais par la mesure des valeurs qui sont destinées à être reproduites par les procédés techniques de l'aquatinte alors en vogue.

En art urbain, ce sont souvent les réalisations emblématiques d'architectes reconnus, de J.Nash, de J.-B.Papworth et de D.Burton, qui sont mises en avant dans les études attachées à construire une histoire linéaire des styles par « fusion des horizons »². En ce qui concerne

¹ L.Lefavre et A.Tzonis, « La géométrie du sentiment et le paysage thérapeutique », *Dix-Huitième Siècle*, n°9, Editions Garnier frères, Paris, 1977, pp.72-9.

² Parmi les oeuvres de J.Nash, le hameau d'Atcham, dans le Shropshire, le petit groupement de cottages semi-détachés de Blaise Hamlet, à Henbury, le Newbold Comyn Estate à Leamington Spa, et les célèbres Park villages, à Londres ; parmi celles de D.Burton, Calverley park, Tunbridge Wells, et de J.B.Papworth, Lansdown Estate, Cheltenham Spa. Cf. Ph.Gresset, *La ville au risque du Pittoresque*, Recherche B.R.A.-M.U.L.T., E.A.P.V., Paris, 1990.

les réalisations pittoresques, il est cependant important de distinguer, ainsi que l'enseignaient les théoriciens des études littéraires dits de l'« école de Constance », l'effet («*Wirkung*») produit directement par l'objet, et la réception («*Rezeption*») conçue comme un enchaînement d'interprétations très différentes selon les normes dominantes de l'époque considérée³. A l'origine historique du mouvement pittoresque, une autre modernité est ouverte par des dispositifs qui viennent d'autres disciplines artistiques, et surtout par l'emploi paradoxal de ces dispositifs existants, une modernité qui a davantage affaire avec le contrôle de l'activité sensorielle et avec les prolongements techniques perfectionnant le milieu, par exemple l'univers des serres, plutôt qu'avec l'appropriation symbolique du monde par l'usage de nouveaux matériaux et la construction de nouvelles formes architecturales économiques, par exemple capables de couvrir le plus grand volume possible sans appui. Et c'est finalement, parmi les représentations collectives de l'aménagement véhiculées par les architectes et urbanistes britanniques après 1945, le discours du pittoresque qui l'emporte, un siècle et demi après sa constitution, sur celui d'une modernité orthodoxe issue du grand fracas de l'après première guerre mondiale, tandis que les conditions matérielles de production ont considérablement changé : cela ne signifie sans doute pas que l'art urbain en Grande-Bretagne soit alors une quelconque répétition d'un âge d'or disparu mais bien plutôt qu'un fil ait été rétabli à travers les générations pour lutter contre l'oubli, contre l'angoissante amnésie de l'aménagement, dans un moment de crise profonde.

2.

Réfugiés à New-York pendant la seconde guerre mondiale, deux hauts responsables des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (C.I.A.M.), l'historien suisse S.Giedion qui en est le fondateur et l'architecte argentin J.L.Sert réfléchissent en 1943 avec le peintre F.Léger sur la nécessaire monumentalité des centres civiques des villes modernes du monde à venir, sur le retour de la monumentalité à laquelle doivent collaborer tous les artistes pour mieux encourager la conscience communautaire en restaurant un lien nécessaire entre le passé et le futur : « les monuments sont l'expression des besoins culturels les plus élevés de l'homme. Leur rôle est de satisfaire la volonté toujours renouvelée dans un peuple, de traduire en symboles sa force collective ». En fidèles disciples des Lumières, ils sont persuadés que les monuments ne sont pas seulement destinés à garder la mémoire des êtres chers disparus, à célébrer les faits héroïques d'un passé révolu, les hauts faits de guerre, gestes saints ou grandes découvertes scientifiques, mais bien plutôt à soutenir le lien politique existant entre les hommes d'aujourd'hui, en exhortant à vivre mieux dans la communauté retrouvée. Malheureusement les deux protagonistes ne semblent pas comprendre la démarche anti-illusionniste des artistes contemporains qui réduisent leur art à son essence, à une certaine autonomie donc, en se débarrassant de toute symbolique jugée archaïque. Et ils ne semblent pas davantage admettre que l'expérience esthétique soit désormais médiatisée, à la fois indirecte et largement partagée par des groupes multiples qui n'ont pas leur vision téléologique de l'art.

³ H.R.Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978. A propos de la codification des effets du pittoresque dans la figuration au début du XIXe siècle, cf. J.Varley, *Treatise on the Principles of Landscape Design*, London, 1816-21, et les manuels de D.Cox, parmi d'autres.

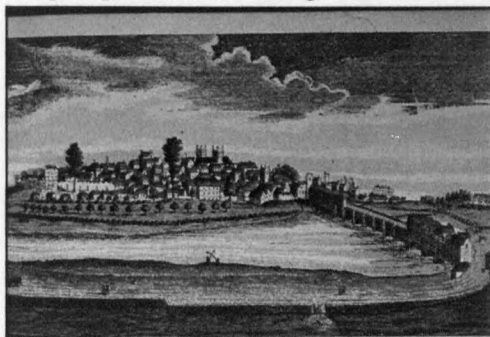
Une polémique naît bientôt avec l'essayiste américain L.Mumford qui demeure favorable à la dispersion de nouvelles unités communautaires dans un paysage ouvert, avant de connaître un développement imprévu en Grande-Bretagne à l'issue d'une conférence intitulée : « The Need for a New Monumentality », tenue par S.Giedion le 26 septembre 1946, au R.I.B.A. de Londres⁴. La situation britannique, après la catastrophe de la seconde guerre mondiale, est caractérisée par un projet politique explicite : il faut apporter le confort à tous les humbles héros britanniques de cette guerre horrible, et il s'agit également de retrouver les attaches communautaires britanniques, mais avec une visée explicitement démocratique. Un siècle et demi après son apparition, l'idéologie pittoresque semble dès lors ressurgir bien que n'ayant jamais tout à fait disparu. En pleine reconstruction des villes détruites par les effroyables attaques de fusées allemandes, et tandis que démarre la construction des premières villes nouvelles (« New Towns ») pour la population ouvrière, un engouement pour une architecture sociale moderniste ordinaire à la mode suédoise s'empare des responsables d'*Architectural Review*, ainsi qu'en atteste le numéro spécial (n°613) de cette revue paru en janvier 1948, dont le titre est : « The New Empiricism ». Il s'agit par là d'«humaniser» les effets d'un fonctionnalisme rigoureux dont l'architecte franco-suisse Le Corbusier toujours prolixe dans ses écrits demeure paradoxalement le symbole, sans tomber toutefois dans l'activité cosmétique du style toujours encore identifiée par les architectes modernes aux errements du XIXe siècle.

Dans le débat architectural de l'immédiate après-guerre (auquel les Français n'ont inexplicablement pas su ni même pu prendre part), l'objectif des plus influents dirigeants d'*Architectural Review*, J.M.Richards et H. de C.Hastings, est un « nouveau régionalisme » fondé sur des habitudes de vie spécifiquement britanniques, sur une représentation du monde prétendument propre à l'Angleterre face à une architecture internationale jugée trop envahissante et conquérante. Une conférence intitulée : « In search of a New Monumentality : a symposium », se tient donc à Londres en 1948 à l'instigation des responsables d'*Architectural Review*, qui réunit le professeur de littérature de l'Université d'Uppsala, G.Paulsson, les historiens de l'architecture S.Giedion et H.-R. Hitchcock, le professeur d'urbanisme de l'Université de Londres, W.G.Holford, et les célèbres architectes W.Gropius, L.Costa et A.Roth, conférence dont les actes sont immédiatement publiés en septembre 1948, dans le numéro 621 de la revue. Le résumé (en français) de l'invitation des instigateurs de la manifestation est explicite : « Selon l'avis de beaucoup de milieux autorisés, le besoin le plus urgent est celui d'une nouvelle monumentalité qui permette aux édifices civiques et autres bâtiments représentatifs de symboliser collectivement leur objet et leur signification ». Mais qu'est-ce alors que la monumentalité ? Tandis qu'H.-R.Hitchcock énonce un certain nombre de critères parmi lesquels figurent le témoignage pour le futur et l'impact émotionnel présent (p.118), S.Giedion plaide une nouvelle fois, après le VIe congrès des C.I.A.M. qui eut lieu en Angleterre à Bridgewater l'année précédente (sous l'impulsion de J.M.Richards), la nécessaire collaboration entre les artistes de toutes disciplines dans la création des nouveaux centres civiques : « the site for collective emotional events, where the people play as

⁴ Cette conférence fait suite à la publication aux Etats-Unis d'un texte sous le même titre dans un recueil d'articles de différents auteurs : P.Zucker (ed.), *New architecture and City Planning*, New-York, 1944, pp.547-68. L'ensemble des réflexions de Giedion se trouve dans un livre plus tardif conçu à partir d'un recueil d'écrits et de conférences : S.Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1956 ; trad.fr., *Architecture et vie collective*, Denoël-Gonthier, Paris, 1980.

important role as the spectacle itself and where a unity of the architectural background, the people and the symboles created by the artistes will arise again » (p.121).

La seule opposition ferme au retour de la monumentalité est celle de G.Paulsson qui souligne à juste titre la contradiction pouvant exister entre la monumentalité et la démocratie ; mais finalement, six mois plus tard, L.Mumford se croit obligé d'apporter également la contradiction dans un long article : « Monumentalism, Symbolism and Style », publié dans le numéro 628 de la même revue, en avril 1949. Le critique américain distingue une modernité effective des nouveaux matériaux, procédés techniques et formes nouvelles, et une modernité de surface, affectée par la peinture européenne d'après 1914-18 et par une esthétisation de l'« attitude mécano-centrique » (c'est-à-dire la sempiternelle métaphore de la machine chez Le Corbusier), modernité qui débouche sur le soit-disant Style International qui n'est qu'un impérialisme culturel : « In the current conception of the International Style one discovers, not internationalism, but the covert imperialism of the great world Megalopolises, claiming to dominate the culture of their time, and rejecting all forms of art



GENIUS

The planner's first approach to his task is to sum up the personality of the city which has been put under his care. A city has the same right as a human patient to be regarded as an individual requiring personal attention rather than abstract advice. That is the first thing the planner has to remind himself of. The second is that abstract principles of town planning do not in themselves produce a good plan. The good plan is that which will fulfil the struggle of the place to be itself, which satisfies what a long time ago used to be called the Genius of the Place. Has Exeter a genius? Unquestionably it has. Few cities have more. From the beginning of English history Exeter has had pride of place in the West. The pages which follow try to illustrate, as far as photographs can, the sort of individuality it still retains, in spite of all that bombs and 'progress' have been able to do. Yet, except for the Cathedral, no large buildings are shown. It is the ordinary street scenery, the city vernacular, coming down through the years, that in Exeter's case produces the characteristic quality—that combination of old-worldiness with sophisticated urbanity; that almost Continental elegance which is seen at its best in the Close—which, combined with a superfluity of churches, gives the effect of intricacy that is to be found only in a capital city. There is a sense in which Exeter (though not a twentieth the size) is a bigger place than, say, South London—the sense of style, which comes

except those which have been created by the few to whom it has given the stamp of approval » (p.177). Et c'est selon lui finalement surtout par l'intention sociale d'origine, par le projet d'émancipation que peut être apprécié et jugé le monument en architecture : « Monumental architecture is to be justified, not in terms of present necessity and popular demand, but in terms of future liberation : to create a « nest for eagles » (p.180).

Pendant ce temps, l'historien de l'art N.Pevsner qui a été engagé à la direction d'*Architectural Review* pendant la guerre en remplacement de J.M.Richards continue de publier dans cette revue ses articles fondamentaux sur le mouvement pittoresque à la fin du XVIIIe siècle, en particulier un florilège de citations du jardinier H.Repton dont on connaît l'engagement social à son époque⁵. Et le remarquable co-propriétaire d'*Architectural Review*, H.de C.Hastings parvient à convaincre un jeune dessinateur âgé de 25 ans, Th.G.Cullen, d'ouvrir en août 1948 une rubrique « Townscape » dans le numéro 620 de la revue, une rubrique sous un vocable employé à la même époque par l'urbaniste Th.Sharp dont l'autorité était alors considérable en Grande-Bretagne (fig.1 et 2).

Figure 1. Le genius loci et l'accentuation de l'identité du lieu, Th.Sharp, *Exeter Phoenix. A Plan for Rebuilding*, Architectural Press, London, 1946, p.11.

⁵ Ces différents articles d'*Architectural Review* : « Uvedale Price », A.R., XCV, 1944 ; « The Genesis of the Picturesque », A.R., XCVI, 1944 ; « Humphy Repton », A.R., CII, 1948 ; « A Note on Sharawaggi », A.R., CVI, 1949 ; « Good King James's Gothic », A.R., CVII, 1950, ainsi qu'un autre article contemporain : « Richard Payne Knight », *Art Bulletin*, XXXI, 1949, ont été repris dans : *Studies in Art, Architecture and Design, Vol. One, From Mannerism to Romanticism*, Thames and Hudson, London, 1968, à l'exception de : « The Other Chambers » qui traite des édifices anglo-chinois conçus par le premier architecte du Roi.

Déjà mêlé à la réflexion urbanistique de la reconstruction dans un projet promu par cette revue pour le quartier de Westminster, projet publié sous la forme d'un article intitulé « Westminster Regained » (*A.R.*, CII, n°611, nov.47, pp.159-70), G.Cullen publie alors un premier article signé par lui sous la désignation de ce néologisme (le « Townscape »), article dont le titre : « Legs and Wheels » n'indique pas vraiment qu'il porte sur le traitement différencié du sol dans les rues.

La rue considérée comme un tableau limité par les façades diverses des maisons et le ciel changeant doit être améliorée tant du point de vue esthétique que de celui de la sécurité



Figure 2. G.Cullen, dessin de la couverture de : Th.Sharp, *Oxford replanned*, Architectural Press, London, 1948.

en traitant de façon différente les sols destinés à des usages différents : le fonctionnalisme a donc cessé d'être mécaniste. Et tandis qu'une nouvelle rubrique de théorie de l'architecture est instaurée en février 1949 sous l'intitulé « Canon », à l'initiative cette fois de l'historien et critique J.M.Richards, G.Cullen qui avait précédemment surtout illustré des articles, par exemple sur « Les hasards, ou l'art d'introduire des obstacles dans le paysage urbain sans choquer la vue » en mars 1948, ou bien écrit de brefs articles non signés, sur les « Coins et recoins de Ville » en février 49, publie ensuite « Outdoor Publicity », un article sur la « publicité de rue », dans le numéro 629 de mai 1949, article dont le résumé en français énonce la finalité : « La tâche du dessinateur urbaniste (« visual planner »), c'est de l'accepter (la publicité) telle qu'elle est et de l'utiliser pour les qualités qu'elle possède parmi lesquelles prime celle de la vitalité » (p.256). Ce dernier trait, une sorte de naturalisation des conditions artificielles d'existence, relie directement cette nouvelle approche du paysage urbain avec la conception vitaliste, euphorique et généreuse du pittoresque

selon R.P.Knight, en un mouvement général du projet rationaliste moderne opposé au conservatisme artistique, et à toutes sortes d'académisme. Finalement G.Cullen illustre la couverture du numéro 636 d'*Architectural Review* publié en décembre 1949, numéro considérable qui comprend l'article « Townscape » d'H.de C.Hastings, et à sa suite un long article de G.Cullen : « Townscape Casebook ». Cette couverture de revue avance une analogie schématique et finalement peu éclairante, réalisée sur la base de la « Gestalttheorie » : de même que l'on peut voir de deux façons différentes un même dessin, en l'occurrence la figure des cubes associés (en vue dominante, le petit cube plein dans le grand cube évidé ou, en vue par en-dessous, le petit cube évidé dans le grand cube plein), on peut voir également de deux façons différentes, celle des urbanistes traditionnels et celle des « visual planners », les mêmes scènes urbaines... Théoriquement, c'est-à-dire du point de vue de la théorie, la comparaison tourne court.

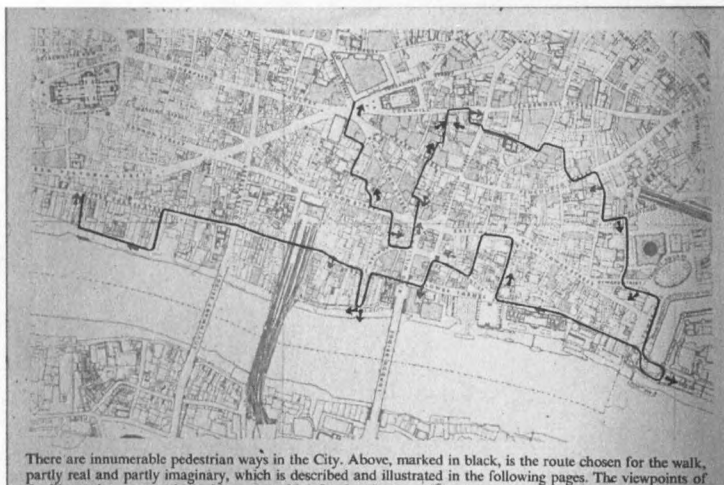
Dans son article intitulé : « Townscape », ou plus exactement dans la traduction française : « Paysages urbains. Plaidoyer pour une philosophie visuelle anglaise fondée sur le fidèle rocher (the « true rock ») de Sir Uvedale Price », un article fondamental qui est publié sous le pseudonyme d'I. de Wolfe dans ce numéro 636 d'*Architectural Review*, H. de C. Hastings considère l'art de voir d'U. Price comme essentiellement anglais, bien au-delà de la situation historique propre au jardinage paysager contemporain. En authentique « connaisseur », il distingue à l'occasion deux émergences originales du pittoresque au XVIIIe siècle en Angleterre, deux émergences qui semblent désormais contradictoires, celle du peintre W. Kent qui transforme le jardin en une série de tableaux distincts par un surplus signifiant comme on le fait ordinairement dans les discours, qui « embellit » donc le jardin par l'ajout d'architectures et d'objets de cultures diverses, et par ailleurs celle du jardinier L. Brown dont les actions mineures ne sont pas suffisantes pour faire partie de l'art du jardinage, par exemple aux yeux d'un spécialiste en la matière comme l'architecte W. Chambers, et qui « embellit » davantage par la continuation de ce qui est déjà-là, plus précisément par l'accentuation de l'identité propre de la situation, comme on le dit généralement de l'embellissement des villes, au risque du manque, voire du défaut de cette artificialité nécessaire que l'on prête à toute oeuvre d'art. De la même façon, la question de l'identité a été posée à cette époque en architecture, par les architectures ludiques des jardins pittoresques qui sont qualifiées de joujoux, de colifichets en architecture (« toys in architecture ») par le même W. Chambers. Il suffit de rappeler l'exemple du jardin de Stourhead, construit au fil du temps par ses propriétaires, avec une demeure néo-palladienne, un « Panthéon » néo-grec, une tente turque et un kiosque chinois, mais où surtout une vraie architecture gothique (l'église du hameau) persiste en son site, où une architecture néo-gothique ajoutée (l'ermitage rustique) complète la promenade essentielle du tour du lac artificiel et où enfin une véritable architecture gothique mais transplantée (la « Bristol cross ») ouvre la mise en scène du jardin par un jeu de commutation entre les origines grecque et gothique de l'architecture, mise en scène qui fonctionne comme un piège déclenché par le mouvement d'un observateur, qui introduit à cet endroit les deux dimensions temporelle et spatiale du parcours. Des représentations spatiales, des constructions picturales et discursives intercèdent donc en faveur de la fiction dans ces jardins pittoresques, elles suscitent l'intérêt de la vue et du déplacement, et surtout interpellent l'imagination sans imposer une lecture unitaire⁶.

3.

Pour les tenants du mouvement pittoresque moderne, les bâtiments, les voies et les jardins se répètent, thèmes et variations, comme les instruments de musique dans un trio, mais supposent toujours l'expérience du parcours (à l'origine le droit de paître sur la seigneurie voisine), et avant tout le déclenchement du déplacement de l'observateur. Ainsi G. Cullen participe en 1950 à une vaste entreprise de diagnostic urbain et de propositions urbanistiques pour Londres, publiée sous l'autorité du professeur W. G. Holford, sous la forme d'un enchaînement de projets de scènes urbaines dans la City, de scènes choisies qui

⁶ R. Paulson, « The Poetic Garden », *Emblem and Expression, Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Thames and Hudson, London, 1975, pp.19-34.

reposent sur le parcours (à pied), la définition spatiale des situations, enfin l'expérience esthétique au détriment de l'œuvre architecturale (fig. 3)⁷. Le regard sous-tendu par le parcours est placé au centre d'un dispositif spatial oublié de la corporéité des édifices, davantage destiné aux apparences (fig. 4).



There are innumerable pedestrian ways in the City. Above, marked in black, is the route chosen for the walk, partly real and partly imaginary, which is described and illustrated in the following pages. The viewpoints of

Figure 3. G. Cullen, la promenade essentielle du projet de la City, C.H.Holden et W.G.Holford eds., *The city of London. A record of Destruction and Survival*, Shenval Press, London-Hertford, 1951, part IV, Pedestrian Ways, p.232.



Figure 4. G. Cullen, l'embellissement d'un espace libre : la cour de l'église St.Peter, Londres, C.H.Holden et W.G.Holford eds., *op.cit.*, p.242.

⁷ *The City of London. A Record of Destruction and Survival, with a Report on Reconstruction by the Planning Consultants : C.H.Holden and W.G.Holford*, Improvements and Town Planning Committee (ed.), Architectural Press, London, 1951, part IV, pedestrian Ways, pp.231-64.

Parmi les innombrables chemins possibles, un cheminement en partie réel, en partie imaginaire, un « conducted tour » est élu pour support de points de vue successifs, de stases tantôt matérialisées par un cliché photographique de ce qui existe encore, tantôt par un plan de l'état proposé avec un dessin d'ambiance caractéristique de la proposition urbanistique (fig. 5 et 6). La City, l'un des centres historiques majeurs de Londres avec Westminster, est

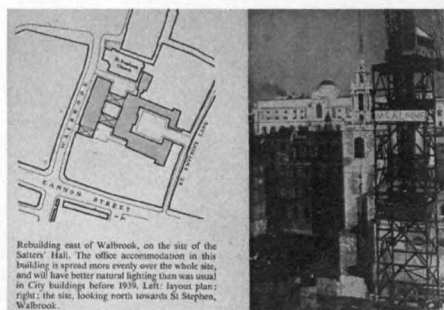
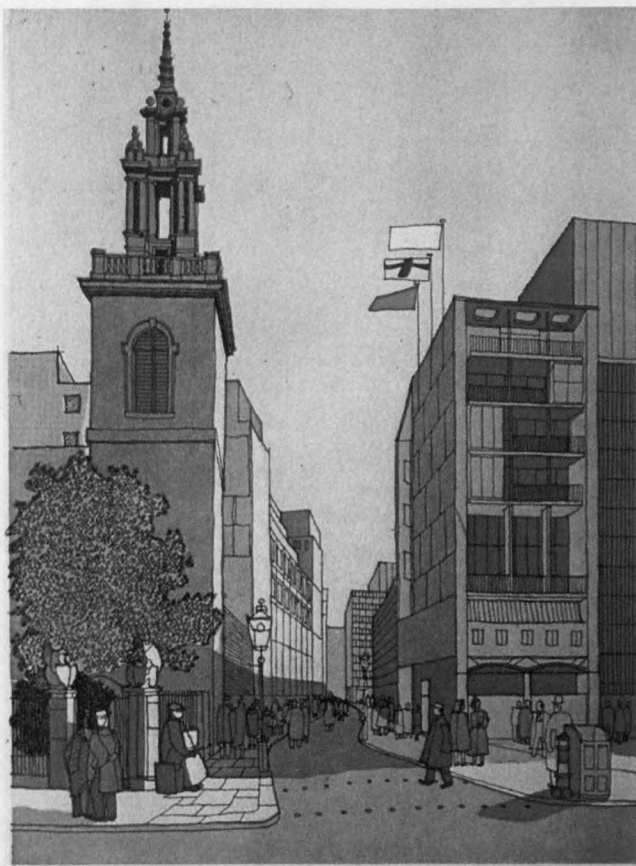


Figure 5. G. Cullen, la reconstruction de Walbrook Street, Londres, *ibid.*, p.258.

conçue comme un milieu en perpétuelle transformation, capable d'incorporer, de faire siennes toutes les innovations nécessaires de la reconstruction : « the City is tremendously absorptive » (p.231). Ce qui importe ici, c'est la coexistence, la continuité entre les plans de transport développés dans les premières parties de l'ouvrage, qui affectent les voies principales, et ces projets de G.Cullen pour les coulisses de la ville, ces lieux de refuge éloignés de la violence mécanique des moyens de transport performant modernes, finalement pour une sorte de ville d'usage privé, éloigné du tumulte des foules consommatrices, une ville réservée aux piétons, davantage capable de prendre en compte la

dimension du corps. Il s'agit là encore d'un projet fonctionnaliste, mais qui considère cette fois l'échelle domestique de la profondeur des îlots en multipliant les effets théâtraux, par exemple en s'attachant aux jeux de pavage dans les rues, à des visions rapprochées, au cadrage latéral des vues, aux visions piranéséennes des édifices par endessous, à la clôture de lieux extérieurs par des revêtements différenciés des parois, à des proximités provoquant des mises en tension spatiales, etc... Si G.Cullen insiste à l'occasion sur trois configurations essentielles pour l'harmonie future du tissu urbain : la stricte continuité du domaine bâti (même lorsqu'il s'agit de monuments historiques), le dimensionnement maintenu des voies pour assurer l'image de l'espace public, enfin l'épaississement du sol urbain, des niveaux de référence quand la technique contemporaine l'exige (par exemple du

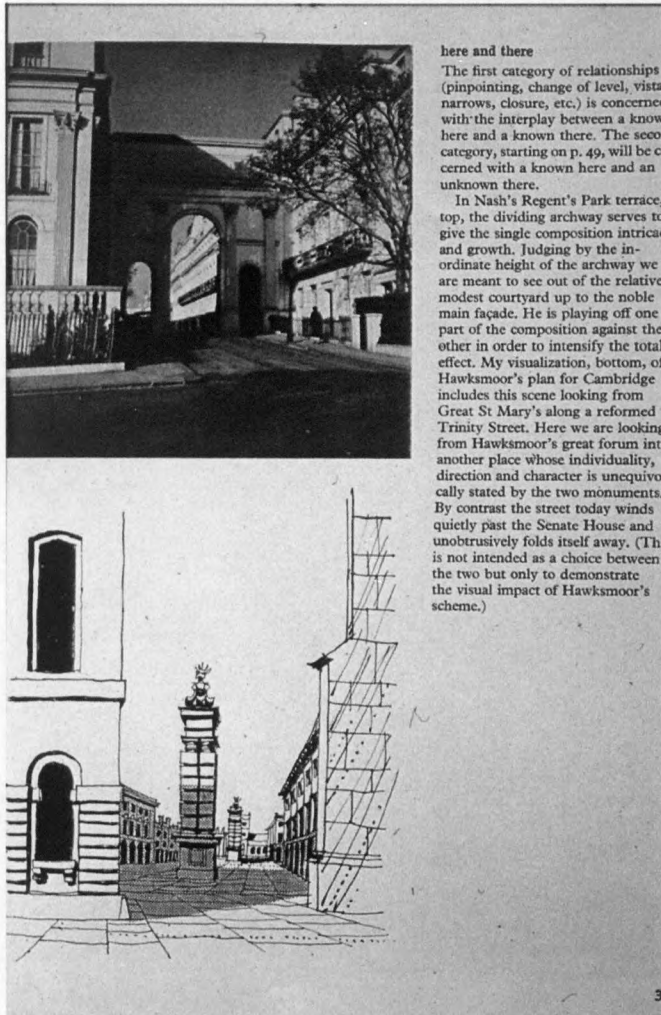
fait de la présence des parkings), il ne fait certainement pas partie des fanatiques de l'image de la ville qui en tombant dans un formalisme généralisé



A study of redevelopment in Walbrook. It is proposed that the new buildings should be designed to ensure a high standard of daylight in all offices. The new building on the left is already in occupation; those on the right are purely conjectural and diagrammatic.

Figure 6. G. Cullen, la reconstruction de Walbrook Street, Londres, *ibid.*, p.259.

semblent ignorer qu'un vaste consensus social est nécessaire à la production d'un paysage urbain démocratique, compréhensible par tous, et dont les contenus appartiennent peu ou prou à la conscience collective.



here and there

The first category of relationships (pinpointing, change of level, vista narrows, closure, etc.) is concerned with the interplay between a known here and a known there. The second category, starting on p. 49, will be concerned with a known here and an unknown there.

In Nash's Regent's Park terrace, top, the dividing archway serves to give the single composition intricate and growth. Judging by the inordinate height of the archway we are meant to see out of the relative modest courtyard up to the noble main façade. He is playing off one part of the composition against the other in order to intensify the total effect. My visualization, bottom, of Hawksmoor's plan for Cambridge includes this scene looking from Great St Mary's along a reformed Trinity Street. Here we are looking from Hawksmoor's great forum into another place whose individuality, direction and character is unequivocally stated by the two monuments. By contrast the street today winds quietly past the Senate House and unobtrusively folds itself away. (This is not intended as a choice between the two but only to demonstrate the visual impact of Hawksmoor's scheme.)

Figure 7. Nature du lieu : la catégorie « Here and There », G.Cullen, *Townscape*, Architectural Press, London, 1961, p.35.

(fig. 7), et enfin de façon plus confuse à partir de la tolérance du contenu : « le mélange des styles, matériaux et échelles », dans la production de la ville, pour proposer ultimement la notion des « This and That », selon une terminologie relativement absconse. Dans ces deux

Dans sa grande monographie sur l'œuvre de G.Cullen, parue en 1996 chez Academy Editions, le professeur D.Gosling qui fut longtemps un proche de ce dernier a malheureusement omis les réflexions et projets émis dans l'entreprise de la reconstruction de la City, mais il est plus étonnant que le même D.Gosling n'ait pas davantage porté attention à la différence entre l'espace physico-technique et l'espace de représentation à propos de la première planche qui ouvre le célèbre *Townscape*, l'excellent livre de G.Cullen finalement paru chez Architectural Press en 1961, à propos de cette planche intitulée : « Serial Vision », qui est à l'origine d'une série de quatre autres⁸. Dans une introduction de sept pages, G.Cullen affirme l'importance de l'approche émotionnelle de l'identité urbaine à partir de trois catégories, de l'optique empirique d'une part, dans le déplacement de l'observateur, avançant pour ce faire la notion de séquence visuelle (« Serial Vision »), à partir de la question du lieu d'autre part, et de la présence du corps, posant alors la notion des « Here and There»

⁸ L'ouvrage qui est destiné à devenir l'un des classiques du XXe siècle, est une réunion d'articles réalisés en totalité ou en partie par G.Cullen dans *Architectural Review* pendant une dizaine d'années, entre 1947 et 1958. Après de nombreuses rééditions, une nouvelle version abrégée, qui fait maintenant référence, a paru : *The Concise Townscape*, Architectural Press, London, 1971, édition qui supprime toutes les études sur des villes spécifiques (cf. par exemple les « Midland experiments : Ludlow, Evesham, Shrewsbury, etc. »), études souvent réalisées en collaboration, et tous les projets concrets de l'auteur, par exemple « Bankside regained » (janv. 49), « Pimlico squares » (sept. 52) avec la référence au « ha-ha », « Basildon new town » (oct. 53) à propos d'une des plus intéressantes villes nouvelles, et puis les divers projets de « precincts » (qui ne sont pas seulement des zones piétonnières) de St.Paul et de Westminster, à Londres, et de la cathédrale de Liverpool.

dernières notions, c'est la conjonction « à la fois » qui importe davantage, c'est-à-dire la simultanéité des polarités contrastées dans l'événement présent.

La première planche de la « Serial Vision » (fig. 8), planche essentielle qui est dessinée spécialement pour l'occasion, reproduit le plan d'une petite ville renaissance italienne : San Martino al Cimino, avec un chemin ponctué de huit stases, de façon similaire au parcours proposé dans la City dont il a été parlé ci-dessus, huit points de vue sélectionnés en correspondance avec huit pictogrammes mis en série, qui caractérisent des situations urbaines enchaînées dans une sorte d'ordonnance discursive : l'espace traversé est celui où l'on s'oriente⁹. Tous ces pictogrammes qui ont été dénommés ultérieurement par G.Cullen lui-même, ou bien par H.de C.Hastings, en un lexique inachevé : le trou de serrure, le cadre de l'image, l'ici et là, le changement de niveaux, les écrans successifs, la déflexion, l'ouverture du champ visuel, le « precinct », etc., ces pictogrammes donc entrent dans le scénario de la découverte de la ville déjà connue, en attribuant des fonctions particulières à un rôle de composition¹⁰. Dans le commentaire joint, G.Cullen affirme que ses dessins n'ont pas de relation avec la ville de San Martino al Cimino (dont le nom n'est pas même cité), ce qui est évidemment faux comme en attestent encore des photographies récentes du site (fig. 9 et 10), et qu'il a choisi le plan de cette ville uniquement parce qu'il semble évocateur, ce qui reste mystérieux si on ne connaît pas auparavant le code des pictogrammes associés, en particulier l'inventaire des fonctions et leur ordre de succession possible pour constituer une série cohérente.

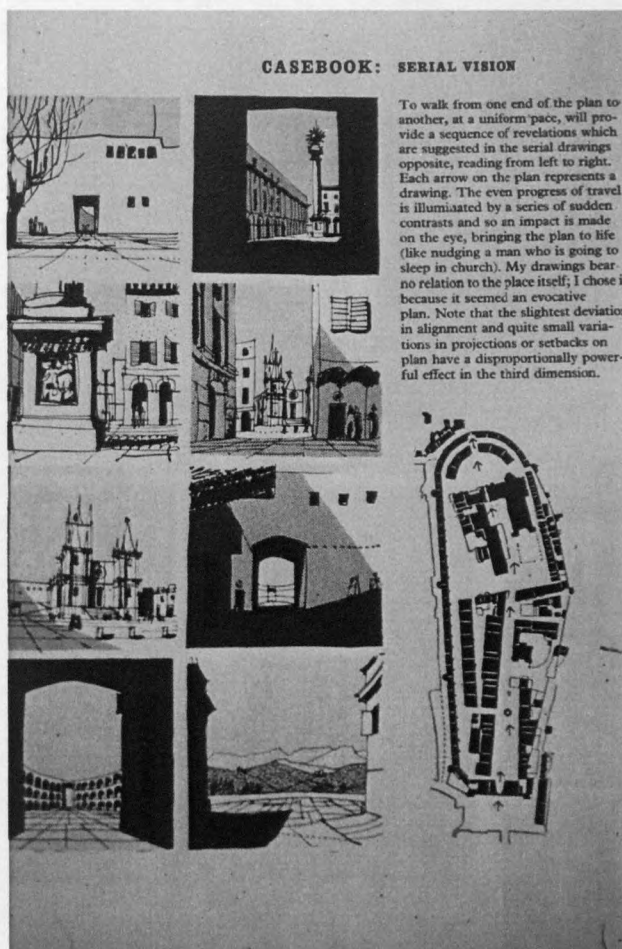
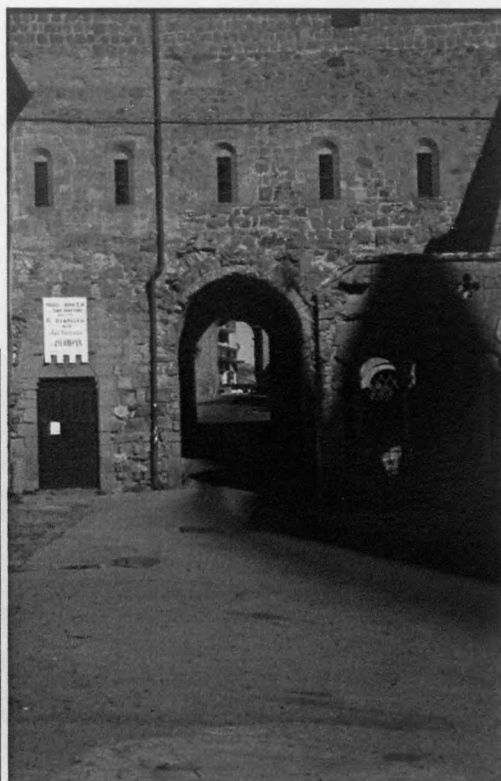


Figure 8. Etude de cas : « Serial Vision », G.Cullen, *op.cit.*, p.17.

⁹ Outre la définition spatiale, G.Cullen aborde la question de la durée puisqu'il affirme que le cheminement est effectué à vitesse constante. Cette conception urbaine s'appuie sur une subjectivité partagée dans le cadre d'une sorte de psychologie artistique. Les stases ne doivent par ailleurs pas être confondues avec les pauses de la description dans la linéarité narrative d'un récit littéraire. Sur toutes ces questions théoriques, cf. les multiples et remarquables articles dans : *L'analyse structurale du récit*, Communications, n°8, Editions du Seuil, 1966.

¹⁰ Ivor de Wolfe, *The Italian Townscape*, Architectural Press, London, 1963, chap.3, pp.43-73. Les plans et dessins sont dus à K.Browne qui a succédé à G.Cullen à l'A.R., et les photos à...Ivy de Wolfe ! Dans la conclusion du livre (p.277), H.de C.Hastings donne une définition du « townscape », avant de rendre hommage au « big book » de G.Cullen : « Townscape deals with foils, focal points, fluctuation, vistas closed and vistas open, truncation, change of level, perspective, silhouette, the precinct, profile ».

Figure 9 et 10. San Martino al Cimino, (photo de l'auteur).



La ville de San Martino al Cimino dans la région de Viterbe demeure surtout connue pour une remarquable église cistercienne du début du XIIIe siècle entourée d'un monastère transformé en palais vers 1645 pour Donna Olympia Pamphili, mais aussi pour les maisons en rangée qui encadrent le tout régulièrement, selon le projet de régularisation urbaine a posteriori de l'ingénieur Marcantonio de Rossi, très actif dans le Latium au milieu du XVIIe siècle¹¹. Ce qui est remarquable, c'est que les dessins de G.Cullen construisent (ou reconstruisent) les effets sensibles d'un milieu rendu harmonieux par le temps long de l'édification urbaine, qu'ils permettent de transmettre ces effets à un tiers, tandis que le plan topographique restitue les seules informations sur la structure urbaine (le domaine bâti et les espaces libres, les limites parcellaires) qui donne lieu à des interprétations savantes toujours éloignées de la situation émotionnelle, et qu'enfin ils forment un récit d'aventure urbaine enchaînant de nombreuses péripéties, des fonctions et des épreuves particulières qui sont néanmoins susceptibles d'être reproduites par ailleurs avec d'autres moyens.

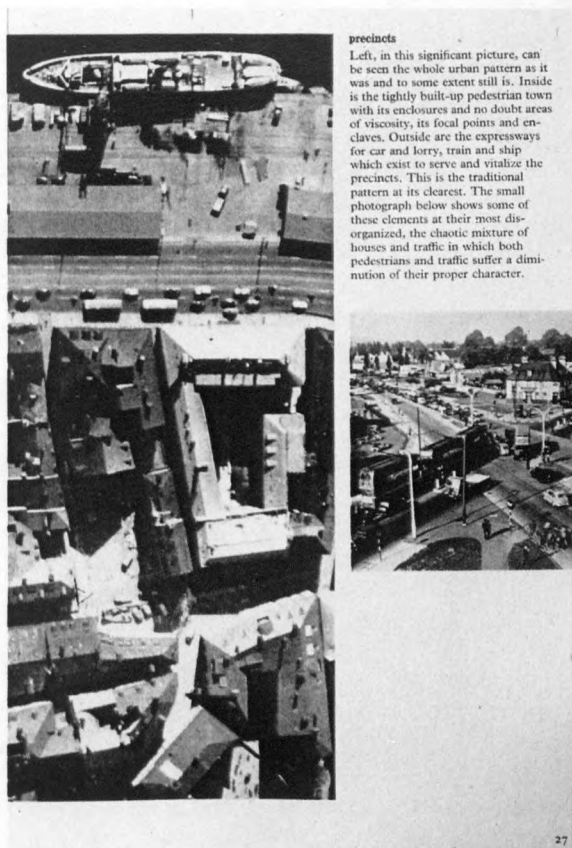
Les trente-six pages suivantes qui concernent l'identité du lieu constituent ce que les rédacteurs d'*Architectural Review* ont pu qualifier de « memento de dessin civique » dans le numéro 636 de décembre 1949, c'est-à-dire le long article de G.Cullen intitulé « Townscape Casebook » qui, faisant suite à celui d'H.de C.Hastings, est présenté comme une sorte d'application des naïves et fécondes intuitions de ce dernier. Ce memento pittoresque d'art urbain, de « Civic art », mérite une étude à venir, en particulier en ce qui concerne les innombrables fonctions présentées comme des métaphores de l'œil qui alimentent les études

¹¹ Cf. E.Guidoni, « Teatralità e medievalismo di un progetto borrominiano », *San Martino al Cimino*, Atlante Storico delle città italiane, Roma, 1987.

de cas : «Eye as fandancer, as netter, as agoraphobe, as movie-camera, as exterior decorator, as matchmaker, as sculptor, as painter, as traffic cop (!), as poet», métaphores qui ont malheureusement disparu dans la version livresque, peut-être parce que l'important pour G.Cullen est dorénavant davantage la saisie corporelle plutôt que l'appréhension visuelle, le corps entier plutôt que l'œil seulement. Les quelques commentaires des catégories du livre *Townscape* qui suivent ci-dessous, rôles et fonctions confondus, suffisent néanmoins à faire comprendre que la finalité de l'art urbain consiste bien, selon G.Cullen, dans une organisation fonctionnelle de la ville de façon esthétique, organisation avant tout destinée à la communauté entière et dont les architectures peuvent n'avoir qu'un statut de support transitoire.

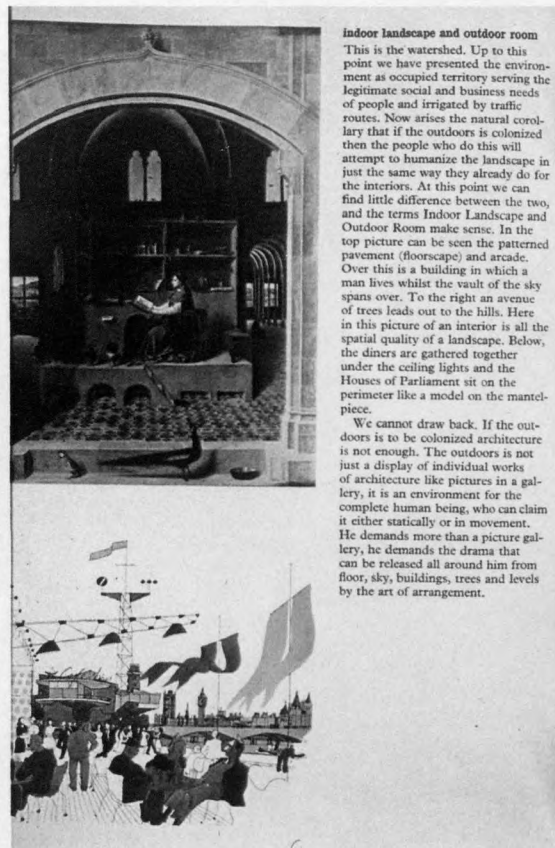
La présentation de certains thèmes développés dans le livre permet de rendre compte d'un tel art urbain qui nous concerne tous. L'« Enclave » (p.25) représente un espace intérieur accessible et ouvert à l'extérieur, c'est-à-dire matérialise le sentiment de l'intériorité en-dehors de la demeure privée, par une sorte de concavité qui forme une matrice protectrice, et finalement évoque, comme nous le rappelle J.Rykwert, une des origines de l'architecture : la grotte que l'on s'approprie. L'« Enclosure » (p.25) figure, en un dessin repris d'un des projets de la revue *A.R.* pour la City, l'enceinte protégée par la division des surfaces, le lieu où l'on se tient à l'abri, le refuge du corps sécurisé par la mise à distance de la violence du déplacement mécanique, et G.Cullen nous raconte à l'occasion que ce n'est pas le voyage d'un point à un autre qui compte, les conditions précaires du déplacement, mais bien les situations euphoriques stables d'origine et surtout finale. Le « Focal point » (p.26) évoque l'« omphalos » grec qui est comme l'explique l'helléniste J.-P.Vernant au principe même de l'enracinement de l'être humain dans la terre de ses ancêtres, représenté ici par le marquage symbolique du centre par un objet planté dans le sol, marquage qui accompagne aussi de nombreux rituels archaïques de fondation, et finalement provoque l'unification d'un territoire voisin appropriable à perte de vue, les lointains du territoire de chasse étant proportionnels à la vue des prédateurs - le géographe J.Appleton a su développer cette « Prospect-refuge theory » dans le domaine du paysage - ; mais dans la complémentarité énoncée par G.Cullen entre le « focal point » qui représente la délimitation précise du monde proche par le toucher, et l'« enclosure » représentant l'appréhension subjective (de l'effet) d'un monde lointain saisi par la vue, peut-être existe-t-il aussi une réversibilité, comme l'historien de l'art A.Riegl nous invitait à le penser au début du siècle dernier : les lointains devenus sensibles, le monde proche est davantage investi par la vue. Le « Precinct » (p. 27) est une entité urbaine identifiable qui peut être définie, contrairement au « grand ensemble » fonctionnaliste, comme un super-ilot multi-fonctionnel, c'est-à-dire le territoire de multiples usages à l'écart des réseaux majeurs de communication, le territoire de la tranquillité recouverte (fig. 11)¹². Cette notion de sécurité dans les replis ombreux de la ville fait par ailleurs sans doute référence à l'enclos sacré médiéval, à cette emprise protégée auprès de la cathédrale avec les divers services, les artisans, l'hôpital et les maisons des pauvres, dont il subsiste plusieurs exemples en Grande-Bretagne, emprise sacrée bien différente de l'utopique clairière des origines de l'installation humaine.

¹² Pour signifier cette entité urbaine utilisée dans les villes nouvelles britanniques comme dans les reconstructions des centres anciens, il n'existe pas de traduction française, et le mot anglais demeure généralement employé : cf. surtout F.Gibberd, *Town design*, Architectural Press, London, 1959 ; trad.fr., *Composition urbaine*, Dunod, Paris 1972, pp.74-75.



precincts

Left, in this significant picture, can be seen the whole urban pattern as it was and to some extent still is. Inside is the tightly built-up pedestrian town with its enclosures and no doubt areas of viscosity, its focal points and enclaves. Outside are the expressways for car and lorry, train and ship which exist to serve and vitalize the precincts. This is the traditional pattern at its clearest. The small photograph below shows some of these elements at their most disorganized, the chaotic mixture of houses and traffic in which both pedestrians and traffic suffer a diminution of their proper character.



indoor landscape and outdoor room

This is the watershed. Up to this point we have presented the environment as occupied territory serving the legitimate social and business needs of people and irrigated by traffic routes. Now arises the natural corollary that if the outdoors is colonized then the people who do this will attempt to humanize the landscape in just the same way they already do for the interiors. At this point we can find little difference between the two, and the terms Indoor Landscape and Outdoor Room make sense. In the top picture can be seen the patterned pavement (floorscape) and arcade. Over this is a building in which a man lives whilst the vault of the sky spans over. To the right an avenue of trees leads out to the hills. Here in this picture of an interior is all the spatial quality of a landscape. Below, the diners are gathered together under the ceiling lights and the Houses of Parliament sit on the perimeter like a model on the mantelpiece.

We cannot draw back. If the outdoors is to be colonized architecture is not enough. The outdoors is not just a display of individual works of architecture like pictures in a gallery, it is an environment for the complete human being, who can claim it either statically or in movement. He demands more than a picture gallery, he demands the drama that can be released all around him from floor, sky, buildings, trees and levels by the art of arrangement.

Figure 11. Nature du lieu : le « precinct», G.Cullen, *op.cit.*, p.27.

Figure 12. Nature du lieu : « Indoor landscape and outdoor room», G.Cullen, *ibid.*, p.28.

Les « Indoor landscape and outdoor room » (p.28), par la complexification des points de vue, montrent que l'approche pittoresque facilite la lecture des espaces tout en repoussant l'opposition binaire réductrice entre la fermeture de l'espace domestique du repli sur soi et l'ouverture de l'espace relationnel public (fig. 12). Dans ce dessin G.Cullen compare un tableau d'Antonello de Messine (National Gallery, non daté), qui représente Saint Jérôme dans son cabinet, un vaste pavage du sol qui réunit de multiples espaces communiquant et plusieurs baies par au-dessus ouvertes sur le ciel d'une part, et un projet dessiné pour Southbank tiré de l'article « Bankside Regained » (*A.R.*, n°625, janv.49), d'ailleurs reproduit plus loin dans le même livre (p.238), dessin dans lequel on voit un groupe de dîneurs attablés sur les quais de la Tamise tandis que le vaste Parlement de Ch.Barry, une architecture exemplaire du Gothic revival britannique, « ressemble à une maquette posée sur la cheminée » (G.Cullen), d'autre part. Les « Thereness » (p.34) et « Here and there » (p.35) représentent l'évidente présence d'un autre monde perçu qui ne peut être atteint, mais tandis que les relations concernent jusqu'alors un ici et un là connus, G.Cullen commence à évoquer l'existence, dans la proximité même, d'un monde sublime et inconnu qui séduit et emporte l'observateur consentant dans un au-delà mystérieux, c'est-à-dire l'inquiétante étrangeté de la fiction (« das Unheimliche der Fiktion ») plutôt que l'inquiétante étrangeté de la vie réelle (« das Unheimliche des Erlebens »)¹³. Le « Change of Level » (p.38) est une catégorie plus

¹³ S.Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes/ Das Unheimliche und andere Texte*, coll. Folio bilingue, Gallimard, Paris, 2002, pp.126-27. Il convient de signaler que « here and there » est le titre d'un article de synthèse assez

importante qu'il y parait, qui permet d'articuler les mouvements de descente vers la terre reconnue et d'ascension vers le ciel inconnu : on retrouve ici les conceptions esthétiques idéalistes du début du XXe siècle, par exemple celle de G.Simmel qui s'appuie sur les énergies volontaires dominant la séparation du corps et de l'âme, et qui célèbre par exemple « la synthèse d'éléments antagonistes » dans l'œuvre de Michel-Ange : « Il s'agit maintenant de la pesanteur physique entraînant le corps vers le bas, et de l'impulsion de mouvement, qui, partant de l'âme, s'oppose à la pesanteur. Tout mouvement de nos membres montre à chaque instant l'état respectif de la lutte entre ces parties »¹⁴. Dans une réflexion ultérieure de G.Cullen, la terre et le ciel jouent tour à tour un rôle émancipateur ou bien oppresseur, capable de provoquer des désordres psychiques : la claustrophobie et l'agoraphobie, rôle efficace et parfois néfaste qui rappelle la belle réflexion de l'urbaniste C.Sitte, dès 1889, à propos de la sécurité mentale de la situation en ville, mais également les analyses plus récentes du psychanalyste A.Mitscherlich : non seulement la ville est un milieu affectif pour lequel les sentiments peuvent être dangereux et contradictoires, mais les difficultés d'adaptation peuvent déboucher sur des névroses irréparables¹⁵.

Cela ne doit pas faire oublier la nécessité du langage et de l'art dans l'installation humaine, au-delà des disciplines constituées par les Beaux-Arts dont les spécificités relatives nous ont été enseignées par les historiens d'art allemands du début du siècle dernier, en particulier par R.Schmarsow qui, au tournant du XXe siècle, montrait l'articulation entre la scène de l'architecture qui est définie par l'espace, sur l'axe de la profondeur, et le caractère propre du monde pictural, le pittoresque qui relève lui de l'axe horizontal sur lequel la corporéité des formes se défait¹⁶. La « Silhouette » (p.40) qui vient de la réalisation précipitée d'un portrait à partir de l'ombre du profil, est une notion importante dans l'appréhension pittoresque, la découpe du ciel changeant au-dessus de nos têtes étant le champ de l'aspect nuageux, de ce nuagisme (« cloudiness ») qui depuis Th.Girtin, J.Constable et J.M.W.Turner passe, grâce au génie critique de J.Ruskin, pour le trait essentiel du paysagisme moderne, le spectateur étant alors invité au plaisir de saisir une sorte de mystère libérateur¹⁷. Adaptée au portrait de ville médiévale, la silhouette est étrangement devenue un outil de contrôle urbanistique dans la métropole moderne désormais irréprésentable, quand les édifices dressés qui semblent percer les nuages : par exemple les gratte-ciel new-yorkais, succèdent

tardif (1958) de G.Cullen, en fait le dernier article de la compilation qui, reproduit plus loin dans le même livre *Townscape* (pp.182-87), reprend les principales catégories précédemment développées, sans plus de précision parfois.

¹⁴ G.Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, trad.fr. d'extraits de *Philosophische Kultur* (1911), Editions Payot et Rivages, Paris, 1996, pp.23-24. Il faut noter sous le même titre : « Change of Level », un article important (1952) pour G.Cullen, qui est également reproduit plus loin dans le même livre (pp.175-81)

¹⁵ A.Mitscherlich, *Psychanalyse et urbanisme. Réponses aux planificateurs*, Gallimard, coll. Les Essais, Paris, 1970. Plus polémique, le titre allemand de l'ouvrage paru en 1965 était : « De l'inhospitalité de nos villes. Incitation au mécontentement »!

¹⁶ R.Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig, 1897 ; rééd., Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2001.

¹⁷ J.Ruskin, *Modern painters*, Smith, London, 1851-60 ; trad.fr., *Les Peintres modernes. Le paysage*, Librairie Renouard, H.Laurens éditeur, Paris, 1914, chap.VI, Du paysage moderne, pp.111-33. Pour J.Ruskin, l'amour du mystère dans le culte moderne des nuages se confond avec l'amour de la liberté, avec également une mélancolie due au manque de foi. A propos de « l'hommage aux nuages », quand l'ordre de la composition semble se défaire librement dans les nuées, cf. H.Damisch, *Théorie du nuage/ Pour une histoire de la peinture*, Editions du Seuil, Paris, 1972, chap.5, pp.253-76, et surtout le catalogue de la belle exposition récemment tenue à la Jenish Haus, *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Bucherius Kunst Forum, Hamburg, 2004.

aux chaumières et autres cottages groupés autour de l'église au XVIIIe siècle, pour une fantastique mise en scène contemporaine du ciel. Ultimement demeurent essentielles dans le *Townscape* publié par G.Cullen diverses catégories plus dramatiques : « Incident » (p. 44), « Punctuation » (p.45), « Anticipation » (p.49), « Infinity » (p.50), « Mystery » (p.51) et « Hazards » (p.56), qui toutes permettent de développer le fantasme du risque encouru dans la ville connue, voire le péril même, au-delà des seuls éléments d'une doctrine de formation de la vue urbaine (« urban scene ») illustrés dans un bref article initial de l'auteur intitulé : « Hazards » (*A.R.*, n°615, mars 1948), c'est-à-dire les risques. Et chaque expérience urbaine semble désormais quasiment dépendre, pour le lecteur, de la modélisation du roman policier contemporain (fig. 13).

Dans l'article « Hazards », repris dans le livre (pp.123-27), et dont le sous-titre traduit en français est : « l'art d'introduire des obstacles dans le paysage urbain sans choquer la vue », G.Cullen décrit le travail du « visual planner » comme la création d'un paysage urbain humanisé à l'aide d'une prétendue théorie des incertitudes qui permet de mesurer la variété des risques en ville et de guider les gens, tout en se passant des multiples panneaux d'annonces, de prescriptions et d'interdictions, qui entourent les modalités de conduite générales. Il existe donc une réversibilité immédiate de l'analyse selon les principes du « townscape », une réciprocité du travail de réception de l'observateur et du travail de production du « visual planner ». Et de même que dans les jardins pittoresques emblématiques du XVIIIe siècle, une logique causale doit permettre, dans la production, de passer harmonieusement d'une situation projetée à une autre, de façon vraisemblable du moins, comme si un pictogramme créé pouvait être la conséquence d'un autre, l'ordre causal se confondant alors avec l'ordre temporel du parcours aléatoire à venir.

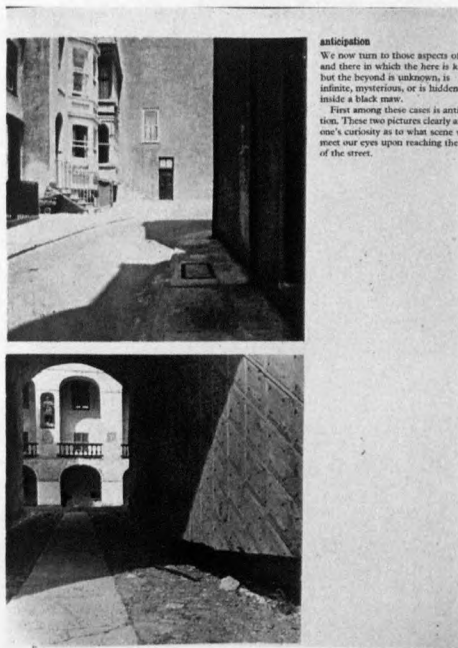


Figure 13. Nature du lieu : « Anticipation », G.Cullen, *ibid.*, p.49.

Sans doute les règles du genre ne sont-elles pas précisément fixées à l'avance, même si la satisfaction publique doit finalement être assurée. Il s'agit avant tout pour G.Cullen, sans beaucoup de précautions théoriques, de prôner l'utilisation de procédés capables de provoquer par ailleurs une expérience esthétique. Dans son article « Perdu dans l'espace », le critique et philosophe M.Wigley montre que l'« école townscape » (sic) traite « la ville familière comme si elle était étrangère ; c'est une défamiliarisation conçue comme une modernisation »¹⁸. Selon G.Cullen, il convient en effet de porter attention à tout ce qui échappe normalement au regard de l'aménageur, et d'accroître ainsi prodigieusement le monde des sensations multiples, jusqu'au débordement des sens, après tant de privations dues à la guerre et peut-être tout autant à l'urbanisme d'avant-garde de l'entre-deux guerres. Aussi n'est-il pas étonnant que, loin d'être une déréalisation de l'environnement en général, à la fois

¹⁸ M.Wigley, « Perdu dans l'espace », *L'architecture, en théorie, Revue d'esthétique*, n°29, Jean-Michel Place, Paris, 1996, pp.39-48.

des espaces libres et du domaine bâti, la proposition de mise en situation soit soutenue chez G.Cullen par un récit avec des péripéties multiples, finalement par une aventure mi-réelle, mi-fictive que chacun peut se raconter en la réalisant. En fonction des dessins d'ambiance, l'identité urbaine est prolongée, des rôles sont distribués, des tâches possibles et leur effectuation en des épreuves successives sont proposées, dans la redécouverte quotidienne de la ville par chacun de nous. Car cette « histoire à suspense » (M.Wigley, p.40), ce « thriller » qui vise à identifier le contournement d'un obstacle, à anticiper la disparition d'un rôle, à prévoir le crime visuel, etc., concerne la réalisation concrète de notre découverte particulière de la ville comme s'il s'agissait, naïvement, toujours de la première fois.

On retrouve l'inquiétante étrangeté de Sigmund Freud, « car le royaume de l'imagination présuppose pour sa validité que son contenu soit dispensé de l'épreuve de réalité »¹⁹ : la découverte aventureuse ne consiste pas ici à inventer ce qui n'existait pas auparavant mais bien davantage à faire semblant de croire à la saisie de ce qui était ignoré jusqu'alors. Contrairement à ce que pense Marc Wigley, il ne s'agit donc pas de transformer la ville en une totalité symbolique achevée, en une œuvre d'art émancipatrice comme dans le splendide et merveilleux projet urbain de Camillo Sitte à l'orée du XXème siècle, mais de favoriser la pluralité de récits spatiaux individuels, de multiplier les supports possibles de représentations particulières, entre le réel et la fiction, dans la réalité commune, en espérant que tout cela puisse fonctionner symboliquement, un jour peut-être.

4.

En ce qu'il n'est pas un style que l'on peut copier et recopier, le pittoresque ne prospère finalement guère là où on l'attend dès l'abord. S'il apparaît explicitement dans les rassurantes architectures « neo-picturesque » des années 50, construites à l'initiative du London County Council (L.C.C.) en connivence avec les analyses qualitatives du « Townscape », il demeure essentiel dans les architectures éphémères et concrétions contestataires des années 70, inventions pleines de fantaisie qui bénéficient d'une publicité considérable dans la revue *Architectural Design*, la rivale avant-gardiste d'*Architectural Review*, sans nécessairement franchir l'étape de la réalisation concrète, sans être confrontées au monde dans une représentation in-situ.

L'idéologie pittoresque semble l'emporter dans les années 50 caractérisées par l'enthousiasme de l'après-guerre, qui trouve son lieu d'expression manifeste sous l'autorité de l'architecte H.Casson dans le très officiel « Festival of Britain » ouvert sur South Bank à Londres, du 3 mai au 30 septembre 1951, exactement un siècle après la grande exposition universelle sur Hyde Park : le propos y est davantage inspiré par le « New Empiricism » d'A.R. que par le futurisme tempéré des pavillons eux-mêmes, néanmoins qualifiés de « zones » d'exposition, selon une terminologie moderniste. Et paradoxalement les aspects néo-pittoresques des architectures présentées dans ces pavillons avaient été largement développés dans les premières villes nouvelles britanniques par les tenants même de l'architecture orthodoxe moderne, p.e. par les architectes F.Gibberd à Harlow New Town, P.Shepherd à Stevenage N.T. ou encore L.Brett à Basildon N.T., dans le contexte d'une

¹⁹ S.Freud, *op. cit.*, pp.126-27.

politique qui favorisait la décentralisation et la constitution de communautés restreintes pour resserrer le lien social²⁰.

Peu après, en août 1952, au sein de l'Institute of Contemporary Art (I.C.A.) fondé dès 1946 pour sortir la Grande-Bretagne d'un certain isolement culturel, un universitaire âgé de trente ans qui vient d'entrer dans la rédaction d'*A.R.*, R.Banham, réunit une assemblée d'artistes : peintres, sculpteurs, architectes, photographes, tous partisans d'une modernité radicale, ressourcée dans une culture populaire du monde quotidien ; le jeune historien de l'architecture moderne récemment diplômé du Courtauld Institute devient aussitôt le secrétaire de cet « Independent Group » (I.G.) qui s'empresse de divulguer en Grande-Bretagne les oeuvres de Le Corbusier, en mai 1953, et surtout de promouvoir une série de conférences sur les problèmes d'esthétique de l'art contemporain, à partir du mois de juillet de cette même année²¹. La question des mutations sociales rapides au sein de la société de consommation progressivement mise en place en Grande-Bretagne remettait alors en cause les fondements idéologiques de la modernité héroïque des premiers âges machinistes. A l'époque, l'« Independent Group » qui ne survécut guère au début des années 60 a particulièrement servi de laboratoire d'idées aux architectes P. et A.Smithson, les pionniers prédominants du célèbre « Team X » qui devait préparer le 10e congrès des C.I.A.M. en 1956, mais également les principaux architectes de l'« I.G. » auquel participent aussi C.St. John Wilson, J.Stirling et Th.Crosby, un ami proche des Smithson qui entre quant à lui à la rédaction d'*Architectural Design* en 1953. Le principe de la « Cluster City » (1955) développé par les Smithson repose sur un vaste maillage qui provoque la connexion entre les échelles de la maison, de la rue, du quartier et de la ville, maillage dans lequel le système de la circulation automobile qui assure la fluidité des déplacements se lit avec la plus grande clarté au détriment des édifices. La critique a généralement retenu l'aphorisme des Smithson : « les voies sont également des lieux » malgré le relent albertien du propos et le caractère dérisoire de la communauté suscitée par ces infrastructures techniques géantes qui sont à l'échelle du territoire : « the roads form the essential physical infrastructure of the community »²². Cette rhétorique de la circulation mécanique est d'autant plus paradoxale que les Smithson ont sans doute pu constater lors de leur voyage aux Etats-Unis qu'en fait de mouvement tout dépend du système de référence que l'on choisit : la conduite autoroutière en ce pays n'engendre aucun mouvement des mains et des jambes, et pas même de mouvements oculaires chez le conducteur, comme en atteste la lutte contre la privation sensorielle, contre la déprise moderniste des sensations menée sa vie durant par l'urbaniste américain K.Lynch. Une esthétique architecturale rendue célèbre sous le slogan efficace de « The New Brutalism » par R.Banham, à l'issue de la parution d'un article sous ce titre à la fin de l'année 1955, consiste alors en une réévaluation des acquis de l'avant-garde des années 20 : la qualité des proportions, la forme puriste, mais surtout le respect des matériaux, de la façon dont ils

²⁰ N.Bullock, *Building the post-war world. Modern architecture and reconstruction in Britain*, Routledge, London, 2002.

²¹ D.Robbins (ed.) *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, catalogue de l'exposition de l'I.C.A., M.I.T. Press, Cambridge(Mass.)-London, 1990, pp.22-23.

²² *Urban Structuring. Studies of Alison and Peter Smithson*, Studio Vista, London, 1967, p.50. Sur la question de la ville en réseaux, cf. A. et P.Smithson, « Cluster City. A New Shape for the Community », *Architectural Review*, n°730, nov.1957, pp.333-36. Le concept de « cluster » viendrait de la lecture faite par l'architecte D.Lasdun d'un article de K.Lynch : « The Form of Cities », *Scientific American*, 190, n°4, 1954 ; rééd. dans : T.Banerjee et M.Southworth (ed.), *City Sense and City Design*, M.I.T. Press, Cambridge(Mass.)-London, 1990, pp. 35-46.

« travaillent » tant du point de vue de la construction que de celui de la signification²³. Toutefois dans le même temps, à la suite d'une série d'émissions d'octobre et novembre 1955 à la B.B.C., le désormais célèbre N.Pevsner a publié en 1956 un livre intitulé : *The Englishness of English Art*, étrangement conçu comme un manifeste à la fois contre le classicisme et le modernisme britanniques, mais surtout comme la célébration des traits du pittoresque moderne. A l'issue d'une longue investigation sur l'apparente continuité historique des manifestations de qualités architecturales reconnues : le cloisonnement spatial, l'excès des dimensions, le paradoxe de l'illogisme, le principe du revêtement, etc., et d'une réflexion sur le génie britannique représenté par des artistes aussi différents que les peintres W.Hogarth, J.Reynolds, W.Blake ou J.Constable, N.Pevsner faisait l'apologie de l'identité du lieu, de ce caractère propre à une Angleterre fondamentalement pittoresque, dans un ouvrage qui fut présenté du point de vue théorique comme un essai sur la géographie de l'art : « The *genius loci*, if we put it in modern planning terms, is the character of the site, and the character of the site is, in a town, not only the geographical but also the historical, social, and especially the aesthetic character »²⁴. Aussi R.Banham a-t-il pu aller jusqu'à parler d'une revanche de l'esthétique pittoresque dans les milieux de l'architecture britannique de l'époque²⁵. Plus tard, à l'occasion d'un voyage aux Etats-Unis en 1964, le même R.Banham résumera l'issue des rivalités et conflits de cette période : « On peut dire que l'abîme entre les Brutalistes et le mouvement pittoresque du Townscape a été symboliquement surmonté quand, en 1962, les Smithson chargèrent Gordon Cullen, le plus grand dessinateur « Townscape » de l'*Architectural Review* de préparer les perspectives pour leur bâtiment de l'*Economist* », un édifice qui demeure une critique tout à fait exemplaire de l'urbanisme moderniste, construit sur St. James Street à Londres. »²⁶

Mais par-delà cette querelle doctrinale entre les deux revues *A.R.* et *A.D.*, qu'en est-il de ces architectures imaginaires, de ces grandes structures totalement flexibles, adaptables à chaque endroit et à chaque moment, capables de toutes les extensions, qui semblent quasi immatérielles et plus encore dépourvues de toute signification imposée, vastes trames dans un univers en chantier permanent dont la vertu libératrice était rêvée par R.Banham et les autres dès 1958 ? Les principes du mouvement pittoresque cessent désormais de servir à ceux qui renoncent de mettre fin aux encombrantes traditions britanniques de l'aménagement, dont le poids est vivement dénoncé par de jeunes créateurs turbulents qui partagent une égale détestation pour les ennuyeuses banlieues saturées et figées, toutes identiques, couvertes de maisons semi-détachées, ordinaires et sans qualités. En 1968, R.Banham lui-même rapporte l'influence sur sa pensée de l'ouvrage de l'historien hollandais J.Huizinga, mort en 1945, intitulé : *Homo Ludens*, qui insiste sur la dimension ludique de l'apprentissage dans la culture, dans les sciences comme dans les arts. Au sein d'une civilisation dominée par les machines, l'automation et la rationalisation outrée avaient

²³ R.Banham, « The New Brutalism », *Architectural Review*, n°708, déc.1955, pp. 355-61.

²⁴ N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, Architectural Press, London, 1956 ; rééd. Peregrine Books, Penguin, Harmondsworth, 1964, chap.7, p.181. A ce propos, cf. J.P.Mantion, « Le lieu du génie. Remarques sur la géographie de l'art », *Annales E.S.C.*, n°5, Armand Colin, Paris, 1983, pp.1084-96.

²⁵ R. Banham, « Revenge of the Picturesque : English Architectural Polemics, 1945-1965 », *Concerning Architecture. Essays on architectural writers and writing presented to Nikolaus Pevsner*, J.Summers ed., Allen Lane, Penguin, London, 1968, pp.265-73.

²⁶ R. Banham, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic ?*, Architectural Press, London, 1966 ; trad.fr., *Le brutalisme en architecture*, Dunod, Paris, 1970, p.75.

malheureusement conforté la production d'objets finis identiques dans le secteur du bâtiment. Il s'agit dorénavant de proposer une systématique du jeu dont la ville est le territoire, un milieu caractérisé par des flux pour ainsi dire ininterrompus, changeant de forme mais également de nature au fil du temps. La boutade de l'architecte C.Price : « une bonne architecture est une architecture bien ventilée », qui signifie une absence résolue de hiérarchie dans les réseaux qui irriguent un territoire désormais illimité où l'on peut vivre librement grâce à des dispositifs d'échanges performants, renoue avec la conception pittoresque originale d'un milieu contrôlable technologiquement, conception initiée par R.Elsam et largement développée au XIXe siècle par J.-Cl.Loudon, à partir du conditionnement des serres.²⁷ Une complicité se noue alors entre la mégastructure émancipatrice, ludique et rigolote, dont l'avènement est célébré par R.Banham, une version euphorique et insouciant de la « Technotopia » (F.Choay, 1965), ville de la technique déployée par les urbanistes visionnaires, et la présence au corps d'une ville dont les formes sont accueillantes ou seulement sympathiques, la « Somapolis » (J.Rykwert, 1989), ville capable de « supporter et de subir les modifications que le temps va lui imposer »²⁸.

En 1962, la réunion d'un petit groupe de jeunes architectes est provoquée par Th.Crosby à l'occasion d'une consultation sur le réaménagement de la gare d'Euston, à Londres, architectes qui vont bientôt défrayer la chronique sous le nom d'une feuille d'étudiants que trois d'entre eux ont publié en mai 1961 : *Archigram*²⁹. Un espace dynamique célèbre le mouvement des corps dans l'un des projets contestataires majeurs du groupe : « Instant City » (1968-71), la ville des événements potentiels, où tout peut arriver sur le champ, le territoire propice aux « événements » (« events ») qui sont en quelque sorte les ancêtres des « performances » d'artistes, comme celles des membres du groupe « Fluxus » qui ont quitté l'atelier... et le musée pour le supermarché. Grâce à des objets parasites : un dirigeable, des caravanes, des tentes aériennes, dômes géodésiques et structures gonflables, un kit de constructions diverses, des équipements audio-visuels, etc., une ville est mise en mouvement, l'espace public est largement investi mais ce sont les équipements qui cette fois viennent aux gens « qui veulent s'exprimer ou se divertir plus librement », et non pas l'inverse, provoquant une égalisation des conditions socioculturelles en une sorte de vaste lieu commun éphémère. Certes le mouvement ne vaut ici comme ailleurs que par la scansion, par le rythme imposé au parcours, et surtout à la nature des stases provoquées comme à celle des suspens occasionnés. En effet ce qui en dernière analyse distinguait les jardins classiques français et pittoresques anglais, ce sont bien les arrêts fixés par le concepteur dans un cas, et ceux vécus de façon aléatoire par le promeneur dans l'autre. Dans le projet d'« Instant City », de même que parmi tous les « événements » urbains contemporains, la plupart des arrêts préconçus demeurent finalement réalisés pour une consommation boulimique, pour une

²⁷ Ph.Gresset, « 1830 : la maison et le jardin conquis par la machine », *Ville et santé en Grande-Bretagne, XVIIIe-XXe siècles*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand réunis par J. Carré, Publications de la faculté des Lettres de l'Université Blaise Pascal, 1988, pp.27-45.

²⁸ F.Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Editions du Seuil, Paris, 1965, et J.Rykwert, « Uranopolis ou somapolis ? », *Faces*, n°25, automne 1991.

²⁹ La publication du premier numéro d'*Archigram*, plus précisément d'*Archigram-Paper One-A Statement*, comprend les projets de trois anciens étudiants en architecture : P.Cook, D.Greene et M.Webb. Au sujet du travail réalisé ultérieurement par le groupe « Archigram », la référence demeure : P.Cook (ed.), *Archigram*, Studio Vista, London, 1972 ; rééd., Birkhäuser Verlag, Basel, 1991. Pour une approche, en français, des débuts d'« Archigram », cf. D.Rouillard, « La Planète interdite », *Archigram*, catalogue de l'exposition, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1994, pp.21-29.

jouissance de la marchandise dans une société des loisirs, alors que les suspens, ces instants euphoriques de retenue, de disponibilité rêveuse et de plaisir sont néanmoins parfois favorisés en un même mouvement par des dispositifs spécifiques auxquels les urbanistes prêtent rarement attention. Reprenant à son compte les termes d'une critique de « Plug'in City » (1964) faite par P.Blake, alors rédacteur en chef de la nouvelle version de la revue américaine *Architectural Forum*, le philosophe J.Dewitte a su récemment insister sur les qualités de ces lieux ambigus de la ville qui existe déjà : les ponts, quais, passages couverts, escaliers monumentaux, etc., qui ne sont jamais saturés par leur fonctionnalité initiale et qui, en affectant les corps, permettent heureusement l'émancipation des comportements quotidiens³⁰. Du fait du refus de toute édification définitive, surdéfinie et figée, tout porte cependant à croire que ces suspens poétiques du temps comme de l'espace qui sont essentiels pour que chacun se connaisse soi-même étaient prévisibles au fil de l'évolution d'« Instant City », dans cette métropole itinérante des loisirs dont une manifestation fut présentée en 1972 à l'exposition « Documenta 5 » de Kassel, dirigée par le critique d'art H.Szeeman³¹. Bientôt les « designers » du groupe « Archigram » (ainsi qu'ils se proclament) ont pourtant commencé de concevoir que la technique et son gigantisme ne favorisaient pas l'espace public mais bien plutôt « le sentiment d'une cohésion absolue » sous l'emprise du consumérisme, tout en exhibant le comportement hédoniste des personnages issus de l'imagerie pop³². Avec la référence constante à la métamorphose, à ce changement de l'être dont les accents les plus menaçants ont autrefois été montrés par F.Kafka, il est à craindre que l'irrespect total pour la tradition n'ait débouché à l'occasion sur un anti-humanisme inquiétant.

Le modèle mécaniste d'une architecture à la fois dépourvue de toute conception fortement signifiante et de sollicitation symbolique, d'une architecture arbitraire que l'on ne remarque même pas, se retrouve dans le projet de D.Greene : « Rokplug and Lokplug » (1968), qui est une ironique proposition de camouflage des services énergétiques et communicationnels dans un simulacre de rochers épars ou d'arbres morts, dans un milieu de pure naturalité cosmétique³³. La distribution d'énergie et la transmission d'information nécessaires pour les équipements mobiles peuvent dorénavant avoir lieu en des simulations d'objets naturels : rocs et bûches, d'objets décorés d'une finition végétale qui leur permet d'échapper à toute reconnaissance autre que la détection électronique, tout en servant à la réunion fortuite de nomades post-modernes qui viennent se brancher techniquement, voire à l'apparition d'une communauté éphémère et légère propice aux comportements instinctifs, hétérogènes et authentiques. Les rochers et troncs d'arbre ne traduisent guère une velléité notoire d'imiter la nature mais précisément de constituer un simulacre de site naturel comme aimait les composer et construire le peintre et jardinier W.Kent au XVIIIe siècle, où tous les

³⁰ J. Dewitte, « Espace de circulation et lieux urbains », *Dynamic City*, catalogue de l'exposition du CIVA (Bruxelles), Skira-Seuil, s.l., 2000, pp.111-17.

³¹ Archigram, « instant city in progress », *Architectural Design*, nov.70, pp.566-73.

³² A propos de la relation entre architecture et politique, cf. M.Abensour, *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Sens et Tonka, coll. 12/24, s.l., 1997. La référence à la société de masse instituée par le totalitarisme, qui est analysée par H.Arendt dans *Condition de l'homme moderne* (Calmann-Lévy, Paris, 1961), doit être mise en rapport avec l'empire de l'industrie des loisirs dans la société de consommation, analysée par le même auteur dans *La crise de la culture* (Gallimard, Paris, 1972).

³³ D.Greene, « Rokplug, Logplug and beginning to find L.A.W.U.N. », *Architectural Design*, juil.1968 ; rééd. dans : P.Cook (ed.), *op.cit.*, 1991, p.111. Des extraits du numéro 8 d'*Archigram* paraissent en français dans *Architecture d'Aujourd'hui*, n°139, *Tendances*, sept.68, pp.59-61.

éléments constitutifs et leurs rapports entre eux semblent parfaitement spontanés. On doit sans doute à ce peintre anglais l'emploi du modèle italien du temple de la Sybille à Tivoli en tant que motif par excellence de la ruine évoquant l'aspect éphémère des constructions humaines, mais également la construction de nombreuses « folies » dans les jardins de Chiswick, Rousham, Stowe, etc., et aussi l'extraordinaire caverne de Merlin (1735) dans les jardins royaux de Richmond, qui, d'après la coupe dessinée peu après par l'architecte J.Vardy, était un monument druidique entièrement camouflé par la végétation, une caverne conforme aux conditions de nature, qui abritait les icônes des origines de l'anglicité, les statues de l'enchanteur Merlin, un homme des bois devenu conseiller du jeune roi Arthur après avoir construit Stonehenge, de la déesse Minerve, la mère des arts chez les Romains, et de la reine Elizabeth Ière, parmi d'autres représentations utiles pour fondre la communauté britannique³⁴. La théorie de l'imitation en art était déjà bien mal en point à l'époque de W.Kent, ce qui n'empêcha pas son œuvre d'être vilipendée par ses contemporains ainsi que le rapporte le très francophile historien des jardins Ch.Thacker : « Déjà William Kent avait été critiqué pour ses excès dans sa recherche du naturel : «Il imitait la nature jusque dans ses imperfections, et plantait des arbres morts et des taupinières pour contraster avec les parterres et les quinconces » (*The World*, 8 février 1753) »³⁵. Avec ses rochers et troncs d'arbre hautement technologiques, c'est donc par un projet « kentissime », selon une expression d'H.Walpole, que D.Greene, le poète du groupe « Archigram », ouvre un monde nouveau, un monde paradisiaque dans lequel les hommes n'auront plus besoin de s'encombrer de bâtiments pour bénéficier d'un nombre infini de services grâce à des réseaux quasi immatériels.

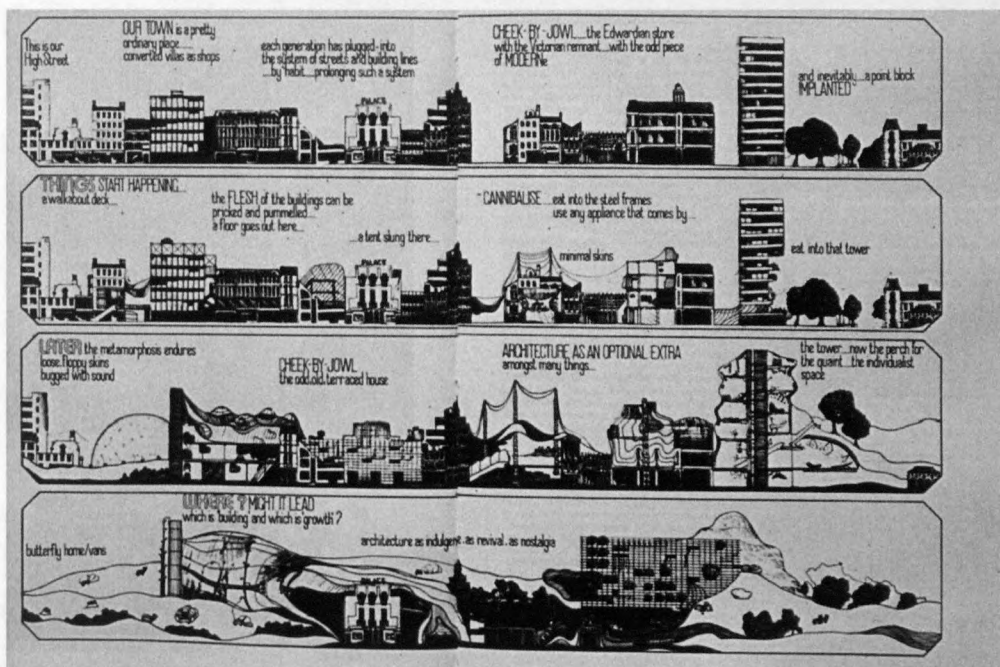


Figure 14. P.Cook, *La métamorphose d'une ville anglaise*, 1970. Archigram, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1994, pp.180-81.

³⁴ J.Vardy, *Some Designs of Mr. Inigo Jones and Mr. William Kent*, London, 1744 ; rééd. Gregg Press, Farnborough, 1966. A propos de cette œuvre de W.Kent, cf. M.I.Wilson, *William Kent. Architect, Designer, Painter, Gardener, 1685-1748*, Routledge and Kegan, Paul, London, 1984, p.155.

³⁵ Ch.Thacker, *The History of Gardens*, Croom Helm, London, 1979 ; trad.fr., *Histoire des jardins*, Editions Denoël, Paris, 1981, p.215. Il faut rappeler que Ch.Thacker a fondé en 1972 « Garden History », la revue de la « Garden History Society », elle-même créée en 1965.

L'idéologie pittoresque est également manifestée de façon explicite dans la sidérante transformation de la petite ville britannique traditionnelle présentée par l'architecte P.Cook dans le numéro 9 de la revue *Archigram* : «The Metamorphosis of our Town...it happened Cheek by Jowl » (1970), un projet qui est une sorte de mutation ininterrompue du domaine privé, de progressive contamination du monde ancien (« la bajoue ») par le monde moderne (« la joue »), en faisant semblant de respecter la nécessaire régularité urbaine issue des règles de mitoyenneté des bâtiments et de l'alignement sur rue (fig.14). Ce réaménagement de la rue typique de la banlieue londonienne jusqu'alors tellement contestée, rue désormais joyeusement appelée « Mon Repos Strip » pour faire « pop », est simultanément appliqué sous le titre d'« Addhox» à un coin de rue de North Kensington, selon la présentation synthétique des travaux du groupe réalisée dans la revue *A.D.* d'août 1971, ou bien de la commune voisine de Nothing Hill d'après le livre *Archigram* paru en 1972, ce qui tend à prouver que le lieu effectif d'opération est aléatoire et incertain, dans les monotones quartiers des extensions londoniennes de la fin du XIXe siècle³⁶. Sous le vocable « Addhox », P.Cook signifie une collection de moyens d'auto-construction : « a set of really simple bits », des éléments divers en tous les matériaux différents possibles : mobilier de jardin, accessoires de caravanes, etc., susceptibles d'être achetés au rayon « bricolage » des hyper-marchés, et surtout des associations directement induites ou bien rigoureusement paradoxales, qui provoquent une totale anarchie stylistique et finalement une flexibilité progressive selon les désirs de tout un chacun (fig. 15).

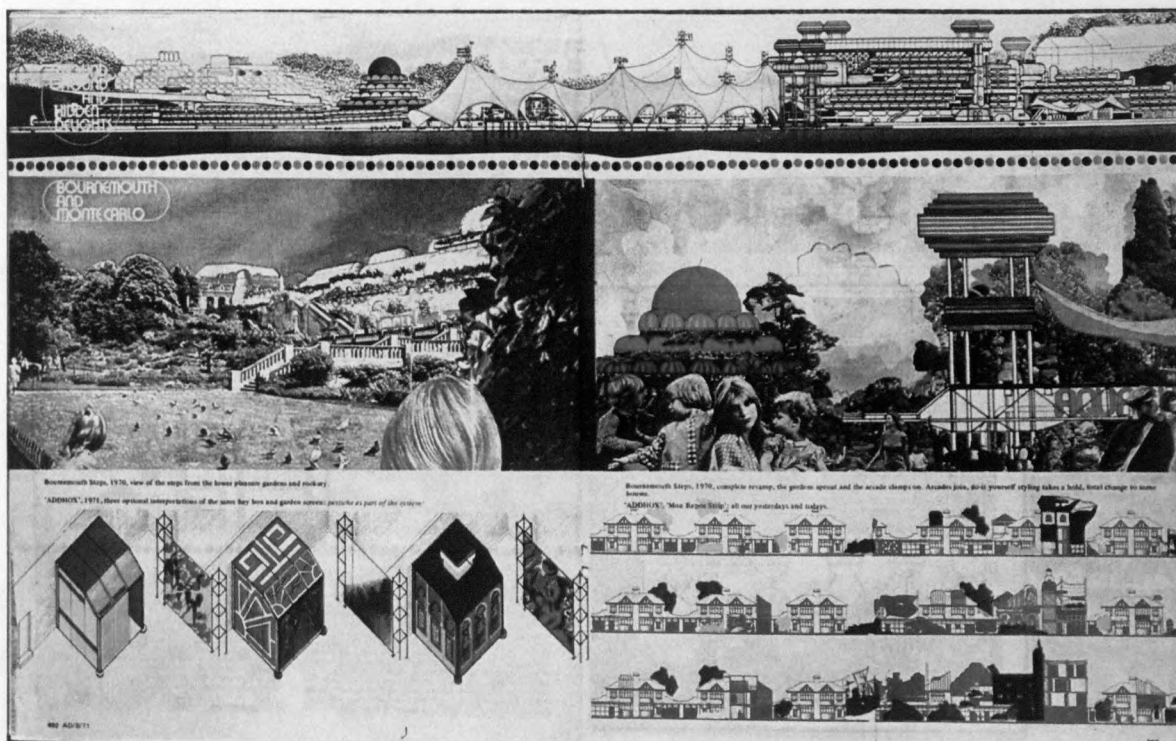


Figure 15. P.Cook, « ADDHOX », 1971 (en bas de l'image), « Archigram 1970-71 », *Architectural Design*, août 1971, pp.492-93.

³⁶ Cf. « Archigram 1970-71 », *Architectural Design*, août 1971, pp.494-95, et P.Cook (ed.), *op.cit.*, 1991, pp.132-33. Les défauts de ces extensions urbaines exagérées avaient été critiqués dès les origines par le propre architecte du

Le potentiel existant de changement d'un lotissement de banlieue anglais, aux architectures totalement éclectiques, est néanmoins reconnu à l'occasion par P.Cook. Mais pour qu'un tel projet aboutisse, il convient sans doute aussi que les habitants retrouvent leur « compétence d'édifier » (F.Choay) dans un bricolage euphorique illimité, qu'ils s'amuse donc librement à manipuler (ou non) un environnement technologique adaptable qui leur est proposé sous forme d'éléments en kit : « The development is totally random, *ad-hoc*, and one option is to do nothing at all »³⁷.

Portant non plus sur le domaine privé, sur l'espace intériorisé de la nécessité, comme dans «The Metamorphosis of our Town... », ni davantage sur l'espace public, sur l'espace de la création artistique ou de l'action politique, comme dans « Instant City »³⁸, un projet suburbain global où s'exercent toutes les règles de sociabilité nomade est proposé par P.Cook en 1972 : « Crater city and hedgerow village » (fig.16)³⁹. Dans ce projet des abords du futur aéroport londonien de Foulness, projet qui consiste à pourvoir soit à l'un, soit à l'autre des

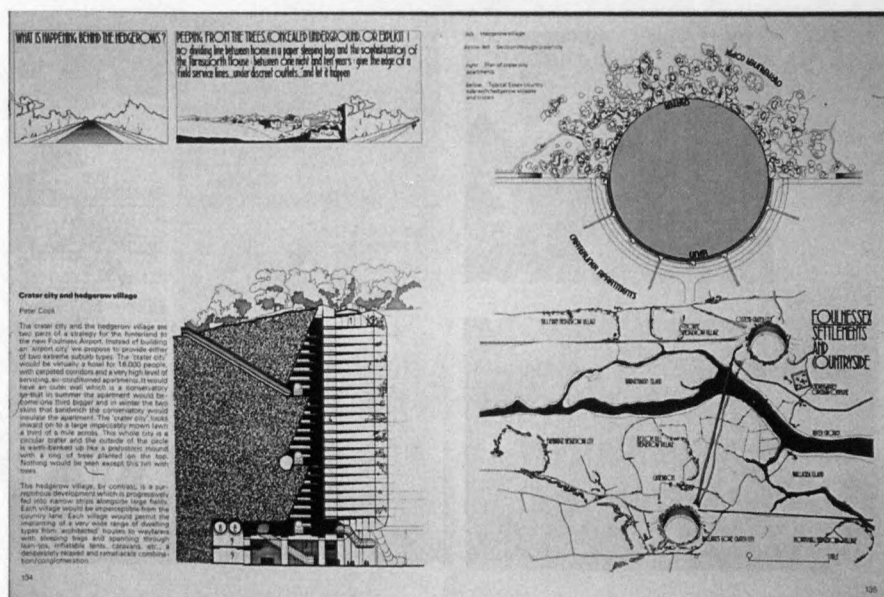


Figure 16. P.Cook, Ville-cratère et village-haie, 1971. P.Cook (ed.), Archigram, Birkhäuser Verlag, Basel, 1991, pp.134-35.

deux types suburbains les plus excessifs (« two extreme suburban types »), sont actualisés bien des traits du pittoresque, en ses manifestations les plus contrastées de fixité et de mobilité, de visibilité et d'invisibilité, de contrôle global de l'environnement à l'échelle technologique des réseaux et de côtoiement euphorique à l'échelle somatique de proximité⁴⁰. D'un côté rien n'est visible de cet aménagement fixe à très grande échelle, de cette mégastucture enterrée abritant la communauté improbable de seize mille clients, un énorme complexe hautement technologique qui n'apparaît par dérision que sous la forme d'« un

Régent, J.Nash, auteur de nombreux lotissements : cf. J.Elmes, *Metropolitan Improvements, or London in the Nineteenth Century*, London, 1827, pp.17-18.

³⁷ P.Cook (ed.), *ibid.*, p.132.

³⁸ Le projet « Instant City » a été publié dans plusieurs revues européennes, en particulier en France : cf. Groupe Archigram, « Instant City. Une imagerie de vie urbaine à la campagne », *Architecture d'Aujourd'hui*, n°146, *Villes Nouvelles*, oct.-nov.1969, pp.82-83.

³⁹ P.Cook (ed.), *op.cit.*, pp.134-35 ; trad.fr., « ville-cratère et village-bordure », Archigram, catalogue de l'exposition, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1994, pp.184-85.

⁴⁰ Le site de Stansted a finalement été choisi en 1979 pour la construction du troisième aéroport de Londres, au détriment du site sablonneux de Maplin (Foulness) : « Foulness », l'impureté, quel drôle de nom pour le site d'un équipement moderne!

tumulus préhistorique coiffé d'une couronne d'arbres », et de l'autre, « que se passe-t-il derrière les haies ? », rien ne demeure ultimement de ce conglomérat provisoire de « mobile homes », de ce regroupement spontané de caravanes, destiné à provoquer une furtive flambée de sentiments communautaires : tout doit disparaître dans ces situations opposées, voire conflictuelles qui mettent à l'épreuve l'unité même du projet architectural, et la discipline architecturale aussi.

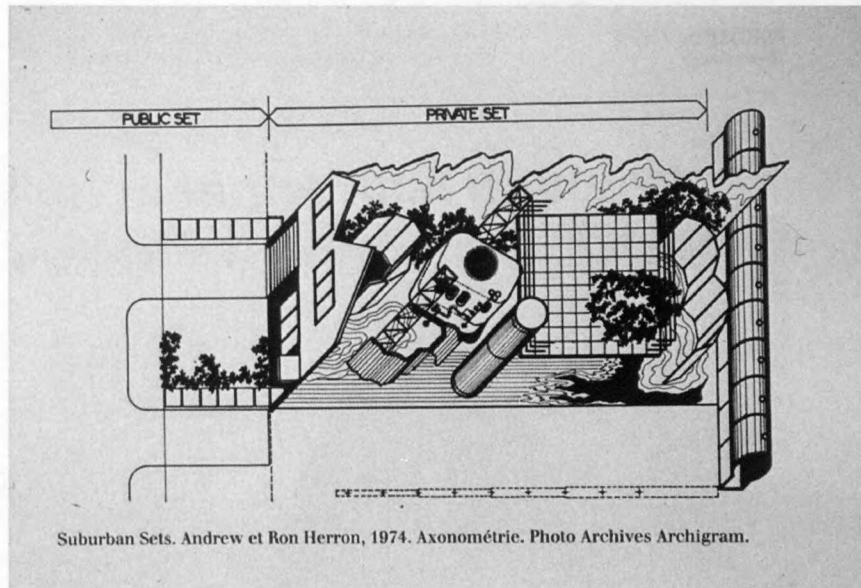


Figure 17. R.Herron, « Suburban Sets », *Archigram*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1994, p.191.

En septembre 1974 paraît le dernier numéro de la revue *Archigram*, avec les « Suburban Sets » (fig.17) de R.Herron, l'un des « anciens » les plus contestataires du groupe, avec le regretté W.Chalk. Cet ultime projet pittoresque de la ville nomadisée réduite à une série de décors de cinéma accentue délibérément le contraste entre la trop sage façade publique « construite », qui donne sur le petit jardin de monstration ouvert sur la voie, et la distribution tout à fait singulière du bâtiment sur la parcelle : un capsule lunaire, du matériel de camping, des robots beaucoup moins sages, tout un bric-à-brac psychédélique enfermé derrière des écrans de projection qui figurent les murs mitoyens. De même que dans le second volume du *Précis des leçons d'Architecture* publié par J.-N.-L.Durand en 1819, la merveilleuse variété du monde est assurée par la diversité des installations privées, ici celle des simulacres malléables de maisons particulières, une diversité qui demeure en conflit avec la nécessaire régularité urbaine réduite à une apparence conventionnelle, mais ici informe et insipide, de façon caricaturale. Finalement un tel pari que, par extension de la sphère privée, la citoyenneté l'emporte sur la matérialité consentie et partagée de la ville ne dure pas, et le paradoxe avant-gardiste est bientôt victime du consumérisme petit-bourgeois ambiant.

L'engouement du milieu pittoresque est présent dans les cinq situations critiques choisies par l'infatigable P.Cook pour redéfinir, pour réinventer l'architecture urbaine dans : « Suburbs, toys, lumps + seaside, rural calm » (fig.18)⁴¹. Ainsi qu'il l'affirme avec raison, le bord de mer, la banlieue et l'architecture de joujou sont généralement méprisés : on se rappelle la vindicte de W.Chambers, au XVIIIe siècle, vis-à-vis de cette « toy architecture »

⁴¹ P.Cook, « Suburbs, Toys, and Lumps », *Architectural Design*, sept.1974, pp.561-72.

qui ignore les règles de l'art, de ces colifichets en architecture qui ne suscitent qu'un désir infantile, mais ces situations critiques qui ne sont pas dépourvues de nostalgie pour les lieux de l'enfance, sont ici revisités en contre-point pour ressourcer l'art de bâtir à travers les manifestations quotidiennes, ordinaires et banales du bâtiment.

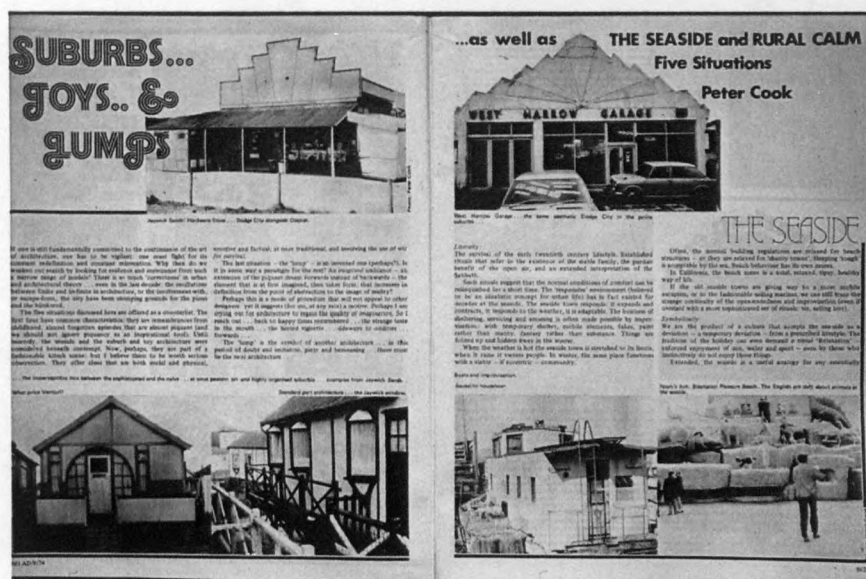


Figure 18. P.Cook, le bord de mer, « Banlieues, joujoux et tas », *Architectural Design*, sept.1974, pp.561-62.

A propos du « bord de mer », ce que P.Cook cherche à retrouver, c'est l'innocence d'un environnement malléable propre à l'évasion à titre précaire, à l'improvisation du jeu dans la vie oisive momentanée. Mais tout cela est-il transposable à l'intérieur de la ville construite ou dans la société urbaine? En ce qui concerne l'« architecture-joujou », P.Cook ne cache pas la modestie d'une action progressive, réparatrice au coup par coup⁴². Et dans la campagne idyllique (« rural calm »), c'est moins un enverdissement systématique qu'une tactique, qu'un stratagème de camouflage du substrat technologique qu'il découvre en observant la fantastique continuité du monde naturel. Finalement, le tas (« lump ») est selon P.Cook le symbole même d'une conception de l'architecture libérée de toute norme extérieure, définitivement éloignée de toute convention immotivée de l'héritage historique comme des modèles contemporains largement diffusés. Le « tas » colossal, à la fois naturel et artificiel, qui répond à un effort de rationalisation synthétique des organisations continues, à l'image du manteau végétal qui fascine tant l'auteur, est opposé à la rationalité analytique de décomposition des éléments et relations telle qu'on la trouve dans une certaine conception moderne canonique de l'architecture depuis J.-N.-L.Durand. Le tas (« lump ») n'est pas un amas (« heap »), c'est-à-dire un ensemble de choses identifiables accumulées, mais simplement quelque chose dépourvu de limite, purement quantitatif et privé d'éléments intermédiaires de composition : dans les monstrueux monticules végétalisés qui sont représentés, il n'y a plus extérieurement de parties isomorphes séparables et plus d'horizon, enfin intérieurement toute signification s'épuise dans la pure ustensilité (fig.19). Lors de processus métamorphiques, la couverture végétale qui fascine tant l'auteur s'effondre dans

⁴² P.Cook, « Suburbs, Toys, and Lumps », *op.cit.*, p.566 : « Toy architecture is not an end in itself, more a purgative ».

les restes de structure architecturale qui demeurent cachés tandis qu'émergent des formes luisantes totalement artificielles qui semblent s'arracher de la masse. Le « tas » hybride et monstrueux représente bien l'extension d'une conception pittoresque de l'installation, la généralisation, n'importe où sur la terre, des principes du cottage des années 1800 dont le toit de chaume se confondait avec le paysage et cachait une distribution interne fondée sur un contrôle technologique du milieu qui relevait plutôt de la statistique.

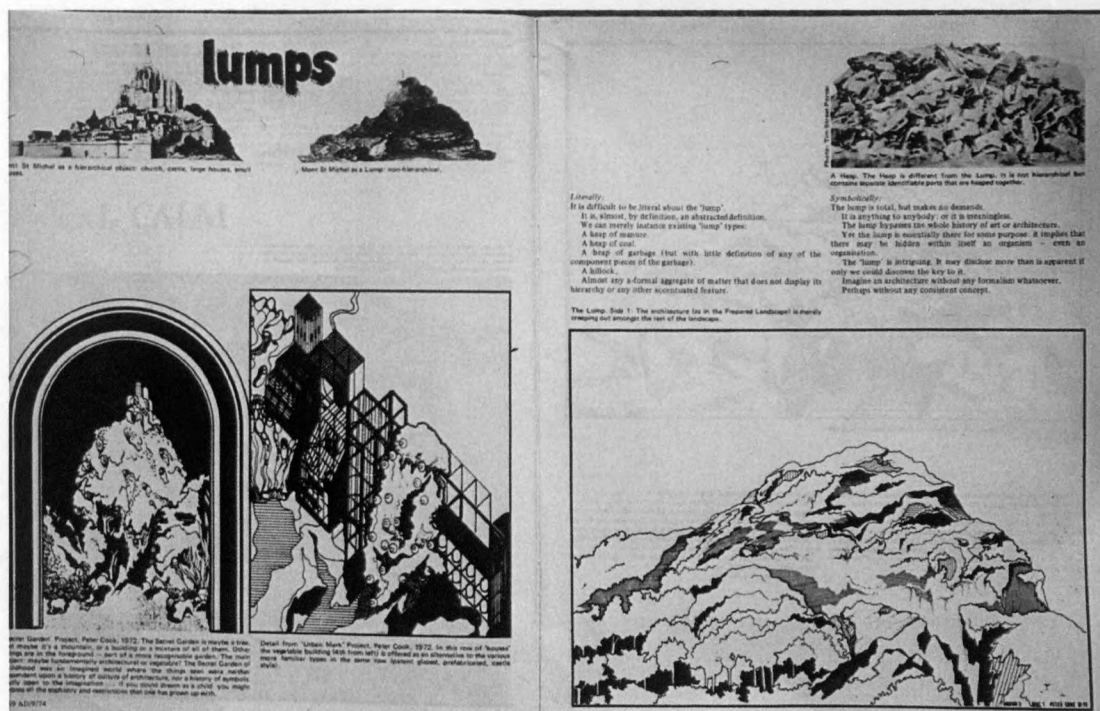


Figure 19. P.Cook, les tas, « Banlieues, joujoux et tas », *op.cit.*, pp.569-70.

L'assemblage des parties échappe totalement à la perception des « tas » parce que l'architecte-designer ne parvient plus à donner, par déplacement, condensation ou autres moyens, cette sorte d'énergie nécessaire à produire l'unité de l'objet. Au sein d'une société de consommation qui rend si difficile, voire pénible, le projet libéral de l'authenticité, de l'invention de soi, une contradiction insurmontable demeure entre l'univers naturel de l'Arcadie, univers végétal continu, herbeux et feuillu, odorant et sonore, et l'entassement du monde urbain, même si la ville disséminée contemporaine a cessé d'être une cité close et hiérarchisée comme autrefois. Le successeur de G.Cullen à l'*Architectural Review*, I.Nairn considérait que le type d'installation idéale dénommé « Arcadia » qui visait la réconciliation des avantages de la ville et de la campagne, et dont le parangon demeure les célèbres Park villages (1823-1837), à Londres, des architectes J.Nash et J.Pennethorne, que ce type d'installation donc demeurerait nécessairement anti-urbain. Dans un article intitulé « Arcadia » qui avait été publié dans *Architectural Design* en 1971, P.Cook conduisait son analyse provocatrice bien loin de cette installation pittoresque originale⁴³. Dans ce texte, le jardin pittoresque de Stourhead construit au XVIIIe siècle est encore représenté comme une échappée euphorique de l'étroitesse d'esprit traditionnelle de la culture britannique, mais d'une part la complicité objective des architectes modernistes orthodoxes et des

⁴³ P.Cook, « Arcadia », *Architectural Design*, avril 1971, pp.234-37.

conservateurs est dénoncée au profit de l'impureté pittoresque, seule capable de rompre avec l'ancien monde honni : « With a loss of purity and some loss of selfconsciousness we are all able to relax. The instinct for the picturesque is able to pull in anything going », d'autre part les passages couverts (« Arcades ») des années 1830, passages protecteurs de la promenade, de l'errance et du jeu sont célébrés comme ils l'ont été par les écrivains surréalistes français, et enfin une architecture éphémère et impure de la distraction et de la rêverie est appelée à la rescousse tandis que le rôle fondamental de l'architecture dans l'établissement du bonheur humain est considérablement relativisé, et peut-être même toute expérience architecturale déniée : « And remember that Arcady was never very much to do with buildings, a certain amount (only) to do with things and rater more to do with fancy ».

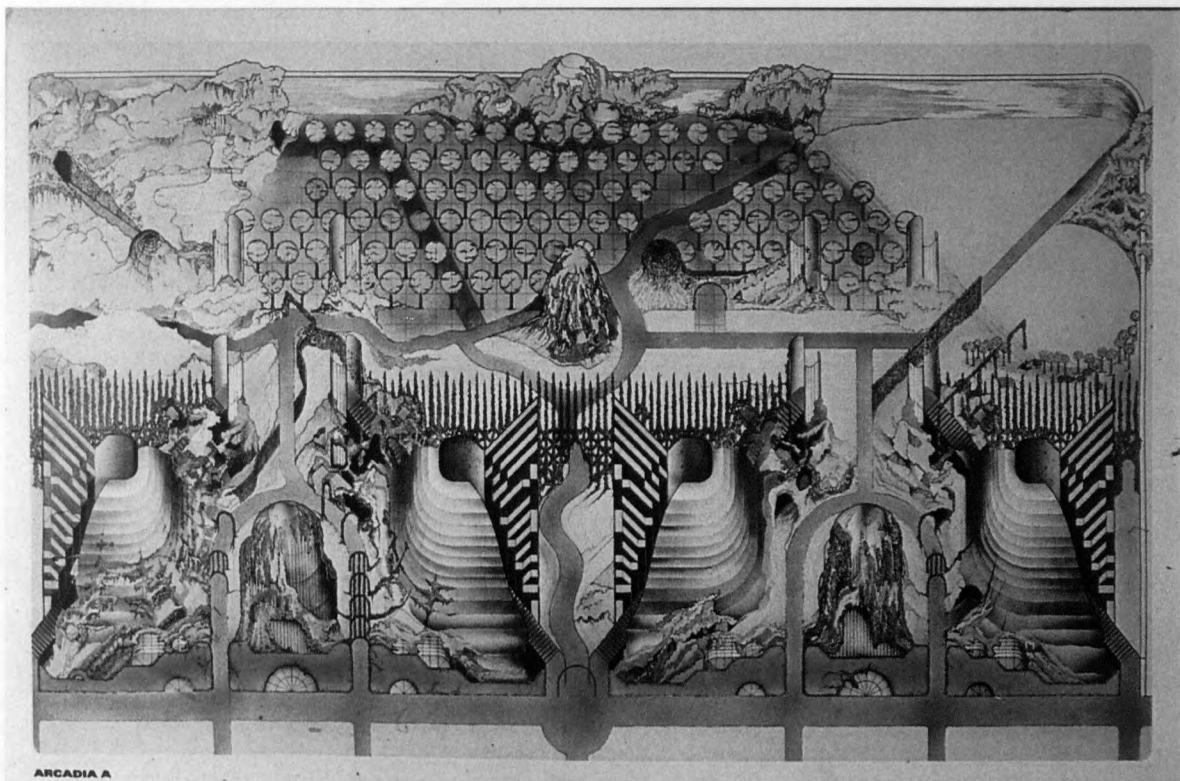


Figure 20. P.Cook, Arcadia A, 1976, *The City, Seen as a Garden of Ideas*, Monacelli Press, New-York, 2003, p.137.

En fin de compte le pittoresque moderne s'épaissit dans le « design » de P.Cook qui marie l'iconographie industrielle et le fétichisme du jardin. En un sens, le projet « Arcadia A » (1976) se présente sous la forme d'une re-naturalisation des conditions d'existence (fig. 20). Il semble que ce projet apocalyptique se poursuive et s'épuise à partir de la période 1974-78, alors que l'auteur prétend réaliser le concept de la végétation en tant qu'artefact architectural, et celui du paysage en tant qu'urbanisme, en des sculptures végétales infinies. Par une sorte de prophétie, la prochaine architecture à venir, dans laquelle les temporalités différentes de l'architecture et de la ville disparaîtront, sera selon P.Cook débarrassée de l'architectonique, de toute idée de représentation de la structure constructive, mais également de toute référence disciplinaire à l'architecture et à l'art, peut-être même de l'articulation du langage. La forme indissociable de la figure participera à la fois du dévoilement et de la dissimulation : il s'agira d'une architecture de l'apocalypse, au sens

propre, d'une architecture de l'enveloppement peut-être annoncée en 1979 par la *Tête* de J.Tinguely⁴⁴. Car, dans une attitude toujours plus radicale de P.Cook, le projet de l'architecture apocalyptique visera à découvrir, à révéler non pas les flux destructeurs du cataclysme (par exemple l'inondation continue) mais l'inverse du revêtement qui est aussi au fondement de l'architecture, depuis l'architecture romaine jusqu'à celle d'A.Loos avant la catastrophe de la première guerre mondiale.

A travers certaines œuvres d'*Archigram* le déploiement de l'esthétique pittoresque infléchit profondément et durablement l'art urbain contemporain en provoquant la reprise de la variété, de l'accident, du mélange et de la contamination, enfin du caractère pastoral du XVIIIe siècle, qui incorpore le spectateur, et de l'œuvre ouverte du XXe siècle. Et en différant l'élaboration désormais sans doute impossible des principes du goût, le pittoresque urbain permet une formidable régénération formelle, peut-être même le rétablissement de l'unité de l'expérience humaine : il laisse place à de multiples métamorphoses, à l'issue d'emprunts, de citations volées ou de capture d'héritages culturels, mais aussi d'innovations et de découvertes merveilleuses qui ne sont malheureusement pas aussi innocentes que le souhaitent leurs auteurs. Manifestement, le pittoresque marque cependant, en un moment de crise de la modernité canonique, le difficile retour du jeu, du plaisir et de l'invention dans l'établissement humain.

Over the years, however, the more commonly accepted definition of the picturesque has become "merely of capturing in a picture" — about as a shorthand for "quality" or "charm" — described with an added suggestion of nostalgia. Whether the reference is to the German — as even *malakollinen* in Finnish — all these terms suggest a rigidly formalized sense of age and wear and a bygone age something irregular, something worthy of capturing in a picture — either by the artist's hand or the camera's lens.

These all concern the subject of the picturesque.

But if we first address the subject of the subject, we returned to address the syntax, or the grammar, of pictorial representation by which means the image comes to be realized. Pictorial conventions in American art and advertising traditions were wrapped up with the idea of a picturesque subject that they probably can only be separated. For we may try. The rectangle of the picture's frame reconfigures the elements of the image within it, drawing upon conventions that date back at least until the 17th century — in celebrated paintings, drawings, and prints by Claude Lorraine and J.M.W. Turner, among others. These conventions and inspirations — in advertising as well as garden design, as art as well as in home décor — as basic producers of visual as well as verbal.

So, to understand the situation of the picturesque better let us address, however superficially, these aspects: the subject as well as the graphic conventions by which it is realized, the syntax as well as the subjects, while hopefully suggesting the parameters of the aesthetic dimension as well.

⁴⁴ P.Cook, « Suburbs, Toys, and Lumps », *op.cit.*, p.570 : « Almost any a-formal aggregate of matter that does not display its hierarchy or any other accentuated feature (...). The lum bypasses the whole history of art or architecture ».

Archigram: A Post-Modern Fantasy into the City of our Ideas of the Future and the Past (1970), Oxford: Thames & Hudson, 1970, pp. 34-35.

Composing Desire and Movement: Three Vignettes on the Picturesque

Marc Treib (University of California, Berkeley)

Our understanding of the picturesque as a body of thought, as an instigation for design practice, and as a tradition is severely hampered by the lack of any specific definition—at least in the English language. On the one hand, landscape architects and some historians conflate the term picturesque with naturalism, seeing all gardens in the English landscape manner as embodying ideas of the picturesque. Those with more erudition might begin with Edmund Burke's classic bipartite classification of the beautiful and the sublime, by maintaining distinct categories for those phenomena which are smooth, sweet and small as sources of beauty.¹ Others that followed—Uvedale Price, William Gilpin, and Richard Payne Knight, among them—overlaid their own views upon those of earlier authors, leaving us with a rich but imprecise body of thoughts—and designed landscapes derived from them—for future symposia like this one.

Over the years, however, the more commonly accepted definition of the picturesque has become "worthy of capturing in a picture"—almost as a synonym for "quaint" or "homey"—touched with an added suggestion of nostalgia. Whether the *malerische* of the German—or even *maalauksellinen* in Finnish—all these terms suggest a vignette that displays some signs of age and wear and a bygone age; something irregular; something worthy of capturing in a picture—either by the artist's hand or the camera's lens.

These all concern the subject of the picturesque.

But if we first address the subject of the subject, we also need to address the syntax, or the grammar, of pictorial representation by which means the image comes to be realized. Pictorial conventions in American art and advertising traditions are so wrapped up with the idea of a picturesque subject that they probably can ever be separated. But we may try. The rectangle of the picture's frame reconfigures the elements of the image within it, drawing upon conventions that date back at least until the 17th century—in celebrated paintings, drawings, and prints by Claude Lorrain and Nicolas Poussin, among others. Those conventions and ideas endure—in advertising as well as garden design, in art as well as in theme parks—as basic producers of vistas as well as values.

So, to understand the attraction of the picturesque today let us address, however superficially, three aspects: the subject as well as the graphic conventions by which it is rendered, the syntax as well as the subjects, while hopefully suggesting the parameters of the semantic dimension as well.

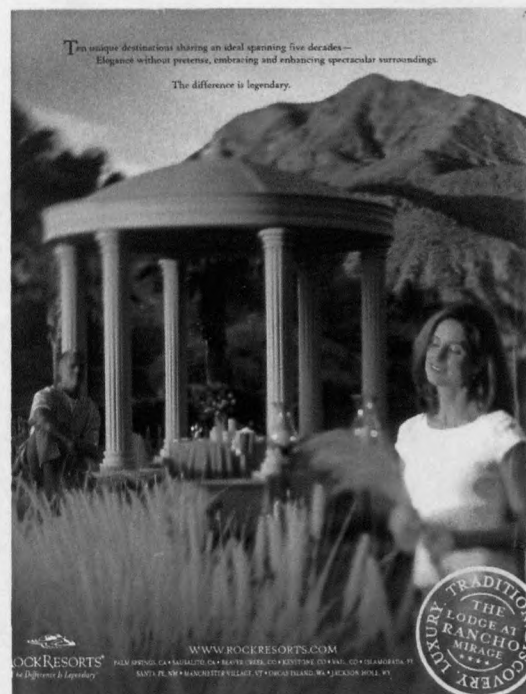
¹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 36–39.

Travel and Leisure

The art historian and novelist John Berger, among others, has astutely pointed out the role of the image in creating desire. "The purpose of publicity," Berger writes, "is to make the spectator marginally dissatisfied with his present way of life. Not with the way of life of society, but with his own within it. It suggests that if he buys what it is offering, his life will become better. It offers him an improved alternative to what he is."² The provocative presentation of new things and places stirs our desires by making us feel inadequate, either in terms of where we live or how we live there. This affects attitudes toward places as well as possessions. To acquire status through novel experience we then want to travel, and the presentation of places in various travel magazines fuels the fires to leave our chairs and homes and head off for distant places. In his important text *The Tourist*, Dean MacCannell states that the myth uniting post-industrial society proposes that we no longer are living the real life in the real place. Thus, to find the real life, we become perpetual tourists. We seek out other, less developed parts of the world, watch people engaged in hand work, and in general seek the realization of images by which we have been tantalized. MacCannell establishes describes how "Nature and the past are made a part of the present, not in the form of an unreflected inner spirit, a *mysterious* soul, but rather as revealed as objects, as tourist attractions."³ Perhaps we also experience the satisfaction of capturing these scenes in our own photographs. "*Souvenirs* are collected by *individuals*, by tourists," notes MacCannell, while *sights* are 'collected' by entire *societies*."⁴ All of these desires feed the global travel industry and the mass consumption of images.

For the upscale urban travel market the theme is normally adventure or relaxing retreat, and to a lesser degree, acquiring urban sophistication ((fig.) 1). Either of the first two options pits the natural world against urban and technological society. We *work* like dogs to earn the money to *live* like dogs: at leisure, well fed, with neither pressures nor direction. We are told that here on the beaches of the Bahamas or Bali we may relax, we may unwind, we may escape. Alternately, images may induce us to seek the rugged mountains of Nepal or the sparkling white beaches of the Caribbean, each in an attempt to return to basic conditions before daily toil, if not to the very Garden of Eden itself.

Figure 1: Advertisement for The Lodge at Ranch Mirage, *Town & Country Travel*, Winter 2004. [original print]



² John Berger et al, *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972, p. 142.

³ Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York: Schocken Books, 1976, p. 84. Italics in original.

⁴ *Ibid.*, p. 42. Italics in original.

The color photograph is today the basic vehicle for instigating desire, and the color photograph has replaced the professional drawing and the personal snapshot. This has influenced the idea of the guidebook, for example, and today the layouts of the guidebook and the color magazine have become almost the same. When Karl Baedeker began his series of guides in the late 19th century text predominated; floor plans and maps were the principal illustrations. The written accounts tended toward factual description with judgments based upon aesthetic merit, not in terms of lifestyle. Michelin relied on line drawings for its spotty illustrations to the Green Guides—whether to simplify printing or to avoid copyright charges for photographs, we do not know. The current genre of guidebooks is filled with provocative illustrations, but many of these new guides are actually less useful in the field, and less filled information, than historical guides. Instead, one senses that the new guidebook addresses those who will never travel—like the cookbook for those who will never cook—and that the graphic form of the guidebook has evolved to become basically an album of pictures with some subsidiary information. What to visit has been reduced; what to see and record has become prescribed.

The photographs that lure us to faraway lands illustrate the persistence of the picturesque tradition, clearly establishing a “scene” rather than just a picture. Figures in swimming garb and casual clothing, or those in rugged mountain gear, today replace the shepherds and peasants of Claude and Gaspard, but they induce a sense of scale, activity—and possibly even wonder—to the scene laid before us. As will be discussed in the second vignette, the structuring of the images is not incidental. They carefully balance the sense of deep space with the allure of lifestyle and support elements like tables, furniture, drinks, umbrellas and clothing, or their equivalent in rougher wilderness settings.

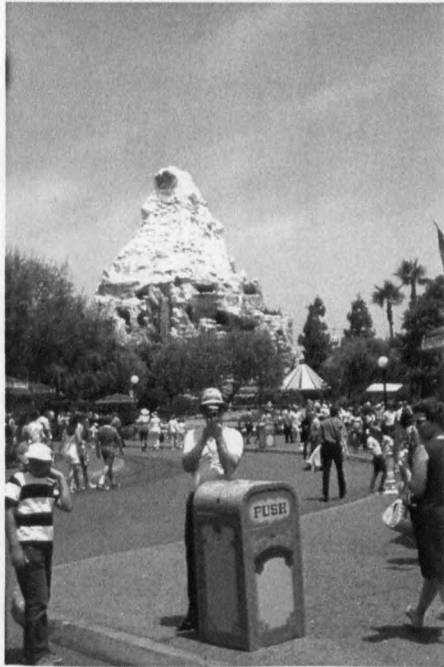


Figure 2 : Disneyland, California (Marc Treib, 1970).

Many of these conventions translate back into three-dimension spatial design, closing the circle that extended from the imagined spatial subject, to its two-dimensional rendering on paper or canvas, to its resurrection again as a spatial entity. The advent of the theme park in the 1950s in some ways reversed the normal order of creation between the place and the photograph. While thousands of picturesque paintings used pictorial conventions to render idealized scenes, now the idealized scene provided a ready-made subject for the camera's eye. Disneyland recreated an imagined American past that had never existed, and paired it with an equally-imagined world future, using manipulations of space and scale as the means by which to idealize embodied images. Sleeping Beauty's castle or the reduced-scale recreation of the Matterhorn, for example, anchor the essentially radial plan, offering the visitor an eternal background for any picture he or she might want to shoot ((fig.) 2). Specific spots, identified by directional

signs, marked Kodak Scenic spots, and assigned visitors the ideal position from which to take the ideal photo ((fig.) 3).

This prescription of viewpoints seems cynical and manipulative, but it is hardly unique. Similar thinking lies behind the idea of a tourist site. And it finds parallels in the world of high art, for example, in the worn landscape at Frank Lloyd Wright's celebrated residential design Fallingwater, where almost all who visit want to recreate for themselves the famous view that joins house, waterfall, and its naturalistic matrix. After all, this is the view that induced them to visit the place.

But photographs are specific captures where paintings are constructions. As Roland Barthes succinctly put it, a photograph establishes that something was there at one time (Of course, he wrote before the use of digital programs such as Photoshop were in widespread use).⁵ A photographer must make judicious decisions to create a photograph that will capture a morsel of reality in a provocative way, serving it up for consumption like a luncheon at a Club Med. This framing relies as much on elimination as it relies on inclusion—editing out tangible and distracting signs of civilization such as telephone poles and automobiles, and replacing them with snow-capped peaks, snow white beaches and clear azure waters. While we might term the mountainscape picturesque, if not sublime, the beach scene more naturally falls into the category of the beautiful. But here we return to the term picturesque in its broader meaning, as something worthy of a picture.

We have all become photographers. George Eastman's development of the portable Kodak camera granted every one the possibility of stilling time and capturing place. The cost of the camera was kept low; the important thing was that every member of the family should be taking pictures. The Kodak guides to popular photography were titled *How to Make Good Pictures*—not how to *take* good pictures—and they told how to frame a shot, address the direction of the sun, establish depth of field, and of course create a scene within the camera's viewfinder. In our digital age the means to capture images are far broader and cheaper—and today even devices originally dedicated to sound communication (that is, telephones) now serve as image takers and transmitters as well. With the world reduced to 0 and 1, the distinction between aural and visual information has been completely negated. Although the non-compositions embraced by the Impressionists began the process, only now—with the nonchalance of the low resolution digital image—do we witness a breakdown of picturesque pictorial conventions. As email's informality of language—with its acceptance of poor grammar and incorrect spelling, and its basic sense of incompleteness—has seriously



Figure 3: EuroDisney, Marne la Vallée, France. 1992 (Marc Treib, 1992).

⁵ "What the Photograph reproduces to infinity has occurred only once: the Photograph mechanically reproduces what could never be repeated existentially." Roland Barthes, *Camera Lucida*, (1980), Richard Howard, trans., New York: Hill and Wang, 1981, p. 4.

eroded the coding of polite writing, the telephonic visual image destroys almost every vestige of historical desiderata. Will the future bring a complete dismissal of the syntax of the picturesque image, to be replaced perhaps by the informal fragment or the visual synecdoche? Or instead, will the picturesque evolve into a new *digital* picturesque with its own codes and resolutions?

Picturesque Syntax

The conceit of the picture as a window relied on a suite of graphic conventions for its effect. But as long ago as 1972, in his key essay "Other Criteria," the art historian Leo Steinberg affirmed that no viewer would ever really believe any picture to be coincident with an external reality.⁶ Instead, he or she must willingly accept the artist's illusion to benefit from its pleasure or to be misled by its pictorial information. Ideas of continuous and metric space were of less consequence prior to the reinvention and codification of linear perspective in the Renaissance, but until that time we can assume that people believed that pictures nonetheless embodied a cosmic— if not metric—reality. Through the agency of perspective however, space as a secular continuum, capable of plotting and measurement and comprehension, became more pervasive. Erwin Panofsky qualified perspectival space as symbolic, noting its "systematic abstraction from the structure of ... psychophysiological space." The connection with the eye is maintained, however: "Perspective mathematizes ... visual space," Panofsky asserts, and yet it is very much a visual space that it mathematizes; it is an ordering, but an ordering of the visual phenomena.⁷

For purposes of representing later picturesque ideas, perspective was a crucial discovery. The transmission of knowledge relies to a considerable degree on accepted conventions. For example, in science we need to be certain that similarities or differences in the shape of a leaf or the form of a rock derive from the difference between the subjects themselves, rather than in the manner by which the artist chooses to render them. Perspective applied that idea of pictorial convention at a broad scale, allowing the viewer to critically establish differences between two objects or scenes: to compare, contrast, and scrutinize. Paintings such as those by Canaletto, for example, appear to be factual renderings of site conditions; but we learn that they actually took great liberties in assembling these "factual" portraits of the city. Francesco Guardi, on the other hand, relied on a freer brushwork that implies greater liberties in capturing the subject. Yet behind these difference in Venetian *vedute*—or even the more impressionistic images of J.W.M. Turner—lies the perspectival convention required for depicting deep space.

The effect, or reading, of perspective as a parallel reality relied to a great degree on establishing layers of space assigned to foreground, middle ground, and background. The foreground reinforced the boundary frame and provided heightened detail that the viewer would read as the receding space of the picture. Foreground figures were especially useful in conjuring a sense of scale, and even a mood, by which to read the painting. In the middle

⁶ Leo Steinberg, "Other Criteria," in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford: Oxford University Press, 1972, pp. 55–92.

⁷ Erwin Panofsky, "Perspective as Symbolic Form," (1935), Christopher S. Wood, trans., New York: Zone Books, 1997, pp. 30; 71.

ground, most of the action took place, and the sweep of depth resulted from a judicious modeling of detail, tone, and perhaps light. In many ways the middle ground comprises the guts of the view, while the background is literally just that: the great backdrop to the scene. I admit to being guilty of oversimplification and overstatement here, but this distorted caricature may be useful in looking at these pictures nonetheless. Certainly, one can find exceptions to this reading. In paintings by the American Frederick Edwin Church, for example, the snow-capped mountain or volcano in the far distance may ultimately serve as the true subject of the painting, more than the foreground figures or the lush plantations in the middle ground.

The glue that holds these three zones together as a believable continuity is one mark of the artist's skill. Atmospheric rendering, reduction in detail, suggestion rather than precise drawing—all reinforce the basic construction of the painting according to the rules of linear perspective.

Of paramount importance to the success of the painting is the composition of the principal elements within the frame; or conversely how the frame is superimposed upon the multiple possibilities of the view, as the camera frames the photograph. We have four possible qualitative relations between the frame and the subject:

1. an uninteresting subject framed in an uninteresting way;
2. an uninteresting subject reconfigured within the frame to create an interesting view;
3. an inherently interesting subject—the Grand Canal in Venice, for example—framed and composed in a mundane way; and ultimately, of course,
4. the great subject captured within a stunning composition.

The last is often the mark of the great art work, but certainly not the only way to achieve greatness, as the Impressionist and Expressionist painters demonstrated in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Common landscape dogma usually explains that the English landscape tradition—I'll avoid the word picturesque here—was syntactically a translation of painted devices and applied to green open spaces. According to this telling, garden makers adapted the framing and composition—as well as the classical architectural fragments and follies—of paintings by Claude, Poussin, Salvatore Rosa, and Jacob Ruysdael and from them created the naturalistic landscapes of eighteenth-century England. Views of these gardens after the fact reinforce this interpretation; and in many ways, sketches by William Kent, Humphry Repton, and others did emulate the pictorial conventions of their classical artistic predecessors. But this pronouncement about the origins and applications of these ideas from the painted field requires further qualification.

A painting is a static entity, with a single view fixed in time. The viewer confronts that view, normally from a limited number of positions. A landscape, in severe contrast, is a dynamic entity, never the same from any single point, never the same throughout the days, the seasons, and the years of its existence. Weather ever changes; trees sprout or drop their leaves; the resulting spaces formed by the vegetation close or open as trees transform from occluding masses to sculptures of open branch work ((fig.) 4). And now let us add to that mixture the observation that the visitor is him or herself dynamic, passing through the landscape, always changing in body position and the direction of his or her view—and the



Figure 4: Woburn, England. 1803. Humphry Repton. (Marc Treib, 1988).

eyes may or may not precisely follow the path of the body. So while the ideas behind the painted classical landscape may have informed the conception of the English landscape garden, the actual garden design was far more involved, more complex, and far less controllable than the painting with its fixed frame. Can a dynamic series of views ever equal the control achieved by the single painted view? Quite doubtful, I think—but perhaps achievable *in part*.

In Japan for example, the seventeenth century witnessed the vigorous manipulation of the figure in the garden, whose return had accompanied the advent of the tea garden at the close of the 16th century. Garden design, almost choreographically, modulated the movement and views of the visitor in designing the type known as the stroll garden. In the imperial garden of Sento Gosho in Kyoto, for example, the sinuous curve concealed the distant vista until the path rounded a hillock; from there the next segmented vista might be revealed. This play of hidden and revealed, or *mie gakure* in Japanese, utilized just those aspects of movement impossible in the static image.⁸ While some aspects of these landscape parallel the layered spaces of the nineteenth-century woodblock prints, the passage through those layers of space is the source of the garden's interest and delight.

The most dramatic of these manipulations of opening and closure is found in the almost histrionic revelation of views at the imperial garden of Shugaku-in in northwestern Kyoto. One enters the upper garden through a modest gate, a fragment of architecture inserted into a world of cultivated rice fields. The space constricts immediately, narrowing to a width of barely a meter. Mounting the stone steps that curve away from our ultimate vista, the channel becomes yet more constricted, as high hedges constrain movement within this spatial corridor ((fig.) 5). Achieving the top of the stairs, the gaze momentarily falls on a

⁸ See Marc Treib and Ron Herman, *A Guide to the Gardens of Kyoto* (1980), revised edition, Tokyo: Kodansha International, 2003, pp. 26–28.

pavilion sited to take full advantage of its hillside position. But we sense there is something more, something grander, something more attractive and powerful. Turning slowly, we witness the dramatic unveiling of a northern Kyoto panorama, with all the distant surroundings “borrowed” into the garden’s composition through the skillful manipulation of foreground, middle ground and background ((fig.) 6).



Figure 5: Shugaku-in Rikyu, Kyoto, Japan. circa 1660. (Marc Treib, 1971).



Figure 6: Shugaku-in Rikyu, Kyoto, Japan. circa 1660. (Marc Treib, 2002).

Through guiding the movement of the figure, Japanese garden makers heightened the effect of means and land at their disposal—both of which were normally quite limited. In many ways, each stage along the path of movement constituted a view of sorts, but each of them was always linked to the next in a way unmatched by the single painted view. This sequencing of movement perhaps more closely resembles the cinema with the single unit, exposed at 24 frames per second, conjuring the illusion of motion. Or perhaps rather than the closed prospects of Claude, time and movement are better captured through suggestion rather than in detail, as in the evocative and atmospheric paintings by Sesshu.

Persistence of the Picturesque

If the picturesque tradition continues in the images aimed at the potential travel consumer, similar values also permeate the making of American landscape architecture today. The important intermediary, of course, was Frederick Law Olmsted, who created not only Central Park with Calvert Vaux but also several important park systems in the context of the large American city. Olmsted claimed Uvedale Price and William Gilpin as his principal influences, so his choice of design vocabulary was entirely predictable.⁹ Reinforced

⁹ “He said that while still a boy he had discovered two books in the Hartford public library that informed his whole way of looking at nature and later became his professional touchstones. They were Sir Uvedale Price’s *On the Picturesque* and William Gilpin’s *Forest Scenery*, both written at the end of the eighteenth century, ‘which I esteem so much more than any published since, as stimulating the exercise of judgment in matters of my art, that I put them into the hands of my pupils as soon as they come into my office, saying “You are to read these seriously, as a student of law would read Blackstone.”’ Elizabeth Barlow and William Alex, *Frederick Law Olmsted’s New York*, New York: Praeger Publishers, 1972, p. 11.

by the circumscription and destruction of lands that were once wilderness, the Olmsted tradition still dominates American landscape architecture as its model. This blind acceptance may be seen as problematic, especially when inappropriately applied to small-scale sites or those of developed urbanity. Naturalism remains the model for the natural, and natural is how most people conceive their parks and gardens. The landscape is cast as the Other to the city as an institution and to urban life itself; this concept continues the idea of the park as an antidote to the city which was the basis of Olmsted's ideas.

In Laurie Olin's practice the stylistic manners vary considerably, based on situation and scale and character of the architecture. But Olin is far from loathe to apply naturalism to his designs, even if they become moderately stylized in the process. The Johnson and Johnson offices in New Brunswick, New Jersey, for example, used clumps of trees and a modulated earthen ground plane that have not traveled far from the designs of Capability Brown. Greater abstraction also finds a place in his total oeuvre, however, when the situation suggests. At the Getty Center in Los Angeles, Olin took charge of the landscape design after Dan Kiley and Emmet Wemple had established the basic structure for the site. Because the buildings were already under construction at the time Olin was commissioned—and the basic premises were already fixed—Olin's interventions to some degree naturalized the white architecture of Richard Meier and set them in counterpoint. Many visitors read the site as natural when in fact it has been completely remade. To my mind, the landscape's most abstract moment is also its most striking: a plane of cacti of various species set atop a roof that embodies the pivot between the Getty site, its neighbors, and the distant skyline of downtown Los Angeles.



In his garden for the Getty Center, the artist Robert Irwin, in contrast, returned to his own brand of naturalism, rediscovering the lessons that Gertrude Jekyll had taught most garden makers at the turn of the 20th century ((fig.) 7). Highly planted with a multitude of species—developed in collaboration with the landscape architects Poirier and Spurlock—the garden is a dense oasis of vegetation that parallels a falling watercourse; in turn, the path leads to a highly formalized parterre of water and azalea. This concern with plants and naturalism, mixed with liberal doses of formalism, seems to suggest the two poles by which artists and some landscape architects operate today. But does either represent the persistence of the picturesque?

Figure 7: Garden, Getty Center, Los Angeles, California. 1997. Robert Irwin. The general landscape for the center was designed by the Olin Partnership, landscape architects. (Marc Treib, 1997).

If we now return to the paintings of Claude, we may discern one avenue of pursuit. The idea of architecture within arcadia, the hard formal fragment within the natural landscape, is a common way of approaching the design of landscapes. The landscape

provides the green matrix that isolates the architecture, as if breaking speech down into discreet syllables. In gardens such as Stourhead the pieces were set in a studied path of encounter and revelation, but in other contemporary landscapes, greenery functioned as

did the fade or dissolve in early cinema: as the neutral interval between scenes. (Vegetation still serves this function today in the theme park, helping render the transition from the past of the American frontier to the future of the rocket ship—vegetation is neutral and timeless).



In gardens such as Little Sparta, developed by Ian Hamilton Finlay and his collaborators over the last thirty years, there is almost a literal conjunction of the classical thought, word, form, and the aura of the naturalistic landscape ((fig.) 8). Finlay's Stonypath less concerns the garden within which these pieces are situated, than the garden as a setting for these classicistic—if not always classical—pieces that provoke as well as inform the visitor. Words are specific where architectural form is not; but architectural style still carries the burden of meaning far better than vegetation, which is normally viewed as neutral and benign.

Figure 8: Little Sparta, Lanarkshire, Scotland. 1967– (Marc Treib, 1989).

Finlay's work may provide a *too* obvious example of the picturesque today. But I believe that behind many, if not most of the earthwork projects, lies a similar naturalism that characterized Rousseau if not always Claude. We are all

familiar with the evolution of the English landscape garden from the highly emblematic designs of makers such as William Kent, and those by Capability Brown that depend less on the constructed message and more on the landscape forms themselves. Certain earthworks directly engage the land through contrast. Richard Serra's 1970s piece *Shift* outside of Toronto, Ontario, rigorously inserted planes of concrete into the contours of the falling land as a measure of slope and orientation. Could we not read these linear elements as architectural follies that derive their presence from their inherent contrast with the agricultural fields in which they exist? In a far softer setting, Serra's *Sea Level* of 1996 in Zeewolde, Holland, again marks the terrain and orientation ((fig.) 9). But given the constructed origins of the Dutch landscape the piece is far less muscular, and to my mind less powerful, than *Shift* and other works set in less hospitable surroundings..

Walter de Maria's 1972 work *Lightning Field* can be read as the imposition of geometric order upon the desert lands of southwestern New Mexico. The stainless steel poles, which taper at their summits, are all identical in form. They are set in a grid that measures one kilometer by one mile, and their tops all align to suggest a single plane floating virtually above the terrain. The title of the work suggests the processes of nature more than

manufacture in steel, and the experience of the piece is less about fabrication and more about the conditions on site. One soon tires of looking at the poles—they are identical after all—and instead the visitor begins to look at the mesas that border the site, the quality of the scant vegetation on the ground, and ultimately the skies and the light. The piece is less about

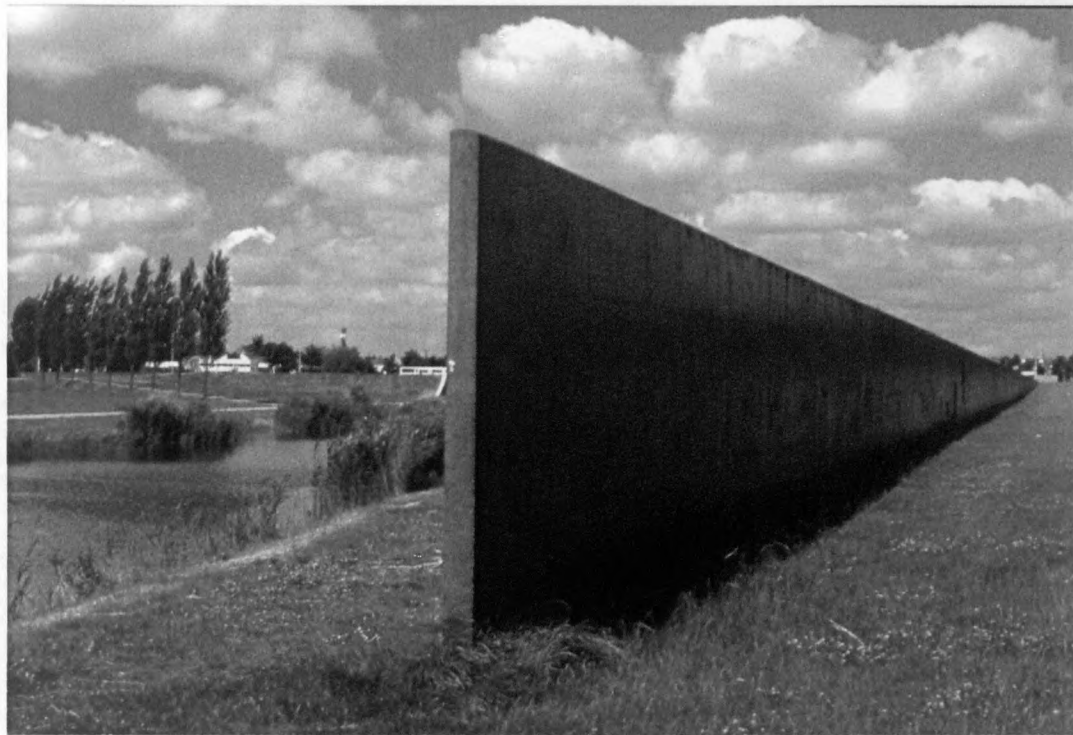


Figure 9: *Sea Level*, Zeewolde, Netherlands. 1996. Richard Serra (Marc Treib, 1999).

lightning—which is a relatively rare occurrence most of the year— and more about the changes in light. *Lightning Field* could have been Claude Monet's ultimate work because it makes us more aware of light than the subject which it renders. Whether front lighted or silhouetted, whether the blue skies of midday, or the golds, pinks, and pale blues of the sunset hours, the light is always different in direction, color and quality. As a result the art work itself changes.

But the *Lightning Field* is absolutely dependant on its desert setting, and in an urban context it would lose most of its resonance. Its obverse would be a space like the sixteenth-century Patio de los Naranjos in Seville, that injects into a highly urban context a grid of natural vegetation, that is to say orange trees. Instead, *Lightning Field* gathers in all around it, which includes the myth of lightning strikes as well as the perceived atmospheric changes. Although denuded of the semantic aspects of classical architecture, its very modernity reflects inversely the features and the character of the landscape itself. A persistence of the picturesque? Perhaps.

Or possibly the return of the sublime.

Epilogue: An "Empirical (but Critical) Picturesque"

Can there be a contemporary picturesque manner of landscape design, and if so, must it always be naturalistic? Should we broaden our perspective [sic], however, we might find that the historical definition and dicta of the picturesque tradition no longer apply, or certainly do not apply in the same way they did centuries ago. But if the picturesque be taken as a way of *reading* landscapes rather than a manner by which to design them, we could attend even formal and geometric landscapes or clusters of buildings without vegetation, in a picturesque way—just as we might deconstruct any subject. In fact, any setting or situation could be regarded with a picturesque glance, applying a new semantic dimension to that which might already have existed ((fig.) 10).



Figure 10: Museum terrace, Forest Lawn Cemetery, Glendale, California (Marc Treib, 1974).

In the past, manipulating the landscape in the picturesque manner stressed composition, perhaps shaping the terrain and manipulating the elements to sequence the effect of occlusion and revelation. If we accept that meaning originates from the interaction of person and place, then we might also accept that landscape designer functions only as a homunculus in the mind of the viewer—for it is in the mind that the scene is truly created and interpreted. The question then once again: Do we require a picturesquely-designed landscapes to generate a picturesque experience? Or, could not any scene be read according to picturesque ideas? If so, the number of possible readings, as well as the acceptable subjects, is greatly increased. Perhaps the readings may be circumscribed by the particulars of the design, but unconstrained by any prescriptive itinerary. It is the subject who fully constructs his or her own landscape, as he or she will invariably do.

Here the viewer's perceptual constructions outweigh the maker's design intentions. The number of possible interpretations will not be infinite, however, because perception is culturally conditioned, and related to society, time, and location. Like Ferdinand de

Saussure's distinction between *langue* and *parole*, individual perception is conditioned, if not out rightly programmed, by language and social mores.¹⁰

Thus, in their plans landscape designers can acknowledge a large, but bounded, set of perceptual readings—including factors of aesthetics and pleasure—that might have characterized the historical picturesque. Admittedly, the designer's plans may have little consequence in the ultimate reading of the place; there may be little symmetry in the transactions between the maker's intentions and the viewer's perceptions. In terms of free interpretation, this could be positive, however. But there are dangers as well: the viewer's reading of the scene may be solely visual and essentially amoral—psychologically ameliorating the worst of squalid living and environmental situations, finding quaint and picturesque qualities in the slum and the despoiled site. Aestheticizing base conditions such as these is normally considered a reprehensible practice.

This is the menace that plagues picturesque readings of *terrain vague* and polluted industrial wastelands. This is the danger inherent in Robert Smithson's "monuments of Passaic:" "That monumental parking lot divided the city in half, turning it into a mirror and a reflection—but the mirror kept changing places with the reflection. One never knew what side of the mirror one was on. There was nothing interesting or even strange about that flat monument, yet it echoed a kind of cliché idea of infinity..."¹¹ While our ability to see goodness in even the worst of social and environmental situations may be an excellent strategy for coping with the perils of quotidian existence, one may rightly question the ethics behind those readings.

In the 1960s Robert Venturi declared that "Main Street is almost all right," and some few years later, with Denise Scott Brown and Steven Izenour, he hailed the virtues of vernacular America—The Strip and the Las Vegas environment among them—trying earnestly to understand the "whys" behind the "whats."¹² Yet, behind these lessons learned from Las Vegas and Main Street was at least a tacit acceptance of both the values and the aesthetic with which they were invested. This constituted, in effect, an "empirical picturesque" gloss over a commercial environment that was not always beneficial to its inhabitants and users. Should there not be a critical (or even moral) aspect to perception? Should we accept the picturesque look—with its irregularity, texture, and sense of time and decay—without examining the values behind and within it? We might even propose a "critical picturesque," a picturesque that may discover in discarded or overlooked environments the pleasure of the elite picturesque landscape—but also understanding of their dark side and the need to improve them.

¹⁰ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Wade Baskin, translator, New York: McGraw-Hill Book Company, 1959. See also Benjamin Lee Whorf, "Language, Mind, and Reality" (1941), in Stuart Chase, ed., *Language Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1956 pp. 246–270.

¹¹ Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" (1967), in Nancy Holt, ed., *The Writings of Robert Smithson*, New York: New York University Press, 1979, pp. 56.

¹² Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art, 1966, p. 102; and Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.

Tourism, Photography and the Picturesque:
Yokohama Photographs in Late Nineteenth Century Visual Culture

Shino Mizuhira (Kyoto Seika University)

Introduction

Yokohama Photographs are images produced mainly in Yokohama from the 1860s to the end of the nineteenth century.¹ They were sold as souvenirs for tourists from the West or exported to Europe and America. They were mounted on paper and bound as albums. In the beginning, Western photographers such as Felix von Salazar (1811-1890) and Baron von St. Hildefond (1825-1911) produced such images. Later, Japanese photographers produced colorful hand-tinted images.

This presentation has two objectives. First, I will examine the way in which Yokohama photographs represent the Japanese landscape. In other words, I will analyze the object of representation and the visual characteristics of those images. Second, I will investigate aspects of the production and consumption of Yokohama photographs, as well as the reasons for the production and consumption.

Recently, many books on Yokohama photographs have been published. These books, however, deal with the photographs as historical documents or historical visual records. In other words, Yokohama photographs are regarded as transparent media in such books and the aesthetic features and ideological significance of Yokohama photographs go unrecognized.

The following is a hypothesis for the first question: the function of landscape representation in Yokohama Photographs was primarily to assist the geographical recognition of the unknown terrain. Still, the mode of representation was heavily dominated upon the canon of the picturesque. Based on the hypothesis above, this essay will present a second hypothesis: photography was an important component of the newly emerged taste of visual culture in the late nineteenth century, namely, tourism.

In this presentation, Yokohama photographs will be treated as a form of visual culture produced and consumed in a specific social context. In order to prove these hypotheses, this essay will proceed as follows. In the first section, the brief history of Yokohama Photographs will be analyzed. In the second section, I will analyze the selection of the subject matter of Yokohama photographs by a British photographer, John Thomson (1837-1921) of China. In the third section, I will

3 – Modernités II : Photographies

¹ Yokohama eiga, *Images d'artistes, touristes de ce reportage d'époque, cette présentation était accompagnée de conférences photographiques et descriptives dans tous d'événements pour les visiteurs mais qui furent, selon l'opinion des visiteurs, plus de leur intérêt que leur caractère public.*

² *Yokohama Photographs*, ed. Haruhiko Ohtsuka and Yoko Kawai, eds., *Japan Through the Lens*, New York: Dover Publications, 2005; and *Identities Within*, *Imagines from Japan Through Photography in the Time of the Century*, *Yokohama eiga*, 2003.

**Tourism, Photography and the Picturesque:
Yokohama Photographs in Late Nineteenth Century Visual Culture**¹

Satow Morihiro (Kyoto Seika University)

Introduction

Yokohama Photographs are images produced mainly in Yokohama from the 1860s to the end of the nineteenth century.² They were sold as souvenirs for tourists from the West or exported to Europe and America. They were mounted on paper and bound as albums. In the beginning, Western photographers such as Felix (or Felice) Beato (1839-1908) and Baron von Sillfried (1839-1911) produced such images. Later, Japanese photographers produced colorful hand-tinted images.

This presentation has two objectives. First, I will examine the way in which Yokohama photographs represent the Japanese landscape. In other words, I will analyze the object of representation and the visual characteristics of those images. Second, I will investigate aspects of the production and consumption of Yokohama photographs, as well as the reasons for the production and consumption.

Recently, many books on Yokohama photographs have been published. These books, however, deal with the photographs as historical documents, or "truthful" visual records. In other words, Yokohama photographs are regarded as transparent media in such books and the aesthetic features and ideological significance of Yokohama photographs go unrecognized.

The following is a hypothesis for the first question: the function of landscape representations in Yokohama Photographs was primarily to report the geographical information of the unknown terrain. Still, the mode of representation was heavily dependent upon the canon of the picturesque. Based on the hypothesis above, this essay will present a second hypothesis: photography was an important component of the newly emerged form of visual culture in the late nineteenth century, namely, tourism.

In this presentation, Yokohama photographs will be treated as a form of visual culture produced and consumed in a specific social context. In order to prove these hypotheses, this essay will proceed as follows. In the first section, the brief history of Yokohama Photographs will be analyzed. In the second section, I will analyze the selection of the subject matter of Yokohama photographs in comparison with the photographic works by a British photographer, John Thomson (1837-1921) in China. In the third section, I will

¹ Précisons que, comme d'autres textes de ce rapport d'étape, cette présentation était accompagnée de nombreuses photographies et dessins dont nous n'avons pas pu disposer pour l'instant mais qui seront, nous l'espérons disponibles pour le livre repris que nous comptons publier.

² On Yokohama Photographs, see Hugh Cortazzi and Terry Bennet, eds., *Japan: Caught in Time*, New York: Weatherhill, 1995, and Margarita Winkel, *Souvenirs from Japan: Japanese Photography at the Turn of the Century*, London: Bamboo, 1991.

discuss on the picturesque mode of representation on which Yokohama photographs heavily depended, in comparison with the works by other travel photographers, Samuel Bourne (1833-1912) in India and John William Lindt (1845-1929) in New Guinea. In the last section, I will present Yokohama photographs as a typical form of modern visual culture by indicating the relationships between international expositions, tourism and photography.

Brief History of Yokohama Photographs

Many Yokohama photographs used wet collodion process, and were printed on albumen papers. In most cases, the size was in the quarter format. They were mounted on paper and bounded as album with gorgeous and exotic lacquered cover, often entitled as *Views and Costumes in Japan*. On the bottom corner, the subject is printed in Roman alphabet with reference numbers. In the studios, numerous photographs taken for years were catalogued and the numbers on prints were used for the cataloguing. The tourists chose preferred images from the catalogue and ordered to make albums. After the sightseeing, they received the albums and took them home. Consequently, because most albums were order-made, contents and numbers of pictures in albums varied.

The subjects for Yokohama Photographs can roughly be categorized into three groups. The first group represents the figures, costumes and customs of Japanese people. The second group depicts historical monuments such as Buddhist temples and Shinto shrines. The third group represents topographical features of natural landscape. In ninety-five albums collected at International Research Center for Japanese Studies, Kyoto, the most frequent subjects are topographical ones.

Pictures that represent manners and customs of people are mostly in a directorial mode; that is, photographers let people act in their studios. They were already hand-tinted in the early days. On the other hand, topographical pictures were not tinted in the early days, although they come to be elaborately tinted later.

In this presentation, a topographical image by Felix Beato, one of the founders of Yokohama photography will mainly be analyzed. Beato was an Englishman originally from the Cypress. He studied photography with his elder brother, Antonio (died c.1903) and his brother-in-law, James Robertson (active 1852-65). When Robertson left for Turkey to photograph the Crimean War (1853-56), Beato followed him as an assistant. After that, Beato went to Palestine. Then, he photographed the Mutiny of Sepoy (1857-59) in India and the Second Opium War (1856-60) in China. He always reported at the front lines of the British colonial policy. Finally he arrived at Yokohama in 1863 where he founded a company in the foreign settlement with a British watercolorist, Charles Wirgman (1834-91). About 1868 he started to sell his works to Western tourists in album format.³ Let us look at Beato's advertisement in a newspaper, *Japan Weekly Mail* in 1870.

³ On Beato, see David Harris and Lyman P. Van Slyke, *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China* (Santa Barbara Museum of Art, 1999) and the following reference footnote 3

Signor F. Beato

Begs to announce to the Public of Yokohama and Travellers visiting the East generally, that he has just completed a handsome collection of Albums of various sizes, containing views & of Japan, with descriptions of the Scenes, Manners and Customs of the people; compiled after visiting all the most interesting localities in the country during six years residence.

No. 17 on the Bund.

Scientific Eyes and Spectacle of Nature

Let us consider for example a work by Beato that represents the view of Miyagase gorge, near Yokohama. Miyagase is the entrance to one of the most popular sacred mountain, Oyama. However, in this image, as well as the text attached by a British naval officer, James William Murray, no clue can be found that this place was a famous historical site the Japanese had appreciated. In Murray's text, one can only find the descriptive account on the geographical feature and the recommendation of this site as a suitable place to one-day trip from Yokohama. The viewers that Beato and Murray assumed were the Europeans who lived in the foreign settlement in Yokohama and would go on a short trip to the suburbs.

Here, I would like to compare Beato's image to topographical images by the photographer and geographer, John Thomson. Thomson stayed in China from 1862 to 1872, photographed all over China, from Hong Kong and Taiwan (Formosa) to the Great Wall. Upon his return to England, he published a splendid collection of photographs as *Illustrations of China and its People*, which included two hundred printed photographs, as well as detailed comments. Although the book was a limited publication and expensive one, it was very popular.⁴

Let us take an example from the section entitled "From Hankow to the Wu-shan Gorge, Upper Yangtze," the longest section in the book that includes seventeen images and a minute travelogue. This rapid is one of the grandest spectacles in the whole panorama of the Upper Yangtze. The water presents a smooth surface as it emerges from the pass. Suddenly it seems to bend like a polished cylinder of glass, falls eight or ten feet, and then, curving upwards in a glorious crest of foam, it surges away in the wild tumult down the river. At this season sundry sunken rocks enhance the perils of shooting this rapid. [...] The speed of the rapid was estimated at about eight knots, but I see no reason why the kind of steamer [...] should not navigate this, and indeed, any of the rapids on the Yangtze, the steam power to be detached, and made available either for towing the vessel up or for retarding her in swift and hazardous descents. Were the river open to steam navigation and foreign trade, daring and scientific skill would be forthcoming to accomplish the end in view.

⁴ John Thomson, *China and its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/4 Work*, New York: Dover, 1982. Originally published as John Thomson, *Illustrations of China and its People* (Sampson Low, Marston, Low, and Searle, 1873/4). Also, on John Thomson's works in China, see James R. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire* (Chicago: U. of Chicago P., 1997).

As he worked for the Royal Geographic Society as a photographic advisor, he describes the topographical aspects of the rapid carefully. Thomson observes the geological features of the rapid assiduously. Moreover, he even discusses the economic geographical aspects of the rapid, such as the suitability for the steam traffic. Attached photographs also represent the topographical feature of the rapid and sharply represent the texture of rocky mountains. This combination of descriptive texts and photographic images "objectively" represent the nature of the river.

As Rosalind Krauss points out, the topographical photographs such as Thomson's works was not the constituent of the aesthetic discursive space. Rather, it was the constituent of the discursive space of empirical science.⁵ The aim of such topographical views was primarily to frame the 'unknown world' with the scientific gaze and to present it to a European audience. Photography, which strongly believed to be super-mimetic because of its indexical nature, suited the purpose. In this respect, travel photographs --and Yokohama photographs, too -- was a visual practice with the representational function of "reportage."

After joining the Royal Geographical Society, Thomson continuously insisted that the use of photography contributed the progression of empirical science. In fact, the society had a dark-room, copying room and "photograph room" where the collected photographs were exhibited.⁶ Geography was not only discipline that utilized photography as the aid for research. In 1840s, photography began to be used in the discipline of archeology. For archeology, like art history and history of architecture, is a discipline to study history using "objects" as historical material. Therefore, the superb reproductive potential the media equipped was very useful. In 1851, Commission on Historical Monument in France organized the *Missions Héliographique* whose aim was to provide photographic census of French historical architectures. This kind of photographic gaze went over the European boundary. Maxime Du Camp's *Egypte, Nubie Palestine et Syrie*, the book with numerous pictures of the ruins in Egypt, Ethiopia, Palestine and Syria marked a best-seller. As this as the start, ruins and historical monuments all over the world came to be captured by camera eyes. Thomson photographed the Temple of Beijing and the Great Wall, and Beato photographed famous temples and shrines. Beato presumably would like to report Japanese history and culture by photographing the building the exotic people had preserved.

In the same manner, ethnography and anthropology existed behind the pictures of people's customs and manners. Anthropology was a newly born discipline in nineteenth century to systematically classify the existing human societies in the world. Anthropologists measured the body of ethnic groups, identify specific characters to a specific group as a racial type, and exercised a comparative study of races. Photography was an effective tool for this discipline. The combination of frontal and profile shots was a representative example (this format was later adopted to judicial photography by a French officer, Alphonse Bertillon to determine the type of the criminal). The collaboration of anthropology and photography made human bodies objects to be measured. In the same manner, costumes, occupations,

⁵ Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces," *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985, p. 141.

⁶ Ryan, *op. cit.*, p. 23

customs that were unfamiliar and strange to Europeans became the object of research as cultural specimen, once they were photographed.

In 1863 a photographer, Samuel Bourne (184-1912) who went to India and settled his own studio contributed an article entitled "Photography in the East" to *British Journal of Photography*, which says, "There is scarcely a nook or a corner, a glen, a valley, or mountain, much less a country, on the face of the globe which the penetrating eyes of the camera has not searched."⁷ This corresponds with the thesis presented by Susan Sontag, which says, "to collect photographs is to collect the world."⁸ Abigail Solomon-Godeau comments more minutely. "The mid-nineteenth century was the great period of taxonomies, inventories, and physiologies, and photography was understood to be the agent par excellence for listing, knowing and possessing, as it were, the things of the world. [...] photography was a method of comprehending the world in terms of its exterior appearance."⁹ The various views on the globe were photographed by the Westerners, then collected, classified, catalogued and stocked in a large archive.

According to Krauss, in late nineteenth century, such representations of Nature was not "landscapes" that were constituted by aesthetic discourse, but "views" inhabited in the discursive space of empirical science. View, Krauss said, "registers this singularity, this focal point, as one moment in a complex representation of the world, a kind of complete topographical atlas. For the physical space within which the 'views' were kept was invariably a cabinet in whose drawers were catalogued and stored a whole geographical system."¹⁰ Following her opinion, not only Thomson's book but also Yokohama albums can be considered to be an archive which catalogued various aspects of Japan following the criteria of geography, archeology and anthropology, and stored in an album as a cabinet.

Picturing the World

In this section, I would like to pay attention to the formal aspect of Yokohama photography. Let us look at Beato's work again. In the lower part is represented the rapid of Nakatsu river. The water in the rapid is foamy because of the crag. In the lower right is represented a local farmer, but the facial expression can hardly be seen. The meandering river leads the viewer's eye to the mountains in the background. Rampant trees and ragged rocks provides the viewers with a desolate impression.

When Beato represented the topographical information of the Nakatsu River, he presumably deployed a Western pictorial convention that can be seen frequently in the eighteenth century picturesque paintings. Some commentators argue that picturesque theory was declining in the early nineteenth century. Still, the concept of the picturesque came to permeate into the urban mass culture. According to Nicholas Green, many picturesque landscape prints were sold in Paris "as a set of commodities - produced, marketed,

⁷ Samuel Bourne, "Photography in the East," *British Journal of Photography*, vol. XI 1863 Cited in Ryan, *op. cit.*, p. 47.

⁸ Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

⁹ Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, MN: U. of Minnesota P., 1991, p. 155.

¹⁰ R. Krauss, *op. cit.*, 141.

consumed. [...] Landscape, it seems, was a spectacle which slotted easily into the consuming rhetoric of the city."¹¹ In fact, a series of books with lithographic illustrations called *Voyage pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, published from 1820 to 1863 became best-sellers over 40 years. Then photography replaced lithography in the late nineteenth century. Moreover, some of the editors of the series came to be in charge with above-mentioned *Mission Héliographique*.¹²

Also, the term itself was frequently used and very popular throughout the century. The object was not limited to Europe but extended to all over the world. For instance, there were countless travel guidebooks and illustrated books whose titles included "picturesque," such as *Picturesque India* and *Picturesque New Guinea*.¹³ Moreover, the description in the nineteenth century travel guides frequently used the adjective, "picturesque," not excepting Japan. In the introduction of *A Handbook for Travellers in Japan* by Basil Hall Chamberlain and W. B. Mason in 1891 mentions;

Japan is more especially the happy haunting-ground of the lover of the picturesque... Every variety of scenery, from the gracefully lovely to the ruggedly grand, is here to be found. Japan was, thus, "discovered" as a land full of picturesque sites by the eyes of European travellers. Here, I would like to discuss another example of picturesque travel photography, that is, a landscape photograph by above-mentioned Samuel Bourne in India. This image (*View on Dal Canal, Kashmir, 1866*) also follows the picturesque mode: the trees in the foreground serve as the side screen and the meandering river leads the viewer's eyes to the middle ground across the river (the first distance) and to the background. Bourne's work exactly follows the following instruction to produce a picturesque view with a camera by the photographer, George Washington Wilson (1829) in *British Journal of Photography* (1864):

A simple viewpoint that the traveller or amateur would easily find for themselves; a convergence point toward which the eye is drawn imperceptibly by a gradation of tones and a dark foreground; a harmony of all the parts; in a closed composition which does not arouse unsatisfied curiosity.¹⁴

The system to guide the viewers' eyes to the closed and isolated composition is the prominent characteristic of the picturesque landscape photography that Wilson practiced. Wilson kept staying in Scotland, but contemporary photographers like Bourne, Thomson, and Beato went to the distant terrains and took pictures that look like British landscape at first sight. A geographer, James Ryan points out that "By imposing the aesthetic contours of 'English scenery' on to foreign environments he was familiarizing and domesticating a potentially hostile landscape."¹⁵

¹¹ Nicholas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth Century France*, Manchester and New York: Manchester U. P., 1990, p. 95.

¹² *Ibid.*, p. 100. See also Michel Frizot, "The Heliographic Mission" (Frizot, ed., *A New History of Photography*, Köln: Könemann, 1998, p. 66)

¹³ W. S. Caine, *Picturesque India*, London: George Routledge and Sons, Ltd., 1891. John William Lindt, *Picturesque New Guinea*, London, 1887.

¹⁴ Françoise Heilbrun, "Around the World: Explorers, Travellers, and Tourists," Michel Frizot, ed., *op.cit.*, pp. 156-57.

¹⁵ Ryan, *op. cit.*, 51.

The only element that distinguishes this image from images of the European picturesque landscapes is a meditating Indian native who has his back to the viewers between the trees. In John William Lindt's 'Near the Camp. Laloki River' (in *Picturesque New Guinea*, 1887), one will see more significant example. The natives of New Guinea are standing in silhouette in the middle of the picturesque landscape of the British colony. The natives, such as Indians in Bourne's work, Papuans in Lindt's work and Japanese in Beato's work are all represented as just an element in picturesque landscape. They are not looking at the camera and are subjugated to the landscape.

Tomiyama Takao points out that the picturesque is the paradigm that has some 'distance' as its precondition.¹⁶ Needless to say, the distance was spatial one in the case of picturesque landscape representation. Armchair travelers in Europe were able to experience the landscape of exotic countries through photography. Historical monuments including ruins had a temporal distance and foreign natives had a racial distance. These Others were usually hated and excluded. Nevertheless, once they were captured in the framework of camera, they became the spectacle to be gazed and amused, that is, the picturesque view.

Consequently, the picturesqueness of Yokohama photographs might not be limited to the topographical images. A ruined poor farmhouse with thatched roof, a tattooed dread packhorse driver, almost naked palanquin carriers and an indecent pleasure quarter. These elements might be filthy, immoral and fearful. However, once distanced and viewed in imagery, they become the spectacle to be gazed and produce a kind of pleasure in the mind of their viewers. In every sense, the picturesque was a mechanism to symbolically possess the distant Others by representing them in imagery. James Ryan points out that picturesque colonial photography "translated unknown spaces into familiar scenes, opening up distant territory to imperial eyes."¹⁷

Travel Photography, Tourism and International Expositions

In the photography by Bourne, Lindt and Beato, the imperial gaze in the topographical representations was concealed by the mask of the picturesque. W. J. T. Mitchell points out that landscape is "an instrument of cultural power, perhaps even an agent of power that is (or frequently represents itself as) independent of human intentions. Landscape as a cultural medium thus has a double role with respect to something like ideology: it naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable, and it also makes that representation operational by interpellating its beholder in some more or less determinate relation to its givenness as sight and site."¹⁸ In other words, the picturesque as a system of gaze concealed the politics and naturalized unfamiliar foreign views. Then, what kind of imperial logic was concealed?

¹⁶ Tomiyama Takao, 'Pikucharesuku no Kage (The Shadow of the Picturesque)', *Gendai Shisô*, vol. 16-13 Nov. 1988, p. 226.

¹⁷ Ryan, *op. cit.*, p. 72.

¹⁸ W. J. T. Mitchell, Introduction, Mitchell ed., *Landscape and Power*, Chicago: U of Chicago P., 1994, pp. 1-2.

The British Empire in the nineteenth century possessed a quarter of the surface of the earth and a quarter of the whole population of the universe. The hegemony of the Empire exerted an influence not only on its colonies but also all over the world. The slogan the Empire insisted was the "civilizing mission." For the British of the age, to civilize and enlighten the savage and barbarian territories was the providential mission of British Empire. Here, we can see a metaphor that light of civilization the darkness of savageness. Ryan points out "As a technology based on the power of light, photography assumed particular symbolic significance as part of geographical discourse informed by what has been aptly termed 'providential theology colonial praxis' whereby the mutual extension of Christian civilization and scientific knowledge represented a transference of 'light' into the 'dark' recesses of the globe."¹⁹ Africa, Asia, Americas and Oceania were once totally unknown terrain, with darkness as a metaphor. But in the late nineteenth century, the territories were to be exposed by the light that radiated by Europe through the eyes of camera.

The Empire held a mega-event in 1851, that is, the first international exposition in London. Using glasses and steel frames, the Crystal Palace in Hyde Park was an apparatus that threw light on the goods from all over the world in homogenous and abstract space.

The international exposition was not only the spectacle of capitalism, but also the spectacle of empire. In London exposition, some goods from colonial countries were already exhibited. Especially in Paris exposition in 1867, the plan for the colonial exhibition was enlarged a lot. The main site in Champ de Mars had an oval plan, radiately divided by country by country. The audience could make a round-the-world trip, just by walking the oval corridors. Accordingly it was just like the experience in panorama theaters. Walter Benjamin points out that panorama brought rural landscape into urban environment, or it expanded city into countryside. Accordingly, the international exposition was an apparatus that brought the world into its site. The audience could see the world in their own home. They could enjoy experiencing the foreign cultures in the pavilions in the park: an Islamic mosque, an Egyptian temple, a Chinese store and a Japanese teahouse with *geisha*. In Paris exposition in 1889, natives from the colonies actually "exhibited." According to Ann Maxwell, "While photography and exhibitions constituted separate sites of cultural production, they both catered to the taste of adventure-seekers and tourists using a language that was predominantly visual."²⁰ Both photography and expositions constituted the project to visualize the world.

The late nineteenth century was not only the age of photography and expositions, but also the age of tourism. Hitherto to travel had been to 'do' something, such as pilgrimage or business. However, in the modern age, to travel became to 'see' something. As Judith Adler points out, "By the end of the eighteenth century... the traveller's 'eye,' hitherto bound by the normative discourse rooted in fealty to science, became increasingly subject to a new discipline of connoisseurship. The well-trained 'eye' judiciously attributed works of art,

¹⁹ Ryan, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ Anne Maxwell, *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the 'Native' and the Making of European Identities*, London and New York: Leicester U. P., 1999, p. 9.

categorized them by style, and made authoritative judgements of aesthetic merit, as travel itself became an occasion for the cultivation and display of 'taste.'²¹

Based on the argument on the shifting of vision in the early nineteenth century by Jonathan Crary, John Taylor points out, 'It [vision] was used to assess normality' in the field of Medicine, agriculture, industry and economics long before the development of photographic procedures and mass-production techniques. By the late nineteenth century the idea that vision was a mode of work, organised according to convention, was matched by ideas about mass production of goods for mass markets, including tourism.'²² In other words, in the newly emerged practice of tourism, to appreciate the landscape was to aesthetically look at sites selected for geographical concerns. The aesthetic norm was the picturesque. The practice of tourism was emerged between the encounter of aesthetics and science. In short, tourism is a form of visual culture, or one of the 'ways of seeing.'

In the early nineteenth century, the English urban masses acquired leisure time and started to tour nationwide; and later, worldwide. The tourists from Europe started on a journey to Egypt and 'the Holy Land' Palestine, then to India, China and Japan. Eventually, in 1856, the earliest round-the-world trip was planned by a travel agent, Thomas Cook. Thus, the landscape of the world was fragmented and commodified by the tourist gaze.

Daniel J. Boorstin once argued in his classical essay, *The Image or What Happened to the American Dream* that the modern tourist just fills his experience with pseudo-events.²³ As soon as the word 'tourism' was coined in the mid-nineteenth century, 'foreign travel ceased to be an activity -- an experience, an undertaking -- and instead became a commodity.'²⁴ After the modern Graphic Revolution, the human experience became just experiencing what someone else had already prepared. Also, John Urry points out, "it ends up with travellers demonstrating that they really have been there by showing their version of the images that they had seen originally before they set off. Photography is thus intimately bound up with the tourist gaze. Photographic images organise our anticipation or daydreaming about the places we might gaze upon."²⁵ Accordingly, tourists were the agents of the visual institution in late nineteenth century.

After 1841, Cook had successively planned tours. They were not limited only within Britain. He planned the tour to Paris and Switzerland in 1863; Egypt and Palestine in 1869; and at last, he planned round the world trip in 1872, started from his hometown, Leicester via the United States, Japan, China, Singapore, Ceylon, India, then Egypt, Palestine, Turkey, Greece, Italy, France and back to England.

Yokohama photographs and other travel photographs were circulated in order to meet the demand of such tourists. In the beginning, the circulation seemed to be a small

²¹ Judith Adler, 'Origins of Sightseeing,' *Annals of Tourism Research*, vol. 16, pp. 7-29.

²² John Taylor, *A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*, Manchester: Manchester UP, 1994, p. 15. Also see Jonathan Crary, *Techniques of Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, p. 15.

²³ Daniel J. Boorstin, *The Image: or, What Happened to the American Dream*, New York: Atheneum, 1962, p. 79.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁵ John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London: Sage, 1990, p. 140.

scale undertaking: The tourist who came to Japan bought them in Yokohama, carried back to their own countries and showed them in their circle. However, later on, they were exported on a large scale and sold in Europe and America as a result of the systematization of the tourist industry. Ultimately, the function of Yokohama photographs was to present the exotic experience in advance and to invite the prospective tourist to Japan. Applying the visual mode of the picturesque naturalized the represented image of Japan. As Boorstin mentions, tourists expect both more strangeness and more familiarity than the world naturally offers."²⁶

Here, let us take another example, *View of Kiga* by Kusakabe Kimbei (1841-1931), the second generation of Yokohama photographers and examine how photography and tourists' gaze combined. Kiga is the spa village in Hakone area and had been vary popular site to travel for the foreign visitors. In a macroscopic composition, the rapid of Kiga valley was depicted in the picturesque manner.

Let us take an example of the verbal description of this site from a travel guide of Japan by Ernest Mason Satow (1843-1929) and A. G. S. Hawes (1843-1917) entitled *A Handbook for Travellers in Central & Northern Japan* (London: John Murray, 1881). This book seems to follow the typical format for the picturesque tour guide.

[Route 5. --Hakone, Miya-no-shita, and Neighbourhood] Of quite close walks the prettiest is that to Kiga... From this point the path ascends the slope on the l. bank of the stream, and after passing through a wood, reaches the Miharashi cha-ya (Prospect tea-house), which commands a picturesque view of the valley of the Haya-kawa and of the little village of Kiga... This place consists almost entirely of bathing establishments, and its waters are the most celebrated of those in the neighbourhood.²⁷

The picturesque scenery described in this text was faithfully reproduced by a photographer, Kusakabe Kimbei as a visual image. The picturesque (or, tourist) gaze by Western authors and/or photographers thus transmitted to Japanese cultural producers. In other words, the Japanese image-makers who produced Yokohama photographs in the late nineteenth century internalized the Western gaze within themselves and started to depict Japan as a picturesque country.

Conclusion

In this essay, I discussed the visual characteristics of Yokohama photographs and the social conditions in which the images were produced, circulated and consumed. Yokohama photographs emerged where the empirical science such as geography and anthropology, photography and picturesque aesthetics and the cultural industry of tourism in the imperialism/colonialism system met.

²⁶ D. Boorstin, *op. cit.*, p. 79.

²⁷ Ernest Mason Satow, *Collected Works of Ernest Mason Satow*, Part 1, Vol. 4, Bristol: Ganesha and Tokyo: Edition Synapse, 1998, pp. 934.

In Yokohama photographs, the civilized (or Westernized) aspects of modern Japan were carefully avoided and only aspects of "old Japan" –or authentic Japan -- were represented. As Maxwell mentions, "Photographs produced for the mass tourist market were wedded even more firmly to the stereotype [of Oriental and exotic cultures]. Many images depicted indigenous peoples as untouched by the colonial process a trope that implied their inability to progress despite the efforts of the white man."²⁸

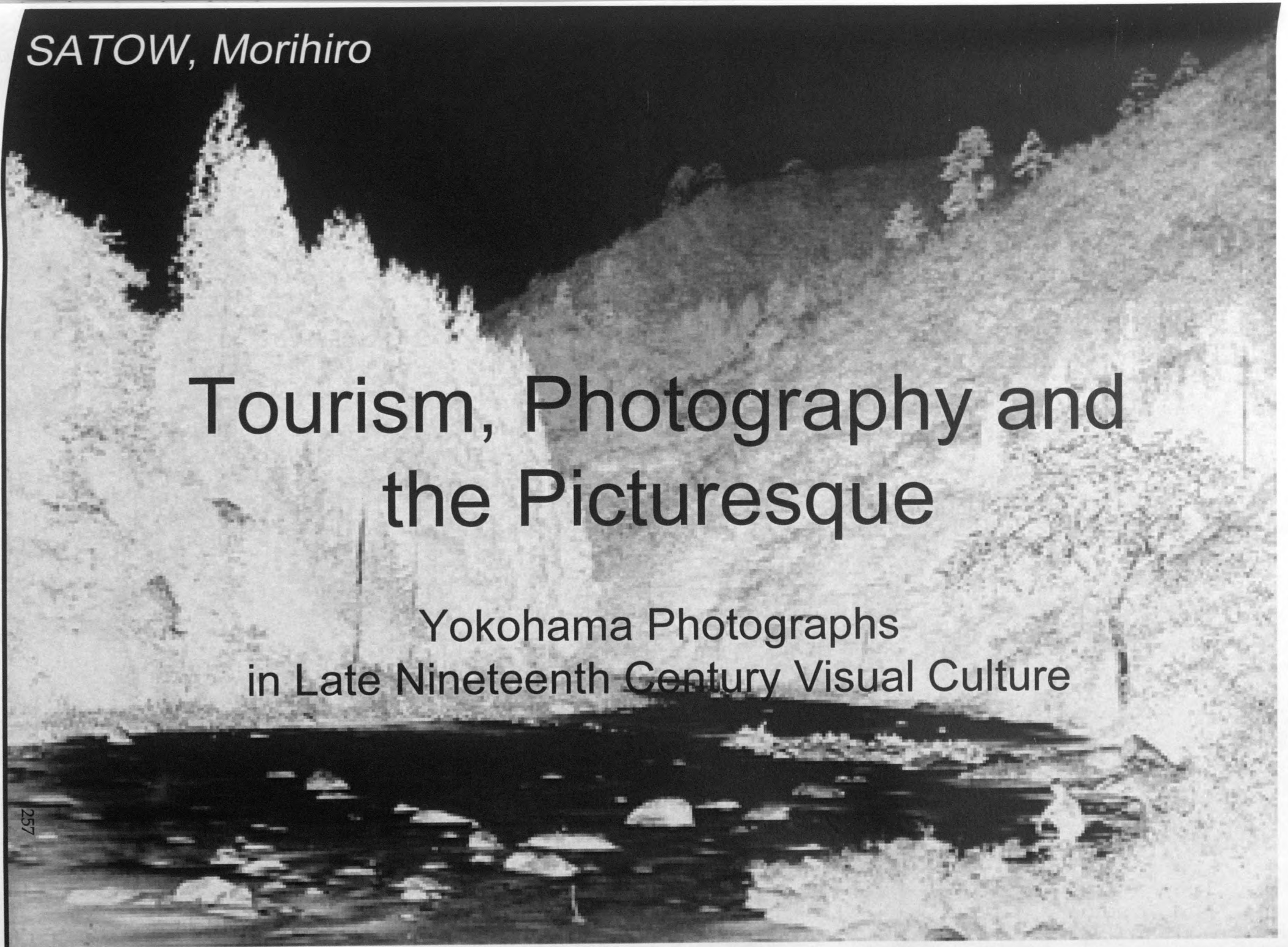
In short, Yokohama photographs were the cultural products emerged at the site where the host and the guest of tourism met. The gaze of the guest was then reproduced by the host by internalizing it. Thus Japanese "tradition" or the "Japaneseness" were invented and constructed in this very process of this intercultural communication.

²⁸ Maxwell, *op. cit.*, p.10.

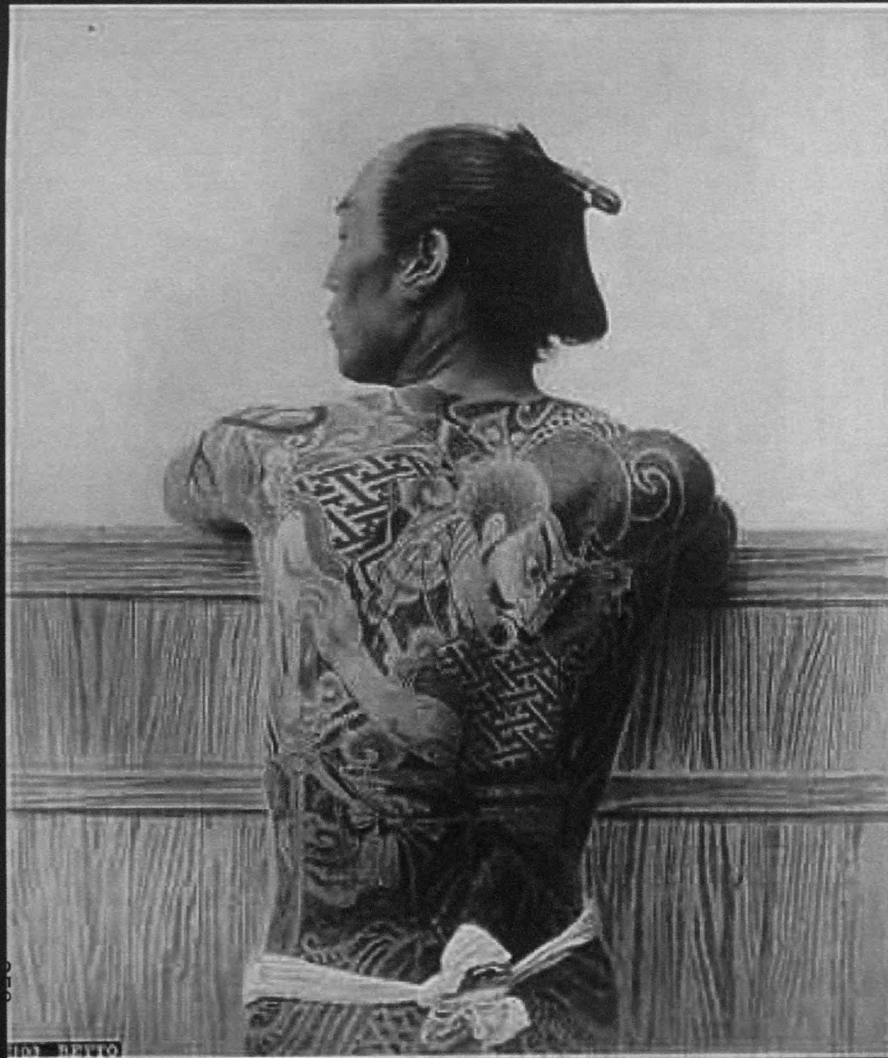
SATOW, Morihiro

Tourism, Photography and the Picturesque

Yokohama Photographs
in Late Nineteenth Century Visual Culture



Yokohama Photographs

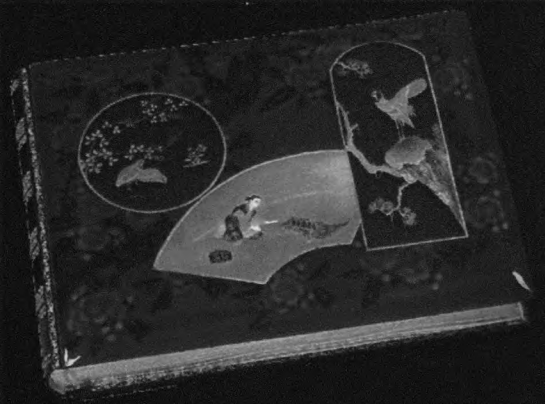
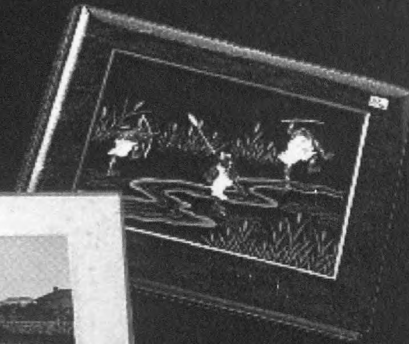


854 Kiyomidzu Temple, Kyoto

73. Daira river, Bioko

Brief History of
Yokohama Photographs

Format of Yokohama Photographs

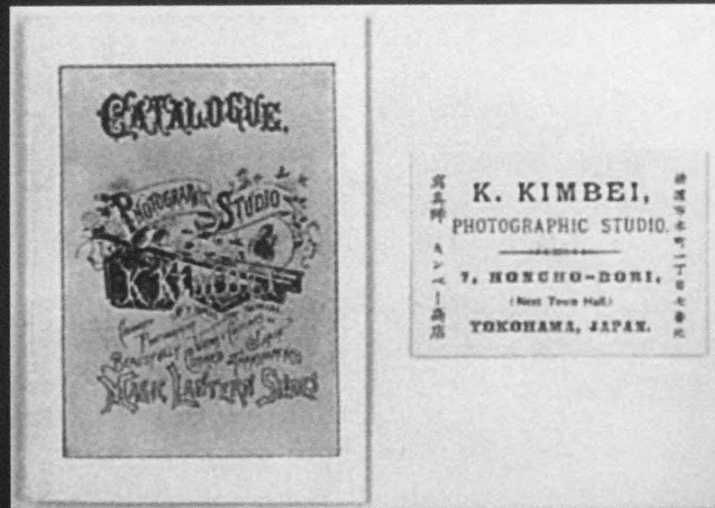


1670. HAKONE LAKE.

Producers



Photograph Shop



Catalogue of Kimbei Studio

USUI, ARTIST.
 Corner of Otamachi, near the Kencho.

The Best and Cheapest Photographer in Japan.

EXCELLENT PHOTOGRAPHS PRODUCED.
 Should the first likeness not prove satisfactory others will be taken until satisfaction is given, without extra charge.
 They will attend at his patrons' residences if required.

ALWAYS ON HAND:
VIEWS OF THE PRINCIPAL PLACES IN JAPAN
 TOKYO, KIOTO, OSAKA, KOBE, NIKKO, HAKONE, ETC., ETC.

COSTUMES & GROUPS.
ALBUMS made up with Choice Pictures on the shortest notice.

PRICES—Fifty per cent. cheaper than those of any other Photographer in Japan.

DAVID WELSH,
 Agent for USUI,

Will wait upon his patrons at their residences, hotels, or on board ships, with specimens on hand.
 All communications sent to the Studio, the International and Grand Hotels will be promptly attended to.

USUI,
 Photographic Artist.

Yokohama, January, 1890.

Advertisement by Usui

Repertory



1, Human Figure: Customs and Costumes



944 WISTERIA AT KAMIGUO, EDOYO



1072 KYUJINJIJI, FUKUOKA, JAPAN

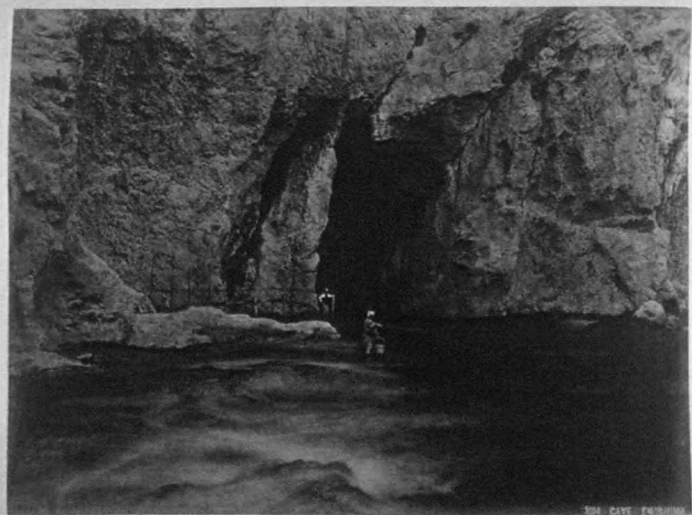


1088 SHIZUOKA PORTAL, MIYAZU

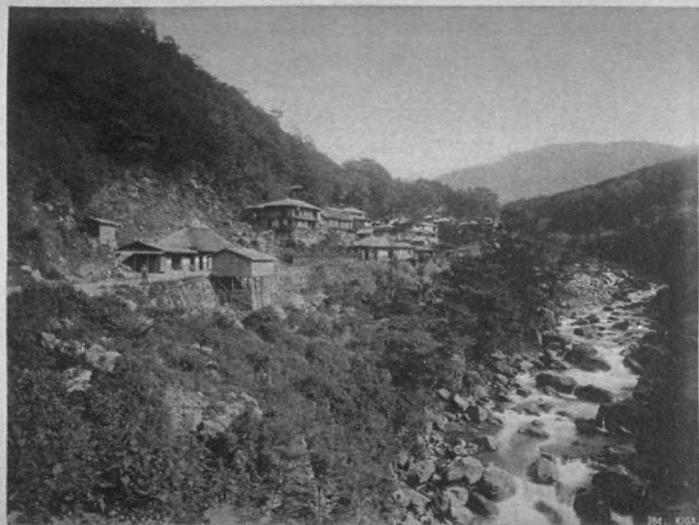


1044 HAKONTEI TEMPLE, HAKONE

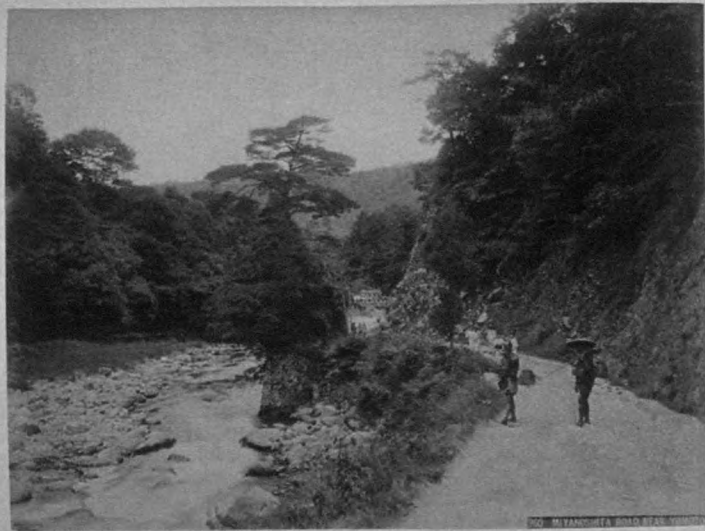
2, Famous Sites / Historical Monuments



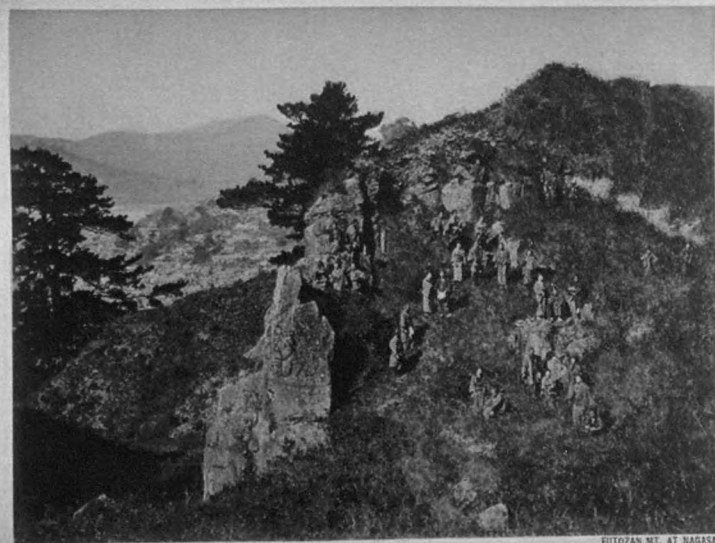
THE CAVE FUSHIMI



254 KIOI



100 MIYANOSHITA ROAD BEAS. YOSHINO



FUTOZAN MT. AT NAGASAKI

3, Natural Landscape

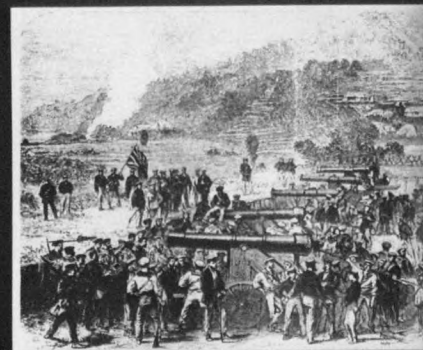
Felix Beato (1834-c. 1903)



Beato, Entrance of the Northern Fort (1860)

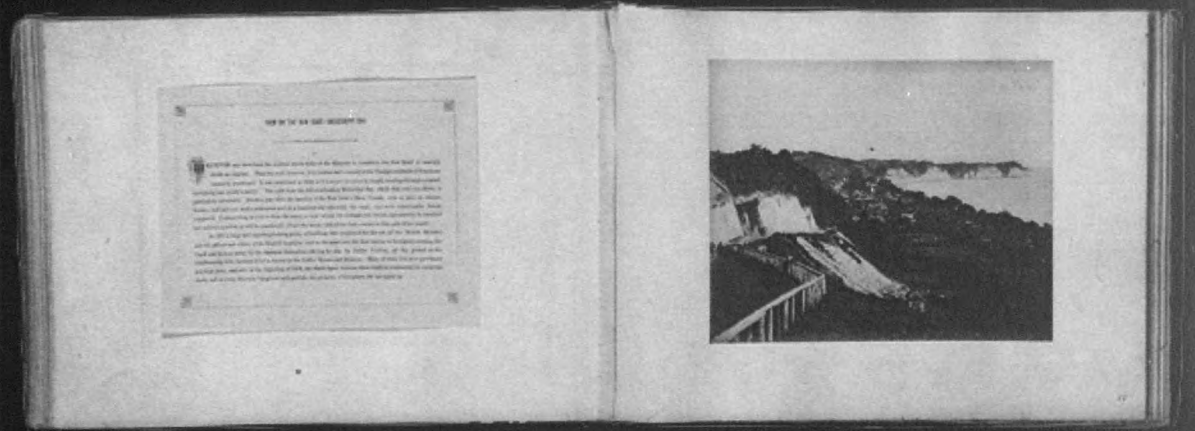


Beato, War at Shimonoseki (1864)



*Woodblock Reproduction
in Illustrated London
News (1864)*

Beato in Yokohama



Beato & Murray, Album, *Views in Japan* (1860s)

Signor F. Beato,

Begs to announce to the Public of Yokohama and Travellers visiting the East generally, that he has just completed a handsome collection of Albums of various sizes, containing views &c., of Japan, with descriptions of the Scenes, Manners and Customs of the people; compiled after visiting all the most interesting localities in the country during six years residence.

NO. 17 ON THE BUND

Beato's Ad in *Japan Weekly Mail* (1870)

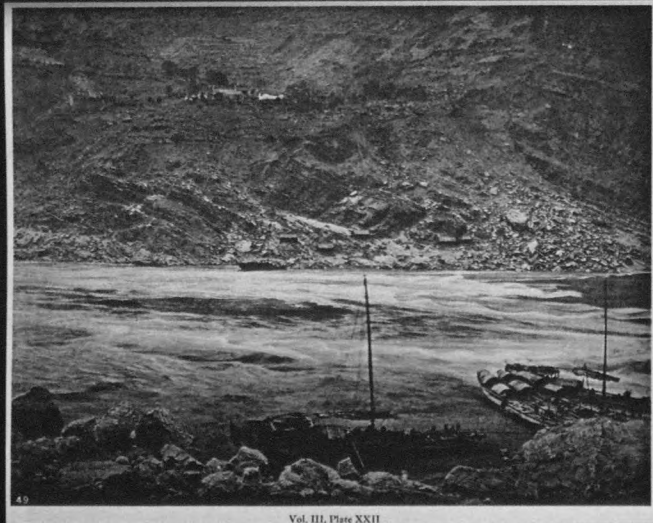
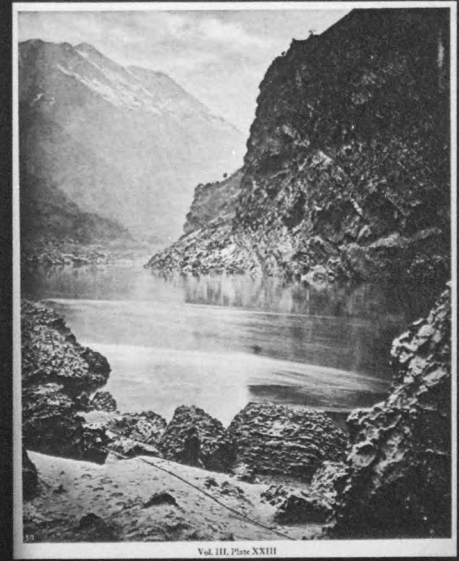
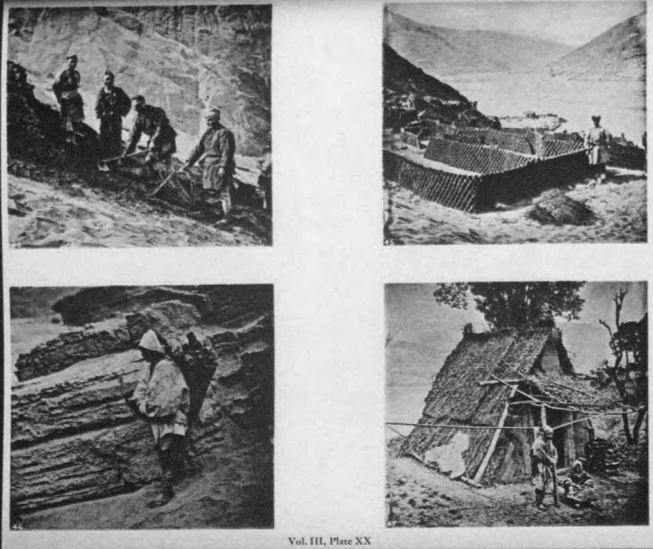
Scientific Eyes
and
Spectacle of Nature

Beato, *View of Miyagase* (1860s)



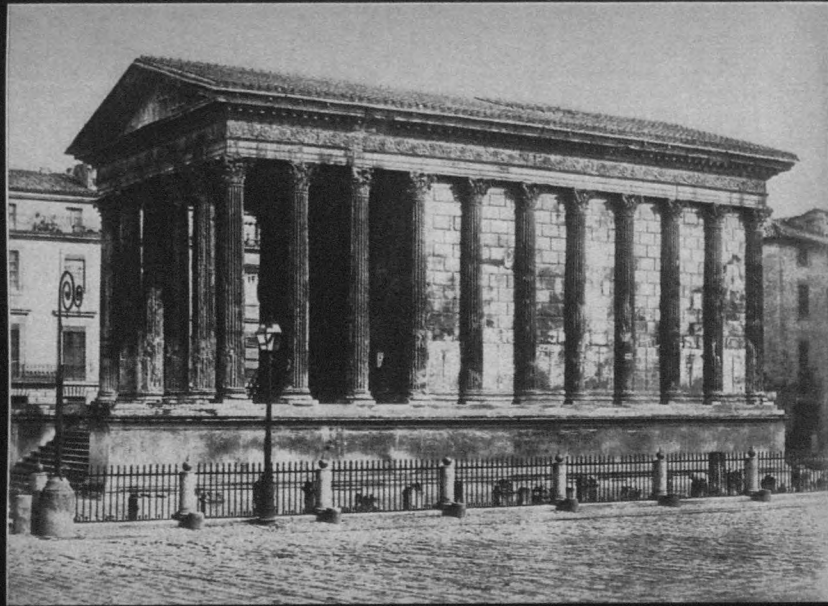
John Thomson (1834-1912)

Illustrations of China and its People (1873-74)

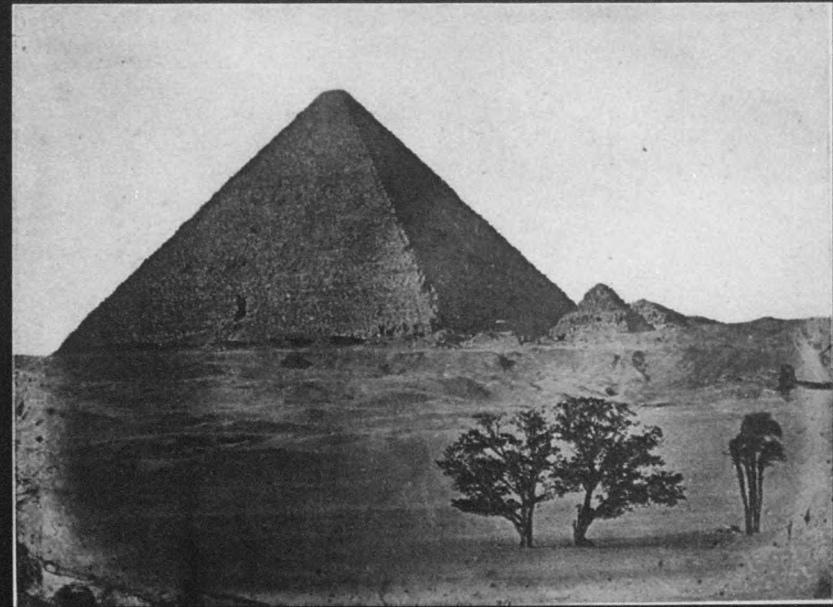


"This rapid is one of the grandest spectacles in the whole panorama of the Upper Yangtze. The water presents a smooth surface as it emerges from the pass. Suddenly it seems to bend like a polished cylinder of glass, falls eight or ten feet, and then, curving upwards in a glorious crest of foam, it surges away in the wild tumult down the river. At this season sundry sunken rocks enhance the perils of shooting this rapid."

Archeology and Architecture



Edouard Baldus, *Maison Carée, Nîmes* (1851)

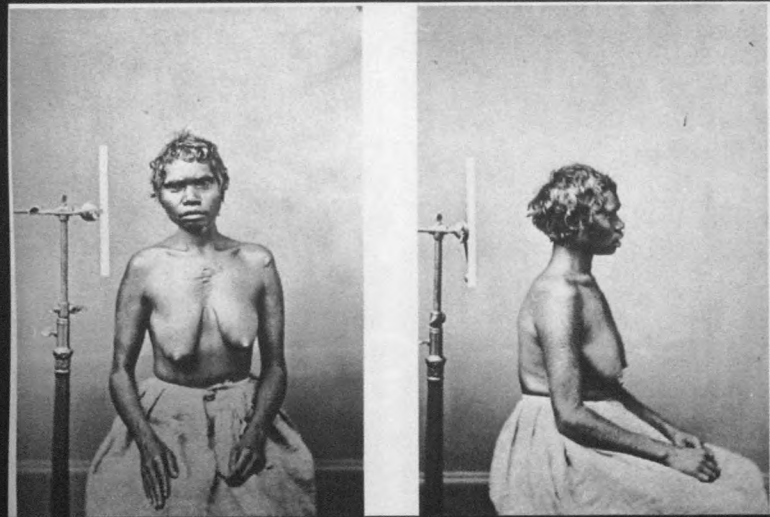


Maxim Du Camp, *Pyramide de Chéops* (1850)



Representations
of Historical
Monuments
in Yokohama Photographs
(L) Kiyomizu Temple
(R) Great Buddha Hall

Anthropology and Photography



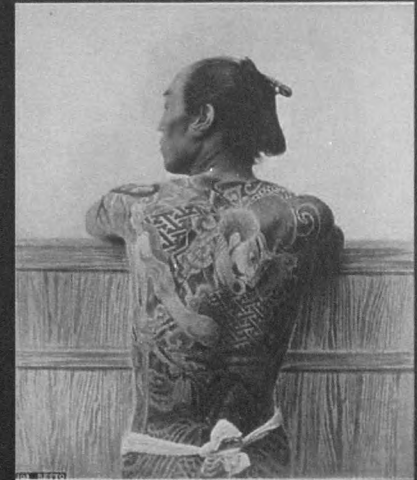
Native Australian Woman, 1870s



Bertillon Method



F-J. Moulin, Couple de Juifs, Constantine (1857)



Human Figures in
Yokohama Photographs

Picturing the World

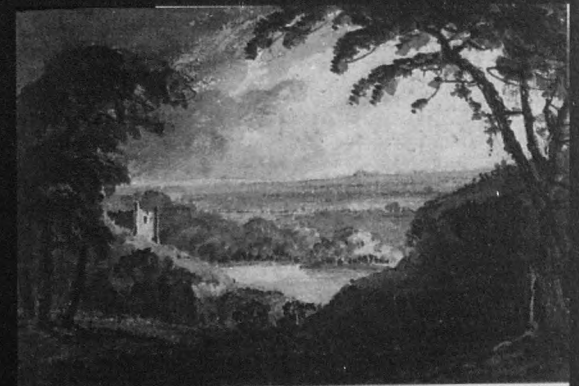
Beato and the Picturesque



Beato, *View of Miyagase* (1860s)



Richard Wilson,
Acqua Acetosa (c. 1754)

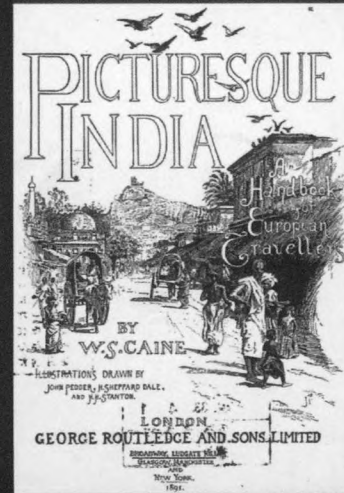


William Gilpin,
Landscape Composition (n.d.)

The Picturesque in the Nineteenth Century



Lithographic Illustration from
*Voyage Pittoresques et romantiques
dans l'ancienne France* (1820)



W. S. Caine,
Picturesque India (1891)

Japan is more especially the happy hunting-ground of the lover of the picturesque. [...] Every variety of scenery, from the gracefully lovely to the ruggedly grand, is here to be found.

—*A Handbook for Travellers in Japan* (1891)

Picturesque Photography



Samuel Bourne,
View of Dal Canal, Kashmir (1866)



J. W. Lindt, "Near the Camp, Laloki River,"
in *Picturesque New Guinea* (1887)



G. W. Wilson, *Silver Strand,*
Loch Katrine (late 1870s)

"A simple viewpoint that the traveler or amateur would easily find for themselves; a convergence point toward which the eye is drawn imperceptibly by a gradation of tones and a dark foreground; a harmony of all the parts; in a closed composition which does not arouse unsatisfied curiosity."

— G. W. Wilson's article, *British Journal of Photography* (1864)

Naturalization of the Other



Wilson on Scotland



Beato on Japan



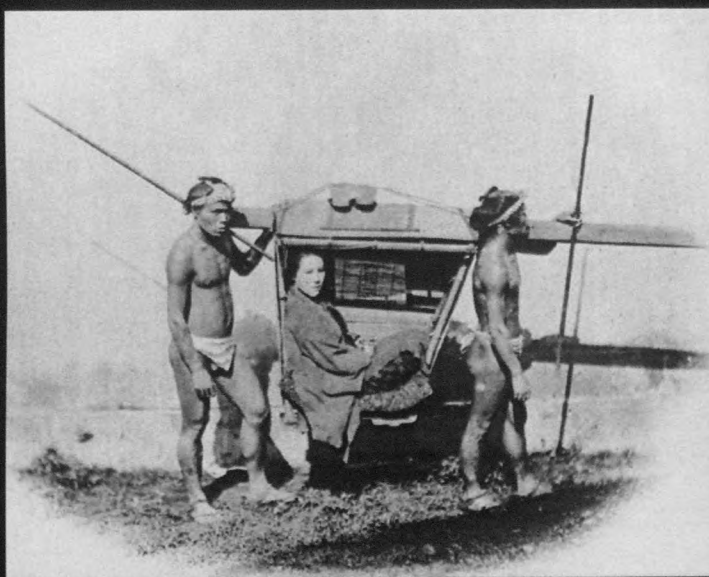
Bourne on India



Lindt on New Guinea



Beato's Picturesque Japan

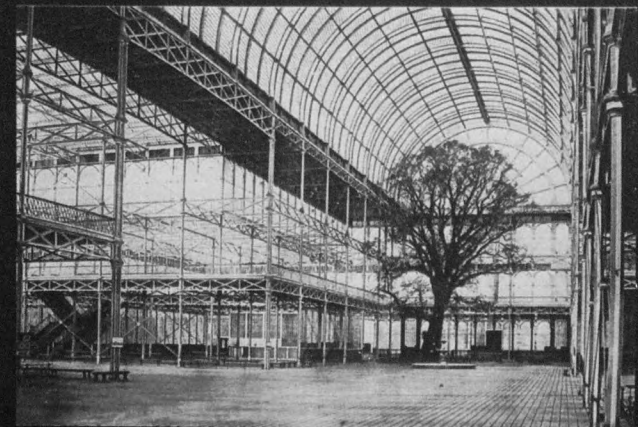
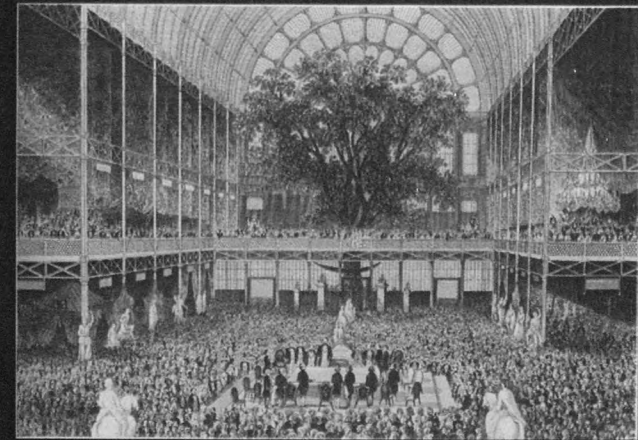


Travel Photography,
Tourism and
International Expositions

The British Empire and London Exposition

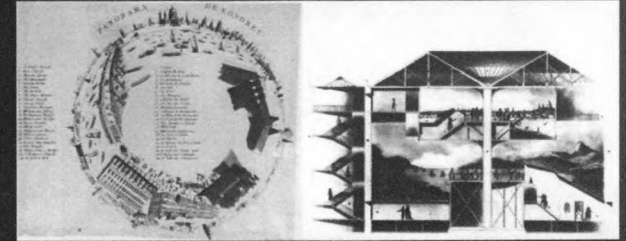
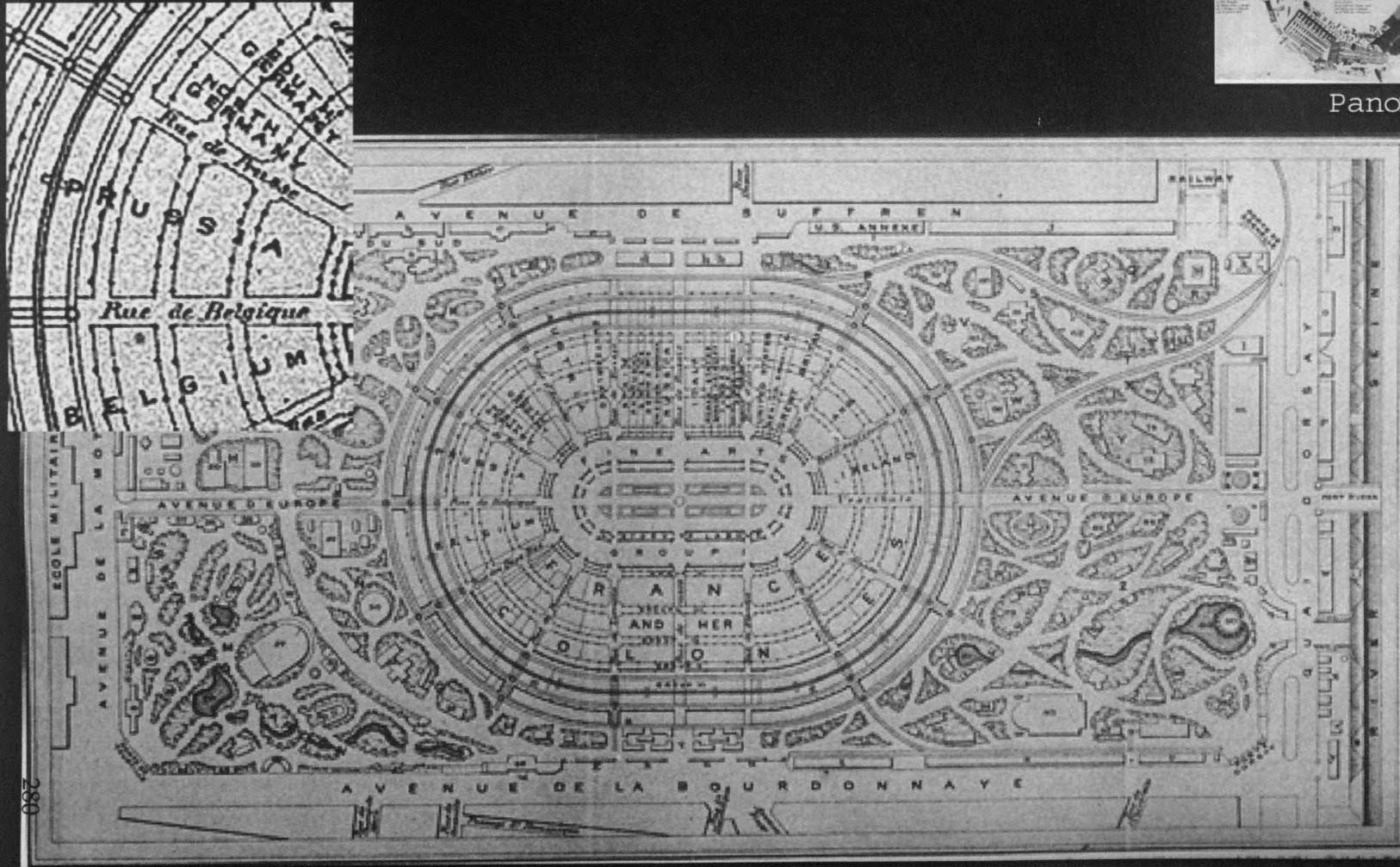


"Imperial Federation Map of the World,"
The Graphic (1886)



The Crystal Palace for
London Exposition

Panoramic Gaze



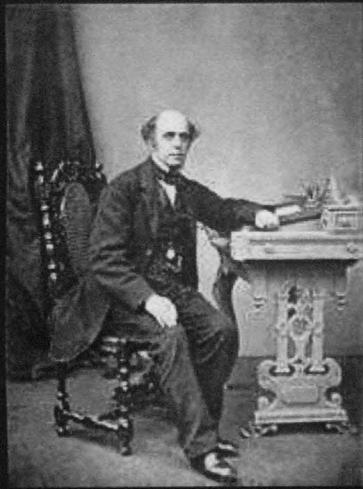
Panorama in London



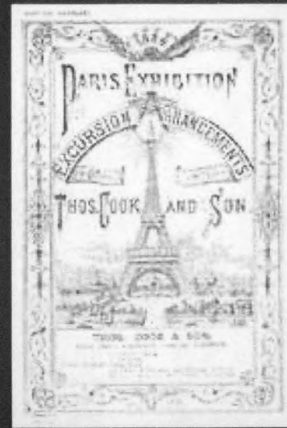
Plan for Paris Exposition, 1867

Pavilions

Tourist Gaze



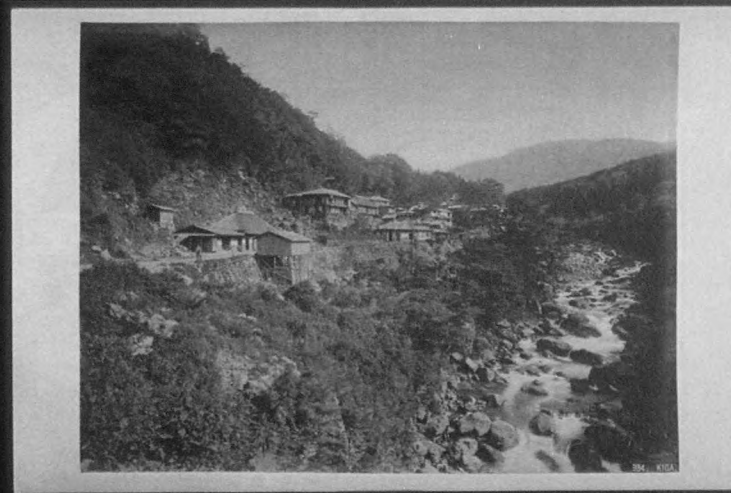
Thomas Cook



Ads of Cook's Tours

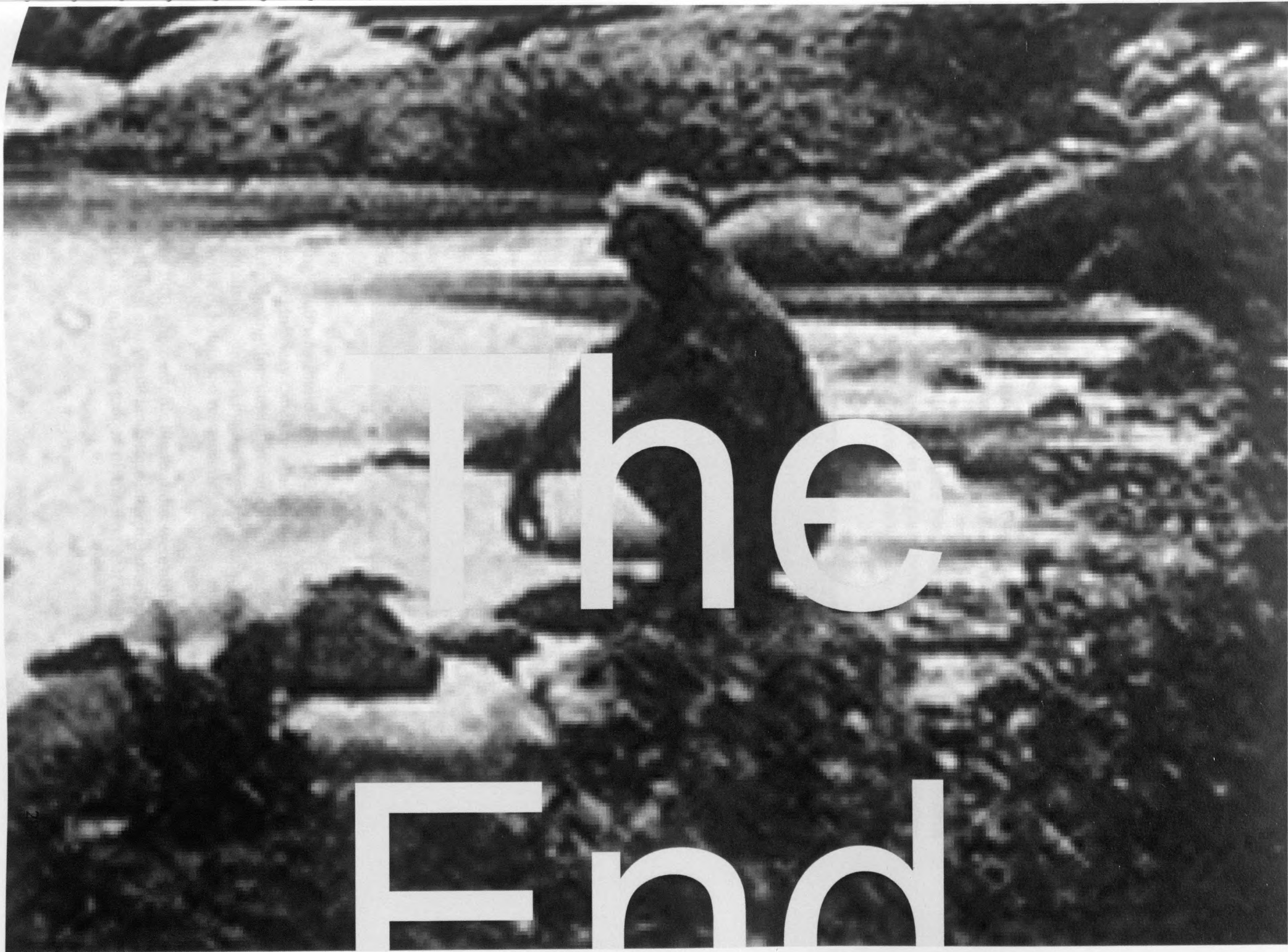


View of Kiga



[Route 5. —Hakone, Miya-no-shita, and Neighbourhood] Of quite close walks the prettiest is that to Kiga [...] From this point the path ascends the slope on the l. bank of the stream, and after passing through a wood, reaches the Miharashi cha-ya (Prospect tea-house), which commands a picturesque view of the valley of the Haya-kawa and of the little village of Kiga... This place consists almost entirely of bathing establishments, and its waters are the most celebrated of those in the neighbourhood.

—A Handbook for Travellers in Central & Northern Japan (1881)

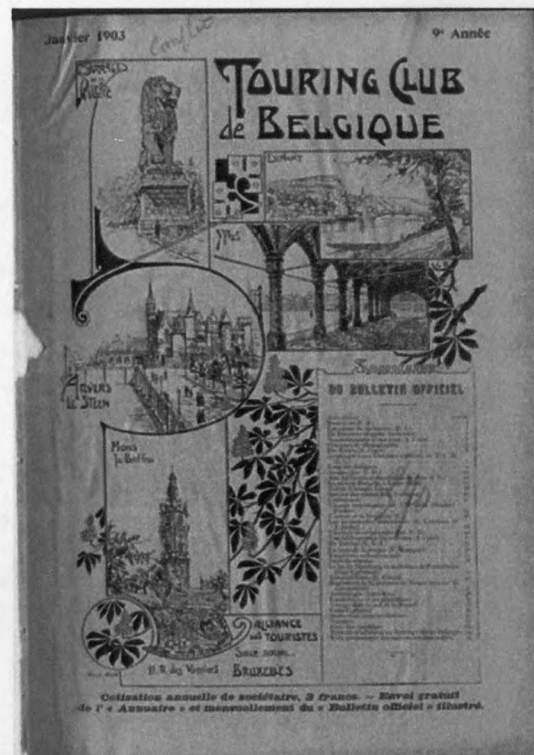


Picturesque Tourism
The 'Bulletin du Touring Club de Belgique' 1900-1914

Bruno Notteboom (Gust, Gand)

In early tourist publications, the word 'picturesque' is omnipresent; in the *Bulletin du Touring Club de Belgique*, it appears on almost every page. Not surprisingly, in these publications 'the picturesque' is used in a different meaning and serves other strategies than in comparison to, for example, 18th century painting or landscape gardening.

In this presentation we will investigate how the 'picturesque' is used in tourist iconography and discourse on landscape in Belgium between 1900 and WWI, by leafing through the pages of the *Bulletin du Touring Club de Belgique*.



The Touring Club was founded in 1895 as the first official tourist organisation in Belgium. It guided, and in a way canalized, the tourist through the landscape by signposting roads and by campaigning for the improvement of road infrastructure, by organizing excursions, by publishing maps, by setting up tourist routes and by promoting an international network of hotels and restaurants.

From about 1900, photographic illustrations were abundantly used in the Bulletin. In most articles, the textual and visual landscape interpretation built on the rage of picturesque landscape description and travel guides of the first half of the 19th century. Often these

articles were no more than the repetition of clichés: the descriptions of the popular French and Swiss alps for example, were already very well known by the turn of the century.

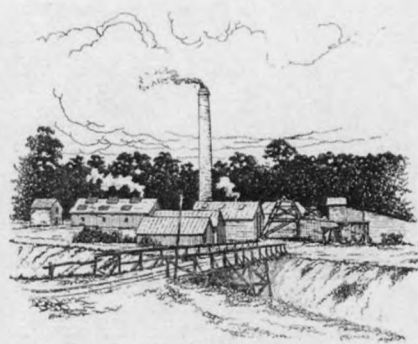
But the Bulletin also wanted to promote the Belgian counterparts of these foreign examples, and this was a novelty. Already in 19th century the mountainous Ardennes region had lent itself to a picturesque representation in paintings and prints – far more than the flat Flemish landscape. In the Bulletin, photographs of the valley of the river Meuse and cities as Dinant and Spa continued to be presented as picturesque destinations, equipped with the necessary tourist infrastructure: scenic walking trails, promenades, hotels, restaurants, a spa, and so on.

The Touring Club was an important player in the campaign for landscape preservation. The 1912 law on the protection of sites, explicitly used the picturesque nature of the landscape as a value judgement: a site could be protected, not only because of its historical or scientific value, but for its aesthetic quality as well. The members of the *Commission Royale des Monuments et des Sites*, the advisory board on landscape policy, published numerous articles in the Bulletin du Touring Club to convince a large audience of the necessity of landscape preservation. In the discussions on monuments and sites, the use of the word picturesque is also embedded in nationalist discourse. The picturesque nature of the country would reveal the soul of Belgium and the landscape is frequently called *le visage aimé de la patrie*, "(the beloved face of the country)".

This landscape policy and iconography must of course also be situated on the background of the reaction against the fast change of the landscape in the beginning of the 20th century.

In the rare documentary articles on industrial landscapes, the Bulletin fails to achieve a balance between the nationalist narrative of prosperity on the one hand, and its rejection of the impact of industrialisation of the landscape on the other. As a solution, industry is often presented as local craftsmanship that is part of the character of a region.

Around 1910 the Bulletin publishes a series of articles on the flood control dams and the hydro-electric powerstations that were planned on the river Ourthe in the Ardennes region. The initial enthusiasm for the economical and recreational potential of the planned artificial lakes and powerstations was soon replaced by a fierce rejection of the project, arguing that it would destroy the picturesque nature of the valley.



Baudouin. — Un charbonnage en construction.

Of course, not all the members of the Touring Club were painters or poets; in fact a lot of them belonged to the bourgeoisie or to a merchant's class that took advantage of the benefits of industrialization. From this perspective, the uneasy relationship with new landscape elements reflect a somehow ambiguous attitude towards the landscape. The Bulletin sometimes praises the machinery of international modern tourism and the advantages of universal accessibility by road and railroad networks on one page, while reacting against any form of industrialization and modernization of the landscape on the next.

Supplément au Bulletin officiel du Touring Club de Belgique

LA ROUTE DES ALPES

TOURING CLUB DE BELGIQUE 105



Talloires et le lac d'Annecy.

Notre Meuse

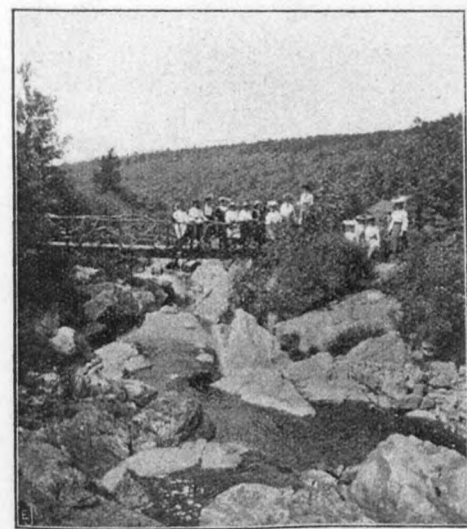
De Namur à Marche-les-Dames

La vallée de la Meuse, qui nous offre tant de jolies excursions, est visitée chaque année et en tous sens par quantité de touristes.

grandiose et, par conséquent, s'en tenir à une distance respectable. Car, de même que l'amateur devant un tableau doit prendre le recul suffisant en raison de la dimension de la toile qu'il contemple, ainsi doit éprouver aussi le touriste qui veut jouir de l'ensemble des tableaux de la nature. Et dans cette occurrence, pour se rendre un compte exact des points merveilleux des crêtes moineaux, la rive droite est tout indiquée.

De plus, l'ambre et le fraicheur répandus à profusion sur cette route délicieuse par les magnifiques arrières qui la bordent sur

Rochers de Nauche. PANOGAMA VERS WELAY, PUIS DE MOULANVILLE. Rochers du Sambre. Rochers de Mairieux.



La Hoëgne. — Le Pont des Cascatelles.

L'âme belge

Si je comprends bien ceux qui ont lancé cette expression, ils ont voulu caractériser le regain d'activité, le renouveau, en quelque sorte, de l'idée qu'il y a une unité, une nationalité, une patrie, un pays belge; un pays qui a sa valeur et qui est à reconquérir.

J'aurais préféré qu'on eût employé le mot « esprit », de même qu'on dit l'esprit de corps, l'esprit de famille, l'esprit de parti, l'esprit de groupe. Et j'aurais dit qu'il y a un renouveau de l'esprit patriotique, de l'esprit national, de l'esprit belge; ce qui est plus clair et ce qui est, par ailleurs, vérité pure.

Où, nous avons des motifs légitimes d'être fiers de notre qualité de Belges; ce qui est, en demeurant, la vraie manière de manifester l'amour de la patrie. Nos concitoyens ont conquis une place prépondérante dans toutes les branches de l'activité humaine; et, malgré l'absence d'une marine belge, le monde entier a appris et éprouvé plus que jamais, pendant ces dernières années, qu'il y a un peuple belge laborieux, vaillant, entreprenant.

On date, communément, la naissance de l'âme belge, de l'année 1830, époque très certainement mémorable où les Belges se sont concentrés, condensés d'eux-mêmes dans des limites géographiques précises. Mais c'est avoir une courte vue et oublier l'histoire.

L'esprit belge est aussi vieux que la civilisation de l'Europe occidentale. Il y a vingt siècles qu'il existe et il y a vingt siècles qu'il combat par l'ambition des gouvernants et par la jalousie

des nations voisines, traversé par des éclairs de courtes querelles intestines, il s'est affirmé et affermi dans cette zone centrale — la Belgique actuelle — qui, toujours, en a brutalement la quintessence.

Cet esprit belge n'est pas un esprit de race, car il n'y a pas de race belge; et je suis porté à croire que si les Belges ont toujours eu un esprit, un caractère, une force particulière dans le monde européen, c'est, précisément, parce qu'ils ont toujours été une réunion de tant de races d'hommes différentes et parce qu'ils constituent un amalgame extrêmement confus de types humains. Ils n'ont pu établir entre eux des liens moraux et économiques; mais ces liens sont plus solides en somme que les liens de race, parce qu'ils sont fondés sur l'interconnaissance, sur l'appréciation mutuelle, sur l'association des pensées et des volontés, et non uniquement sur l'instinct ou sur le préjugé de l'identité ethnographique.

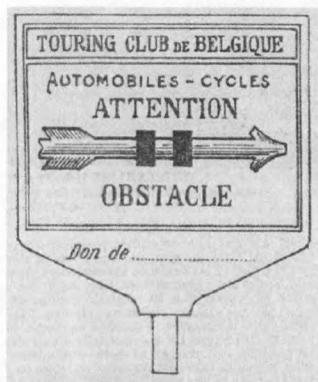
Si Jules César, le conquérant romain, a écrit la phrase (que tout Belge devrait avoir toujours pour objectif de maintenir exacte): *Fortissimi sunt Belgae, plures que l'on peut, sans faire — de la part de la cause — de faute de traduction, rendre par l'équivalent: « Les Belges sont très forts », avec le sens littéral que nous donnons couramment à ce mot « fort »; si donc Jules César sait que les Belges étaient très forts, il avait en vue, comme l'on sait, un groupement de peuples qui occupaient la partie septentrionale de la Gaule, depuis la Narne et la Seine jusqu'à l'Rhén.*

Vous voyez tout de suite combien les Belges se sont — comme je disais tout à l'heure — condensés et concentrés, pour ne plus former que la petite Belgique actuelle!

De fait, ces Belges d'il y a vingt siècles n'en avaient pas moins déjà l'esprit national très développé; puisque, pour repousser

Humbek. — Masure dans le Driechestraat.

The use of the term 'picturesque' was not only strongly embedded in landscape preservation, but it was also used to describe a variety of other subjects. The column 'La quinzaine pittoresque' for example, wanted to accommodate the readers' needs for new and exotic things, as in the 1908 feature on foreign headgear.



Simultaneously, the Bulletin invented strategies to create new images of old subjects. In 1902, the Touring Club started 'Panorama de la Belgique', a series of photographic albums that systematically covered the major cities and all Belgian provinces and that was to be presented at the Worlds Fair in Liège in 1905. In order to provide new images for this publication, the Touring Club organized a photography contest. The guidelines and the jury's report of each contest, which were published in the Bulletin, give insight in the criteria behind the iconography of the landscape. The following extracts give an idea of how the Touring Club wanted to present the landscape to the reader.

The Touring Club urged the amateur photographers to photograph landscapes that had never been published before, and to send images of 'all things that constitute the picturesque of the country, which is threatened everywhere,' presenting the photographic albums as a collection of picturesque curiosities, as well as an inventory of landscapes that are about to disappear.

The photography contests wanted to systematically cover the Flemish provinces for the first time. The Flemish landscape gave cause to a kind of photography that was very different from the Ardennese landscapes that dominated tourist publications until that moment. The jury urged the photographers to work with the vastness of the Flemish countryside and the light effects of the cloudy skies, introducing a iconography that reminded more of naturalist painting.

The submitted photographs are often judged by the jury in painterly terms: the composition is described as *le tableau*. Also the instructions of the jury on how to introduce human figures is very revealing: the contestants should avoid to depict human beings, and if they do so, they should harmonize with nature. City clothes or a cyclist outfit were not allowed!

«L'absence de toute figure humaine est quelquefois la condition nécessaire de l'impression qui doit se dégager d'un tableau de nature; c'est la solitude obligée; le caractère même du tableau ne peut qu'être altéré et amoindri par la présence d'un être vivant. Et, en dehors de ce cas spécial, moins rare toutefois qu'on ne serait enclin à le supposer, les personnages, sous aucun prétexte, ne doivent avoir l'air de figurants introduits sur scène pour corser un spectacle; par exemple, lorsqu'il s'agit d'un paysage rustique, on ne pourrait commettre plus grossière erreur que d'introduire dans le champ d'objectif des citadins en tenue de cyclistes ... L'être vivant doit tenir au cadre, s'harmoniser avec la nature qui l'environne, faute de quoi, il ne sert qu'à abîmer le tableau au lieu d'en relever l'intérêt et d'en augmenter la valeur.» (Bulletin du Touring Club de Belgique, 'Concours de photographie', January 1903.)

TOURNAI CLUB DE BELGIQUE



Photo A. J. J.

CONCOURS DE PHOTOGRAPHIE

RAPPORT DE FIN

Le jury a eu l'honneur de recevoir les envois de nos membres et amis. Les photographies ont été examinées avec attention et les résultats sont les suivants :

1. Prix de 10 francs : M. J. J. pour sa photographie intitulée 'Le cheval et son cavalier'.

2. Prix de 5 francs : M. K. pour sa photographie intitulée 'Le paysage'.

3. Prix de 3 francs : M. L. pour sa photographie intitulée 'Le village'.

4. Prix de 2 francs : M. M. pour sa photographie intitulée 'Le champ'.

5. Prix de 1 franc : M. N. pour sa photographie intitulée 'Le ruisseau'.

Les autres photographies ont été classées dans l'ordre de mérite.



Photo A. J. J.



Photo A. J. J.

et nos Andouwerdins, je ne refuse pas de leur dire que j'ai passé à leur insu, à de vieux bric-à-brac, que la suite et la suite va s'écrire au Tournaï Club. Ce ne sera pas de collection scolaire, que les membres ont...

Les Andouwerdins, je ne refuse pas de leur dire que j'ai passé à leur insu, à de vieux bric-à-brac, que la suite et la suite va s'écrire au Tournaï Club. Ce ne sera pas de collection scolaire, que les membres ont...

PANORAMA DE LA BELGIQUE

LES PUBLICATIONS DU T.C.B.

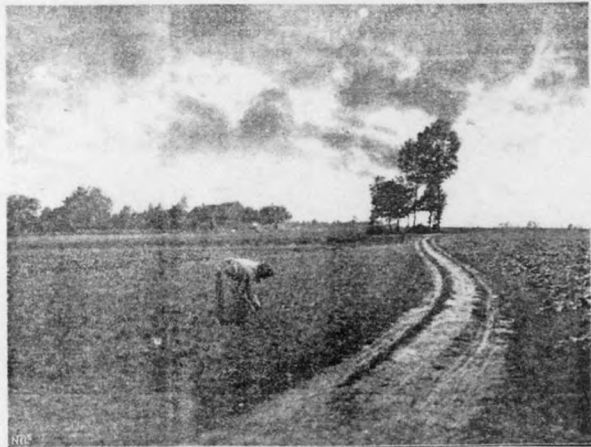
I. — Le Panorama de la Belgique

ALPH. M. J. J.

Le second fascicule du Panorama de Belgique va être prochainement voir le jour. Cette fois c'est Bruges, notre capitale du Nord, qui sera représentée. Les artistes, qui ont travaillé pour ce panorama, ont été choisis avec soin et leur talent a été mis à profit pour donner à ce panorama un aspect très intéressant. Les artistes ont été choisis avec soin et leur talent a été mis à profit pour donner à ce panorama un aspect très intéressant.



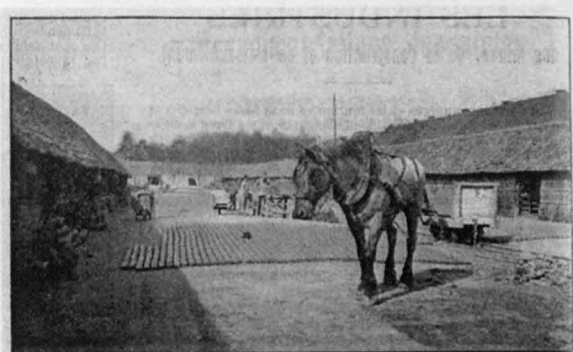
Bruges — Le Belfort. (Cliché de l'Album de Bruges)



La campagne brabançonne (environs d'Alost). (Phot. Adier)



L'Ourthe orientale vers le confluent.



Boom. — Les briqueteries.

After the contest of 1904, the jury regretted that only very few photographers got the maximum out of their negatives and urged them to artificially add clouds to make skies more "natural" and less uniformly grey. The jury put forward that (in the jury's words) "everything was allowed as long as it lead to a more artistic result."

«(...) on peut être persuadé que bien des épreuves eussent été singulièrement améliorées, si les auteurs s'étaient appliqués à en tirer tout le parti possible. Les procédés photographiques actuels sont assez nombreux, assez perfectionnés, pour que l'on puisse rendre toute la quintessence d'un cliché.

Et qu'on ne vienne pas nous parler de trucs et de tours de main: tout est légitime, admissible, du moment que c'est justifié par la résultat obtenu, par le mérite artistique. Combien de jolis sites eussent été bien mieux mis en valeur, si le ciel n'en était pas uniformément blanc! Le ton du ciel est rarement rendu en photographie, - et pourtant, que dirait-on d'un artiste en monochrome, d'un aquafortiste par exemple- qui exprimerait la valeur de l'azur, d'un ciel uni par un e simple tache blanche?

Un artiste anglais a dit: «Le ciel est l'empereur de la nature.» Le mot ne nous semble pas exagéré.» (Bulletin du Touring Club de Belgique, 'Concours de photographie 1904', March 1905.)

But a few months later the jury regretted that most of the submissions "were more the fruit of the author's imagination than a sincere copy of nature!"

«Il s'agissait dans notre esprit de voir tous les photographes, mêmes les moins experts, contribuer à notre oeuvre par l'envoi de photographies documentaires; c'étaient les produits bien présentés des kodaks économiques, pratiques et portatifs, que nous nous attendions à devoir cataloguer et non quelques épreuves, oh! combien savantes et adroitement truquées, fruits plutôt de l'imagination originale de l'auteur que copie sincère de la vraie nature.» (Bulletin du Touring Club de Belgique, 'Les concours de photographie du T.C.B.', May 1905.)

The photographs and the comments of the jury clearly reveal that the supposed "naturalness" of the presented landscapes is in fact the result of a careful mise-en-scène, as is exemplified in the image of frequent prize-winner Adélot. But the photography contests also show a multitude of approaches and photographic styles. Very different images are printed one page after another: from the classic tourist postcard to rather new experiments.

A question that comes to mind is whether this change or even confusion in the iconography of landscape was related to a change in the approach of the landscape itself. Images of regions that had rarely appeared before, such as the Campine region, were accompanied by articles that claimed a genuine interest in "la culture de la terre" (the culture of the soil), demonstrating an ambition to understand the landscape more directly, in the words of the Bulletin: "as through the eye of the peasant." One could wonder what kind of relationship exists between this sudden empathy with the countryside and a strong ideological and "aesthetising" agenda that appears in other articles. 'De l'Education du Sentiment du Pittoresque', a speech that was held on the 4th congress of l'Art Public, and that was covered in the Bulletin, launched the idea of educating provincial and rural populations to open their eyes for the aesthetic quality of the landscape and to make them care more for it, with as motto *Mettre l'homme en communion et en sympathie avec le paysage qui*

En Campine

Depuis que dans les semaines de la Campine des ingénieurs photographes ont découvert l'appareil moderne de poche, et que le bel air s'étendait à peu près partout sur cette pauvre et malheureuse région de vallées fertiles et de hautes escarpements, toute cette partie géographique de notre pays est devenue l'ère romantique et exotique favorite de nos jeunes touristes de la région hollandaise et belge, et de nos amis du bel air.



La plaine campinoise.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.



Le moulin de Koksbeek.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

Le moulin de Koksbeek.

Le tourisme et la photographie

Quel est aujourd'hui le tourisme, vraiment digne de ce nom, qui puisse se mettre en route sans apporter un appareil photographique ?



La photographie il y a trente ans.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.



Victor Stouff.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.

On dit qu'avec l'appareil de poche on trouve une belle vue de la Belgique et de l'Allemagne des vallées et hautes escarpements campinois.



La photographie aujourd'hui.

articles, the word picturesque still appears in the text, while the images are everything but classic picturesque landscape depictions.

The changes in the technical aspect of photography can as well provide a key to read the images produced by the contests. By the start of the 20th century, a small camera such as the Kodak became more democratized, making amateur-photographers much more mobile. The jury recommended taking cameras on walking tours and bicycle trips.

The way some images are framed (like in this prize-winning photo of Victor Stouff) reflect a much more mobile attitude towards the subject in comparison with the classic tourist photographs, as if it was taken with a mobile camera. These images suggest a much more direct relationship with the landscape, as if one could step into the image. It is interesting to notice that a few years later the first article on camping appears in the Bulletin – introducing a liberating, Rousseauist inspired concept of nature exploration that was much less disciplinary than the articles on youth movements, youth hostels and the Keimatschutz" movement that would follow in the interbellum period.

Conclusion

The photographs and the juryreports of the photography contests, and the surrounding articles in the Bulletin reveal various attitudes towards landscape. The images and texts balance between tourist clichés and a conservative preservation policy on the one hand, and some progressive experiments on the other.



I. Le mari et la femme en voyage sur les côtes anglaises. (La tente sera exposée à Bruxelles au Camping Show.) — II. Les dames allant chercher de l'eau. Les « Trois Grâces » : un très aimable trio.

A lot of questions are open for further research and it will be necessary to situate the Bulletin in a broader social, economic and cultural context to answer them. An interesting question is what kind of images were made for whom in the Bulletin, bearing in mind that after WWI the audience shifts from bourgeoisie to rather middle class.

The word 'picturesque' is in the Bulletin used in various, sometimes conflicting or ambivalent ways. Usually it promotes well known tourist places and presents the landscape explicitly as an image, almost as a painting or a postcard. Simultaneously the word picturesque appears in a kind of counter-discourse that urges people to leave the 'beaten track' in search of the unexpected and of a more direct and individual contact with nature. Does this mean a shift in the attitude towards landscape? How do we have to interpret the opening in the iconography that is made by the photography contests? Can we read this as a self-critique and as a genuine attempt to create new ways of seeing the landscape or is this just an attempt to 'freshen up' the clichés?

The image of the landscape

At the beginning of the twentieth century, some of the most interesting authors (like Molas, Bachelin, Gullón, Cascaj, and Echeburu) abandoned the narrative use of the photographic language, typical of reports (*Life*, the mythical *reportage* magazine, closed down in 1972). These authors seem to focus their artistic's efforts on the natural and urban environment and the visual culture of its representation.¹ This shift of focus in Basque photography, from narrative to self-referential work, led to a new approach toward the environment and, from the early eighties, toward the landscape and architecture.²

One of the works that is often quoted when defining the spirit of the research of the twentieth century is *China* (1933) by Lotte Chen.³ The book and the place where all the signs of the earth, both natural and cultural, are represented conventionally.⁴ Chen photographed the pages of an atlas and travels through its maps. This way, she performs a *travels* in a way that is all at once. Therefore the only way to travel is within the signs of the map, which is a metaphor of direct experience of travel.

A new way of the landscape (Projection of world by Molas, Gullón, Varrón, Chen, J)

To date, probably no one else in any other European country, the theme of landscape and architecture, seen no longer as the object in its own right but in the context of landscape,

¹ Molas, *Opuscula*, Madrid, 1977.

² *El arte de la fotografía*, edited by R. Varrón and A. Cascaj, Argolosa, 1977.

³ *China*, Madrid, 1933.

The Picturesque Idea in Italian Landscape Photography, from the Nineteen-Seventies to the early 21st Century

William Guerrieri (*Linea di Confine, Rubiera*)

Introduction

When we reflect on the Picturesque idea in art, architecture and landscape, it is useful to examine the work done in Italian photographic research in the last thirty years. I am proposing this analytical approach based on a number of considerations that I will examine and illustrate with images from a significant selection of important and influential works by Luigi Ghirri (1943-1992) and a range of Italian authors (including Chiaramonte, Guidi, Jodice, Basilio, Barbieri, Castella, Fossati, De Pietri, Niedermayr, Guerrieri, Ballo, Znta) who worked at different times from 1972 to 2002. Finally, I will consider the work of two authors, Walter Niedermayr and Olivo Barbieri, who in the last decade have worked systematically, the first, on mountain landscapes, the second, on urban spaces in China and Japan respectively.

The image within the image

At the beginning of the Seventies, some of the most interesting authors (like Mulas, Basilio, Guidi, Cresci, and Jodice) abandoned the narrative use of the photographic language, typical of *reportage* (*Life*, the mythical *reportage* magazine, closed down in 1972). These authors went on to focus their research efforts on the natural and urban environment and the visual culture of its representation.¹ This shift of focus in Italian photography, from narrative to self-referential work, led to a new approach toward the environment and, from the early eighties, toward the landscape and architecture.²

One of the works that is often quoted when defining the spirit of the research of the Seventies in Italy is *Atlante* (1973) by Luigi Ghirri, 'the book and the place where all the signs of the earth, both natural and cultural, are represented conventionally'.³ Ghirri photographs the pages of an atlas and travels through its maps. This way, he performs a mental act common to all of us. Therefore the only way to travel is within the signs of the map, which is a negation of direct experience of travel.

A new view of the landscape (Projection of works by Mulas, Guidi, Vaccari, Ghirri.)

In Italy, probably more than in any other European country, the theme of landscape and architecture, seen no longer as an object in its own right but in the context of landscape,

¹ U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Milano, 1973

² 1987-97. *L'Archivio dello spazio*. Edited by R. Valtorta and A. Sacconi, Art&Udine, 1997.

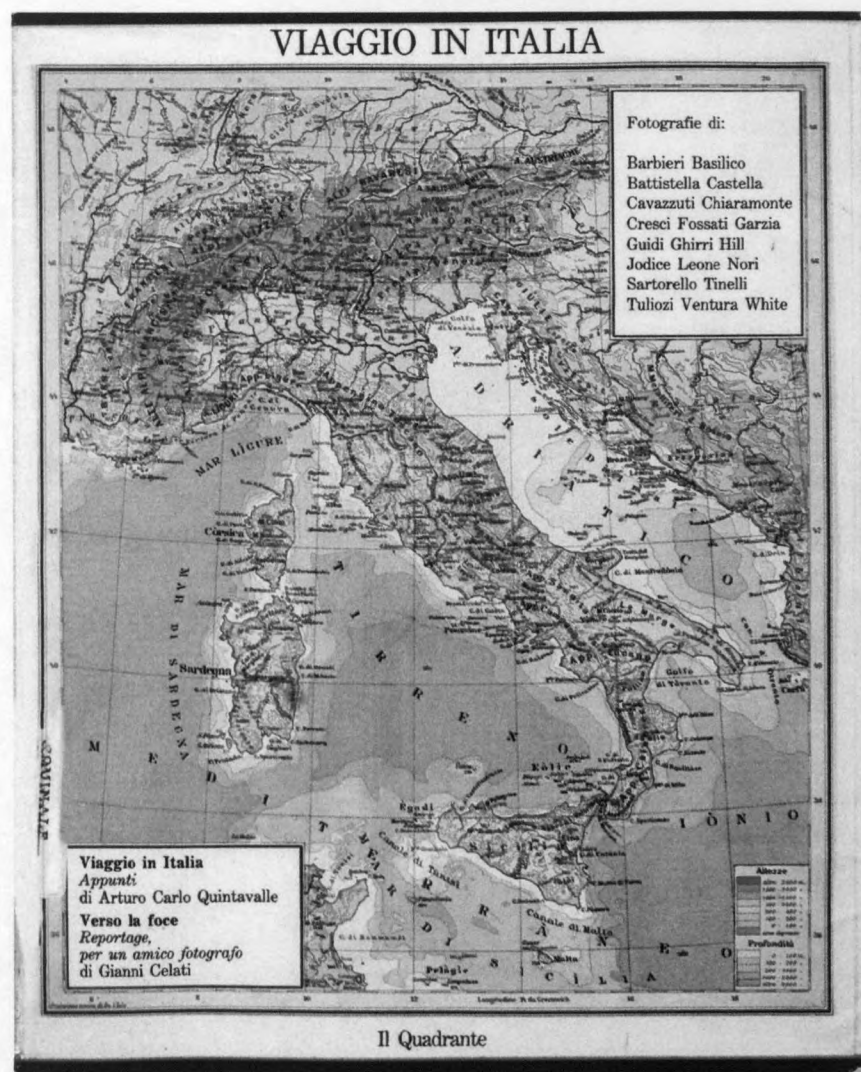
³ L. Ghirri, *Atlante*, Charta, Milano, 1999.

took the centre-stage in photographic research in the nearly two decades between the early Eighties and the late Nineties. The catalogue of the exhibit *Viaggio in Italia*,⁴ conceived in the early eighties by Luigi Ghirri marks a historical turning point between the Seventies and Eighties as an illustration of the shift between investigating the signs of representation and the new representation of the contemporary landscape. But this time, Ghirri's work also contained the contribution of Italian authors from different regional areas across the country.

⁴ The title of the Exhibit echoes the Grand Tour, of the eighteenth century, raises the problem of representing the contemporary landscape based on a completely renewed vision.

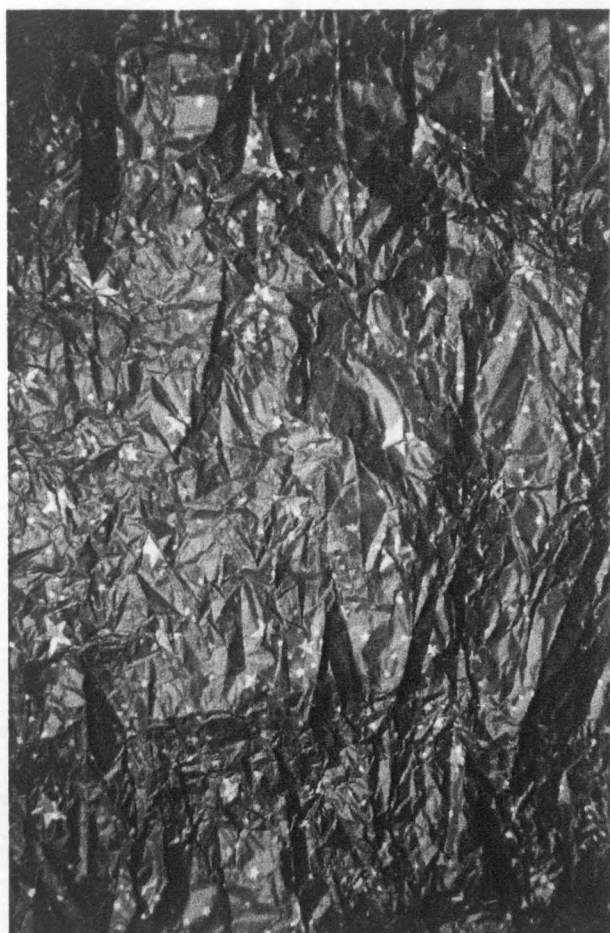
The exhibit is not the result of an investigation or of a commission, but a collection of works undertaken independently by a series of Italian authors who, by the Seventies, had been using the photographic medium for a long time with autonomy from particular photographic genres, as well as by a number of younger Italian authors.

Projection of works from the "Viaggio in Italia" Exhibit

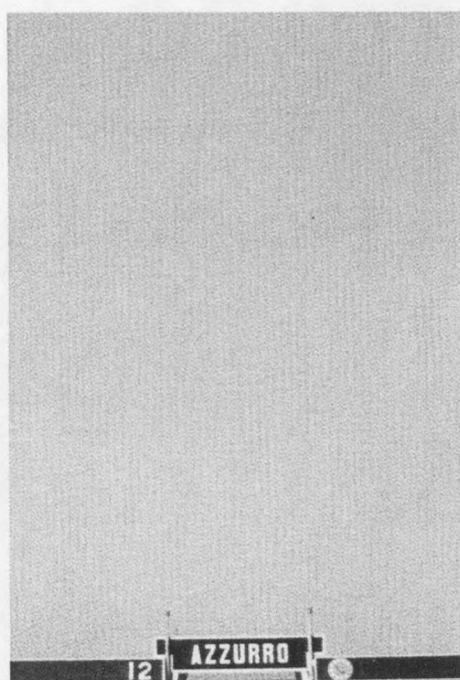


Cover/ *Viaggio in Italia*, Il Quadrante edizioni, Alessandria, 1984

⁴ *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria, 1984.



Luigi Ghirri, 1970, da *Kodachrome*, Punto&irgola, Modena, 1978



Luigi Ghirri, 1977, da *Kodachrome*, Punto&irgola, Modena, 1978



Luigi Ghirri, 1986, da *Paesaggio italiano*, Electa, Milano, 1989



Luigi Ghirri, 1986, da *Paesaggio italiano*, Electa, Milano, 1989

Starting in the early eighties, analysing places and landscapes became a policy manifesto for the 'new Italian photography'. Here, the authors were recomposing the image of a place through a new kind of journey very much removed from the myth of the exotic trip. They focussed instead on the environment where they lived, from both an anthropological and geographical point of view, applying an understanding based on an adventure of the mind and the perspective. The forgotten origins of landscape and its portrayal thus resurfaced in Italian photography, with all the memory of the selected 'places,' particularly those of the Italian provincial landscape.

In the work of all these authors, with the possible exception of Basilico and Jodice who worked and lived in the big cities of Milan and Napoli, the Italian provincial landscape became the chosen place par excellence, where feelings of affection and repulsion, boredom and excitement, everything and nothing blended with one another. As Luigi Ghirri had written in 1981, these were the same feelings described by painters, writers and musicians.⁵ If the poetic interpretation of the atmosphere of a place is one of the definitions of the Picturesque idea, then Ghirri's conceptual approach transformed a vision which might be compared to a nostalgic vision in a powerful revisiting of places in a way that is definitely contemporary.⁶ In the brief travel diary entitled *Ritorno da Sorrento*, Ghirri says: "I go out to walk through Sorrento unable to organise any 'possible' view. Everything seems unbearable, but not because there is disorder or chaos; indeed the sight of Picturesque or at

⁵ A. Detheridge, *Rovesciare la situazione a danno della globalizzazione: spazi visionari, realtà invisibile*, in: *Side Effects*, Silvana Editoriale, Milano, 2002.

⁶ L. Ghirri, *Paesaggio italiano*, Electa, Milano, 1989.

least agreeable corners, seems to render everything incredibly distant".. It looks as if there is another landscape behind what I can see, the real landscape, but I am unable to say what it is or picture it to myself. It is a sort of detachment, like a pleasant absence of stimuli and impressions." ⁷



Guido Guidi, 1971, da *Varianti*, Art&Udine, 1995

The task of photography here is to break down the stereotypes that belong to the visual culture of landscape, the first of which is in fact the Picturesque idea. This operation is necessary to renew our perspective of a place. Photography is interpreted and put forward as a sort of homeopathic treatment "to cure our blindness of the environment caused by the visual media; a subject which F. Vaccari had theorised about in his major theoretical essay *La fotografia come inconscio tecnologico* (Photography as technological unconscious). ⁸

Projection of works by Ghirri, Jodice, Castella

Some traces of the iconography of the Picturesque idea can be seen in the works of several photographers, particularly from the mid-Eighties onward. They include O. Barbieri, with his spectacular series of landscapes by night, since the early-Eights, M. Jodice, who

⁷ F. Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique*, Ed. Créatis, 1981 (Italian edition, Punto & Virgola, Modena, 1978).

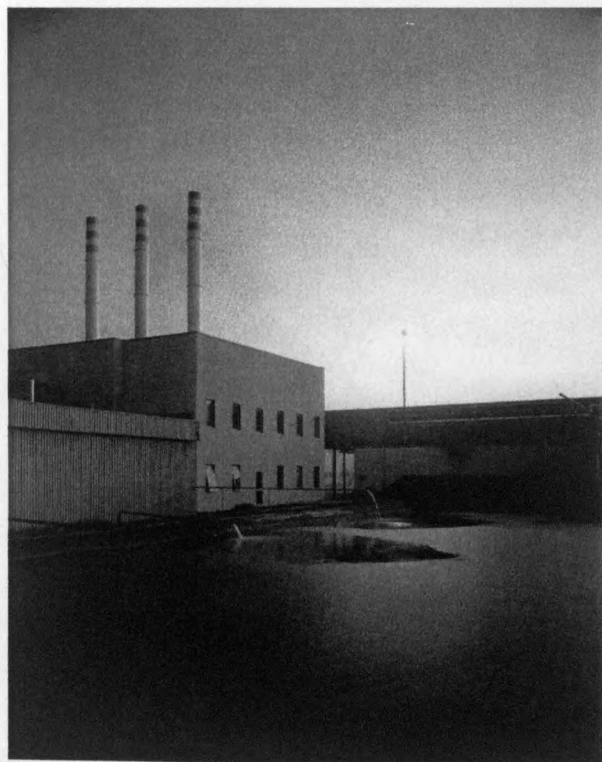
⁸ M. Jodice, *Mediterraneo*, Art&Udine, 1995.

frequently introduces images of historical architecture and pictorial images⁹, V. Castella, with his Neo-Romantic atmospheres, V. Fossati, with his conceptual views.

Public commissioning, which has supported years of research to investigate the Italian landscape and its transformations played a decisive role in this process. The photographer acquired a new and different role from that of the traditional photographer or artist, and consists of showing the community that it is possible to renew one's vision of the landscape with affection and a sense of belonging, even while that landscape is under constant transformation.¹⁰

Crisis in representation, crisis in landscape.

Starting in the mid-Nineties, we witness an inexorable crisis in the representation of the landscape and of the living environment by Italian authors, both historically-established ones and younger authors. The difficulties involved in representing a setting and a space that is complex and goes beyond the limits of the modern, has led numerous authors to adopt new artistic strategies.



Vincenzo Castella, 1984, da *Photoworks*, 2003

⁹ V. Castella, *Photo Works*, Silvana Editoriale, 2003

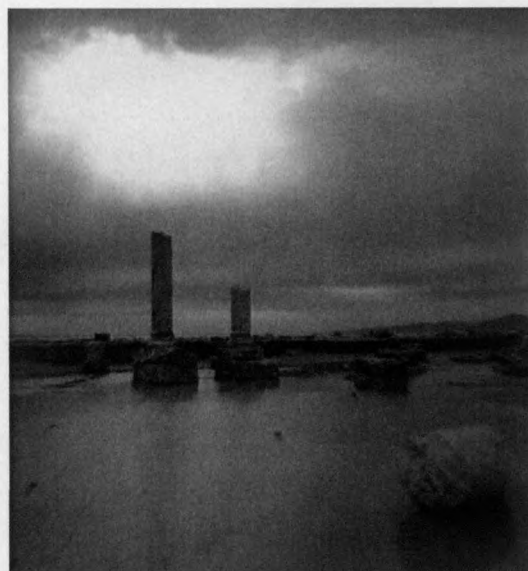
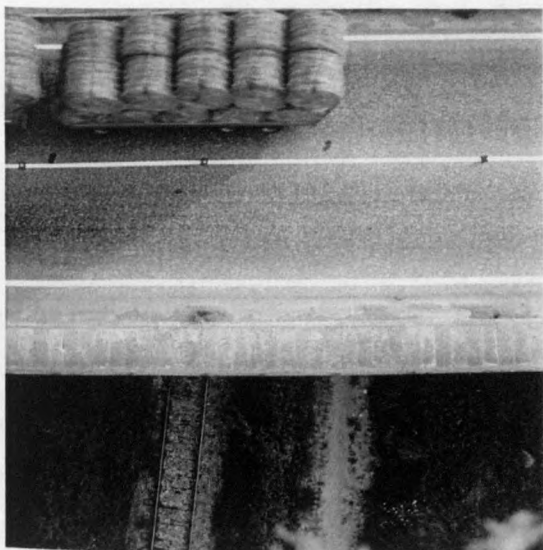
¹⁰ The most important investigation projects on this subject are those on the landscape of the Emilia region, like *Esplorazioni sulla via Emilia*. Edited by E. Bronzoni and G. Bizzarri, Feltrinelli, Milano, 1985, and the project of the Archivio dello Spazio, conducted by the Province of Milan from 1987 to 1997. The Linea di Confine project, born in 1989, brings together the Italian photographic experience and culture of the Eighties, to conduct an investigation which marks historically the shift into the Nineties and the crisis in landscape representation. The exhibit *Luoghi come Paesaggi* (Places as Landscapes). *Photography and Public Commissions in Europe in the '90s*. Comune di Rubiera Linea di Confine, Rubiera, (2000) placed in a historical context and compared individual research experiences undertaken in different European countries in the Nineties.

In the work of P. De Pietri, who comes from Emilia, the landscape is seen from the perspective of unusual shots, such as from an air-balloon (River Floodplain Park, 1996) or of fragments that contain codes which make geographical identification possible (Via Emilia. Fotografie, luoghi e non luoghi 2 (Photographs of places and non-places 2). In the work of Marina Ballo, the viewing and shooting point directs the focus on a particular proxemic space, a sort of new urban landscape (Con la coda dell'occhio (With the corner of the eye), 1995). The work by W. Guerrieri reconstructs the identity of places and their local history through the relationship between several images, either produced by the author or from the local archives (Atlante 03 2003). Finally, the work of Zanta is dominated by fragments, subjective vision and references to works by well-known contemporary photographers (Iconema, 1999). In the work of these authors, as well as in the recent work by G. Guidi, O. Barbieri, W. Niedermayr and others, the representation of the landscape is problematised and so is the very ability to produce a document that is true to reality, which is the distinguishing mark of photography among all the other forms of artistic expression. The work of these authors and others outlines a new contemporary landscape and, in particular, a new interest in urban space. ¹¹

In the work of P. De Pietri, M. Ballo, W. Guerrieri, M. Zanta.

We can examine the work of two important and established Italian authors, Walter Niedermayr and Olivo Barbieri, to consider how contemporary photography can represent the landscape and architecture in the age of globalisation and to think about what the contemporary relevance of the Picturesque idea might be. Mountains already represented a *topos* of the sublime as far back as the Seventeenth century, and in the Nineteenth century, the high-altitude panoramic view of the mountains developed side-by-side with mountain climbing and the emergence of the tourism. ¹²

Paola De Pietri, 1996, da *Parco Casse d'espansione*, Rubiera, 1996



Mimmo Jodice, 1995, da *Mediterraneo*, Art&Dine, 1995

¹¹ *Via Emilia. Fotografie, luoghi e non luoghi 1/2*. Edited by W. Guerrieri. Comune di Rubiera/Linea di Confine, 1999/2000.

¹² W. Niedermayr, *I monti pallidi/The pale mountains*, Raetia, Bolzano, 1993



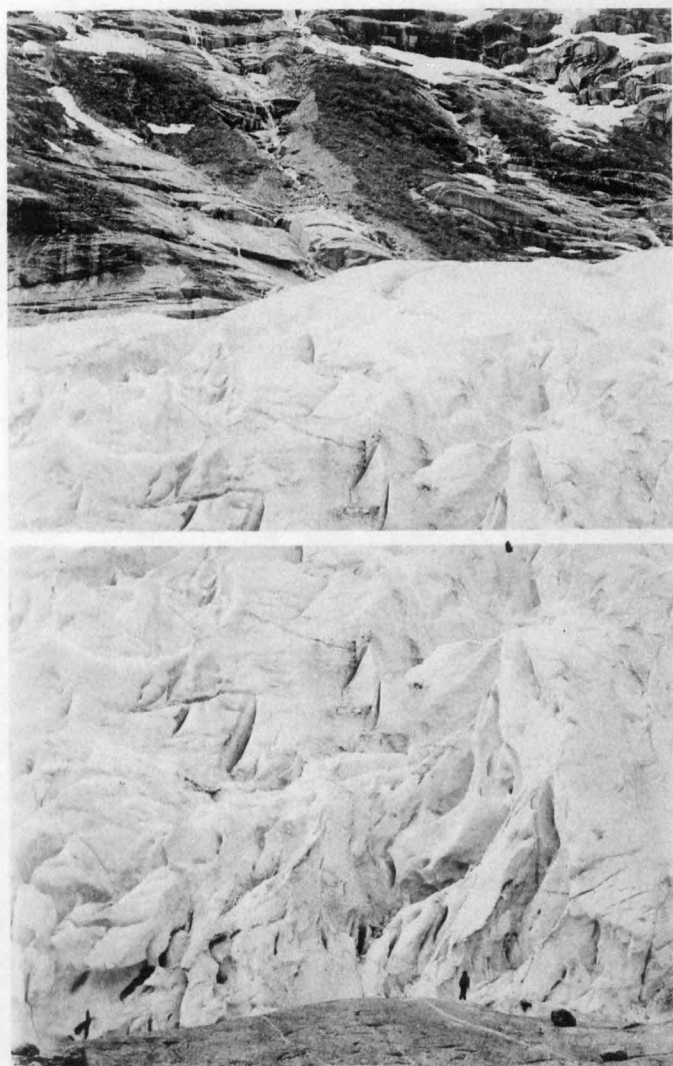
William Guerrieri, 2003da *Atlante 03*, Electa, 2003



Walter Niedermayr, born in Bolzano, where he lives and works, started his systematic investigations of the effects of industrialisation and tourism on the mountain landscape, in particular the landscape of the Dolomites in this last decade. With his works *I Monti pallidi* (*The Pale Mountains*), in 1993 and then *Riserve dell'istante* in 1999¹³, Walter Niedermayr, developed his artistic project in the form of a sequence of images, which allowed him to make a complex connection between images and the related reality.

His project shows an awareness that representation is always a construction of the representation itself, and not a mere re-proposition of the real. The use of colour and pale tones in his work and particularly the sequences he uses for his representations is a strong statement of the theme of the visible and the relativity of the image.

Projection of works by Walter Niedermayr



¹³ W. Niedermayr, *Riserve dell'istante*, Cantz, 1999.

Olivo Barbieri started travelling in the East from 1989. The research resulting from almost fifteen years of work has followed the profound transformations of urban places that have occurred in China and Japan. He witnessed these transformations in the course of his long and repeated non-commissioned journeys, in which he took what we might call sophisticated visual notes of global travellers. Born in the small town of Carpi in the Emilia region, Barbieri inherited from Ghirri the conceptual and lyrical vision of landscape, but as far back as 1982, he started taking shots of settings by night to achieve an altered and fantastic vision of places which is in some way reminiscent of Fellini's films.

Barbieri's vision of urban areas in Chinese and Japanese cities, published in *Virtual Truths*,¹⁴ seen through a particular way of using light and artificial lighting, transcends the vision of the 'normal' metropolis. Items from the past, like historical buildings and temples, and traditions and rituals are emptied of all their meaning and marginalised by the view of new constructions, like huge coloured skyscrapers and motorways.

His most recent works, produced from 1999¹⁵ to date, also represent historical buildings in both the East and the West, through a particular technique to obtain out-of-focus images that can only be obtained through an optical bench. The resulting images are disorienting and create peculiar changes of scale in the objects he portrays. This approach confirms the author's idea that it is impossible to have a single unambiguous understanding and definition of a culture and its image.

Projection of works by Olivo Barbieri

Walter Niedermayr, (diphthic), 1999, da
Riserve dell'istante, Cantz, 1999

¹⁴ O. Barbieri, *Virtual Truths*, Silvana Editoriale, Milano, 2001.

¹⁵ See : *Virtual Truths and Work in progress*, edited by N. Leonardi, Silvana Editoriale Linea di Confine, Milano, 2003



Olivo Barbieri, 2000, da *Virtual Truths*, Silvana Ed. Milano, 2001



Olivo Barbieri, 2000, da *Virtual Truths*, Silvana Ed. Milano, 2001

The New Picturesque: Photography and the Blurring Boundaries between City and Country

Steven Jacobs (Ghent)

Ruburbia

At the end of the twentieth century, a decentralized urban model emerged in which the differences between center and periphery, city and country, and culture and nature are no longer clearly defined. The city no longer seems a place but rather a condition.¹⁶ Since an urban culture has settled in rural areas, nature, to a large extent, has become a human artefact. The contemporary city no longer stands opposed to nature, but encloses large parts of it. The dream of abolishing the difference between city and country, cherished by many social reformers and urban planners with divergent ideologies, became real in surprising and sometimes perverse ways.

These developments occur on both sides of the Atlantic. In Europe, vast urban networks emerged in which two, at first sight contradictory, processes are taking place. On the one hand, the still ongoing urbanization of the landscape contributes to the destruction of nature. On the other hand, as a result of a sharp reduction of agrarian zones and the decay of traditional industries, rural renewal became an important activity. The industrial destruction of the landscape sometimes gives way to a true ecological renaissance – the Ruhr area in Germany is one of the most discussed examples of this phenomenon.¹⁷

In the United States as well, city and country are merging. During the seventies and eighties, new urban concentrations emerged in the peripheries of major cities and a new pattern of low density settlement developed, which Leo Marx called 'ruburbia'.¹⁸ According to Marx, this phenomenon joins in with a long standing American, anti-urban tradition, which smoothly reconciled pastoral ideals with a faith in technological progress – a tradition he charted in his seminal book, *The Machine in the Garden* (1964).

Cityscape and Landscape City

The contemporary, hybrid, and spread urban landscape simultaneously bears resemblances with the former city, suburb, periphery, and countryside; as a result, the

¹⁶Ghent Urban Studies Team (GUST) (ed.), *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis* (010 Publishers; Rotterdam, 1999).

¹⁷Klaus Kunzmann, 'De toekomst van de stedelijke regio in Europa', in Koos Bosma & Helma Hellinga (eds), *De regio van de stad: Noord-Europese Stedebouw 1900-2000* (NAI; Rotterdam, 1997), pp. 16-29; Jan Birksted (ed), *Relating Architecture to Landscape* (Routledge; London, 1999); and Ursula Von Petz, 'De Duitse metropolitane regio. Het Ruhrgebied: naar een nieuw ruimtelijk beleid', in Koos Bosma & Helma Hellinga (eds), *De regio van de stad: Noord-Europese Stedebouw 1900-2000* (NAI; Rotterdam, 1997), pp. 56-65.

¹⁸Leo Marx, 'The American Ideology of Space', in Stuart Wrede & William Howard Adams (eds), *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century* (The Museum of Modern Art; New York, 1991) pp. 62-78.

urbanized environment is increasingly viewed and interpreted as a landscape. This is noticeable on three levels.

First, the interpretation of the city as a landscape is reflected by the development of the phrase 'cityscape.' The *Oxford English Dictionary* shows that, although Thackeray used the word in 1856, the term only came into fashion about a hundred years later – which means, when postwar disurbanization started to manifest itself clearly. One of the earliest meanings of the term has to do with attempts to describe cityscapes 'in terms of a neo-Wordsworthian natural beauty.' From the very first, the concept not only implied a larger, territorial scale but a specific, transcendentalist vision of urban space as well.

Second, the attention to the territorial scale and qualities of urban space is reflected in the rise of *environmental design* – a phenomenon important since the late sixties, when Ian McHarg published his *Design With Nature* (1966). This discipline exchanged the preoccupation with form and space of traditional landscape architecture for the analysis of the relation between nature and the built environment. Completely of a piece with the emerging ecological consciousness, McHarg stressed the importance of studying a whole range of environmental factors for design practice. Undoubtedly, McHarg also stimulated the research tradition of interpreting the modern city as an ecosystem. Since the seventies, attention has been paid to climatological factors in urban processes. In addition, biologists have been charting the flora and fauna on skyscrapers, traffic islands, pavements, suburban gardens, and urban wastelands.¹⁹

Third, the interpretation of the urban environment as landscape stimulated, undoubtedly, the revival of the discipline of landscape architecture, which, since the eighties, became an important issue in architectural and urban debates. Instead of dealing with the little neighborhood park or local facilities, the landscape architect started to pay more attention to the relation between buildings and the landscape in which they are erected: the so-called landscape city.²⁰ As a result of the merging of city and countryside, the gap between the disciplines of urban planning and landscape architecture narrowed as well. According to the French critic Sebastien Marot, the traditional strategies of urban planning were insufficient in reshaping the attenuated urban environment.²¹ Landscape architecture, however, seemed better suited than traditional urban planning strategies to read urban space as a sediment of succeeding interpretations. Most projects of landscape architecture in turned upside down and destructured urban fabrics do not aspire to integrate (such as in contextualist architecture), but mainly aim at exposing the characteristics of a certain site. By bringing back suppressed geographical elements to their normal proportions and by reinterpreting tracks and old constructions, landscape architecture is, in the first place, an exercise in reading the landscape. While architects and urban planners only detect chaos, the landscape architect, with his predilection for borders and in-between-spaces, is still able to observe acutely.

¹⁹Ian L. McHarg, *Design with Nature* (John Wiley & Sons; New York, 1969). See also Ian C. Laurie, *Nature in Cities: The Natural Environment in the Design and Development of Urban Green Space* (John Wiley & Sons; New York, 1979); and Peter Friederici, *The Suburban Wild* (The University of Georgia Press; Athens, GA 1999).

²⁰Leo Pols & Berno Strootman, *De landschapsstad* (Thoth; Bussum, 1998).

²¹Sebastien Marot, 'The Landscape as Alternative', in *The Landscape: Four International Landscape Designers*, (DeSingel; Antwerp, 1995), pp. 9-8.

Posturban Picturesque: Geuze and Zardini

The projects by the Dutch landscape architect Adriaan Geuze and his West 8 office are interesting examples of an attempt in reading the chaotic cityscape in a new and refreshing way. Geuze departs from the observation that the difference between city and nature is no longer clearly defined. According to Geuze, the new city is 'an airy metropolis with villages, urban centers, suburbs, industrial areas, ports, airports, woods, lakes, beaches, reserves and the monoculture of the high-technology agricultural areas.'²² The city has become an outstretched urban landscape and the contemporary urbanite has become a mobile individual exploring constantly the possibilities of this varied landscape. Not coincidentally, Geuze focuses especially on zones where country and city meet and touch each other. Like architects such as Rem Koolhaas or Willem-Jan Neutelings, Geuze pointed out the potential of the periphery to intensify modern urban experiences. For many years, all indistinct and unwelcome allocations were concentrated in the periphery. But meanwhile, these vague border zones have been saturated and have become a patchwork of enclaves with completely divergent functions. In the first place, Geuze is interested in the ways industrial residual spaces acquire unanticipated new functions, such as reclaimed port areas colonized by different kinds of mass recreation.²³

The overflow of the periphery into a hybrid space, containing parts of the former juxtaposition between city and country, is also the research topic of the Italian urban planner Mirko Zardini. Zardini also has stressed the environmental dimension of contemporary urban space, that no longer answers to the traditional concepts of periphery, suburb or even edge city. According to Zardini, green is the color which is increasingly present on maps of the contemporary city.²⁴ While earlier, green indicated nature and hence the negation of urbanity, the contemporary cityscape is cut through by large open spaces resulting in a posturban, heterogeneous, fragmented and hybrid landscape 'interspersed with green zones-parks, gardens, sporting grounds, protected zones, vegetable patches.'

In order to interpret and master this contemporary fragmented landscape, Zardini argues in favour of a reevaluation of the notion of the picturesque: 'Only the sensibility of the picturesque allows us to observe this territory with new eyes: to understand the differences, the contrasts, the mixtures, and the nuances, and to appreciate them. This sensibility leads us to observe the edges, the borders, the lines of contrasts or superimposition of different worlds, more than the homogeneity that is to be found within each of the elements, small or large. ... Dissymmetry and variety, irregularity, the unexpected, the intertwined, raw materials, tactile values, all that becomes part of the picturesque. The picturesque is inclusive, which is to say that it incorporates the surrounding landscape into the gaze, it accepts individual expression, it blurs the traditional distinction between natural and

²²Adriaan Geuze, 'Accelerating Darwin', quoted in Bart Lootsma, 'The New Landscape', in Rem Koolhaas & Harvard Project on the City, Stefano Boeri & Multiplicity, Sanford Kwinter, *Mutations* (Arc en rève; BordeauxActar; Barcelona, 2001), p. 466.

²³Bart Lootsma, 'The Tradition of the New: West 8 and the Dutch Landscape', in *The Landscape: Four International Landscape Designers*, (DeSingel; Antwerp, 1995), pp. 77-108.

²⁴Mirko Zardini, 'Green is the Color', in Rem Koolhaas & Harvard Project on the City, Stefano Boeri & Multiplicity, Sanford Kwinter, *Mutations* (Arc en rève; BordeauxActar; Barcelona, 2001), pp. 43-9.

artificial. What heretofore have been considered negative elements in the contemporary city – heterogeneity, excessive variety, disorder, disharmony, the incongruous coexistence of different pieces – now constitute a resource, a quality with which to define a new landscape.'

Undoubtedly, Zrdini's plea for a revaluation of the picturesque results from the need to find a conceptual model for reading and understanding the contemporary fragmented and hybrid cityscape. It seems quite difficult to chart and define this amorphous environment – a plethora of neologisms convincingly illustrates this: *edge city* (Joel Garreau), *middle landscape* (Peter Rowe), *generic city* (Rem Koolhaas), *city à la carte* (Robert Fishman), *carpet metropolis* (Willem-Jan Neutelings), *expolis* (Edward Soja), *postsuburbia* (Jon Teaford), *città diffusa* (Stefano Boeri), *nonplace urban realm* (Melvin Webber), and many others. This terminological abundance and the consequential confusion of ideas indicate that the contemporary cityscape is difficult to value. Hence, the need for structures and frameworks in order to reconceptualize today's built environment. Some attempt to interpret it by means of scrupulous depiction, such as the urban planner Bernardo Secchi with his method of *descriptive city planning*, developed in order to analyze the periphery of some Italian cities.²⁵ Others try to understand the contemporary landscape by representing it.

Hence, the importance of photography in recent urban planning – the collaboration between urban planner Stefano Boeri and photographers such as Gabriele Basilico or Francesco Jodice is perhaps one of the most elaborate recent example of this alliance.²⁶ Earlier, during the 1980s, Basilico, with many other internationally known photographers, participated in the impressive photographic mission of DATAR (La Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale). This mission, sponsored by the French socialist government, was explicitly meant to turn the landscape of the planner, which is often an abstract realm consisting of maps and statistics, into something more concrete and tangible. For the initiators of DATAR, the complexity of the contemporary environment could not be captured through a naïve documentary and representational interpretation of the medium of photography. 'How can hybrid landscape structures that do not even have a name be expressed in precise photographic studied themes?', they asked themselves.²⁷ On the contrary, DATAR asked photographers with artistic ambitions to join the program. 'Conscious of the need to gradually give the concept 'landscape' its underlying meaning of lost culture,' DATAR decided to approach photographers who assert both their role as artists and their will to confront this situation with new social needs. In landscapes which have lost their coherence and their value – where old values are no more than relics – a work of creativity is needed to give a meaning to these landscape conditions.'²⁸

Since then, many other prominent artists and photographers have been trying to give shape to the fraying borders between city and country. Unmistakably, these artists deviate from the usual tourist image production, which, in the case of cities, focuses on monuments,

²⁵ Bernardo Secchi, 'Il territorio abbandonato', *Casabella*, 512, 1985, pp. 18-19.

²⁶ See Gabriele Basilico & Stefano Boeri, *Italy: Cross Sections of a Country* (Scalo; Zsch, 1998); and Rem Koolhaas & Harvard Project on the City, Stefano Boeri & Multiplicity, Sanford Kwinter, *Mutations* (Arc en rève; Bordeaux/Actar; Barcelona, 2001), pp. 196-205, and 474-83

²⁷ François Hers & Bernard Latarjet, 'The Experience of the Landscape', in *Paysages Photographiques: La mission photographique de la DATAR: Travaux en cours 1984/1985* (Hazar; Paris, 1985), p. 447.

²⁸ Hers & Latarjet, 'The Experience of the Landscape', p. 447 and p. 451.

and which, in that of landscapes, erases all traces of human presence. In the following pages, I will concentrate on the dismissal of the nostalgic gaze of commercial image production in the work of Robert Smithson, John Pfahl, Joel Sternfeld, Jeff Wall, and Andreas Gursky in particular. Because of the attention to the whimsical environment in which natural and artificial elements merge, their works evoke associations with the tradition of the picturesque.

The Old Picturesque

Like the notion of the sublime, that of the picturesque originated in the eighteenth century. In contrast with the picturesque, however, the sublime has remained an important category in modern aesthetics and art theory: from romanticism onward, through the development of abstract art, up until American high modernism – see, for instance, Barnett Newman's famous essay *The Sublime is Now* (1948). In postmodern cultural philosophy as well, the concept of the sublime was revitalized: from Jean-François Lyotard to *cyberpunk* with its fascination for decay in postindustrial urban ruins. The picturesque, by contrast, was granted a short life.

We had to wait for an urban planner such as Zardini to save the term from oblivion. In the eighteenth century, the development of the concept of the picturesque was closely related to that of the English landscape garden. Designers as William Kent, Thomas Bridgeman, Lancelot 'Capability' Brown, and Humphry Repton gradually abandoned the severe geometry of the French garden model and the obligatory temples, grottoes and pyramids. Eventually, they were left with a Palladian house in a carefully recreated English landscape. The new style, introduced by philosophers and writers such as Shaftesbury, William Temple, Joseph Addison, and Alexander Pope rather than by professional gardeners, was not characterized by a predilection for the whimsicalness of nature but rather by the *image* of the whimsicalness and irregularity of nature.²⁹ This is convincingly demonstrated by the prominent theoreticians of the *the picturesque*, such as Richard Payne Knight, Uvedale Price, and William Gilpin, who presented the picturesque as a separate and autonomous aesthetic category alongside the beautiful and the sublime, defined by Edmund Burke.³⁰ In the aesthetics of the picturesque, nature is approached indirectly, through *pictures* – through the paintings of Claude, Poussin, Salvator Rosa in particular, or through the literary or graphical descriptions of oriental gardens. The English landscape garden was designed 'to be viewed as a Lorrain or a Poussin might paint them.'³¹ Rather than a landscape, the picturesque garden produces the image of landscape – an image, moreover, indebted to the representation of the landscape by other media such as painting. According to John Dixon Hunt, the term *picturesque* refers both to a certain kind of landscape, which is suited as a subject for a painting, and to a fragment of reality, that could be viewed as if it would be part of a painting. On the one hand, new landscape gardens were provided with carefully coded

²⁹ George B. Tobey, *A History of Landscape Architecture: The Relationship of People to Environment* (American Elsevier Publishing Company; New York, 1973), pp. 128-5.

³⁰ Clemens Steenbergen & Wouter Reh, *Architecture and Landscape: The Design Experiment of Great European Gardens and Landscapes*, (Prestel; Munich, 1996), p. 253

³¹ G. B. Tobey, *A History of Landscape Architecture*, p. 13.

meanings and constructed as a series of composed scenes. On the other, the viewer could discover and recognize picturesque scenes in nature itself. William Gilpin, publishing his *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; On Sketching Landscape* in 1794, encouraged tourists, for instance, 'to frame views, to graduate prospects from foreground to background, and above all to ensure variety of painted, drawn or engraved texture, which minimized similar qualities in the natural world.'²

To the theoreticians of the picturesque, however, the importance and place of pictorial mediation was a point of contention from the very start. Whereas Burke situated the qualities of the sublime and the beautiful particularly at the level of perception, Uvedale Price referred to visual qualities of the landscape itself. Later, Richard Payne Knight dissociated from these opinions and stated that it was untenable to see the picturesque as a quality of the landscape.³ This controversy surely demonstrates the importance of visual mediation and techniques of representation and it always reoccurs when the ever changing landscape is interpreted or subjected to human interventions. Moreover, this controversy is included in the notion of 'landscape' itself, which, according to the *Oxford English Dictionary*, occurred for the first time in 1603 and stood for 'a picture representing natural inland scenery.' The word was borrowed from the Dutch *landschap*, probably because of the influence and the prestige of landscape painting of the Netherlands. In Dutch, the word had from the very first the double meaning of both a 'piece of land, region' and an 'image' representing such a piece of land. In Romanic languages as well, *paysage* (Fr.), *paisaje* (Sp.) en *paesaggio* (It.) have this double meaning – with the difference that the sense of 'image' or 'reproduction' even preceded the other meaning. According to Tom Lemaire and Jan Kolen, 'this double meaning is telling. It focuses our attention on the fact that landscape has not exclusively been a piece of the environment or nature, but has been, from the very first, dependant from its structuring by human presence and by the gaze in particular.'⁴ The experience and the representation of the landscape are closely connected. Several scholars, including the art historian Ernst Gombrich who often stressed the role of mental concepts in perception, even state that painting made possible the aesthetic experience of the environment as a landscape.⁵

Image Frame

This dialectic relation between reality and image, characterizing the principle of the picturesque, plays an important part in the observation, interpretation, and transformation of the contemporary diluted landscape as well. In this context, we can speak of a *historical* primacy of representation: postwar disurbanization was deployed in situ without an

² John Dixon Hunt, 'Ut Pictura Poesis: The Garden and the Picturesque in England 1710-1750', in Monique Mosser & George Teyssot (eds), *The History of Garden Design: The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day* (Thames & Hudson; London, 1991), pp. 23-41.

³ Steenbergen & Reh, *Architecture and Landscape*, p. 253

⁴ Jan Kolen & Tom Lemaire (eds), *Landschap in meervoud: Perspectieven op het Nederlandse landschap in de 20ste-21ste eeuw* (Uitgeverij Jan van Atkel; Utrecht, 1999), pp. 11-26.

⁵ Manfred Smuda, 'Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik: Zur Konstitution von Landschaft', in Manfred Smuda (ed.), *Landschaft* (Suhrkamp; Frankfurt aM, 1986), pp. 64-65.

extensive theoretical framework. One of the biggest urban and landscape transformations of Western history came about outside the intellectual sphere of architects, urban planners and social reformers and only was directed by the short-term vision of contractors and land speculators. For many years, this posturban reality even remained completely absent in theoretical reflections of architects and urban planners – with the exception of Robert Venturi, although he focused on vernacular culture of building and imagery rather than on the spatial logics of the periphery as such. Instead, about 1970, artists and photographers started to direct their gaze and cameras toward the new urban space. It is not an understatement to say that these photographers made urban planners and architectural theorists aware of the potentials of the contemporary landscape. According to landscape architect Galen Crantz, 'photography has helped us, through the device of the frame, to see order where before we only saw chaos.'⁶ Undoubtedly, the increasing importance of landscape architecture in recent debates on the chaotic and fragmented cityscape can be connected with the role of techniques of representation within this discipline. According to Sebastien Marot, landscape architecture is a craft which has always been intimately bound up with developments in the fields of surveying, painting, the graphic arts, the theater, and scenography.⁷ Nevertheless, many contemporary landscape architects hark back to a model developed by artists in the late 1960s and early 1970s.⁸

Entropic Landscapes: Smithson

This time, however, instead of representing the landscape as a motif, art ended up in the landscape itself. To the representatives of land art, after all, museums gave way to the deserts of the Southwest. Their art works, with simple geometrical outlines referring both to minimal art and Neolithic constructions, displayed a spectacular scale, which had to make a stand against the vastness and emptiness of the landscape. Robert Smithson especially, connected his artistic praxis to a postindustrial, *entropic* landscape. In addition, his work is all about the problem of visual representation and the notion of the picturesque in particular. Smithson enunciated his ideas about this in an article entitled *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, which can be considered as one of the most important texts of the Land Art movement.⁹ In this essay, Smithson refers extensively to earlier theoreticians of the picturesque as William Gilpin and Uvedale Price, both being sources of inspiration to Olmsted's entire oeuvre and to the design of New York Central Park in particular.

Undoubtedly, several aspects of Smithson's work can be connected meaningfully with a sublime sensibility – his predilection for gigantic structures or his fascination for the horror of landscape destruction in the first place. Smithson, according to whom Central Park exposes existential processes, focuses on the effects of decay and dilapidation such as drugs,

⁶ Galen Crantz, 'Four Models of Municipal Park Design in the United States', in Stuart Wrede & William Howard Adams (eds), *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century*, (The Museum of Modern Art; New York, 1991), pp. 118-23

⁷ Sebastien Marot, 'The Landscape', p. 25.

⁸ Marc Treib, 'Form, Reform, and American Landscape Architecture', in *The Landscape: Four International Landscape Designers* (deSingel; Antwerp, 1995), p. 45.

⁹ Robert Smithson, 'Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape', in Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson* (New York University Press; New York, 1979), pp. 117-28.

graffiti, and litter. On the one hand, this links up seamlessly with his fascination for entropy – a notion perfectly reconcilable with vastness and infinity, which, according to Burke, are qualities of the sublime. On the other hand, it illustrates Smithson's attentiveness for the small, capricious changes of the landscape and for the interaction between man and nature, which fall outside the classical categories of the beautiful and the sublime. According to Smithson, the picturesque includes exactly this dialectical relation between man and nature.⁴⁰ Earlier interpretations of the concept were too confined because they focused too much on the creations of 'scenes' and did not take into account the possibilities of ceaseless reconstruction. Whereas Olmsted was interested in scenic dispositions, Smithson prioritized time.⁴¹ Moreover, he associated this attention to time and to the traces of use with the image of the ruin, which, being an important scenic element in the English landscape garden, was linked up closely with the aesthetics of the picturesque.

Last but not least, Smithson connected the theme of the picturesque explicitly to the dull and monotonous world of the periphery. In his famous essay *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), Smithson speaks about the uncanny qualities of this banal landscape which he visits on a Saturday. Alongside the river, where a highway is constructed, he notices desolated building materials and impressive digging machines. Smithson compares them with ruins or prehistorical beings stuck in the mud. The unfinished constructions announce their own decay, and, consequently, the irreversibility of entropy. 'That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.'⁴²

In this essay, in which he presents bridges under construction, dug off fields, concrete walls and dredging machines as 'monuments', Smithson constantly speaks of the 'photographic' or 'cinematic' qualities of the landscape. 'Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of 'stills' through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph,' Smithson wrote.⁴³ In doing so, he tried to reinterpret the notion of the picturesque. His whole mental universe is punctuated by remarks about the mutual permeability of the world and its representation. Landscapes are perceived as series of reproductions.

Of course, the landscape painting of Poussin or Claude no longer acts as a guideline. Instead, technical and industrial developments made it possible to view the world as an image. 'The landscape begins more to look like a three dimensional map rather than a rustic

⁴⁰Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel* (University of California Press; Berkeley, 1995), pp. 141-45.

⁴¹Marc Treib, 'Form, Reform, and American Landscape Architecture', p. 47.

⁴²Robert Smithson, 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (University of California Press; Berkeley, 1996), p. 72.

⁴³Robert Smithson, 'A Tour of the Monuments of Passaic', p. 70.

garden,' Smithson states.⁴⁴ Moreover, this phenomenon was enhanced by the reproductive possibilities of photography and film, which were so important to the perception of earthworks. Since photography, Smithson notes, the world has been colonized by the camera and the earth became a museum.⁴⁵ Somewhere else, he states that 'nature falls into an infinite series of movie stills – we get what Marshall McLuhan calls the Reel World.'⁴⁶

Smithson made clear that the dialectical relation between the landscape and its representation, contained in the etymological meaning of the word 'landscape', has acquired new dimensions in the age of mechanical reproduction. Scenic beauty, for instance, plays an important role in tourism, which is inherently linked with image production. According to historian Peter Schmitt, the tourists who started to explore the American wilderness at the beginning of the twentieth century 'were not impressed by the wilderness itself. They looked instead for the unique, the spectacular, or the sublime, drawing their standards from stereoscopic views, picture postcards, railroad advertising, magazine illustrations, Romantic literature and landscape art. Scenic beauty was an art form, and its inspiration a preconditioned experience.'⁴⁷ As theoreticians of tourism, such as Dean MacCannell and John Urry, made clear, the tourist visits the places which have been represented and photographed before in order to rephotograph them himself. Travelling becomes sightseeing and a strategy for the accumulation of photographs.⁴⁸

Smithson elaborated on these considerations in his *Photomarkers* (1968), which are photographs of landscape fragments which are rephotographed *in situ*.⁴⁹ With these *Photomarkers*, Smithson foreshadows several artists focusing on the landscape and the way it is perceived by means of representations and images. An outstanding example of this approach is the work of Mark Klett, who directed the *Rephotographic Survey Project* in the late seventies, which located and rephotographed the sites of images made by William Henry Jackson and Timothy O'Sullivan, and other photographers surveying the West in the late nineteenth century.⁵⁰ In many other pictures, Klett presents, within a single image, a landscape together with a nineteenth century pictorial or photographic representation of the same site. Although susceptible to natural beauty, Klett demonstrates the weakness of the

⁴⁴ Robert Smithson, 'Aerial Art', in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (University of California Press; Berkeley, 1996), p. 116.

⁴⁵ Robert Smithson, 'Art through the Camera's Eye', in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (University of California Press; Berkeley, 1996), p. 31; and Robert Smithson, 'Fragments of a Conversation (Edited by William C. Lipke)', in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (University of California Press; Berkeley, 1996), pp. 188-91.

⁴⁶ Robert Smithson, 'A Museum of Language in the Vicinity of Art', in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (University of California Press; Berkeley, 1996), p. 91.

⁴⁷ Peter J. Schmitt, *Back to Nature: The Arcadian Myth in Urban America* (Oxford University Press; New York, 1969), p. 155.

⁴⁸ See Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (California University Press; Berkeley, (1976) 1999); and John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies* (Sage Publications; London, 1990).

⁴⁹ On Smithson's photography, see also Robert A. Sobieszek, *Robert Smithson: Photo Works* (Los Angeles County Museum of Art; Los Angeles, 1993) and Guglielmo Bargellesi-Severi (ed.), *Robert Smithson: Slideworks* (Carlo Frua, 1997).

⁵⁰ Mark Klett, et.al, *Second View: The Rephotographic Survey Project* (University of New Mexico Press; Albuquerque, 1984). See also William L. Fox, *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape* (University of New Mexico Press; Albuquerque, 2001).

idea of a virgin nature: always, so it seems, the wilderness has been represented and, consequently, mastered before. In some cases, sites seem 'more natural' and untouched today than a century ago.

Photoresque: Sternfeld and Pfahl

Smithson illustrated his text with a series of photographs, which unmistakably share some similarities with the pictures of Edward Ruscha or Dan Graham, who also, during the same years, aimed their gaze toward the posturban reality of gas stations, cheap tract housing developments, and empty parking lots. It is striking how in those years several protagonists of American late modernism started to reject the Greenbergian idea of a completely self-reflexive and autonomous art, while directing their attention to the banality and monotony of the urban periphery. Apparently, they were able to give rein to a minimalist predilection for simple geometry, serial structures, and empty signs, within the aridity of the attenuated city. A new leading generation of urban photographers as well – the so-called *New Topographers* with, among others, Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore, and Bernd and Hilla Becher – was no longer fascinated by the kaleidoscopic intoxication of the metropolis, as the avant-garde in the 1920s, or by colorfulness of pedestrian life, as the street photography between the 1980s and 1960s. On the contrary, in the first place, these New Topographers also registered the periphery and the irregular borders, where city and nature merge into each other. The 1975 exhibition from which these photographers derive their collective name was tellingly entitled *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*.⁵¹ The term 'landscape' for describing the photographic exploration these posturban zones was also used by Colin Westerbeck, who wrote that 'the impetus shifted ... from the street photography of the 1950s and early 1960s centered in New York to the landscape photography of the late 1960s and the 1970s done primarily in the West.'⁵² Since the pictures of the New Topographers no longer corresponded to the traditional image of the city, Westerbeck has felt the need to resort to the term 'landscape photography.' Yet a brief glance at these pictures suffices to make clear that their supposed landscapes have little affinity with the traditional image of a sublime and pristine nature.

Since then, translating the irregularity and whimsicalness of this man-altered landscape into a readable image has become a major challenge for various artists and photographers. In order to transform the territorial chaos into a visual order, some of them clearly make use of all kinds of pictorial conventions and precedents. Given this perspective, we can speak of a contemporary or posturban equivalent of the picturesque. This is definitely the case in the works of the American photographers Joel Sternfeld and John Pfahl.

Sternfeld's oeuvre betrays a fascination for the vague border area between nature and city. He recorded, for instance, the urbanization of the American landscape in his *American Prospects* (1987). About 1990, he photographed the Roman *campagna*, which has been so

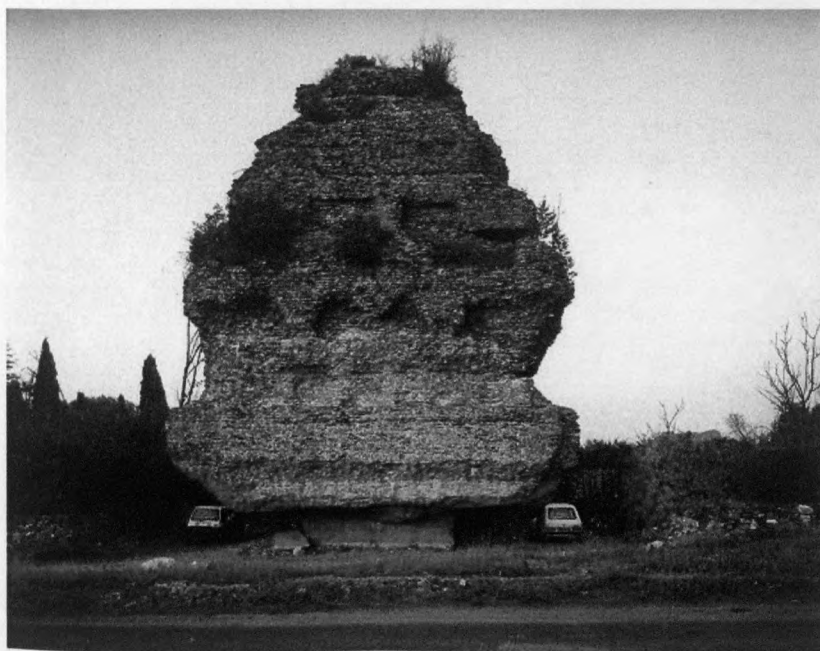
⁵¹ *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, curator: William Jenkins (International Museum of Photography at George Eastman House; Rochester, NY, 1975).

⁵² Colin Westerbeck, 'On the Road and in the Street: The Postwar Period in the United States', in Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography* (Käemann; Köln, 1998), pp. 641-42.

important in the development of the aesthetics of the picturesque.⁵³ (fig. 1) Sternfeld made use rewardingly of obligatory picturesque paraphernalia: Roman ruins, melancholic dusk, red colored earth, cypresses and pine-trees, and, in some cases, a lonesome horseman or a flock of sheep with a sheepdog. Simultaneously, however, he aimed his view camera at the whimsical signs of contemporary urbanization: the new residential settlements under construction, billboards, recreation parks, or cars with lovers parked underneath classical monuments. His pictures make clear that every civilization is inherently linked with decay. But in the first place, they are convincing meditations on the role of history and collective memory in the perception of the (urban) landscape. The logics of peripheral identitylessness meet a landscape buried under the weight of history.



Joel Stenfeld, *Grand Nymphaeum*, from *Campagna Romana* (1990)



Joel Strenfeld, *Lovers parking*, *Via Appia Antica*, from *Campagna Romana* (1990)

⁵³ Joel Sternfeld, *Campagna Romana: The Countryside of Ancient Rome* (Alfred A. Knopf; New York, 1992).

The theme of a *genius loci* within the *generic city* also popped up some years earlier in his series *On This Site: Landscape in Memoriam*, in which Sternfeld represents all kinds of banal places.⁵⁴ The banality of the sites, however, is misleading. Each photo is accompanied by a text which reveals that the specific, ordinary-seeming place we are watching has been the site of a dramatic or even gruesome event. Sternfeld captures these places, banal and insignificant in themselves, long after press photographers have gone. By doing so, he both questions the notion of collective memory and its relation to public space. In addition, he comments on the alleged innocence of the landscape.

This loss of innocence of the landscape and, consequently, of the possibility of a revaluation of the picturesque, seem to be important considerations of various contemporary landscape photographers. A good example is the work of John Pfahl, an artist interested in human interventions in nature and, in his early years during the 1970s, in optical illusions and the problem of representation.⁵⁵ In the 1980s, Pfahl made a series of color photographs entitled *Power Places*, in which he resolved the age old conflict between the machine and the garden – using Leo Marx's metaphor. *Power Places* consists of images of nuclear plants, conventional and hydro-electric power stations settled in an Arcadian landscape. (fig. 2) The compositions unmistakably hark back to picturesque antecedents. With their well determined horizon dispositions, their predilection for atmospheric effects and mirroring water surfaces, and their carefully constructed balance between fore- and background, Pfahl's photographs refer both to the landscapes of Claude and Poussin and the conventions of nineteenth century pictorial and photographic landscape evocations. Notwithstanding an undisputable parodying and ironic undercurrent, Pfahl succeeded in revitalizing the notion of the picturesque. Moreover, he connects it with an ecological dimension without resorting to nostalgic simplifications. Sally Eauclaire already noted that people with completely different political opinions referred to Pfahl in order to support their opinions.⁵⁶ Whereas for some they are proof of the beauty of technology and its commensurability with nature, for others they show us frozen drab waters, apocalyptic sunsets, and other signs of decay and destruction – given that perspective, they answer to an aesthetics of the sublime as well. Other critics, such as Deborah Bright, have criticized both Pfahl and the New Topographers because they have been aesthetizing the contemporary landscape. Bright blames these artists for their supposed lack of political consciousness and she states that their photographs 'bespeak a kind of romantic nostalgia for the picturesque landscape.' She fails to notice entirely that these photographs demonstrate precisely, in parallel with the opinions of scholars of the contemporary landscape such as J.B. Jackson, Kevin Lynch, Robert Venturi, David Lowenthal and Grady Clay (whom she all praises), 'how the landscape is a human organization of space, a historical construction rather than an immutable essence.'⁵⁷

⁵⁴ Joel Sternfeld, *On This Site: Landscape in Memoriam* (Chronicle Books; San Francisco, 1996).

⁵⁵ See Estelle Jussim, 'Passionate Observer: The Art of John Pfahl', in *A Distanced Land: The Photographs of John Pfahl* (Albright-Knox Art Gallery; Buffalo, 1990), pp. 1-29.

⁵⁶ Sally Eauclaire, *New Color New Work: Eighteen Photographic Essays* (Abbeville Press Publishers; New York, 1984), pp. 181-196.

⁵⁷ Deborah Bright, 'Of Mother Nature and Marelboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography', in Ricard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (MIT Press; Cambridge, MA, 1989), p. 19.



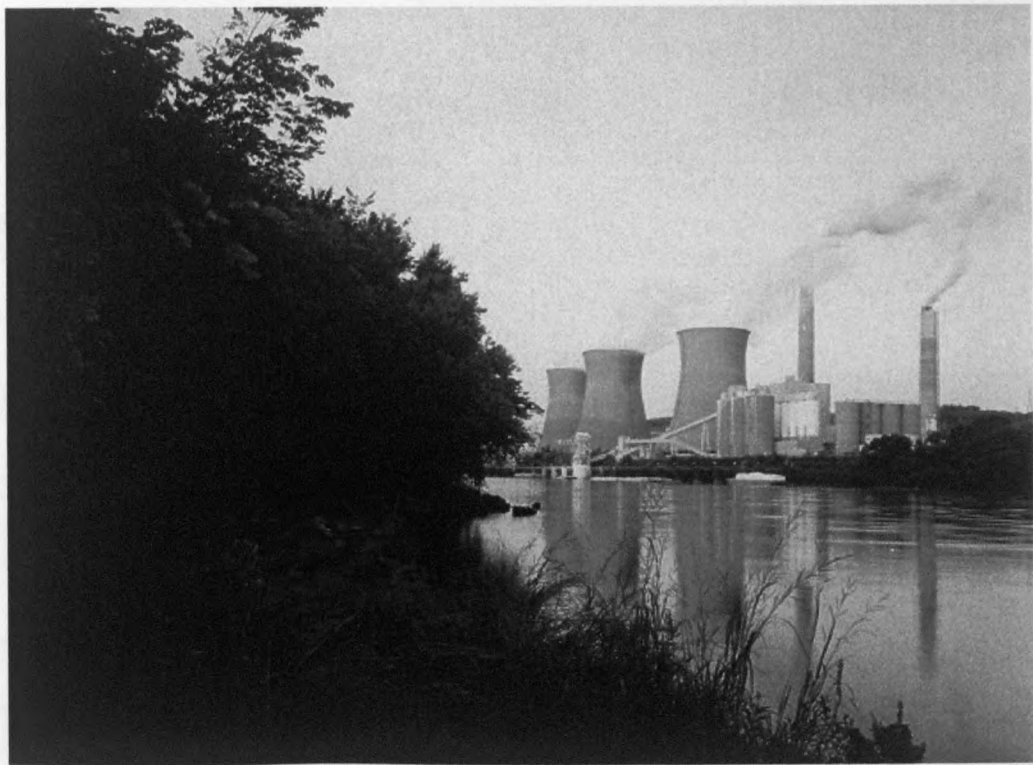
John Pfahl : *Australian Pines, Fort deSoto, Florida (1977)*



John Pfahl : *Red Setters in Red Field, Charlotte, North Carolina (1977)*



John Pfahl: *Three Miles Island Nuclear Plant, Susquehanna River, Pennsylvania (1982)* from *Power Places*



John Pfahl: *Bruce Mansfield Plant, Shippingport, Ohio River, Pennsylvania (1981-84)* from *Power Places*

More recently, Pfahl referred explicitly to the canon of the picturesque with his *Permutations on the Picturesque*, in which he photographically registered locations in the English Lake District which had been touched on already in eighteenth century guide books. Apart from the motif, the general atmosphere and the selected viewpoints as well referred to the tradition of the picturesque. Moreover, Pfahl processed the images digitally. The landscape motif was adapted; disturbing branches or cattle were removed and cloud formations were made more appealing. But, more importantly, Pfahl transformed the photographic images into emulations of picturesque watercolors. Nevertheless, the result is not a nostalgic appropriation of a traditional motif or a traditional technique of representation. This is demonstrated by the strip of enlarged pixels cutting notably through each of the images. The representation of the idealized landscape, which already in his earlier work merged with the visible traces of human interventions, is now disconnected from its referent. This principle, closely linked with the tradition of the picturesque from the very first, is now interpreted by means of the possibilities of digital processing.

Simulandscapes: Wall and Gursky

The picturesque strategy of exchange between landscape and its image links up perfectly with the perception of landscapes in postindustrial society. On the one hand, economic restructuring and the proliferation of new media are important causes of contemporary disurbanization, whereas, on the other, the transformation of what Walter Benjamin once called 'the age of mechanical reproduction' into an age of electronic simulation has revitalized the picturesque preference for the exchange of images by their referents.

This is undoubtedly the case in the work of Jeff Wall, who combines the possibilities of digital image processing with references to picturesque antecedents. Wall appropriates the narrative, symbolic or allegorical dimensions of classical genre painting and attempts to reconcile them with a modernist tendency toward self-reflection.⁵⁸ In order to elaborate this peculiar mixture of new and traditional media, Wall strikingly prefers the unromantic, industrialized and urbanized landscape – this is already demonstrated by his *Landscape Manual* (1970) at the very start of his artistic career. But the fringes between nature and city are usually the settings of his later work as well, in which location shots are often combined digitally with staged studio scenes. In this way, Wall connects the logics of the picturesque, disturbing the relation between reality and representation in itself, with the possibilities of digital image processing. Wall slings the conventions of the pastoral tradition into a world of wastelands: a suburban residential area cut through by large traffic infrastructure (*Eviction Struggle, The Bridge*), shreds of nature surrounded by suburbia (*A Hunting Scene*), the overgrown rear sides of industrial or commercial buildings (*The Crooked Path*), or a forgotten place underneath the highway where wilderness and urbanization meet (*The Storyteller*). (fig. 3) By doing so, Wall's images answer to the picturesque in two ways. On the one hand, his posturban landscapes are irregular, undefined and mix natural with built elements. On the

⁵⁸Kerry Brougher, 'The Photographer of Modern Life', in *Jeff Wall (The Museum of Contemporary Art; Los Angeles, 1997)*, pp. 1341.

other hand, their irregularity is restrained by structuring them as staged genre paintings and foregrounding them as images.



Jeff Wall, *Eviction Struggle* (1988)



Jeff Wall, *The Crooked Path* (1991)



Jeff Wall, *Bad Goods* (1984)



Jeff Wall, *The Storyteller* (1986)

Another prime example of the photographic attention to the capricious border areas between nature and civilization can be found in the work of the German photographer Andreas Gursky, who has specialized in the visualization of both the spatial and the socio-economic logics of contemporary urban life.⁵⁹ At first sight, Gursky often evokes the sublime powers of rivers and mountains in his landscape pictures. On closer look, however, his vast landscapes are occupied by recreation – virgin nature is intruded by a lonely angler, a cableway, or by tens of tiny backpackers or cross-country skiers. Wilderness is tamed by tourism and has become part of the outstretched contemporary city, reconceptualized by landscape architects and urban planners as Adriaan Geuze or Mirko Zardini. Gursky refers unmistakably to art historical antecedents too. With its profusion of details, reflections on water surfaces, and careful relation between characters and horizon, his famous picture of swimmers in the Rhine, *Neujahrsschwimmer*, for instance, clearly harks back to the paintings of the Venetian artist Canaletto, who, after all, was very popular in eighteenth century England, where the tradition of the picturesque originated. (fig. 4) Other works refer to Caspar David Friedrich, but exchange the sublime nature of the latter by highways, runways or soccer fields. Moreover, Gursky, disturbing the relation between city and its image by means of digital processing, often focuses on the transformation of the city itself into a simulated environment – this is demonstrated by his digitally flattened photographs of atriums, expressing an artificial ersatz-urbanity. By doing so, Gursky transforms the early modern logics of the picturesque into the postmodern cult of the simulacrum.

The city is reduced to a *Sim City* and nature has been tamed up for tourists. Carleton Watkins and William Henry Jackson in the nineteenth century presented the spectacular landscapes of the American West as potential sites for reclamation and technological progress;⁶⁰ the contemporary landscape, likewise, is ready for tourist exploration. The photographs of Pfahl, Sternfeld, Wall, and Gursky do not address a nineteenth century society warming up for industrialization, but to a postindustrial society directed resolutely toward consumerism, individual narcissism, and leisure. The faith in progress, however, gave way to a vague understanding of ecological fragility. In addition, sublime nature is transformed into an almost insignificant background for the spectacular kicks promised by the tourist industry. Pfahl, Sternfeld, Wall or Gursky, draw back on picturesque precedents. This act, however, is far from nostalgic. Paradoxically, by not banishing tourists and tourist infrastructure from the landscape, the nostalgic reflexes of tourist imagery are rejected. Their images question our ability to experience and appreciate the contemporary landscape.

⁵⁹ See Peter Galassi, *Andreas Gursky* (The Museum of Modern Art; New York, 2001).

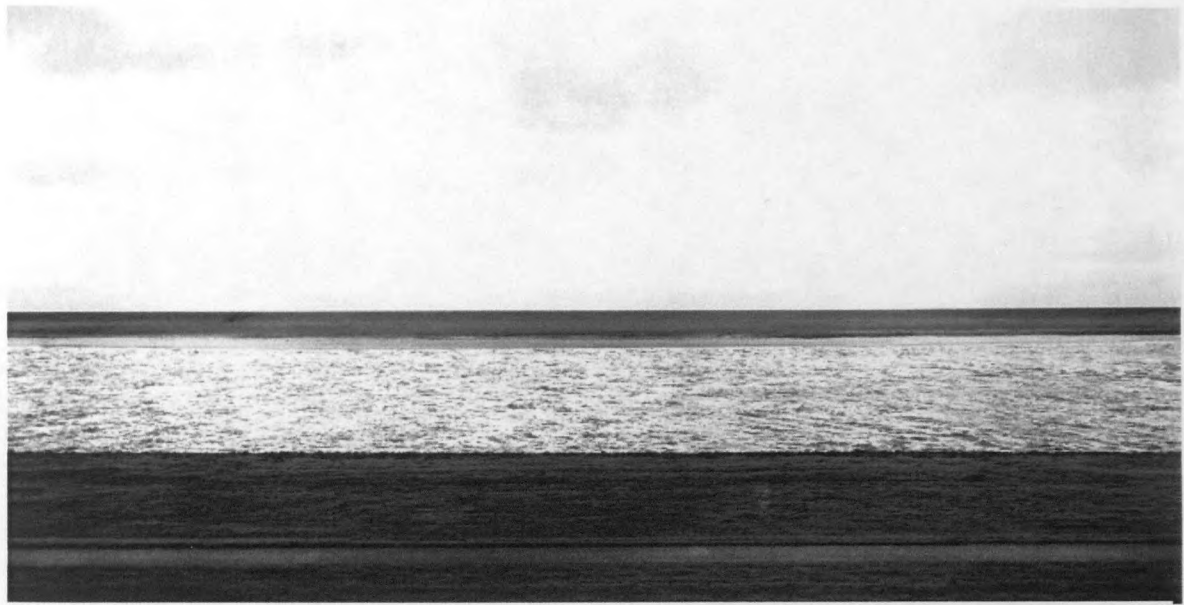
⁶⁰ Joel Snyder, 'Territorial Photography', in W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power* (Chicago University Press; Chicago, 1994), pp. 175-202.



Andreas Gursky, *Neujahrsschwimmer* (1988)



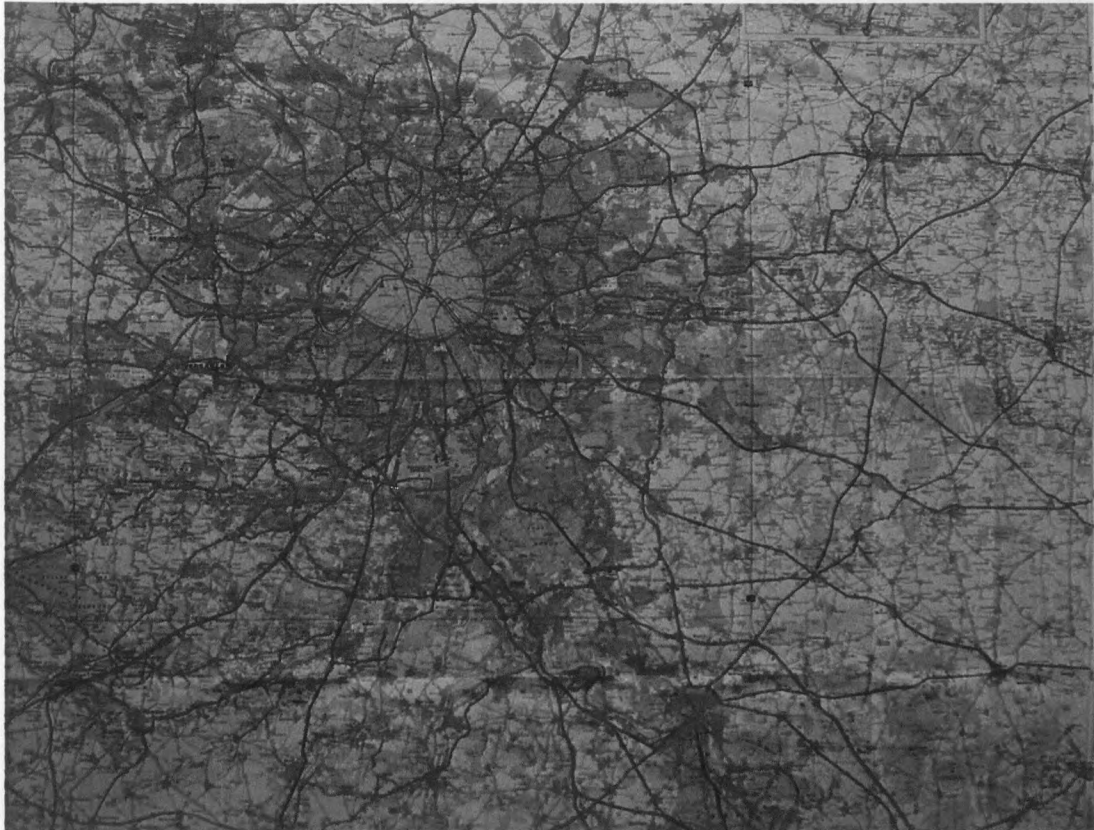
Andreas Gursky, *Breitscheiderkreuz* (1990)



Andreas Gursky, *Rhein II* (1999)

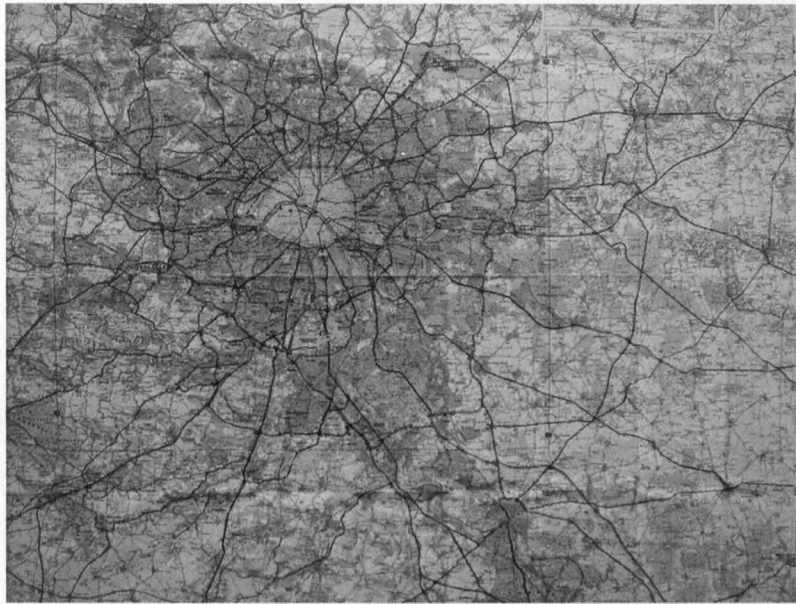
De Vaux-le-Vicomte à Bussy-St-Georges :
à la recherche du pittoresque contemporain

Philippe Nys (Paris, France)



L'Ile de France représente un territoire extrêmement chargé avec ses 16 000 000 d'habitants, ses multiples strates et ses plus que 500 sites classés en raison de leurs qualités esthétiques, environnementales et pittoresques, selon la loi de 1930.¹ Ce territoire s'offre comme espace de test pour l'examen du pittoresque contemporain à condition d'inventer une manière de prendre la mesure de ces qualités, d'entreprendre une coupe transversale, telle une coupe géologique, dans le corps dense et épais de ce paysage habité. A l'instar d'un atlas anatomique du corps humain aidant à l'orientation dans un organisme complexe, la carte IGN à l'échelle 1/100 000 sert de recueil de repères et de base pour une première approche, stratégique et analytique (fig 1). Sur cette carte, couplée avec la carte des chasses du roi de Ferraris (fig 2), les repères se montrent liés à une archéologie du territoire redevable d'une activité humaine séculaire et surtout géométrisés selon des procédures longues d'acquisition de terrains, de polarisations, d'abstractions propres à un Etat qui mesure ses espaces et ses ressources. Au-dessus de l'organicité médiévale, l'Ile de France se montre configurée sur la base d'orientations rationnelles ou rationalistes essentiellement depuis le XVIIème siècle, avec des prémices renaissantes.

¹ Voir la contribution de Christian Speissman dans le présent rapport.

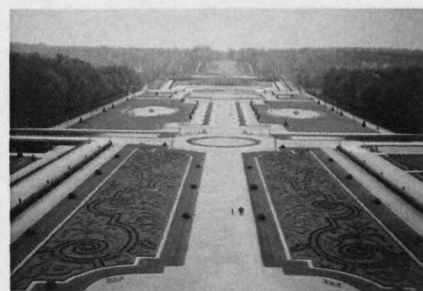


L'outil d'une coupe axiale – analytique dans le cas de cette approche archéologique du territoire – s'avère révélateur de logiques structurantes du territoire. Abstrait autant que précis, l'axe matérialisé en routes, chemins, allées plantées, traversant domaines, villages, champs, parcs, zones diverses, constitue l'élément primordial de l'empreinte du territoire – aussi unique que l'empreinte du doigt. Loin du simple outil d'organisation des flux, l'axe se promeut en trait esthétique, reconnaissable dans la culture du paysage francilien.

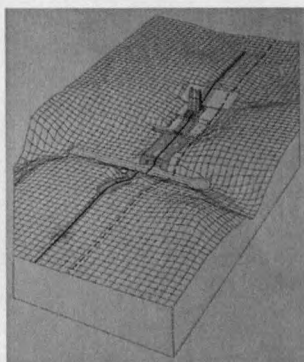
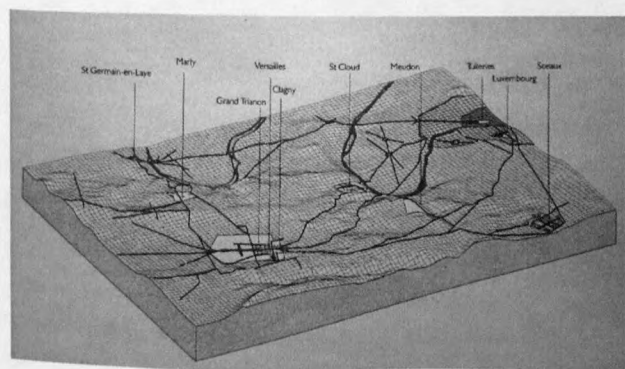


Grâce à ces qualités, l'axe paraît ainsi un geste évident dans le processus d'anatomisation du territoire proposée ici. Tel une incision sur le corps, l'axe analytique permet de couper au travers de situations diverses, et de les révéler en les réunissant sur sa longueur. C'est là, dans l'approche minutieuse des empreintes de l'Île-de-France, qu'une incision rectiligne partant de l'axe de symétrie du château de Vaux-le-Vicomte et arrivant droit au cœur des aménagements néo-classiques de Bussy-St-Georges, se dévoile, aussi hasardeuse que pertinente pour les fins de cette enquête. Hasardeuse, parce que rien ne prouve l'intentionnalité de cet alignement d'axes de symétrie distants de trente kilomètres. Pertinente, précisément parce que cette similarité géométrique d'aménagement malgré

l'écart de quelque trois siècles et trente kilomètres, outre la base culturelle commune qu'elle suggère, laisse soupçonner l'introduction du pittoresque, comme élément d'agrément » mais aussi, et surtout, comme signe d'une certaine prise de pouvoir sur l'espace – d'une colonisation d'un intérieur territorial tout autant que colonisation, intérieure et subreptrice, de l'oeil...



L'ancrage de cette incision interrogative dans le territoire n'est pas, en soi, une méthode innovante. A l'instar des schémas topographiques de Steenbergen et Reh, remettre sur la carte les axes des châteaux du 17^{ème} permet de rendre compte des subtilités du terrain, de la fine capacité de révéler ou de dissimuler des éléments du paysage, toutes opérations propres au pittoresque. Sauf qu'ici il ne s'agit pas de prendre l'ascendant de la vue à vol d'oiseau, de regarder l'ensemble, tel que le proposent les chercheurs hollandais. Au contraire, il s'agit plutôt de redescendre au sol, de prendre non pas la ligne droite, autoritaire et intransigeante, traversant des maisons et des champs, coupant domaines et forêts, mais d'en parcourir les contours sinueux et approximatifs. Traverser et retraverser la ligne, couper et recouper la coupe, en suivant cet invisible fil conducteur, pour tendre à (re)constituer une unité du visible sous le signe du pittoresque. « L'unité dans la variété » pour reprendre la définition de William Hogarth dans *L'analyse de la beauté*.



Le parcours commence à l'approche de Vaux-le-Vicomte, sous l'ombre filigrane des tilleuls s'alignant les uns à côté des autres, sur une seule ligne, pour tracer et signaler la route étroite



d'accès au chateau. Elément végétal monumental, portant l'axialité à l'échelle immédiatement perceptible, qui crée un rythme, en particulier pour la constitution d'ensembles par la mise en ligne d'objets élémentaires : l'arbre sur la route, les bornes en granite à proximité du domaine, le grillage du chateau un peu plus loin, soutenu par la série de pylones, etc.



Des images-ambiances, donc, d'une certaine «régularité» qui cachent aussi une «arrière cour» l'espace de service, non seulement moins aménagé, scandé par des éléments qui marquent le soin, mais aussi appartenant au hasard, à l'aléatoire de la vie qui correspond à cette vitrine : le parking, avec sa terre battue, la blancheur aveuglante bien opposée aux demi-tons soignés du château. Derrière le photographe, l'axe qui démarre vers le nord, et qui se perd dans l'approximation de l'allée de saules, presque oubliés par le jardinier. Le pittoresque a besoin d'un avant et d'un arrière pour produire un champ d'effets dignes pour le regard du touriste et d'une machine pour produire des effets, indigne au regard du même touriste.

Car, le pittoresque, amené dans son extrême fonctionnalité, sert la cause d'une théâtralité, chèrement consommée dans le cas de Vaux-le-Vicomte. La mise en scène, la mise en vente, profite justement de cette double vie, de l'avant rythmé extrêmement contrôlé, et de l'arrière, mis à disposition de l'utilisateur sans limitations particulières.



L'affiche ne fait qu'exposer, dans la plus grande sincérité la vraie fonction du dispositif «château» avec en premier plan la table de réceptions – fonction combien éphémère et pourtant permanente – devant la masse centenaire d'un château – idole.

C'est
sous
cette
idole



que vivent les alentours du château : le village de Moisenay et ses demeures rustiques, les matières, vraies ou fausses, consommées par le temps.

Si le pittoresque est un scénario volontaire, dans le cas d'un château, il peut être aussi le résultat d'une observation attentive, à proximité des choses, dans la rugosité de leur matériaux et l'irrégularité de leurs formes, dans l'approximation de leurs contours qui se juxtaposent dans le paysage.





Les vieux pylones électriques témoignent – silencieusement – de la capacité du béton à enchanter, par sa mise en forme élégante et rythmique dans le paysage des champs autant que les poteaux en ciment qui désignent les contours d'une propriété. La grandeur du château cède la place à la modestie des éléments singuliers, souvent plus proches de l'échelle humaine. Le pittoresque tient à si peu de choses. Des rythmes, des scansions, des virages sous-tendus par la succession des bornes.

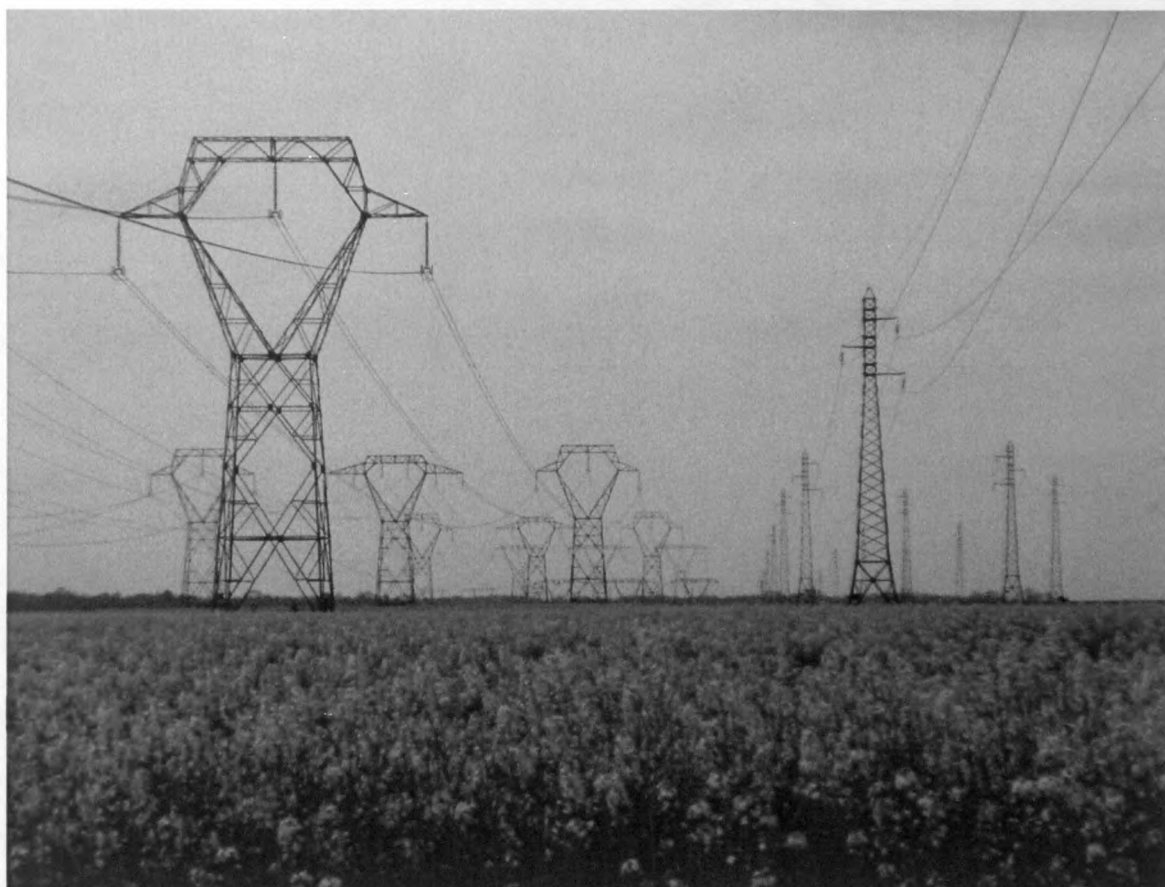
Invitation à entrer la ville, la perspective interrompue est déviée, l'horizon est déplacé vers le haut, l'encadrement par les poteaux électriques, qui peuvent charger même l'image la plus banale du bourg francilien. Entrée parfois mieux ou un peu trop bien aménagée par rapport au centre du village qui, curieusement, reste dans un état, non pas de friche, mais d'une imprécision « bienheureuse » « bienvenue, espace de potentialités, source originaire du pittoresque.





Le voyage pittoresque, c'est aussi l'imprévu d'un projet parfait, là où les éléments semblent avoir trouvé leur place, comme dans le cas du cimetière allemand Solers où la rugosité et la mise en scène frôlent les limites de l'expérience pittoresque, mise en critique par la situation historique même. Le paysage lointain soigneusement cadré, le ha-ha qui sert de clôture, le traitement anti-monumental de la végétation, tous ces éléments annoncent une certaine approche pittoresque, remarquable.





Cimetière résolument anti-monumental et politique correct, malgré la massivité granitique des croix, face aux pylons électriques plus que monumentaux dans leur sérialité infinie, politiquement questionnables et technologiquement sublimes.



Statiques dans leur verticalité, ou dynamiques dans leur sérialité, dans la tension des fils qui les unissent inmanquablement, ils semblent offrir une unité visuelle, aérienne et abstraite, « pure » autre que par les infrastructures de transport : la continuité artificielle par excellence dans le paysage.



Le paysage vu de la voiture acquiert, comme par magie, cette continuité, cette insecabilité qu'il n'avait pratiquement pas (sauf avec la vitesse du cheval) avant l'introduction des moyens de mobilité mécanisés. Le paysage se dilate dans son appréhension cinétique.

Au moment du repos, de l'arrêt ou plutôt plus précisément, au moment du « passage au piéton » le paysage redevient très logiquement une image statique. Les cabanes des agences immobilières comme ersatz d'une vraie ville qu'elles annoncent, attirent, mettent en valeur et, finalement, vendent. Le détail peut apparaître, prêt à l'examen visuel. Mais en se trouvant en son vrai lieu, le pittoresque peut aussi se perdre car le détail du pittoresque ne tient pas vraiment au regard d'un regard critique. Sa construction reste allusive, on dirait même fausse, si le détail faux n'était pas aussi lui-même un détail, avec sa propre vérité constructive.



La colonie des légionnaires qui fondent la ville juste à côté des fausses cabanes primitives...

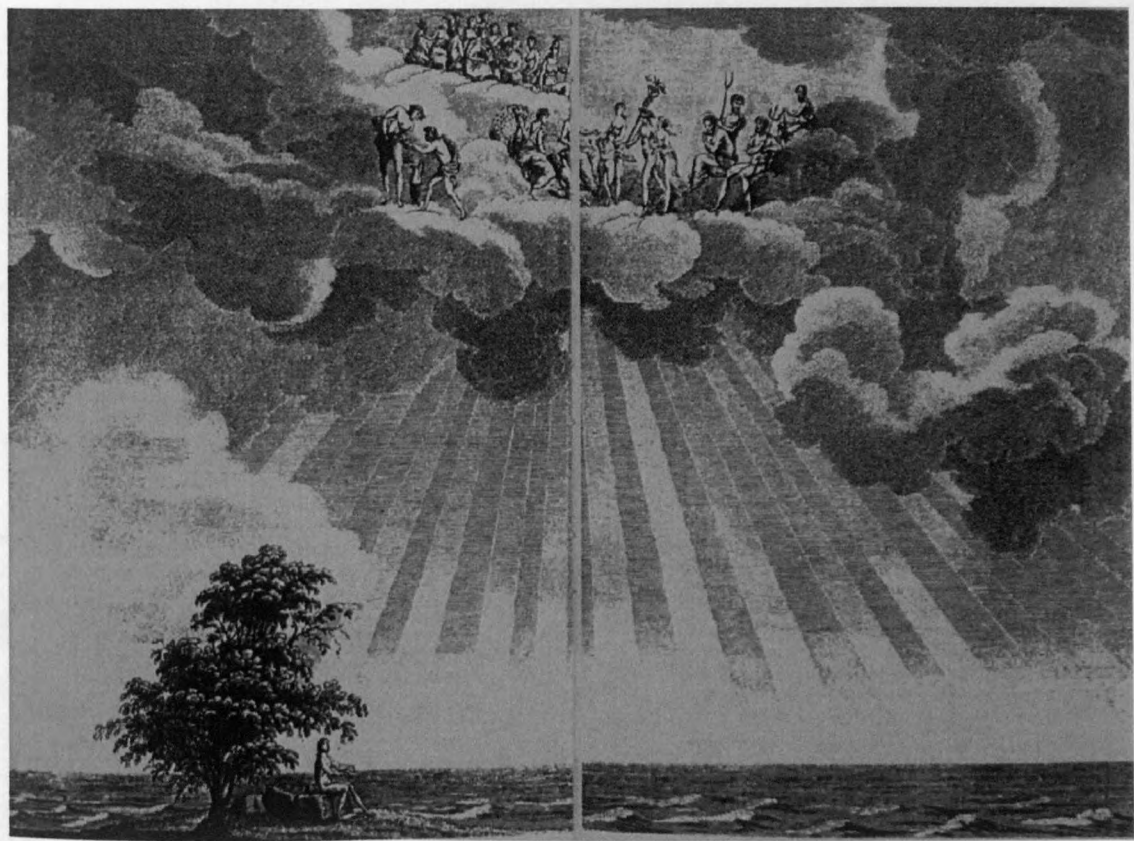


Au fond, toute la ville, ici Bussy-St-Georges, pâit du fait d'être perçue par le piéton. Une ville faisant allusion à une autre ville, lointaine et surtout, inexistante.

Citation au premier degré, pittoresque parce que basée sur la conviction d'une image approximative d'une harmonie.

C'est justement l'harmonie empruntée des terres briardes d'à côté. La ville nouvelle compte sur la projection de la part de l'habitant autour de l'idée, vague et floue, purement signalétique, de la vie dans la nature : la vie heureuse, pour tout un chacun, pour monsieur-tout-le-monde, seul, tranquille, indifférent, au milieu des autres.

Tel l'arbre dans *l'Abri du pauvre* de Ledoux, la construction pittoresque sert d'abri bienveillant pour ce nouveau faux colonisateur du territoire qui cherche à avoir la conscience tranquille, comme toute colonie qui amène avec elle les signes protecteurs, emblématiques, de la *mater-polis*. Les signes d'une anamnèse d'une existence enracinée et historique, c'est cela le fond du pittoresque qui semble bien s'incruster dans les formes modernes d'appropriation de l'espace et d'aménagement du territoire.



Sinéphore I et le Pittoresque spectaculaire

Nicolas Jodanis (Paris)

Dans la mesure où a déjà été écartée, pour une large part, la question du pittoresque aux limites du moderne, je m'en tiendrai aux possibilités de l'objet que je veux évaluer : une « géographie » du paysage à l'ère de ses reproductions technologiques. Du même coup, les limites du moderne ne seront pas tant celles situées vers le passé que celles qui sont tournées vers l'avenir. Qu'il s'agisse d'actualiser l'histoire de l'art et de l'architecture – et avant même que le récit vienne à évoquer les perspectives contemporaines de la question du pittoresque –, il est approuvé aborder tout d'abord quelques prérogatives relatives aux sciences cognitives et à l'éthologie.

Comme l'indique le titre, mon propos s'organise autour de deux axes d'analyse – l'ancien Sinéphore 2 – qui, après la Sinéphore 1 (qui est la Terre elle-même), mène vers l'expérience malheureuse de Sinéphore 2 en Arizona – Sinéphore 3 étant simplement un autre sorte de jardin planétaire sous contrôle circulaire et environnemental, de l'autre côté, qualifié de Pittoresque spectaculaire – et dans lequel certains d'entre vous pourront retrouver des traces archéologiques remontant aux années 1980 – le Pittoresque spectaculaire relevant ici une sorte de « mapping » médianque et touristique de la Terre à la manière des émissions et des clubs thématiques sur la question : vu à la télévision (1^{er} volet, Jodanis).

À travers ces deux aspects, nous pourrions méditer un champ d'étude dans lequel nous retrouverons en vrac quatre axes, déclinés à :

- L'axe technico-scientifique ou la question de la « terraformation » (terraforming) telle qu'elle ne fut envisagée que se préparer à partir du croquis du concept de Sinéphore et des images de la Terre vue de l'espace telles que les rapportent les astronautes durant les missions Apollo.

- L'axe artistique avec la notion de New Pittoresque – voire à Robert Smithson et au-delà – après se décline effectivement une certaine attitude pittoresque qui, à l'instar du titre même de l'exposition de Harald Szeemann – *Quand les artistes découvrent leurs (1969)* – ne dégage plus un pittoresque défini par ce qui est digne de peindre, mais, comme l'écrit bien Rosella Solinas, relève plutôt d'une attitude : « Dans le même sens, un paysage est lui-même un processus ouvert de l'œuvre planétaire qui renvoie à la valeur pittoresque d'images produites par l'artificialisation, via descriptions en langage écrit, même exprimées de façon picturale ».

Il faut que l'Art décadent de Paris quelques semaines avant les événements de Mai 68,

- L'axe médiatique ou l'approche « pop » et « situationniste » de ce type de pittoresque qui, véhiculé par le consumérisme, la publicité et le tourisme de masse, permet de comprendre ce qu'est le pittoresque spectaculaire depuis le Musée.

4 – Aux limites du pittoresque

Biosphere 3 et le Pittoresque spectaculaire

Nikola Jankovic (Paris)

Dans la mesure où a déjà été éclaircie, pour une large part, la question du pittoresque *aux limites du moderne*, je m'en tiendrai aux prémisses de l'objet que je veux évoquer : une «éco-graphie» du paysage à l'ère de ses reproductibilités technologiques. Du même coup, les limites du moderne ne seront pas tant celles tournées vers le passé que celles qui sont tournées vers l'avenir. Quant momentanément l'histoire de l'art et de l'architecture – et avant même que je n'en vienne à évoquer les perspectives contemporaines de la question du pittoresque –, mon approche abordera tout d'abord quelques prolégomènes relatives aux sciences cognitives et à l'éthologie.

Comme l'indique le titre, mon propos s'organise autour de deux pôles, d'un côté celui baptisé «Biosphere 3» qui, après la Biosphère 1 (qui est la Terre elle-même), renverra à l'expérience malheureuse de *Biosphere 2* en Arizona –, *Biosphere 3* étant finalement ici une sorte de «jardin planétaire» sous contrôle climatique et environnemental ; de l'autre celui qualifié de «Pittoresque spectaculaire» et dans lequel certains d'entre vous pourront retrouver des traces archéologiques remontant aux années 1960 – le «Pittoresque spectaculaire» devenant ici une sorte de *mapping* médiatique et touristique de la Terre, à la manière des émissions et des chaînes thématiques sur la question : vu à la télévision (1^{er} visuel : T-shirt).

À travers ces deux aspects, nous pourrons modéliser un champ d'étude dans lequel nous retrouvons en vrac quatre axes, «fertiles»

- l'axe *techno-scientifique* ou la question de la «terraformation» (*terraforming*) telle qu'elle ne fait encore que se préparer à partir du croisement du concept de «biosphère» et des images de la Terre vue de l'espace telles que les rapportent les astronautes durant les missions Apollo,

- l'axe *artistique* avec la notion de «New Pittoresque» chère à Robert Smithson et autour duquel se décline effectivement une nouvelle *attitude* pittoresque qui, à l'instar du titre célèbre de l'exposition de Harald Szeemann – *Quand les attitudes deviennent formes* (1969) – ne désigne plus un pittoresque défini par ce qui est «digne de peinture» mais, comme l'insinuait hier Rossella Salerno, relève plutôt d'une «attitude» Dans le même sens, on évoquera très brièvement un nouveau corpus du *landscape planning* qui renvoie à la valeur pittoresque d'images produites par l'Architecture Radicale (en particulier italienne), à la science-fiction, aux descriptions archétypales des paysages extraterrestres – ou encore à cette autre exposition de Harald Szeemann sobrement intitulée *Science-fiction* qui se termina aux Musées des Arts décoratifs de Paris quelques semaines avant les événements de Mai 68,

- l'axe *socio-culturel* ou l'approche «pop» et «situationniste» de ce type de pittoresque qui, véhiculé par le consumérisme, la publicité et le tourisme de masse, permet de comprendre ce qu'est un pittoresque «spectaculaire» depuis le XVIII^e siècle,

- l'axe médiatique enfin avec l'oxymore non moins spectaculaire qu'est le «Village Global» de Marshall McLuhan (1962) qui, relevé par Philippe Nys, pourrait trouver dans la littérature et le cinéma de science-fiction des années 60 et 70 et dans la production iconographique de l'Architecture radicale un paradigme assez précis de ce que peuvent être «Biosphere 3» et le «Pittoresque spectaculaire»

Pour ce faire, commençons par la première «station» de cette visite guidée. Pour bien visualiser l'iconoclasme et le spectaculaire de ce nouveau pittoresque, je voudrais souligner la distorsion de la mesure anthropométrique de ce «attitude»

Première étape

La première étape de mon périple est la présentation d'un film que certains d'entre vous, sans doute, connaissent déjà. Il s'agit d'un travail de commande réalisé à partir de 1968 par Charles et Ray Eames pour un musée des sciences américain. Outre que ce film s'inscrit dans la continuité d'un film classique de la fin des années 50 – le *Voyage fantastique* de Richard Fleischer –, je tenais à le montrer afin de mieux comprendre la nature du «spectre visible» dans lequel le «Pittoresque spectaculaire» aura désormais à s'exercer : géocentré et prométhéen, il conserve les traits sublimes déjà présents dans le romantisme allemand tout en insistant sur une «rugosité fractale» au cœur de laquelle on retrouve une certaine analogie avec le voyage pittoresque tel qu'Alain Corbin le résume :

« le voyage pittoresque est incessante poursuite du spectacle et de la surprise qu'il procure. Le voyageur vit «dans l'espérance de voir continuellement de nouveaux sites s'élever à ses yeux» C'est cette quête perpétuelle de la nouveauté qui «tient l'âme dans une attente continuelle et agréable» Là sans doute se situe, en profondeur, la rupture qui délie ce modèle du système classique d'appréciation du paysage. Dès lors, l'Europe occidentale libère sa passion pour les points de vue. (...) La «vue pittoresque» devient dès lors le centre d'un complexe réseau de sensations, de souvenirs, de connaissances. Les curiosités viennent y confluer. La fonction didactique du point de vue s'ajoute et se substitue peu à peu à la contemplation qui réclame la solitude. »¹

La seule différence fondamentale que ce voyage cultive, c'est à un périple que jamais notre corps ne pourra éprouver autrement que par l'intermédiaire des images «touristiques» que l'on peut en tirer. Même si Hannah Arendt posait, en 1958 – au lendemain du lancement du Spoutnik qu'elle relate dans sa préface –, la question de «la conquête de l'espace et la dimension de l'homme» convenons que nous ne vivons qu'à travers une phénoménologie terrienne telle que Husserl l'a définie en 1934 dans *La Terre ne se meut pas* et qui distingue la Terre comme astre copernicien de la Terre comme sol sur lequel nous vivons. Ainsi, si, à notre échelle humaine, nous n'avons aucune chance de pratiquer le tourisme intergalactique dans les années-lumière des 10^{24} mètres décrits par les Eames, il est encore moins probable de visiter des brins d'ADN autrement que par «cartes postales»

¹Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage, 1750-1840* (1988), Champs-Flammarion, Paris, 1990, p.165-166.

interposées ! Pourtant, il faut bien convenir que la rugosité pittoresque de ces vallées de peaux ou de Voie Lactée entrent dans le champ symbolique dans lequel s'inscrit la représentation paysagère.

Deuxième étape

Mais qu'est au juste cette «rugosité» vis-à-vis de laquelle, chez William Gilpin, on trouve l'idée du pittoresque comme ce qui est «digne de peinture»? D'après Corbin, la réponse tient dans une sensibilité dans laquelle Gilpin tente de faire la promotion de la variété paysagère, préférant «la rugosité (*roughness*) à la douceur de l'objet poli, l'écorce du chêne anglais à la brillance du marbre.»² Mis en regard de *Power of Ten*, je reprends l'analyse de Corbin sur le voyage pittoresque :

«Le voyage pittoresque est une quête ; et celle-ci suppose une gestion raffinée de la chaîne des émotions. Elle se doit de concilier l'extase que procure l'impression générale au plaisir de l'analyse méticuleuse du détail. Cette savante économie du désir et de la délectation possède son code. (...) Séries emboîtées, sans cesse récapitulées, qui ensèrent tout le genre pittoresque. Mais plus prégnantes encore la quête de l'instant propice, la valorisation de l'expérience fugitive de la simultanéité du monde et de soi que le récit de voyage aura pour fonction de faire renaître (...) Le voyage pittoresque impose aussi un modèle d'appréciation du lieu. Il dicte le choix du point de vue qui, mieux que tout autre, permettra d'inscrire le spectacle dans un tableau. À vaste échelle, la nature reste incompréhensible au touriste ; celui-ci se doit d'opérer un tri, de procéder à une découpe au sein d'un environnement perçu comme un spectacle d'optique. Le pittoresque ressurgit au gouffé la limite ; il hérite du désir du microcosme.»³

Autant dire que, dans le film des Eames, l'inscription d'un «spectacle d'optique» inscrit dans un «tableau» tend ici vers la «limite» d'un «microcosme» dont la «vaste échelle» trouve dans son «point de vue» un «travelling» particulier et procurant une «quête» et une «extase» particulièrement spectaculaires !

Démiurgique, la «rugosité» y devient effectivement celle, fractale, qui trouve dans le mouvement brownien de l'atome de carbone une ressemblance avec les galaxies. Mais son pittoresque ne sera jamais permis qu'à un sens très restrictif, anthropocentrique et médiatique, à l'instar de ce que le zoologiste Jakob von Uexküll propose dans son *Mondes animaux et monde humain* (1938) et où la vue d'une rue de village ne peut être pittoresque qu'à l'homme – et non à la mouche ou au mollusque ! À la limite, un film comme *Microcosmos* – qui répond à de nombreux critères pittoresques – ne pourrait l'être que pour l'homme, et non pas pour la chenille ou la libellule...

Troisième étape

² *Ibid.*, p. 164.

³ *Ibid.*, p. 163.

Mais ne voilà-t-il pas le Nouveau Pittoresque «entropique» que Robert Smithson trouve dans Central Park, dans les «monuments» de Passaic ou dans les friches industrielles dont il discute avec l'architecte italien Gianni Pettena. Pour aller droit à l'essentiel, je ne reprendrai ici que quelques commentaires proposés par Gilles Tiberghien sur le redoublement du pittoresque dans la production de Smithson, c'est-à-dire ce que Tiberghien nomme sa «vision pittoresque du pittoresque»

«Sidney Tillim, dans un article intitulé «Earthworks and the New Picturesque» publié en 1968 par le magazine *Artforum*, avait vu dans la réactualisation de la catégorie de pittoresque par les artistes du Land Art une offensive contre l'art moderniste. (...) Smithson, lecteur vorace et combinatoire, connaissait bien les textes de Gilpin (*Trois essais sur le beau pittoresque*) et de Price (*Essai sur le pittoresque comparé au sublime et au beau*) (...) C'est essentiellement à partir de ces textes qu'il a réfléchi à la notion de pittoresque (...). Pour comprendre en quoi [ses] réalisations ont rapport au pittoresque, il faut dire un mot de la notion d'entropie qui, dans l'esprit de Smithson, est une variante moderne du pittoresque dont, par une sorte de greffe théorique, il produit l'extension. L'analogie, l'association et la bouture conceptuelle sont des modes de pensée typique de Smithson dont le regard «hybride» décloisonne les catégories intellectuelles et casse les genres avec une belle insolence, faisant songer, deux siècles plus tard, à cette volonté de mélange chère aux romantiques de l'*Athenaïum*. L'entropie, c'est-à-dire l'idée selon laquelle le désordre va croissant dans l'univers et dont la formulation scientifique appartient au second principe de la thermodynamique, est devenue un paramètre central de la réflexion de Smithson sur l'art, la culture et l'époque où il vivait. Résultats d'une dégradation liée à une exploitation incontrôlée et sauvage, les sites postindustriels sont entropiques, de même que les paysages de carrières et de mines à ciel ouvert. Ces sites stimulaient l'imagination et la pratique de Smithson, qui a réalisé une série de dessins et de photomontages sur ce thème. [De même], la science-fiction (...) a nourri ses réflexions et enrichi son goût pour ces images de fin du monde.»⁴

Quatrième étape

Pour compléter cette vision entropique de Smithson, je voudrais faire ici une digression relative à la présentation «anthropique» des 4 schèmes qui, dans ma thèse, me permet de passer en revue une partie essentielle de l'histoire de l'humanité et de l'Occident : la période millénaire courant du Moyen-Âge à nos jours.

Se référant à un riche corpus d'images, cette présentation s'attarde sur les motivations historiques de ce qui, à l'échelle de l'histoire de l'humanité, de Lascaux à nos jours, était «digne de peinture» – ou, du moins, dignes de représentation. Ce déviationnisme de la définition du pittoresque n'est pas un simple délire de ma part ; il s'appuie en vérité sur un débat actuel de ce que l'anthropologue Philippe Descola, successeur de Claude Lévi-Strauss au Collège de France, recherche depuis quelques années dans ce qu'il nomme la «nature domestique» et, plus récemment, en phase avec les travaux éthologiques, une

⁴ Gilles Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud / ENSP, Arles, 2001, pp. 76, 77 et 80.

«anthropologie de la nature » En aval de la géographie mais en amont de l'art du paysage et du pittoresque, il existe en effet des motivations profondes évoquées par Francesca Orestano lorsqu'elle dit que l'île n'était pas moderne. Mais pour rester dans le corpus historique des années 1960 et éviter de faire croire à mon incontrôlable divagation, je vous conseillerai la lecture d'un autre professeur du Collège de France, André Leroi-Gourhan – en particulier son étrange conclusion au *Geste et la parole* (1965), intitulée «La liberté imaginaire et le sort de l'*Homo sapiens*. La question de la «dignité» à laquelle faisait allusion Philippe Nys trouverait ici un premier élément de réponse quant à la sagesse géographique entre l'Homme et la Terre qui, en dernière analyse, rend aussi fourre-tout le concept de «pittoresque».

Mais revenons aux quatre schèmes à travers lesquels je voudrais montrer ce qui, durant le dernier millénaire, a pu être considéré comme «digne de peinture» En l'occurrence, le découpage que je vous proposerai ici sera divisé en quatre spatialités dont le dénominateur commun est de situer l'homme dans la nature sous la forme d'«enclos» ces enclos se perfectionnant et s'étendant de plus en plus au fur et à mesure que nous nous rapprochons de l'époque actuelle : la Clairière paradisiaque, l'Île utopique, la Serre métropolitaine, et le Parc humain.

Cinquième étape

Une fois présentés le film des Eames, le pittoresque entropique de Smithson et les 4 schèmes dans lesquels on peut ranger ce qui, à chacune de ces époques, était digne de figuration, on peut désormais mieux comprendre la matrice dans laquelle la société spectaculaire de Debord et le Village Global de McLuhan ont pu s'épanouir dans ce schème ambivalent qu'est le «Parc humain»

En l'occurrence, il faut remonter au XVIII^e siècle et à la Serre métropolitaine pour mieux comprendre la manière dont le paysage pittoresque dont parlait plus haut Alain Corbin se dé-localise, se dis-loque et, en dernière analyse, se confronte, se discute, s'agrège, s'agglomère, se globalise. Dans ma typologie schématique, ce moment, nous ne le trouvons pas durant la période de la Clairière paradisiaque ni pendant celle de l'Île utopique mais à l'époque de la Serre métropolitaine, au moment où les Expositions deviennent «universelles» et les guerres «mondiales»

Corbin parlait du tourisme et du voyage pittoresque mais par la suite il faudra parler avec les saint-simoniens des empires coloniaux des aménagements du territoires métropolitains et d'outre-mer – bref, des images exotiques que l'on reconstitue en Europe. Parmi elles, les paysages exogènes – c'est à dire des paysages européens et modernes dont les causes sont aussi extérieures à son «biotope» culturel – et les dispositifs pano- ou géogramiques font perdre de leur «localité» aux étendues de pays qu'étaient censées être leur représentation picturale.

Sous la coupole de verre ou dans le Palais de Cristal, il faut bien voir en effet, aussi, dans «l'effet de Serre» du XVIII^e siècle une machine (entropique et anthropique) qui permet de voyager à la fois dans le temps et dans l'espace : comme chez Jules Verne, Camille

Flammarion ou Conan Doyle, le voyage pittoresque se destine désormais vers des contrées exotiques (loin dans l'espace) et antédiluviennes (loin dans le temps) ouvertes par le télescope produit à la fois par l'étude des fossiles, la théorie de l'évolution ou par l'impérialisme colonial.

Digne de peinture sont désormais les paysages qui re-présentent – c'est-à-dire qui ré-actualisent – les temps anciens du «monde avant la création de l'homme» ou du Cosmos dans lequel s'exprime possiblement la «pluralité des mondes habités» (C. Flammarion). Exotiques sont aussi les mondes martien et extraterrestres pour Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers* (1918). Autrement dit, il s'agit ici d'un pittoresque aux «limites du moderne» – mais tel que *jamais* nous en percevons la ligne d'horizon de la science et de la fiction comme appartenant encore aux critères du pittoresque...

Ce que la Serre métropolitaine cherchera dans le Pittoresque spectaculaire et les entrées payantes des parcs d'attraction et des Expositions universelles, c'est ce que les revues «Le Tour du Monde» ou le bien-nommé «Magasin pittoresque» viendront ajouter aux romans de Jules Verne ou au très grand succès populaire, à l'époque de Jules Ferry, de la vulgarisation scientifique. Au moment où Marx évoque le sort de la marchandise à travers la valeur d'usage et la valeur d'échange, Baudelaire affirmera lui aussi l'idée selon laquelle que «tout l'univers n'est qu'un magasin d'images et de signes» (*L'Art romantique*, 1868). Spectaculaire devient alors le pittoresque que l'on expose dans les attractions payantes. Pour ceux qui n'ont pas les moyens d'aller visiter sur place les vestiges de civilisations disparues, le panorama et le diorama synthétisent un pittoresque d'une nouvelle nature.

Mais je commence à trop m'éloigner de mon propos ; revenons plutôt à Debord et McLuhan – ou plutôt à l'imaginaire hyperréaliste qu'en proposent les photomontages pop ou ceux de l'Architecture Radicale.

Sixième étape

Avec ce mode de représentation particulier qu'est le photomontage, le pittoresque retrouve son droit de cité : ici se trouve la rencontre arcadienne d'une technologie spatiale et communicationnelle propre à la «société industrielle avancée» et l'utopie contre-culturelle que le Retour sur Terre rimera également avec le retour à la terre : «Global» pour la conquête spatiale, la cybernétique et la société de l'information ; et «Village» pour le côté hippie ou contestataire. Mon objet n'est pas de développer cet aspect, mais il me semble néanmoins relativement simple à comprendre. De tout cela traitent le land art, l'arte povera – mais aussi l'ensemble de l'architecture radicale – qu'elle soit italienne, autrichienne ou anglo-saxonne. Ambivalent, le Pittoresque spectaculaire devient celui d'une Arcadie pastorale pour société industrielle avancée qui doute de son idylle écologique – à l'instar de ce qu'en 1966, à l'occasion de leur exposition de Pistoia, les groupes Archizoom et Superstudio proclament que :

«La *Superarchitecture* est l'architecture de la surproduction, de la surconsommation, de la surincitation à la consommation, du supermarket, du superman, de l'essence

super. La *Superarchitecture* accepte la logique de la production et de la consommation, et elle y exerce une action démystificatrice. »

Alors que le Village Global trouve dans la cybernétique et la télévision la technologie ayant permis à 600 millions de personnes d'assister en direct au « petit pas pour l'homme » et au « grand pas pour l'humanité » le parc humain trouvait chez Archigram l'expression d'un paradis aussi terrestre qu'artificiel. En 1969, David Greene, membre du groupe Archigram affirmait ceci du projet anti-urbain *Rockplug, logplug* :

« Le matériel escamotable permet de créer des pièces de plein air sur l'herbe. Les *Plug* vont multiplier les services offerts [aux] communautés – lieux de travail, écoles, universités, bibliothèques, théâtres –, sans que l'on ait à s'encombrer de bâtiments, qui seront construits selon les besoins. Tout Londres ou tout New York sera disponible dans les clairières, les déserts et les prés en fleurs de ce monde. Pour l'instant, il nous faut attendre que les mausolées d'acier et de béton de nos métropoles, de nos bourgs, de nos villages, etc., tombent en ruine et que les banlieues fleurissent et prospèrent. Elles mourront à leur tour, et le monde sera peut-être de nouveau un jardin. C'est peut-être cela le rôle, et nous devrions nous employer à convaincre les gens de ne pas construire, mais de se tenir prêts à accueillir les réseaux immatériels. »⁵

Pittoresque, cette description est apparentée à la vision saint-simonienne où, en 1819, le Père exprimait dans *L'Organisateur* que « la totalité du sol français » se devait de devenir « un superbe parc à l'anglaise, embelli de tout ce que les Beaux-arts peuvent ajouter à la nature⁶... » On devine ici la préfiguration d'une « terraformation » c'est-à-dire une biosphère artificiellement composée que la Nasa pensera à répliquer sur Mars. Est désormais pittoresque tout le jardin planétaire composé de main d'homme.

Si elle ne date pas seulement de Gilles Clément, cette fabrication d'un jardin planétaire était déjà discernable dans d'amusants propos de Charles Fourier datés de 1808. Fourier y décrit une nature et une géographie qui, dignes de « peinture (ici, une description littéraire), garderont une rugosité toute pittoresque et d'un pittoresque qu'ici, l'on pourrait même qualifier d'utopique :

« Fourier n'attend pas les explorateurs pour faire pousser des oranges dans les terres arctiques. La mise en culture intégrale du globe va produire le « raffinage atmosphérique », bouleverser le régime des « climatures » et la topographie des continents. La « croûte glaciaire du pôle » va fondre et le point polaire jouira peu à peu de la température d'Andalousie et de Sicile. Cette fonte des glaces devrait avoir lieu lors de la huitième société, les autres âges aménageant la transition vers cette « seconde genèse du monde ». Ce huitième âge sera précédé d'une période de cent ans au bout de laquelle le genre humain atteindra deux milliards. Une fois exploité le

⁵ David Greene, *Archigram*, catalogue d'exposition, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1994, p. 147.

⁶ Cité par Armand Mattelart, *L'Utopie planétaire...* op. cit., p. 110 et Alain Roger, *Court traité du paysage*, op. cit., p. 46. Ce dernier évoque en note en bas de page que « peut-être un écho du constat euphorique de Horace Walpole dans son *Essai sur l'art des jardins modernes* (1770) : « Voyez comme la surface de notre pays est devenue riche, gaie et pittoresque. [...] On voyage partout à travers une succession de tableaux »

globe jusqu'au soixante-cinquième degré, c'est-à-dire environ 42 ans après la fondation d'Harmonie, l'aurore boréale se fixera sur le pôle et s'évasera en forme d'anneau. Cette "couronne boréale" donnera la chaleur et la lumière aux régions glaciales arctiques. Elle aura pour effet d'ouvrir de nouvelles terres aux cultures et de stimuler le rut. Ce qui portera le genre humain à trois milliards. Sous l'effet de la fin des excès atmosphériques, des villes comme Stockholm ou Saint-Pétersbourg connaîtront les chaleurs de la Gascogne ou de la Lombardie tandis que les côtes maritimes de la Sibérie seront baignées par un soleil semblable à celui de la Provence ou de Naples. Huit mois de belle saison assureront dans ces régions de la ligne froide double récolte. Le déplacement de l'axe de la Terre complétera ce changement radical de la géographie physique en rapprochant de quelques degrés de l'équateur l'Amérique du Sud et l'Australie, et en descendant l'Afrique d'autant⁷. (...) Les citrons sous la zone torride et les pommes reinettes sous la zone tempérée seront d'une telle abondance, que l'un et l'autre fruit n'aura de valeur que par les frais de transport, et s'échangera à poids égal au grand contentement des deux zones... L'Harmonie universelle ne pourra se fonder que sur des passions assez raffinées pour exiger l'intervention des trois zones et des deux continents dans le service de chaque habitant du globe.⁸⁹⁹ »

Septième étape

Ma thèse aura donc consisté à montrer ici combien cette «globalisation» du regard spéculatif apparu à l'époque des Lumières et aux projets de «paix perpétuelle» peu après la clôture d'une Terre désormais bien balisée et presque entièrement cartographiée, aura pu donner naissance à un pittoresque dont la dimension spectaculaire traversera le XIX^e et le XX^e siècles pour parvenir jusqu'à nous.

Mais que nous dit aujourd'hui le pittoresque aux «limites du moderne» tournées vers l'avenir ? Cette question sera celle qui, pour finir brièvement mon exposé, viendra trouver deux types de réponses : la première est celle dont l'artiste milanais Armin Linke réfléchit l'image du monde contemporain dans toute sa diversité pittoresque en les mettant en ligne directement sur internet¹⁰. Outre la qualité pittoresque de chacune de ses centaines d'images, le pittoresque spectaculaire est à comprendre ici dans son ampleur mondiale. Armin Linke nous montre le Pittoresque spectaculaire de la Biosphère dans laquelle nous vivons (.) ; la seconde est celle ouverte par le débat biotechnologique à travers lequel un scénario bien improbable est néanmoins imaginable : celui d'une nature entièrement artificielle ; non pas tant par la transgénèse ou le clonage – techniques par lesquelles on ne faisait encore que couper, coller ou reproduire des «briques» de vie existantes – que la biologie dite «assistée» ou «dirigée» qui, depuis seulement quelques années, est en passe de pouvoir fabriquer des animaux ou des plantes qui n'avaient jamais existé avant que l'homme n'en conçoive le génome sur ordinateur. Dans ces conditions, jusqu'à quelles

⁷ Charles Fourier, *Théories des quatre mouvements et des destinées générales* (1808), in *Oeuvres complètes de Charles Fourier*, Paris, Anthropos, 1966, p.41-42.

⁸ *Ibid.*, p.167.

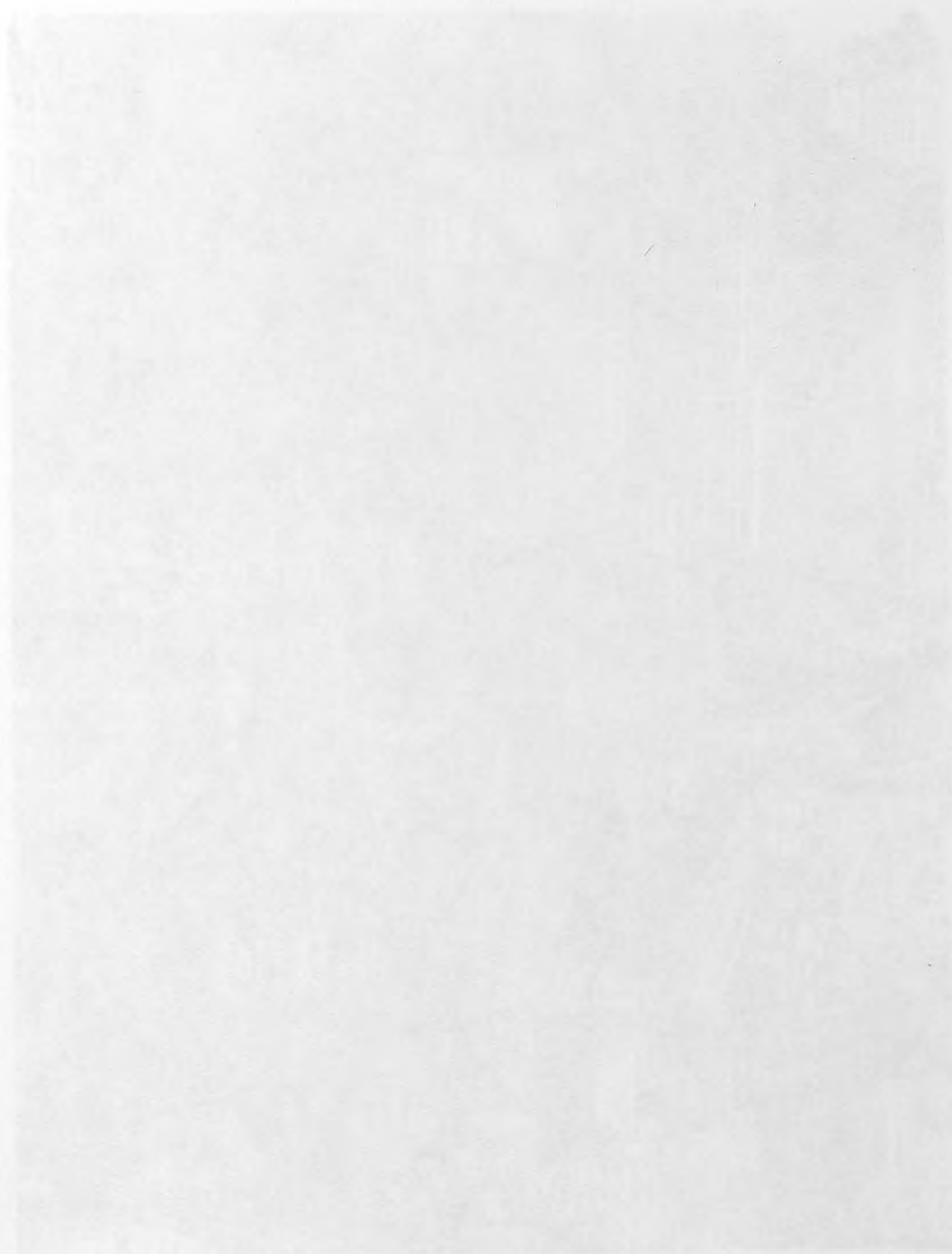
⁹ Armand Mattelart, *op. cit.*, p.144-145.

¹⁰ Nikola Jancovic, «The World Web Cam of Armin Linke» in *Version magazine*, Bucarest, août 2003

«limites» le pittoresque restera-t-il cette composition artificielle d'une nature sauvage si charmante ?

amateur de l'art (1901)

Il me semble à considérer d'abord en une présentation d'images en mouvement, les deux aspects de la nature, et ensuite à voir les deux aspects en l'interprétant par la composition de la nature, de tout accompagnement d'un paysage. Le rôle de la nature est de donner à la composition une certaine force, surtout le rôle en l'interprétant et en l'interprétant par la composition.



La nature sauvage d'aujourd'hui et de demain

Vertical Collage City

Imamura Souhei (Tokyo)

L'intervention a consisté d'abord en une présentation d'images en mouvement, des vues à vol d'oiseau de Tokyo, et ensuite d'images fixes explicitant les compositions verticales urbaines de la métropole, le tout accompagné d'un commentaire. Le texte de la communication a été rédigé en japonais. Nous comptons faire traduire le texte en français et en anglais pour la publication.



La ville aujourd'hui ou la cité de demain ?

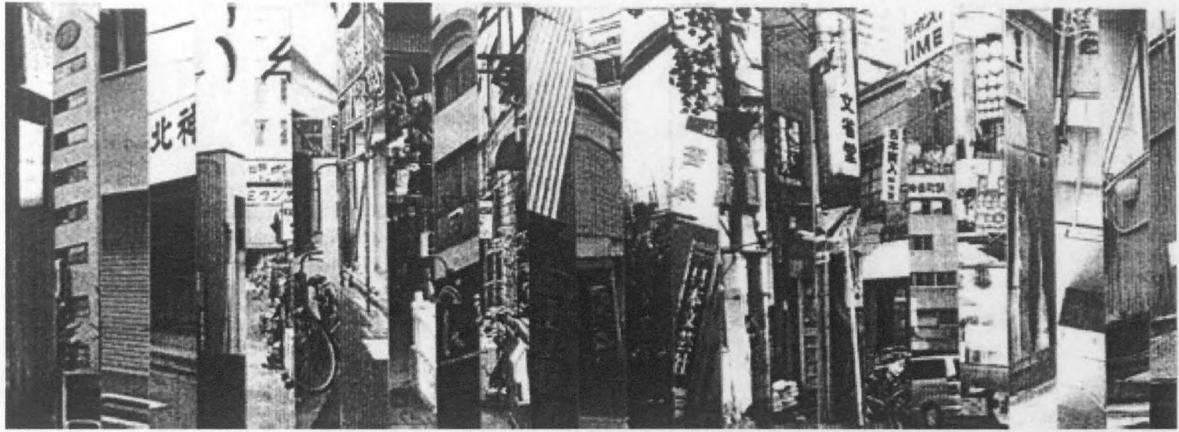


Tokyo 1994 : nappe urbaine









The Picturesque City Landscape: a Subject for Books, a Subject for Politics

Bernard Colenbrander (Rotterdam)

Reading the invitation and the synopsis for this conference, I had trouble in focusing on what could be the subject of all this. As the inviting party was the French Ministry of Culture, I could have expected a paper that resembled the papers that circulate on my own ministry, the Dutch Ministry of Education, Science and Culture. That was not the case. Working at my ministry, I have never ever met such a sophisticated piece on the picturesque like Panos and Philippe have created.

Their ministry appears to be deeply involved in academic affairs. *My* ministry concentrates not on that, but on culture politics concerning heritage, architecture and spatial planning. Our policy focuses on building regulations and on influencing what happens on the building site. This is a completely different perspective. It illustrates how the Europe of today functions. Culture politics is not considered to be a general issue, but a national responsibility.

I have become deeply involved in ministerial affairs during the last years, and this has not remained without effect. Therefore, it is inevitable that my lecture will lack any kind of sophistication. It will not even conform to academic standards. It will be mainly about the way politics deals with new themes, coming up from the intellectual discourse on the city and the landscape.

To start with reflecting on my experiences, officials on my ministry do not, never, write intellectual prose. They write letters, they write memorandums, they prepare agreements, that is what they do. I have never seen a book there and used to be surprised by that in the beginning: nobody ever reads a book, nobody is retreating for a while to study on some kind of topic. The contents of the letters, memorandums and agreements that are produced, is not in all cases meaningless, but very often it is exchangeable with some other contents. The maximum I can say is that the contents of policy is connected to some kind of political goal. These goals define a certain direction for governmental behaviour, but in an intellectual sense the contents of policy is hardly specific. Policy and politics use *fuzzy concepts* rather than clearly delineated words and notions like the ones that are used in science. In cases of heritage, for example, the government states that the preservation of old buildings and landscapes serves the maintenance of local identities, in times of globalisation. Preservation and maintenance are useful is the message, because the whole idea of identity is supposed to be under pressure. This way of reasoning is not science, it is conviction, it is devotion, it is belief.

I will give you another example of this type of belief. In cases of architectural design, my government has stated that architecture is a case for everyone – not for an elite. Probably this is true – or perhaps not; to me the issue seems not to mean a lot. It depends. This is also the case with the supposition that spatial quality is improving when an architect is invited to participate in a design process. Of course, declarations like these are not by all means untrue

or stupid, but they are so unspecific and generic that they are on the verge of undeniable. They are, again, a belief, not founded in science in the true sense. They hardly force a radical change from reality.

Perhaps culture as an object for research is always vulnerable for concepts that are fuzzy, also in academic circles, because this discipline is on the side of the arts and not on the side of mathematics or physics. So it can never aim at becoming a real science. The whole idea of the picturesque, by the way, seems a quite fuzzy concept to me – not only obsolete and inflated as was said yesterday – because it lacks a completely clear definition. Nevertheless, it struck me, starting to work for the ministry how deeply generic, simplistic and sentimental the basic attitude towards culture and heritage was, compared to what I considered to be the academic standard.

Before I entered the Ministry I considered government policy to be the most abstract type of knowledge. When this knowledge has been developed into a governmental programme, it may become reality afterwards, on lower levels of society: there where people act, behave, build, study, live with each other and so forth. I thought that government policy was founded in clear analysis of the signals of society, coming from bottom up. After receiving these signals, the answer of government could be implemented in the reverse direction: top down. The reality of government practice, however, is a lot more complex. Political programmes may refer to all kinds of knowledge, but they do not contain serious knowledge in themselves. Whims of ministers and state secretaries must be followed and translated into policy. This translation of political questions means the fulfilling of instant needs.

That is why high placed government officials in my ministry state: 'when you really need knowledge, you order it from outside.' This attitude indicates something about the position of knowledge as such, it also says something about the trends in bureaucracy. At present bureaucracy aims at becoming a lean production machine of policy: a machine that collects, assembles and streamlines information that is ordered from outside. In an extreme case one could imagine that my Ministry would order a policy document, meant to transform the picturesque, from an innocent category of aesthetics, into a quality to be promoted by all means. I suppose this will never happen. Spatial categories that ask for so much erudition like the picturesque, will never become popular among politicians.

During my working life, I have collected experiences from both sides. I am inside government now, since four years, but I used to stand outside before that time. During the eighties and nineties I was in the national museum for architecture, and also in that period I started a series of studies on my own. I wrote my PhD and doing that rediscovered my academic roots in the mid nineties. Finishing that, I left the museum and entered the world of government policy. In a couple of months I will probably stand outside again, because I have had enough of it. I intend to leave public office and continue my own private office the coming autumn.

What I want to do today is to use my experience from both sides – from the inside and the outside of government politics – to view light on one of the most intriguing aspects of contemporary life: the definition of the exact nature, the character of the city landscape.

What I have aimed at as a government official is that, despite the regular practice of bureaucracy, government policy may be supported very firmly and directly by an intellectual discourse. It can be done.

But I confess that I have sinned: I have taken advantage of fuzzy concepts in stead of science. Despite this, the ambition to connect policy to the intellectual discourse was probably the core of my years in government. A statement like that is easier to be made than to be proven. What kind of intellectual discourse is meant here? My own, in the first place, because there was nothing else.

The title of my PhD is *The dispersed city* and I was stupid enough to write it in Dutch so no one can read it, but for me it was a kind of coming out. The study is not so much about refined aesthetic theory, like the theory on the beauty, the picturesque and the sublime, but it concentrated much more basic on transformation and typology. The book concerned the evolution of the modern city: its behaviour during permanent growth, its loss of form, its elasticity for new patterns. The western modern city shows a flexible scale of control. The awareness of this helped me a lot during my years as government official. How flexible the city is, depends on location and historical moment. Some episodes in history leave a lot of freedom for the city to behave as it likes, bottom up. Other moments apparently ask for firm control executed by power and by clear cut investments, top down.

The one end of the scale shows flexibility all over the place. The flock or the swarm does not act on a collective idea, but on a series of local decisions by individuals: individual animals and individual human beings. Something analogical can be seen in the behaviour of the city. You can see the behaviour of the human flock in a place like the Dutch Randstad, which has its origins in a series of historical centres. These centres have started to act symbiotic. People move constantly between the cores, between Amsterdam, The Hague, Rotterdam and Utrecht. They work and live on different locations. They have discovered the space in between the cores and establish themselves in the periphery. In effect the periphery of the Randstad has become dominant in terms of population and capital, compared to the old city cores.

It indicates that the shape of this urban field develops more or less like a flock. This development is largely unplanned. It is the result of behaviour, which may be consciously designed on the scale of the individual project, but hardly on the scale of the complete region. The region simply is a *result*.

The next category of city behaviour shows not only the strength of spontaneous trends in population or capital, it combines these trends with the strong presence of history, while evolution is going on. For example: around the cores of historical cities so called *fringe belts* have taken shape, like in this 18th century plan of Koblenz. A fringe belt is a zone for special functions, like hospitals, in the periphery of the old town. When the city started to grow in the 19th century, very often these fringe belts have remained in tact, because the new city areas simply jumped over it and settled on the outside of the belt. In this way, the belt survives, only losing its peripheral character. From periphery it becomes an in-between. Also on a smaller scale history shows its relative permanence in evolution. Aldo Rossi liked this image of the Santa Croce area in Florence. What we see is the floor plan of a city area, but

right through the present lay out we see a former episode in history, when the same area was used as a theatre. It means that there is more to be seen in the city than only the behaviour of the flock or the swarm.

The next step – and this step will lead us away from the unconscious behaviour of the city, and bring us to the city as a platform for very explicit culture. Evolution sometimes means radical change. Cities all over Europe after the middle of the 19th century turned into huge building locations, preparing themselves for the influx of modern industry and for the arrival of hundreds of thousands of labourers: the new urbanites.

It caused the invention of modern urbanism. One of the best Dutch examples of early modern urbanism, was the lay out of Amsterdam South, masterpiece of H.P. Berlage. What Berlage drew and built was a monumental *Gesamtkunstwerk*, based on mass labourer housing. Planning this project as a unique work of art, he at the same time sought in his composition the dialogue with earlier phases of history. Berlage claimed that his Plan South was the fulfilment of a city that never had known a baroque phase in a true sense. That phase had to be conquered on history, building it finally in the second decade of the twentieth century.

The radical change of the modern life style could also be translated into concepts of urbanism by starting, not with the collectivist inspiration that was used by Berlage and most of the other Europeans, but with the idea that living in modern times meant above all the emancipation of the individual. It was America that showed the invention of the suburban life style. The suburb was based on a quantum leap in the daily scale of the city. One could work in one place and move to another for living, using trains and cars. Travel distances meant less and less. This was a huge culture shift, arising from bottom up – and the design disciplines adapted to the new structure of society by inventing the suburb and the bungalow. These two belong to the most fundamental exponents of a life style detached and independent from the bottom of the habitat.

One of the heroes of American history is Andrew Jackson Downing who, in the middle of the 19th century was very helpful for the emancipation of the middle class. He did that by offering examples of good housing for the suburb, in his magazines and books. People used these examples by copying them as they preferred.

These examples had still some traces of the aristocratic past, in the way they were adorned, furnished and in the way the floorplan was made up, including libraries and so on. He liked the picturesque, for one thing. But the components of the plan were minimized in scale and lay out, in order to make them affordable for many. It worked – Downing gave his middle class customers exactly what they needed: a strong personal image, expressed in landscape and architecture.

The culture of Downing developed bottom up: it was the behaviour of citizens that inspired him to offer them suitable solutions. Somewhat later in history serving customers was not considered to be enough. At the end of the 19th century America was in need for a higher form of culture, perhaps a top down culture, which could be helpful to construct a civil society. The World Expo in Chicago of the early nineties, organized on a lay out by

Daniel Burnham, was a demonstration of how an orderly city should look like. This concept included the import of a strange stylistic vocabulary from far away. The expo contained all kind of exotic scenes: indeed fine examples of the picturesque. But the main message was that a city could be made by a sensible stylistic combination on a firm, even monumental lay out and perfect technology. The popular success of the expo was one of the inspirations for the new city plan of Chicago, which was designed by the same Burnham fifteen years later. The new Chicago was an example of top down planning, meant to structure the new society, meant to radiate the message that the civil society was worth defending.

The rhetorical aspect of Burnham's planning was a main characteristic of modernist planning. Always is there the starting point of tabula rasa and the erection of a complete concept, starring the best modern architecture one could imagine. Also: a typical kind of top down thinking, meant to be planned by a couple of geniuses, supported by a planning machine that knows no fear and no barriers to reach an ideal situation. This kind of rethorics was the product of typical positivist thinking that was dominant in western thinking until the sixties or seventies of the last century. After that it was corrupted by post modern thinking and in the end it was made ineffective. Planning gradually moved into a crisis. The only way to find an entrance in complex planning problems was to tolerate strange mixtures of order and panic, and fairly weird planning concepts, inspired for example by Salvador Dali's theory on the 'paranoid critical method'.

This last theory of course is referred to by Rem Koolhaas, the man who invented the new Lille, a couple of years ago. He presented a map that probably was also used by the mayor to defend his huge aspirations and that map proved that Lille was in the centre of Europe and therefore the best location to invest your money. That seemed to be fiction, only very loosely connected to reality, but nevertheless it was believed by the investors. It led to the erection of a new city part, in very modernistic terms, based on illusions and belief. I don't know how realistic Koolhaas's illusions have proven to be, after more than a decade of functioning in real life. I hope for him that the dream has got synchronized with reality. With Koolhaas we are in touch with an urbanistic extreme. What we see here is the erection of new cities, cities that may be based, not on some image of reality that is rich in convincing detail, but on something else: on a more or less fake argument, on unproven conviction, on belief.

So, to resume: the natural behaviour of the modern city may start as something like the unconscious movements of the flock and it may end with the explicit culture like can be seen in Chicago, Amsterdam or Lille. With this rough sketch of evolution in mind, I entered the ministry, four years ago. One of the first things that I discovered was that belief, conviction and devotion were more important in my new surroundings than clean science. I decided that one of the main things to be done, was fighting the unproven convictions that reigned in that building, filled with lots of other officials and a few politicians.

What were the myths that I came across? Not the kind that Koolhaas likes to play with, for sure. The central supposition that I encountered was that the spatial 'identity' of the country was under pressure of degeneration, lack of care and morbid growth. The health of the spatial order was in danger. The remedy presented to change this supposed reality was not so much aiming at an unknown future, but the other way around. The remedy was

adopted, from a world that is not existing anymore. The remedy was based on a nostalgic idea about how the landscape should be organized.

The basic ideal that still was influential in Dutch spatial politics - and still is - is the supposition that we are - or should be - a country with clearly bordered cities, shining in a flat landscape. A country like a painting of Piet Mondriaan consisting of square, colourful meadows. It is a pity that we lost this landscape, perhaps. But there is no choice, the landscape doesn't look any more as the paintings suggest. We have to accept the reality of a landscape crowded with 16 million inhabitants. In such circumstances one cannot be nostalgic. One has to cope with the modern facts of life.

One of the first occasions to do something with the barrier between unworkable illusions and unbearable reality was a project on public space, a project that was started at the ministry in order to discover new means of government intervention. We thought that the beginning of that project should be a correct diagnosis. We produced a documentary film to realize that. The film is called *42 minutes of staring at the public space*, and was made in 2002 by Hans Werlemann, who is a photographer and a film maker, known for long as the principle photographer of the studio of Rem Koolhaas. Film may be a useful component of a survey, a wide spread research. More particular: film can be used for visual analysis, next to the facts and the scientific interpretations. Those facts and interpretations also belong to the project. I will tell you about them later.

By means of the film of Hans Werlemann, we tried to question the idea that the public space in Dutch cities can be summarized in the concept of the Amsterdam city centre, with the canals and the intimate squares and streets crowded with enjoyable terraces. We also tried to question the basic premise that the task for government is concentrating merely on the design of well ordered, or even beautiful streets, avenues and plazas. The public space is the in between of the private parts of the city and it needs design, certainly. But we were not sure if *design* still was the heart of the matter, when the public domain was at stake.

Also, we didn't know if we still were, so to say, in the driving seat of planning, when the issue of the in-between space was raised. We were one of the partners in the issue, certainly, but perhaps not the most important.

The maximum to be reached in many cases of spatial organization seems to be to negotiate on eye level with other partners, with commercial entrepreneurs for example. The consciousness of how real power is executed on the pavements of Dutch streets, stimulated our interest in the process of spatial change.

Although we were in doubt about the deeper nature of the problem and about our ability to change it, we acknowledged that there *was* a problem indeed. The problem was, in a very rough draft, that the city identity has become unstable and that many city zones have become dirty, not well-kept, or even dangerous places. While most people keep their own place in order, the in between is under pressure, because nobody owns the public zone. This was the basic diagnosis, as we started our work on the public space.

[show the film]¹

Now, with the film we had a document that showed what reality looked like. We could show it to our politicians – and they were indeed surprised to note that the image of the public domain seemed to stretch beyond its traditional borders. The next step was starting with more or less traditional research.

firstly, on the *typology* of contemporary public space;
secondly, on the *amount* of this public space in square kilometres;
thirdly, on the *partners* involved in the use and treatment of this public space.

The last part of the project consisted of the erection of a design team which acted as a kind of flying brigade, offering its service to five cities, each struggling with a typical problem in its public domain. This was done in order to match the abstract investigation with the real practice.

In a few words I want to tell you about the outcome of this project. First we turn to the typology. Raising the typology issue means that you ask yourself in which spatial categories you can find the physical expressions of the public domain today. We came to a rough draft of 10 types of public spaces, on the scale of the urban network, all to be seen in the film:

- The inner city.*
- Stations and infrastructure knots.*
- The domain of the car.*
- Pre war housing districts.*
- Post war housing districts.*
- Recent housing locations.*
- Public buildings.*
- Leisure complexes and shopping centres.*
- Office parks, and zones for industry.*
- The Landscape in and around the cities.*

After we distinguished these ten types of public spaces, and analysed its specific character, we researched what this would mean in quantities. Using our ten types, one could investigate how many square kilometres public space there actually were in the Netherlands. The calculations were made for the 50 largest cities in the country. The outcome was that these 50 cities contained 1.700 km² of public space in the ten mentioned categories. That is about 8 times the size of the whole city of Amsterdam. Or, in another comparison: the 1.700 km² is about a quarter of the complete urban surface of the country. So, we are talking about something. This is not something marginal.

Then, the next subject we tackled was the subject of parties and partners: the *actors* involved. Putting the public space in the middle, a whole social network was described

¹ Lors du colloque, nous avons donc pu visionner un film video. Dans la mesure où la totalité du colloque a été enregistré par l'équipe audio-visuelle de l'EAPV, le film est visible sur bande à la médiathèque de l'Ecole.

around it. In the first place, there were the citizens, or *consumers*, organized and not organized. Then we have the *private parties* as an actor: the owners, the investors, the utility companies. The third group of actors are the *public organizations*: for example the chamber of commerce or the housing corporations. The last group of actors consisted of the different layers of *government*, from local to national, each with its own responsibilities.

So, we divided into four types of actors and after doing that, we went into the next question: in which stage of a planning process concerning the public space will you meet which party? We imagined the process to start with the *initiative*. The initiative may come from anybody: from consumer, private party, public organization and from government. Next comes the definition of the *policy*. Policy cannot be expected from the consumer, perhaps it can be expected from the private parties, the public organizations certainly will take part when policy is concerned, and the same is true for government. Then we continue with *design*. Who acts when design becomes the topic? Not the consumer again, but the private parties do take part, the public organizations do not, but the government does. *Realization*, the next part of the process, cannot be expected from consumers, but it can from private parties and from government. Public organizations do not have a role here. They also step out the responsibility for the *maintenance* of the public space, which is considered to be an issue for the other three.

So, what we did was indicating the actors and defining the moment of their role. The last part of our research was not plain research, but more an experiment. Experience from practice, was the idea. What we did is that we installed a design team which could act on location. The team offered its service to various cities of which we knew that they were struggling with the topic of public space. The team was active in very different circumstances indeed. It coped with the issue of restructuring neglected post war city parts, it coped with the design task of a public building, it took part in an operation to transform a railway track into a multifunctional city part, and the team also intervened in a transformation process of a long canal zone.

In the end of this project we had five pieces of a whole in our hands. We had the visual analysis of the film, we had the typology, we had a scheme for actors and process, we had a few examples from real life. What should we tell politics now? What would be the message to the minister and the state secretary, for whom we did this job? The state secretary decided to divide between a generic role for state government and a specific role, when the public space was at stake. The *generic* role implicated that the state declared to keep a close watch on its responsibility towards the safety and accessibility of public space. With the law and added measurements government may be able to guarantee that citizens do not close up spaces that should be kept public.

Then comes the *specific* part of the role of state government. State government should set examples of good public space and should initiate a permanent research of what public space could be, also on the scale of the urban network. In practice this means that government investments on urban renewal are launched with a priority on the issue of public space. Next to this, there will be several pilot projects to demonstrate safe and well designed public space. Also, there will be pilots to stimulate the participation process, to make civilians aware of the value of good functioning public spaces.

The last part of the programme is not yet worked out because everybody thinks that it is too complicated, which it is. But it is the most important part: state government declares to be responsible to support the invention of new kinds of public spaces in the urban networks.

The outcome of our project on the public space was published two years ago, along with the political conclusions, and the programme is promoted first of all by the Ministry of Culture. Strange enough, culture politics has become one of the factors in solving the problems in Dutch cities and landscapes. Spatial planning has ended to be a domain governed from one specific angle, one sector, one minister, and one ministry, namely the Ministry of Housing and Planning. Instead of the old system of planning, starting with the programme of the Ministry of Housing and Planning, instructing provinces and districts, who instruct municipalities, we gradually have reached a complex system of planning, with many partners and many play fields. A picturesque scene in its own right.

The basic premise of our contribution in the general planning process follows exactly what I just told you about our approach of the public space. We try to act on the basis of a very realistic diagnosis of the condition of the present landscape: a fundamentally urbanized scene, crowded with a multicultural people, following an urbanized life style. Don't be mistaken by the meadows you see here and there in the so-called 'Green Heart', the zone between the cities of the Randstad: *everybody* has adopted an urban style of living, even cows and pigs.

We think that it is hardly effective to divide between 'city', 'suburb', 'periphery' and 'open land', because they do no longer fit to reality. The Dutch spatial scene of today must be described as an urban network, consisting of dense and not-so-dense parts, of brick, concrete, asphalt and green, of complicated infrastructure below, on and above the ground surface.

It is a morphological concept for sure, this network, but the overview of what this morphology contains in terms of functions is less clear and much more varied than the traditional city concept. The new concept is a city shape *plus* behaviour.

A flock, as I stated before, is not simply following top down-instructions. The same is true for the urban network. This means that government must not be identified anymore as an organism in the top, executing power. The maximum one can say is that government politics may support the movements of the flock, but is not able to design. The real leaders of the planning process are invisible, or at least they are multiple.

So, today planning is a complicated, layered task, meant to organize the very divergent contributions in something bearable: perhaps in something that deserves the characteristic of the picturesque, although I personally would prefer the sublime in many circumstances.

Seen from the perspective of culture politics the best way to intervene in the planning processes must be based on clear research and on intelligent collaborations with other parties involved. Starting this year, these collaborations also include involvement in huge state investment programmes concerning the spatial order. Point of departure in this issue is that

we do not believe in generic planning, top down, everywhere the same. State government should not do what can be better done by local authorities and by private parties. Good politics is always a combination of top down and bottom up. The investment programme that we now take part in, works with such a combination. The programme is called Investment Programme for Urban Renewal, it is funded with a budget of approximately 1 billion Euro, for a period of 5 years, starting in 2005.

The basic idea is that state government, first of all, comes up with the budget, and distributes that among the municipalities. The amount of money they get depends on, for example, number of inhabitants and total surface area.

Secondly, state government presents a series of themes considered to be relevant. The municipalities in their turn write the programme. In their motivations of their programmes, the municipalities have to make clear what they will do with the themes. If they do not, no money will be given.

We, from the Ministry of Culture, decided to take part in this process. That was not an easy decision to make, because, to mention one difficulty, *their* budget is incomparably much higher than what *we* are able to spend. We will spend 20 million Euro on the programme, and that relatively small budget will easily disappear in the main stream of the billions. That is a serious risk indeed. But we decided to accept it. We said to ourselves: wouldn't it be very *efficient* to spend our money in a combination with lots of other money? Perhaps the small budget will even be multiplied, by smart coalitions with other parties. The hope was the effect of the multiplier.

Joining a programme like this, meant presenting a set of strong themes that illustrate the coming planning task, seen from the point of view of culture politics. We made a kind of an instruction book on these themes. The other ministries thought that we were mad doing that, because, so they said, people in the municipalities don't read anyway. But we did it. Each time when I visit the cities, I tell the officials and politicians that I come with very little money and a very thick book and that they *have* to read it. This leads to complex conversations and the situation is not hopeless at all. We present 9 themes:

Find new planning instruments

Planning works with master plans, zoning and so forth. We doubt if these are effective in present circumstances. Especially important is to find the combination of the right diagnosis with the right planning instrument. We think that the old notion of *survey* may be of help: the idea that the planning task is developed from a layered argument, with help from many disciplines, not only from bureaucrats.

Research the regional scale

The basic unit of planning is the individual building project and very often officials do nothing else than do one project after another. The overview of the total city, including periphery, has gone lost. That is why we want to support urban programmes that are made with regional perspective. The central question is: what does this programme mean for city plus surroundings, also seen in time.

Use creativity to re-invent the post war neighbourhoods

The post war period is entering the heritage argument. We want to invite maximum creativity to discover old and new qualities of the old suburbia. High volume, quality of repetition.

4. Re invent the monument

The role of the monument in the urban fabric is often quite passive. The best you can do is defend the monument in its authenticity. We don't disagree with that, but we would like to promote a more active strategy. Perhaps the monument can function as a core, as a vital point in new developments.

5. Chances for archaeology

In the Netherlands we have wetlands archaeology. That means that you will not find objects or even buildings beneath the surface of the earth, because these objects and buildings are not conserved. They are drowned. But, being lost in material terms, does not implicate complete loss of meaning. The discovery of early story lines of history may be very relevant for new planning models. That is what we want to promote.

6 Plan with culture

Culture also defines clear cut investments in museums, art schools, opera houses and so forth. These investments are a means of attracting other investments: they represent a real multiplier. Nevertheless, municipalities do not play with that knowledge. But they should: one can plan with culture.

7. Change the relation between red and green

The old, sharp division between city and country has eroded, I told you. That invites us to find new formulas for the periphery. The mix between building and green represents a very serious design task that we want to promote.

8. Make conscious policy for collective functions

We are interested in the public space, I told you. This theme is meant to help municipalities to do something with it.

9. Work with art and artists

Planning is a profession asking for professionals, but not necessarily educated *planners*. We have good experiences with introducing artists in the process, not for adding a piece of art here and there, but for finding new solutions for old problems.

These are 9 themes, and it seems that promoting them is only the beginning. The next step has already been taken. I am presently working on an Action Programme Space and Culture, which is not so much focusing on urban renewal, but on the cultural aspects of spatial planning in general. This must be a climax of our ambition, to be finished somewhere in autumn. It must be built up as a matrix of all kinds of ambitions, confronted with the right level of implementation.

Being on this symposium the question is legitimate whether ambitions like this, like mine, have anything to do with the issues raised by Panos and Philippe on the picturesque. I am afraid that I cannot escape answering the question. The answer is that on most levels of policy making the whole issue of the picturesque – or whatever aesthetic category – is absent.

Planning is an integrated view on time management on one side and the development of landscape types on the other side. On lower scale levels more detailed issues

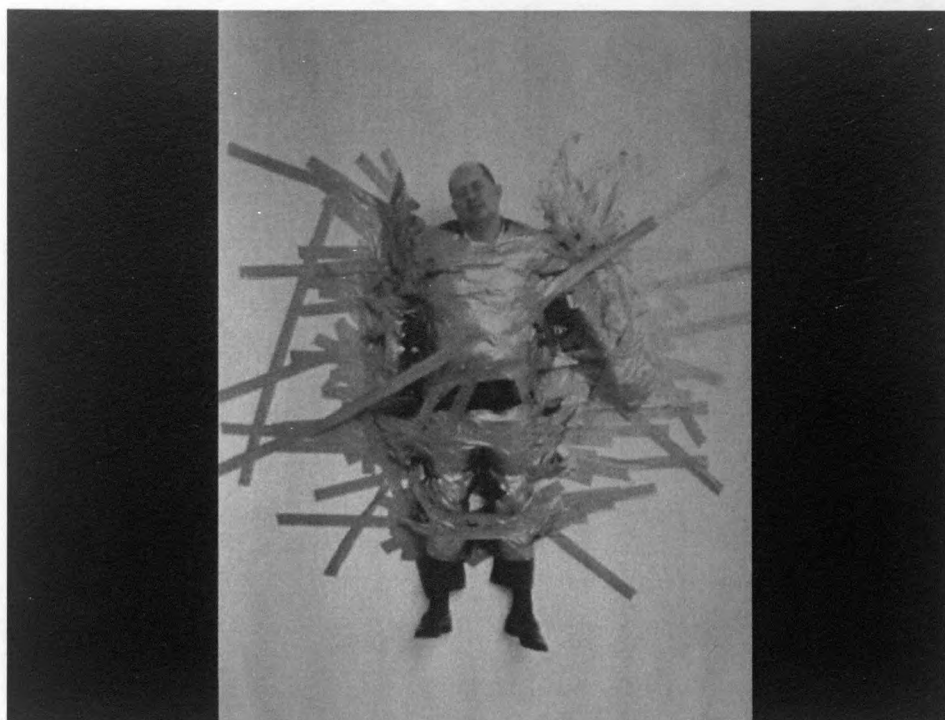
Ruine analogue, entre arts et contemporanéité

Martine Bouchier (Paris, France)

Le thème central du colloque, « le pittoresque en limite du moderne » a fait sens pour moi à partir du moment où j'ai vu qu'il me permettait de revisiter les éléments théoriques et iconographiques qui constituent les clés de mon travail et me semblent « a priori » totalement détachés de la question du pittoresque. Toutefois une relecture contextualisée, donc pittoresque, de ces éléments permet, par « la négative » d'en apprécier encore plus la singularité, la modernité, la contemporanéité et de mesurer la distance que les artistes ont installée entre les derniers vestiges d'un système aujourd'hui révolu et ce pour quoi ils se sont battus tout au long du XX^e siècle, j'entends la relation art-vie.

Plusieurs questions centrales méritent d'être lues à travers le prisme du pittoresque, auquel elles se rattachent soit négativement soit positivement dans une dynamique d'attraction répulsion, de rapprochement et de déni. L'une d'entre-elles pose un voile de doute sur la possibilité pour le pittoresque d'être une catégorie esthétique contemporaine, l'autre au contraire semble la reprendre et la prolonger. Ainsi, l'autonomie de l'art, pour laquelle les artistes modernes et contemporains d'avant-garde n'ont cessé de lutter au moyen de prises de positions tant verbales que spatiales, d'actions, de projets, contre les entraves du système des arts constitue un déni du pittoresque. Les ruines contemporaines en revanche, semblent prendre le relais de la ruine pittoresque classique. Le plus souvent fabriquées par des artistes au début des années 70, âge d'or s'il en est un du postmodernisme en architecture et dont on connaît les reprises stylistiques, les emprunts typologiques, ces ruines sont souvent des collages de fragments ostensiblement brisés, et arrachés, des aspects de patines et de trace qui renvoient à un passé qui n'a de sens que dans la fiction.

La distanciation critique, posture éminemment contemporaine ne peut admettre ce qu'induit une formule telle: « digne d'être peint ». Cette définition du terme *pittoresque*, renvoie surtout à la notion de dignité. Au XX^e siècle heureusement, les artistes ont pour la plupart été indignes, leurs sujets de leurs œuvres sont indignes, leurs attitudes aussi. Ainsi, Marcel Duchamp s'empare de la Joconde et lui insuffle une dimension de vie intime dans le détournement intitulé LHOOQ datant de 1919, Maurizio Cattelan épingle comme une mouche son marchand, le galeriste milanais Massimo De Carlo, en le scotchant à l'aide de bandes adhésives sur le mur de la galerie pendant la durée du vernissage de son exposition (« A perfect day », 1999), Piero Manzoni, réalise et vend une série limitée de boîtes de conserve de « merde d'artiste » en 1961, et enfin, le publicitaire Oliviero Toscani placarde pour une campagne publicitaire de Benetton les murs des villes européennes de la photo des vêtements tachés de sang d'un soldat Bosniaque mort.



Maurizio Cattelan : *A perfect day – Le galeriste épinglé*, le marchand d'art Massimo De Carlo Photo sur alu, plexiglas, 220 x180, Milan, 1999

« Digne d'être peint » signifie digne d'accéder au statut d'art, digne d'entrer dans le cénacle de la peinture », accepter de se faire juger par d'autres artistes dont la légitimité leur donne le droit de décider qui, parmi les candidats artistes aura le droit de porter le titre d'artiste, quel sujet, quel paysage sera suffisamment aux normes de l'esthétique officielle pour pouvoir accéder au statut d'œuvre d'art. Les artistes modernes ont rejeté le jugement de goût attaché à la formule « digne d'être peint », car cette proposition évoque la présence d'une instance de contrôle qui juge telle ou telle chose digne ou non, apte ou non à passer d'un statut d'objet ordinaire à un statut d'objet artistique. Ce dispositif de contrôle, c'est l'académie des Beaux arts avec son système normatif, ses catégories définies, ses objets, ses acteurs, ses institutions comme le musée. Ce terme est l'expression même d'un pouvoir qui s'attribue le droit d'exclure. Sur un autre plan, topologique, politique et social, cette proposition évoque un dispositif d'exclusion/inclusion et comme le dit bien George Bataille une frontière, une digue dressée contre les éléments troubles qu'elle écarte pour protéger un monde fait de couleurs locales, de singularités, de types définis et catégorisés.

« Digne de » implique bien en effet l'idée d'une séparation et d'un passage filtré entre la vie et l'art, entre les objets quotidiens et les objets d'art, entre l'homme de la rue et l'homme de l'art. « Digne de » signifie en quelque sorte qu'un douanier de l'art ou un douanier de la culture accorde ou non la possibilité de passer la frontière, qu'il donne une autorisation d'entrer après vérifications et preuves. Cette instance peut aussi mettre en échec toute velléité de passage : « digne de » implique les notions de réussite et d'échec, il faut en effet que l'entrée dans le cénacle soit bien légitime, que le sujet en question corresponde bien à un ensemble de critères.

Le XX^e siècle, heureusement, dans ses expressions les plus radicales, les plus manifestes, a été un siècle de remise en cause de ce type de dispositif de contrôle, remise en cause des pouvoirs de décision extérieurs au profit d'une reprise en main de sa destinée par l'artiste. L'artiste moderne et contemporain se sont réapproprié leur destinée et ont déclaré l'art comme « force de vie ». Cette force de vie, pour être active doit pouvoir circuler. Remise en cause de la notion même de limites, de frontières, et, à cet égard, le constat fait par Théodore Adorno en 1967 dans une conférence intitulée « l'art et les arts » est sans ambiguïté. Il évoque l'effrangement, la fluidification, la porosité des frontières entre les arts, et une indistinction telle qu'il est parfois difficile de repérer les catégories. Adorno évoque aussi une tendance de l'art en général à la dé-esthétisation, tendance sur laquelle on a encore peu parlé.

Cette désesthétisation prend principalement la forme d'une confrontation et d'une action sur le réel dans des manifestations qui désacralisent les institutions muséales, dans la sortie des artistes hors des cadres, des ateliers, des galeries et plus généralement du monde de l'art. L'exposition intitulée : « Quand les attitudes deviennent formes » qui s'est tenue à Bern en 1969 a fait date précisément parce qu'elle focalisait le propos sur le tournant que constituent à la fois la distance critique prise par les artistes vis-à-vis de l'esthétique ainsi que les manifestations de ruptures qui s'étaient exprimées par la substitution des œuvres-objets par des attitudes, des postures, des actions souvent délocalisée au-delà du musée, au-delà de l'esthétique.

Mais il revient à Marcel Duchamp d'avoir montré le premier, avec une force formelle et conceptuelle jamais inégalée que l'artiste est l'acteur le mieux placé pour transférer un objet d'un système à un autre (de la vie à l'art) et que la relation entre système est avant toutes choses l'affaire de l'artiste, que le destin de l'artiste, sa mobilité, le déploiement de sa force de vie, sa force de création, la nécessité qu'il a à circuler d'un domaine à l'autre ne peuvent être soumis à une quelconque autorité venant de l'extérieur.

Avec Marcel Duchamp, c'est le terme même de dignité qui est battu en brèche et les ready made, ces objets indignes par excellence « ces objets impropres de la modernité ¹ » ont réussi à franchir les frontières qui les séparaient du monde de l'art, l'urinoir est indigne et impropre, la pelle à neige, le porte bouteille, de même que la roue de bicyclette faisant ironiquement office de sculpture posée sur un tabouret de cuisine, ironie de socle. Grâce à lui sont entrées en masse dans le système de l'art, les voitures accidentées (Cesar, les compressions), les boîtes de lessive (Andy Warhol, Brillo), les château d'eau désaffectés (Bernt et Hilla Bescher), les feuilles mortes (Andy Goldsworthy), les animaux morts (Damien Hirst), les portes, fenêtres, rideaux de douches, et tout autres équipements de la maison. Il a ouvert la voie de toutes les réappropriations, tous les recyclages, toutes les transgressions, tous les transferts qui constituent le nœud des pratiques contemporaines en art. Marcel Duchamp a institué la notion d'artiste comme passeur, un passeur au sens propre du terme, celui qui, connaissant les moindres détails de la ligne de démarcation entre l'art et la vie, est capable de déjouer les structures de contrôle, capable de déjouer le cycle du refoulement, car « digne de » implique bien la barrière, la limite, la frontière qui refoule ce qui est impropre, capable de déjouer le cycle de l'interdit et de l'appartenance. Duchamp, ce n'est plus à

¹ J'emprunte ce terme à Pamela Mac Lee qui nomme ainsi les œuvres architecturales de Gordon Matta Clark

démontrer, est en ce sens un précurseur, mais après lui, Robert Smithson qui répugna à une approche contemplative et esthétique de l'art, affirmant que l'art est sans cesse à réinventer et qu'aucune idée, séparée de la vie, ne peut contribuer au développement de l'art. Il dit que l'on n'entrave pas une force de vie. Et aujourd'hui, le Musée précaire Albinet installé par Thomas Hirschhorn dans un Algéco « aidé » à Aubervillier est l'exemple le plus actuel et le plus transgressif des frontières puisqu'il a réussi à faire sortir, non plus l'artiste, mais le musée hors de son écrin que constitue la ville pour aller porter l'art au-devant de la banlieue, dans l'espace quotidien d'un anti-public.



Thomas Hirschhorn, *24 heures Foucault*, palais de Tokyo, Novembre 2004

Si le XX siècle est peuplé d'objets impropres, d'objets nomades, d'objets transférés d'un domaine artistique à l'autre, du domaine quotidien au domaine de l'art ou à l'inverse de l'art au quotidien, s'il est le siècle des objets empruntés sans autorisation, d'attitudes indignes au regard de la normalité académique, d'attitudes ingrates, inesthétiques et déesthétisantes, il est aussi un siècle peuplé de ruines.

Décombres des guerres, catastrophes naturelles montrées par Paul Virilio dans l'exposition organisée à la Fondation Cartier en 2002, intitulée « Ce qui arrive », c'est-à-dire, ce qui arrive quand la puissance de la technique échappe au pouvoir et à la maîtrise de l'homme. Mais aussi destructions intentionnelles ou fictionnelles. Un siècle de ruines réelles, de ruines en image, de ruines scénographiées, de ruines « in revers » selon la formule de Robert Smithson, qui dénonce les ruines fabriquées par la société dont la croissance effrénée est productrice d'innombrables déchets urbains. Un siècle de ruines analogues qui s'attachent à montrer la rudesse, à l'irrégularité, la patine, les lignes déchiquetées.

Un siècle de tranchées, de trous, d'explosions, d'effondrements, de tas en tout genre, tas de gravas, de déchets, tas de corps, de détritiques, de débris, décombres, amoncellement de pollutions. Un siècle de ruines analogues qui se distinguent des ruines réelles parce qu'elles font affleurer les questions de l'imaginaire, de l'esthétique et du discours politique.

Gordon Matta Clark n'a eu de cesse d'arracher à l'architecture toutes sortes de fragments, de supprimer des planchers, de faire des trous, des fentes, des déposes des façades.

Rose Leventon a mis en scène au Battersea Art Center de Londres en 1986 une faille faite d'échafaudages et de lames de planchers ressemblant étrangement aux dégâts causés par le tremblement de terre de San Francisco en Californie le 26 avril 1906.

Image forte et inoubliable de la destruction par implosion de 6 tours de logement HLM à Vénissieux le 11 octobre 1994 et de l'explosion à la dynamite par l'artiste anglaise Cornelia Parker d'un cabanon de jardin 1991.

Façades en ruine de l'architecture post moderne (Site-Indeterminate façade, 1974), « architecture assassinée » de l'architecte rationaliste italien Aldo Rossi (1974), images de désolation à Kobe au Japon et à Duzc en Turquie après les tremblements de terre de 1999.

Maison sur le toit à Galveston suite à un ouragan en 1900, maison renversée sur un tas d'ordure par les artistes du groupe Ph studio (Horihime & Hikoboshi, 1992), la liste des dégâts est interminable. Les destructions, renversements, détournements d'objets en art, font vivre de véritables cauchemars à l'architecture, ils sont l'expression d'un rapport de forces ayant tourné à l'avantage de l'une des parties. Rébellion des artistes contre les systèmes oppressants que l'architecture semble incarner, prise de pouvoir de la nature sur les forces que l'homme tente de lui opposer dans ses constructions.



Ph Studio Horihime & Hikoboshi, 1992

A voir l'étrange tableau de maltraitances et de ruines, les destructions ou les renversements, les déposes de façade, les effondrements, il est légitime de s'interroger sur les messages sous-jacents à ces actes de dénégation qui relèvent d'une certaine forme de barbarie ou du moins d'une violence. La recherche d'autonomie sous-tend ses attaques et s'affirme sur les bases d'un refus. Refus de l'épure, du plan et de la planification, refus de la définition, de l'ordre, des règles contraignant la subjectivité et le hasard. Refus de la cohésion des structures, de l'intégrité de la forme, de la stabilité, refus de ce qui résiste à l'énergie créatrice et destructrice, aux flux, à tout ce qui est mouvant.

En 1963, alors que Georges Maciunas, porte-parole de *Fluxus* mouvement de l'avant-garde artistique New Yorkaise auquel appartenaient La Monte Young et Yoko Ono, cherchait un nom pour une publication qui devait présenter les travaux du groupe *Fluxus*², il annota d'un commentaire sans ambiguïté les définitions du terme flux (venant du latin *-fluxus*), qu'il avait découpées dans le dictionnaire. Le premier sens du terme flux est médical, il signifie purger et Maciunas écrit: « il s'agit de purger le monde de la maladie bourgeoise de la culture intellectuelle, professionnelle et commerciale, purger le monde de l'art mort, de l'imitation, de l'art artificiel, de l'art abstrait, de l'art illusionniste, de l'art mathématique, purger le monde de l'euro-péanisme ». La seconde définition se rapporte à un mouvement continu, un courant, une succession de changements. Maciunas écrit: « promouvoir un flux révolutionnaire en art, promouvoir un art vivant, promouvoir l'anti-art, promouvoir la réalité non artistique pour une appropriation par le peuple et non seulement des critiques, des dilettantes et des professionnels ». Enfin, la dernière définition renvoie au processus de fusion de métaux et de minéraux. Pour Maciunas, il s'agit de « fondre les cadres politiques, sociaux et culturels dans un front uni d'actions ». Il poussera son action en appelant au sabotage, à la désorganisation, à l'immobilisation du trafic automobile aux carrefours, tunnels ou ponts les plus fréquentés de New York³. La même année, s'inspirant des manifestations des droits civils, trois autres artistes *Fluxus*, Henry Flynt, Tony Conrad et Jack Smith firent une performance « sociale » en installant un piquet de grève devant quatre institutions culturelles de New York, le Moma, le Philharmonic Hall, le Lincoln Center et le Metropolitan Museum of art où la Joconde pulvérisait les records d'affluence. Ils avaient accompagné leur action de pancartes sur lesquelles étaient inscrites des injonctions à détruire les institutions et des bâtiments qui les abritaient telles que : « Démolissez la culture sérieuse », « Détruisez l'art », « Démolissez le Lincoln Center ». On connaît depuis le début du siècle la force de revendication et de destruction des manifestes, notamment ceux des Futuristes italiens et particulièrement l'agressivité des écrits de Marinetti qui était fasciné par la mort et décrivait le Futurisme comme « une esthétique de la violence et du sang », mais l'attaque de la société à travers celle de l'architecture n'avait pas atteint le degré de violence théorique qui fut celui des années 60. Les monuments dédiés aux arts « classiques » comme les musées sont les premiers à être attaqués, les œuvres produites par la suite déplacèrent les pratiques de destruction vers des sphères plus quotidiennes. Les artistes de la génération

² Apparemment, la thèse de Marshall Mac Luhan publiée en 64, « the medium is the message » était une réalité pour le monde de l'art puisque Fluxus était avant tout une publication.

³ Maciunas dit avoir choisi seul le nom en raison de ses « nombreuses significations, très larges, très drôles », Fluxus, ça devait être comme un livre, pas une tribune, pas un mouvement, mais une anthologie ». Entretien avec George Maciunas par Larry Miller, 24 mars 1978, *Fluxus dixit, une anthologie vol 1*, textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie, Dijon, Les presses du réel, 2002, pp. 18 et 58.

suiivante qui appartiennent à cette catégorie d'artistes que Jürgen Habermas appelle *les critiques radicaux de la croissance*.⁴

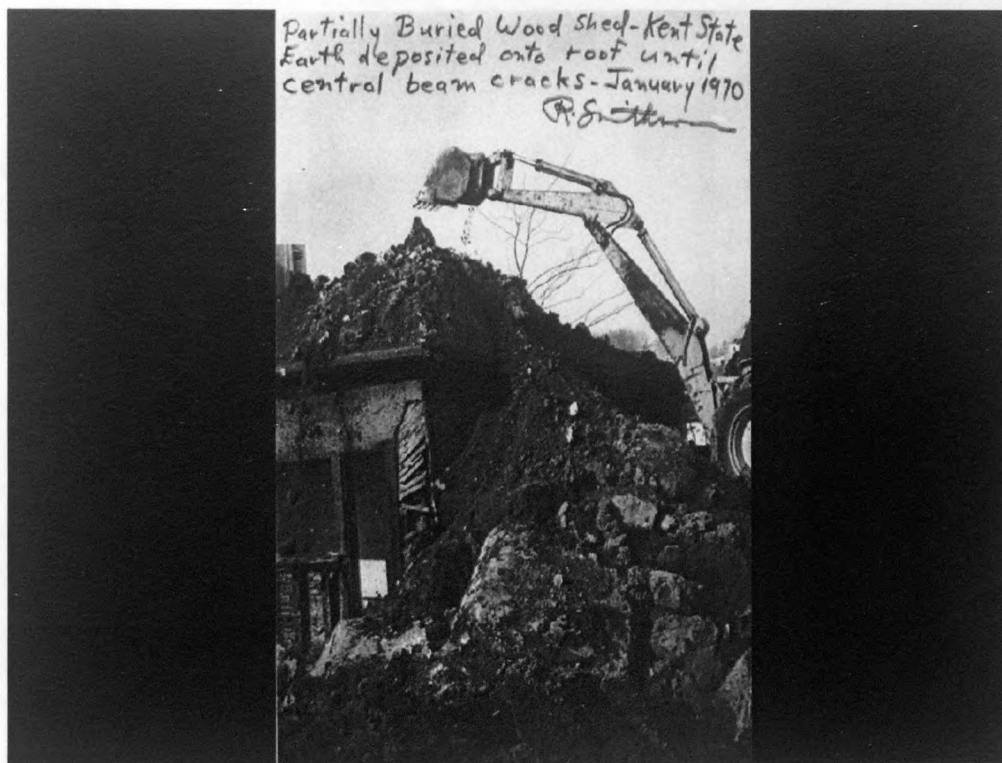
Gordon Matta Clark, Dan Graham et Robert Smithson ont dirigé leur critique contre la production industrielle dénoncé l'aliénation des masses prises dans le système économique capitaliste américain. Ils ont attaqué symboliquement, physiquement ou par médias interposés à l'architecture ordinaire des ghettos, des maisons en séries, des villes de banlieue⁵. Alors, si l'on posait à Smithson la question que Peter Sloterdijk pose à un moderne : « Où étais-tu à l'heure du crime ? », la réponse serait certainement la même : « J'étais sur le lieu du crime ⁶ » car ses photographies prises lors de ses déambulations dans les espaces quotidiens de la banlieue new yorkaise avec leur multitude « d'objets impropres », de graffitis, d'espaces de rejet et de débris urbains, disent toutes non seulement « j'étais là », mais plus encore : « j'y suis allé et j'ai vu, une espèce d'effondrement du monde culturel, un paysage de l'absurde ». C'est en se déplaçant sur le terrain que Smithson découvre en effet la racine des contradictions de la modernité. Il témoigne, cherche à réveiller les consciences engourdies. Il montre que dans une époque marquée par la rapidité de la croissance, l'ordinaire de l'existence est fait d'une infinité d'environnements que la conscience ne remarque pas et dont le résultat, sur l'espace et sur la condition humaine est l'aliénation. Dans le « dictionnaire des idées reçues » publié en 1973, Marshall Mac Luhan consacre un article au mot *environnement* qui est à mon sens un équivalent littéraire des expressions non-verbales par lesquelles Robert Smithson exprime le malaise engendré par le développement. « *Les environnements qui servent de milieu à des groupements humains deviennent fumier, terrain vague et dépotoir de service humain. L'accumulation des environnements de service est en proportion directe de la décroissance du service effectif. Nous empilons les environnements de service dans les terrains vagues que sont nos villes au point d'en faire la jungle la plus sauvage qu'on puisse imaginer. (...) Ce n'est pas pour rien que les grandes œuvres épiques de l'Iliade à Ulysse de Joyce traitent de destruction soit d'une cité, soit par une cité* ⁷ ».

⁴ Jürgen Habermas, « L'autre tradition », *Catalogue la modernité un projet inachevé*, Paris, Editions du Moniteur, 1982, pp. 22-31.

⁵ Voir la publication dans *Art Magazine* en 1967 de *Homes for America* par Dan Graham. Ainsi que *Alteration of a Suburban House*, réalisé en 1978 dans lequel il attaque l'un des modèles phare de la société de consommation américaine, le pavillon de banlieue.

⁶ Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire suivi de l'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* (2000), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni Hachette littérature, 2001, p. 205.

⁷ Marshall Mac Luhan, *Du cliché à l'archétype. La foire du sens*, accompagné du *Dictionnaire des Idées reçues* de Gustave Flaubert, Montréal, Editions Hurtubise, Paris, Editions Mame, 1973, pp. 91-93.



Robert Smithson : *Partially Buried Woodshed* – 1970

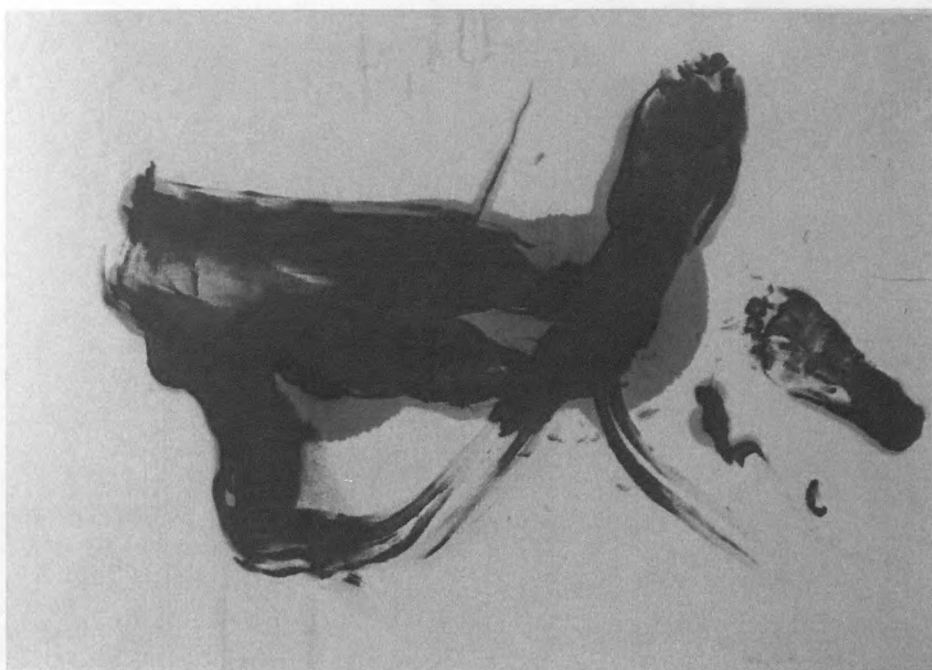
Le constat que ses œuvres font affleurer, s'adresse, tel un théâtre de l'absurde, à la conscience collective. Il met en pleine lumière le spectacle ordinaire et aberrant d'un monde déraciné, d'un environnement décomposé, un monde que le capitalisme a coupé en deux, dont il a sapé les bases par l'accumulation d'énormes quantités de déchets. L'absurde consiste à renverser les valeurs en monumentalisant les laissés pour compte, en attribuant au terrain vague, au dépotoir et aux ordures une valeur de représentation pour la société⁸. Smithson connaît la valeur de son témoignage de même que celle d'un monument qui est selon la définition qu'en donne Françoise Choay, un défi à l'entropie, à l'action dissolvante qu'exerce le temps sur toute choses naturelles et artificielles⁹. Comme le dit aussi très bien Jean-Luc Godard : « Même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l'honneur de tout le réel ». Cette esthétique fait de la barbarie de l'époque la matière de l'expérimentation artistique et du tas de déchets restant après la chute un symbole de résistance contre l'effacement des traces. Le résultat de ces mises en forme négatives, de ces gestes destructeurs, de la dénégation est une nouvelle forme d'art qui détruit et démantèle plutôt qu'il ne construit, une esthétique absolument négative, *ni* visuelle, *ni* tactile. Cette

⁸ Dans l'essai intitulé « A Tour of the Monuments of Passaic » paru dans la revue *Art Forum*, Smithson avait présenté un reportage photographique fait lors d'une de ses excursions dans les banlieues de New York. Les photos aujourd'hui célèbres, montrent la dévastation totale du paysage envahi de caniveaux géants vomissant des produits toxiques dans l'Hudson River, de pipelines, fleuves entrecoupés de ponts et de pontons, berges ravagées, parking, carrières abandonnées..., Robert Smithson, « Entropy and the new Monuments », *Robert Smithson, Une rétrospective, le paysage entropique 1960-1973*, Palais des Beaux-arts de Bruxelles, Musée d'art contemporain de Marseille, 1994, pp. 91-93 et 292-296.

⁹ Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 14.

forme de la négativité correspond à l'un des usages dominants de la ruine, un usage moral et pédagogique, et non pas un usage pittoresque, visuel et spectaculaire¹⁰.

Au fait, est-ce digne de peindre avec la tête comme Nam Jun Paik, avec les pieds comme Kazuo Shiraga, avec le corps d'une femme comme Yves Klein, avec le vagin comme Shigeko Kubota qui performa en public une « Vagina painting », après avoir attaché un pinceau à sa petite culotte?



Kazuo Shiraga-Groupe Gutai - *Peinture avec les pieds*, 1959- 77x108

¹⁰ Roland Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 12.

Genealogie des sources et premiers éléments bibliographiques
de la notion de « littérature »

(Philippe Nèze (Paris, France))

Cette généalogie bibliographique ne se présente pas, telle à l'ordinaire par interposition de titres ou de dates chronologiques, avec toutes ses formes et ses usages, ses premiers documents bibliographiques, le processus de choix de la référence. Ces courtes épitaphes, ces courts d'élaboration, successivement défilent, depuis qu'il s'agit d'ouvrages, d'auteurs ou de pages exemplaires qui ont marqué des points, ou plutôt d'ont été inscrits inscrits dans une longue généalogie, que l'on a choisi de structurer en quatre moments de l'histoire historique (ci-dessous) :

De l'Antiquité à la Renaissance

Le patrimoine historique : XVIII^e siècle - 1918

Les modernes : 1918 - 1962

De l'usage global au « grand zéro », format et points de vue sur les « littératures » (1962 - 2000)

En position de la note, l'objectif est double : donner, de manière plus précise, un premier aperçu sur le champ de recherche, et faire apparaître, surtout, l'impact de ces usages, ces points, des références.

Un des aspects est également de constater, de manière aussi précise que possible, l'impact de la référence au livre, ainsi que, dans une certaine mesure, pour les États-Unis, dans le monde et dans le monde, le même corpus sur la tradition anglaise et culturelle française.

Le but est d'offrir les premiers éléments nécessaires à la définition d'un état global des livres de plusieurs continents, à savoir que l'on pourrait nommer : « La littérature des États-Unis ».

Bibliographies

Généalogie des sources et premiers éléments bibliographiques de la notion de « pittoresque »

Philippe Nys (Paris, France)

Cette généalogie bibliographique ne se présente pas, comme à l'habitude, par ordre alphabétique mais par ordre chronologique, avec, autant que faire se peut, un premier commentaire indiquant le pourquoi du choix de la référence. Ces courtes synthèses, en cours d'élaboration, accompagnent la référence quand il s'agit d'ouvrages, d'œuvres ou de propos exemplaires qui marquent des seuils, ces seuils étant eux-mêmes inscrits dans une longue généalogie, que l'on a choisi de structurer en quatre moments, de longueur historique inégale :

De l'Antiquité à la Renaissance

Le pittoresque historique : XVII^e siècle- 1913

les modernités : 1913-1962

du village global au « ground zero », formes et enjeux des pittoresques contemporains : 1962-2001

En procédant de la sorte, l'objectif est double : donner, de manière classique, les principales références du champ de recherche, et faire apparaître, surtout, des convergences, des nœuds, des tournants.

Un des objectifs est également de construire, de manière aussi précise que possible, l'équivalent pour la littérature au Japon, ainsi que, dans une moindre ampleur, pour les Etats-Unis dans la mesure où ceux-ci mobilisent le même corpus que la tradition anglaise et continentale européenne.

Le tout vise à fournir les premiers éléments nécessaires à la (dé)construction d'une théorie générale des formes du pittoresque contemporain, théorie que l'on pourrait nommer : « La com.media dell'arte »...

Premier moment : des Grecs, des Latins, de la Renaissance

Nous n'indiquons ici, pour ce premier moment, que quelques éléments structurels, déterminants, à trois niveaux :

- la langue elle-même d'abord : comment le mot *rus* latin par exemple, qui donne *rustica* et donc rustique, entre-t-il en correspondance avec le *pictus*, terme qui vient du verbe *pingere*, qui signifie broder, tatouer et ensuite peindre d'où s'origine le *pittoresco* italien au XVIème siècle ? Etymologiquement reliée au corps tatoué, marqué, scarifié, « peinturluré », orné, une relation se noue entre pittoresque et ornement, corps humain et corps de la terre.
- des polarités structurelles ensuite, organisées selon une structure tryptique : cette structure s'origine dans les trois scènes (*scaenae*) vitruviennes (le tragique, le comique, le satyrique) reprises à la Renaissance, notamment par S. Serlio.
- une « image agissante » enfin : ce dernier élément dépasse l'histoire de l'art en tant que telle : il ne porte pas d'abord sur le statut de l'image mais plutôt sur sa puissance agissante, à un double niveau, un niveau « immédiat » qui relève de la perception et de l'ordre symbolique institué, et un niveau « inconscient » ou méta-psychique qui relève de mécanismes comme ceux de l'analogie et de l'image survivante au sens où Aby Warburg en a dégagé et représenté les modes opératoires dans son *Atlas Mnemosyné*.

Une ligne de recherche spécifique d'approfondissement des mécanismes à l'œuvre dans le pittoresque consisterait à poursuivre l'examen des sources antiques dans cette triple perspective.

[VIIIème-IVème siècle avant J.-C.], Homère, *L'Iliade, L'Odyssée, Hymnes homériques*, nombreuses éditions et traductions

Le terme grec de *graphicos* est celui qui traduit littéralement pittoresque. Il signifie « érafler », que l'on rencontre chez Homère. Présent dans plus de 250 mots composés, plus ou moins tardifs, le terme fait directement référence au fait de tracer, de dessiner, de tracer des lignes.

[384-323 av. J.-C.], Aristote, *La poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980

Ce traité institue le socle théorique fondateur de tous les éléments stylistiques et rhétoriques de la tradition occidentale de l'art.

[-26 av. J.- C.], Vitruve, *De architectura*, édition bilingue aux Belles Lettres en dix volumes (en cours d'achèvement), Les Belles Lettres

Le traité de Vitruve est séminal et structurel pour la définition des « traits typiques » caractérisant les trois scènes, tragique, comique, satyrique. Cette structure constitue le socle et la dynamique poétique et historique des relations « art, architecture et paysage ».

[37-36 av. J.- C.], Virgile, *Géorgiques*, nombreuses traductions et éditions

[116 av. J.- C.-27 ap. J.- C.], Varron, *Res Rusticae (Economie rurale)*, texte établi, traduit et commenté par Jacques Heurgon, Les Belles Lettres, 1978

Les traités d'agronomie participent pleinement de l'aménagement du territoire comme outil de production agricole dont l'appréciation esthétique – composition et harmonie – sont partie prenante. Un « *ager honestior* » rend un champ plus beau à voir, beauté morale sans doute mais aussi beauté visuelle conduite par la disposition en quinconces.

[62 ap. J.-C. - 113], Pline Le Jeune, *Lettres. Livre II à V, VII et IX*, Les Belles Lettres (1967 et 1969)

Les descriptions de ses villas par Pline sont assez détaillées et précises, plus pittoresques qu'élogieuses, faisant ressortir également le caractère amène, doux et agréable des diverses dispositions spatiales et scènes. Le surgissement du « rus » n'en est alors que plus déterminant

[à partir du Ier siècle après J.-C.], Ensemble des discours d'éloge en Grèce et à Rome, avec la seconde sophistique,

La description - donc le pittoresque en tant que digne d'éloge - est le substrat réel de l'éloge, de « *l' enkomion* ». Pouvant être centrée sur la signification morale, elle ne rend pas compte de la dimension proprement encomiastique dont le processus est résumé par le verbe *kosmein* qui renvoie directement à la dimension plastique du cosmétique/cosmologique grec.

La meilleure référence actuelle, en français, sur ce corpus, est :

Laurent Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain. Tome I. Histoire et technique. Tome II. Les valeurs*, Institut d'Études Augustiniennes, 1993

[IIIème siècle ap. J.-C.], Pseudo-Longin, *Du sublime*, traduction et commentaires de J. Pigeaud, Rivages

Texte fondateur de la question du sublime, d'un point de vue rhétorique.

Ce texte a été traduit par Boileau en 1674 sous le titre *Traité du sublime ou Du merveilleux dans le discours*

[Vème-Vième siècle], Damascius, *Vie D'Isidore*

Un aspect essentiel du pittoresque est déterminé par le voyage et ses différentes impressions : émotions, dessins, peintures, gravures, atlas, textes, livres... Parmi de nombreux grands voyageurs de l'Antiquité tardive, Isidore voulait voir de ses propres yeux les « choses » sacrées, étonnantes, cachées ou célèbres. Il participe ainsi de ce que nous appelons aujourd'hui le tourisme. Dans son commentaire, Damascius différencie le voyage lié au luxe et au ramollissement de l'âme et du corps (*peregrinationes vagae*), à la consommation liée à la pure mobilité et le voyage philosophique lié à l'éveil de la curiosité, l'attention aux choses, visibles et invisibles.

[vers 1480-1485], Pierre de Crescens, *Livre (ou traité) des prouffits champestres et ruraux*, aussi appelé « Le Rustican », 7 versions produites au cours de la seconde moitié du XVème siècle

[1537-1551], Sebastiano Serlio, *De l'architecture*, 7 livres, accompagné de 671 « images »

[1554] , Charles Estienne, *Praedium Rusticum*, traduit et complété par J. Liébault,
 , *L'agriculture et la maison rustique*, 1564

[1583] , Jean Liébault, *L'agriculture et la maison rustique*, 1583

baroque tardif : unité dans la variété

[1645] , Athanasius Kircher, *Ars umbrae et luce*

La définition du pittoresque étant référée explicitement au jeu de l'ombre et de la lumière, les traités sur la lumière, par exemple celui de A. Kircher, aident à penser la traduction « in situ », « in visu » et « in actu » de la pictorialité du monde naturel comme du monde construit.

Deuxième moment : généalogie du pittoresque historique : XVIIème siècle- 1913

1659 : prémisses

1790 : tournant et épanouissement

1820-1913 : diffusion

[1659], Pierre Nicole, *De vera pulchritudine*

Il est peut-être le premier à définir en France l'objet de l'esthétique, le beau en général qui relève de la vérité, de la raison et de la nature, contre le faux, l'excès, l'équivoque, l'obscurité, l'ambiguïté, autrement dit l'ensemble des éléments et ingrédients du pittoresque et, plus encore, de l'architecture postmoderne...

[1690], William Temple, *Of Ancient and Modern Learning*

« La beauté n'a pas besoin de règle ».

Ce texte est à l'origine de la querelle des Anciens et des Modernes. Il est publié dans le contexte philosophique anglais de l'empirisme, source du sensualisme que l'on doit mettre en relation avec les premières manifestations du Grand Tour, immédiatement « moquées » par un esprit satirique. Rappelons à ce propos que Jonathan Swift fut le secrétaire de Temple.

[1712], Joseph Addison, *Pleasures of Imagination*

Addison "prépare" les observations de E. Burke sur le beau et le sublime

[1747], Joseph Spence, *Polymetis*,

« Les images des choses parlent en elles-mêmes (...) c'est le langage le plus clair, qu'il faut alors préférer à tous les artifices allégoriques ». Cette attitude est à mettre en relation avec de nombreux éléments : la question du pouvoir des images, l'image comme lieu d'exercice de l'art de la mémoire, la différence freudienne entre représentation de mot et représentation de chose, l'inquiétante étrangeté comme variation infinie

« Le » pittoresque est-il dégradation et restriction de ces différents éléments ou leur « perpétuelle » réincarnation, métamorphose, éternel retour du « même » ?

[1753], William Hogarth, *L'Analyse de la beauté*, Nizet, 1963, réédition Ensba, 1992

La ligne serpentine, l'unité dans la variété, constituerait, selon Hipple, la « vraie origine du pittoresque ».

[1753], Abbé Laugier, *Essai sur l'architecture. Observations sur l'architecture*, préface de Geert Bekaert, Mardaga, 1978

[1757], Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres, traduit en français en, Vrin,

Texte « séminal » d'un point de vue esthétique. Il faut aussi le situer par rapport au colonialisme anglais dans la mesure où jouer et apprivoiser la peur, l'effroi, le terrible... dans et par le « simulacre vrai », mis en scène « in situ, in visu et in actu » permet de figurer et d'éprouver ces impressions et donc de les maîtriser.

- [1759], Alexandre Cozens, *L'Art de la tache*, voir le livre du même nom par J.-Cl. Lebenztein, parus aux Editions du Limon
Les dessins de Cozens donnent une « armature théorique à l'esthétique du pittoresque » (Tafari)
- [1760], Edition de l'œuvre de Alexander Pope, le poète, par Warburton, en 21 volumes
« Ces règles [celles du pittoresque] qui sont découvertes et non pas inventées, sont toujours celles de la Nature mais de la Nature rationalisée : la Nature comme la Monarchie n'est limitée que par les lois qu'elle a établies à l'origine ». Les œuvres de Pope constituent un haut lieu de la métaphore forestière au XVIIIème siècle. Hegel et Coleridge, d'autres encore comme Goethe, s'enthousiasment pour la dépendance de l'architecture face à la nature, et la cathédrale gothique devient une « image, une réflexion directe », la pétrification de la forêt...
- [1761], Piranèse, *De la Magnificence et de l'architecture des Romains*
Ce texte attaque de la priorité grecque de l'architecture au profit d'une vision hallucinatoire d'une nostalgie classique, tout à la fois célébrée et contestée.
- [1770], Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*
- [1772], William Chambers, *Dissertation sur le jardin oriental*, Gérard Montfort, 2003
Les textes et dessins de l'architecte anglais William Chambers sont fondamentaux dans l'élaboration d'un modèle « pittoresque », tant en Angleterre qu'en France, avec le jardin dit « anglo-chinois ». Le jardin chinois est décrit et compris comme éloge de l'irrégularité, bizarrerie, étrangeté.
La théorie de l'architecture postmoderne élaborée par Charles Jencks ne peut pas se comprendre sans cet élément, présent dans les travaux parallèles de son épouse, Mary Keswick, dans les années 70, consacrées précisément aux jardins chinois. Le modèle du jardin chinois est repris aujourd'hui comme élément de composition dans l'urbanisme chinois contemporain tel que décrit par le groupe d'études dirigé par Rem Koolhaas dans *Project on the City*.
- [1776 et ss.], Cette date marque « l'invention » du voyage pittoresque en France
- [1779], Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de Grèce*, publié en 1782
Ce récit fait l'effet d'une bombe en désignant le voyage lui-même comme objet « esthétique » et non plus seulement l'objet vu et dépeint, paysage, monument, villes et villages, costumes et coutumes.
Ce type de publication est reconnu d'utilité publique, il s'agit d'une véritable entreprise, collective, extrêmement coûteuse, analogue au système de production du cinéma, l'utilité publique en moins, le loisir en plus.
- [1790] marque une date clé, un tournant théorique, dans l'explicitation des présupposés et de la définition d'un style pittoresque.
D'un point de vue esthétique et théorique, la trilogie du beau, du sublime, du pittoresque est achevée. Tout est prêt pour que ce dispositif fonctionne à l'échelle de

territoires à exploiter, dominer, maîtriser. Le XVIIIème siècle anglais est ainsi la base du capitalisme, du colonialisme et de l'impérialisme dont il constitue le modèle, le prototype mondial.

- [1790], I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction Philonenko, Vrin, 1966
Portant sur l'analyse du jugement de goût, cette troisième critique différencie le beau du sublime. A l'intérieur de la catégorie du beau, Kant distingue la beauté adhérente (*pulchritudo adhaerens*) de la beauté libre (*pulchritudo vaga*) constituant ainsi le socle théorique de la beauté pittoresque vue comme beauté adhérente opposée au rationalisme, minimalisme comme beauté libre et pure de toute attache, « hors sol ». vraie beauté notion « prémonitoire » à certains égards de celle de signifiant zéro, de « mana », de « degré zéro », de place vide.
- [1793], William Godwin, *Enquiry concerning Political Justice and its Influence on morals and happiness*, réédition Toronto, 1946
Ce texte s'attache à dissoudre l'état-nation au profit de petites communautés « froides », stables et qui seraient privées de lois, celles-ci étant rendues inutiles en raison du sens de la communauté
- [1794], William Gilpin, *Three Essays : On Picturesque Beauty ; on Picturesque Travel ; and on Sketching Landscape : to which is added a Poem, on Landscape Painting*, Londres, traduit et édité en français chez Champ Vallon, 1979, postface de Michel Conan.
William Gilpin est l'un des principaux théoriciens du pittoresque
- [1794], R.P. Knight, *The Landscape, a Didactic Poem*, Londres ; [1777], *Le voyage en Sicile*, in *Le paysage des origines*, Editions de l'Imprimeur, 2000

, Andrew Ballantyne, *Architecture, Landscape and Liberty : Richard Payne Knight and the Picturesque*, Cambridge University Press, 1997
- [1794-1798], Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*,
- [1801], *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful. In Answer to the Objections of Mr. Knight*
- [1798-1800], *Athenaeum*, voir J.-L. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire*, Editions du Seuil,
Le fragment 429 définit l'essence du bizarre comme irréductible à toute catégorisation, anticipant ainsi l'inquiétante étrangeté freudienne.
- [1803], Christian-August Semler, *Ideen zur einer Gartenlogik*, Leipzig
Il a voulu développer une théorie du jardin, notamment avec l'idée d'un jardin composé uniquement de scènes naturelles
- [1805], R.P. Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*
L'observateur crée la qualité, non l'objet, c'est l'oeil du collectionneur

- [1809-1810], J.C. Krafft, *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne*, réédité en Allemagne
- [1834], Herman von Pückler-Muskau, *Aperçus sur l'art du jardin paysager*, Klincksieck, 1998
- [1833], J.C. N. Loudon, *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*
Loudon comprit l'importance du rôle de l'édition et de la reproduction à grand tirage (aquatinte, lithographie, gravure sur bois). L'œuvre et les activités horticoles de Loudon modifieront complètement le visage de la *suburbia* anglaise.
- [1833-1870], parution du *Magazin pittoresque*, Edouard Charton éditeur
Il s'agit là du premier magazine illustré français, par Edouard Charton, initiateur de la vulgarisation. Cet élément est à comparer avec la « rupture » provoquée par SMLXL, Bruce Mau et un éditeur comme Taschen.
- [1841], Richard Brown, *Domestic Architecture*
Cette publication, tardive dans l'histoire du pittoresque, selon James A. Ackerman, se perpétue aux Etats-Unis avec Downing, l'initiateur du projet de Central Park, avec Olmsted

, Arthur Jackson Downing, *Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, New York, Londres
- [1847], Horace Lecoq de Boisbaudran, *Education de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Henri Laurens, éditeur
Ce traité pédagogique qui influença notamment Rodin s'inscrit dans la continuité de la méthode des notations de Poussin et de Hoggarth
- [1850], Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*
Selon Roland Barthes, l'écriture de Flaubert marquerait le passage d'une écriture bourgeoise, pittoresque et exotique, à une écriture artisanale. Barthes oppose aussi la pureté de l'universel au pittoresque, autrement dit la problématique de l'architecture moderne, dite « internationale », à la « singularité étrange du pittoresque
- [1852], Herman Melville, *Pierre : ou les ambiguïtés*, GF/Flammarion
Ce récit est une attaque en règle de la pastorale idyllique. On peut le rapprocher de la satire de Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*
- [1865], William Justyne, *Guide to Highgate Cemetery*
Description et utilisation de la rhétorique du pittoresque offrant des possibilités de vues larges et panoramiques
- [1878], Norman Shaw, *Sketches for Cottage and other Buildings*
Ce livre est paru juste avant les créations de Bournville, de Bedford Park et ensuite celle de Port Sunlight.

[1899], Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, réédité dans la Bibliothèque de l'Image
La structure spatiale non symétrique du Parthénon est référée à une promenade
pittoresque. Elle sera reprise par Le Corbusier, voir dans Ackerman : 352, en totale
opposition « préventive » à Krier qui régresse, Choisy : 414, irrégularité du plan]

, Thorsten Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, 1970, préface de Raymond
Aron,

Ce livre inaugure les études sociologiques de la société de consommation de masses,
avec un passage spécifique sur les parcs, le rustique et le faux semblant

[1901], C. Henderson, *Picturesque Gardens*, New York

Troisième moment : Les Modernités : 1913-1962

Une des caractéristiques de l'architecture occidentale consisterait en une oscillation entre purisme et classicisme, rationnel ou minimaliste, et informe pictural, le pittoresque et ses différentes déclinaisons étant le lieu de cette oscillation.

[1919], Sigmund Freud, *Unheimlich, L'inquiétante étrangeté*,

[1922], Werner Hegemann, *American Vitruvius*, réédition Princeton University Press, avec une préface de Léon Krier

Ce livre peut être considéré comme l'achèvement du modèle de l'école des beaux-arts appliqué au design urbain, la *City Beautiful*. Ce modèle est différent de la communauté villageoise, des utopies anti-urbaines du type des *Siedlung* en Allemagne ou les cité-jardins en Angleterre, de Broadacre City.

Une caractéristique commune réunit cependant l'ensemble de ces modèles : ils sont tous anti-modernes.

[1927], Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London, Putman

La première étude consacrée au pittoresque comme objet historique par un historien (1899-1970), conseiller à la revue *Country Life* de 1930 à 1964, revue qui insiste tout particulièrement sur le style géorgien.

[1932], Jean-Jacques Mayoux, *Richard Payne Knight et le Pittoresque*, Paris

[1930, 1936, 1947], William Empson, *New criticism*

Analyse formelle des figures littéraires comme l'ironie, le paradoxe, l'ambiguïté

[1940], Nikolaus Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge University Press, reprint Da Capo, New York, 1973

Dans l'une de ses conférences (en 1955), Pevsner revendique l'absence de formalisme du pittoresque comme l'essence même de la culture britannique : la ligne « flexible » est opposée à la ligne pure et ascétique du modernisme.

On pourrait opposer de même aujourd'hui la « perfection » des dix projets publiés par Kipnis : Koolhaas, Liebeskind, Hejduk, etc. aux lignes flexibles de F.O. Gehry ou de l'architecture « non standard »

[1944], Karl Polanyi, *La Grande Transformation. Aux sources politiques et économiques de notre temps*, (1972), Gallimard, 1983

Le livre de Polanyi est sans doute le premier à analyser l'importance du système des enclosures comme liquidation définitive des structures économiques et sociales du moyen âge provoquée par l'avancée du système capitaliste de la propriété et de la production

[1949], Joseph Hadnut, "La maison postmoderne", dans *Architecture and the Spirit of Man*, Cambridge

Il s'agirait là de la toute première utilisation du terme de postmoderne selon Jencks

- [1952], Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. IV, p. 1-26
- [1957], J. Baltrusaitis, *Aberrations : quatre essais sur la légende des formes*, Perrin
- [1962], Marshall McLuhan, *Le paysage Gutenbergien*
- [1962], W.-J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime, the Picturesque in XVIIIth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, The Southern Illinois University Press
- [1958], Hans Magnus Enzensberger, *Eine Theorie des Tourismus*, Merkur 12
Enzensberger produit une théorie, fameuse, du tourisme, dans la ligne de la théorie critique de l'Ecole de Francfort
- [1959], M.-H. Nicolson, *Mountain Gloom an Mountain Glory : the Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca/NY, Cornell University Press
- [1960], S.-H. Monk, *The Sublime : a Study of Critical Theories in Eighteenth Century England*, Ann Arbor, Univ of Michigan Press
- [1961], Gordon Cullen, *Townscape*, London, The Architectural Press
Dans ce livre, Cullen propose quatre notions fondamentales pour lire l'espace : l'optique, le lieu, le projet, et la tradition fonctionnelle, cette dernière étant particulièrement fournie par le mouvement du « New Picturesque »
, Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, voir surtout l'article "Art et kitsch", traduit en français en 1998 par Ann Hindry et publié chez J. Chambon
- [1968], Nicholas Pevsner, "The Genesis of the Picturesque" pp. 28-101, "Unsettled Point" pp. 117-127, "Hampton Report" pp. 135-150, Studies in Art, Architecture and Design, vol. 1, Five Monographs in Renaissance, New York, Wilely
- [1968], Pevsner Nicholas, « Origins of the Picturesque: English Architectural Polemics 1665-1685 », *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writing and Writing presented to Nicholas Pevsner*, John Summerson ed., London, Allen Lane
- [1968], J.R. Watson, *Picturesque Landscapes and English Romantic Poetry*, London
- [1972], Renzo Spadolini, « La ville du globe-équil », repris dans *New York Delta* (1974)
Il s'agit de la première exploration intuitive de l'architecture de Manhattan en les termes d'une théorie des paysages contemporains, se trouvent présentés. Ils seront poursuivies dans l'analyse de Central Park considérée comme le modèle d'un nouveau type de paysage.
- [1974], Mercedes Tafari, *Paesaggio e città. Di Francesco Carlini e Adriano Panofsky*, Roma, Bulzoni
- [1974], Nicholas Pevsner, ed., *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*

Quatrième moment : du village global au « ground zero », formes et enjeux des pittoresques contemporains

[1962], Marshall McLuhan, *La galaxie Gutenberg*

Invention de l'expression « global village », pièce maîtresse de la figure de l'oxymore , Paul Ricoeur, « Civilisation universelle et culturelles nationales »

La notion d'hybridation, considérée comme nécessaire, est parallèle au mélange de l'expression du local et du global et permet à Frampton d'introduire la notion, positive, de régionalisme critique.

Il s'agit là de prôner une approche disjonctive, à la manière de Loos, opposée aux amalgames du populisme qui crée une simulation

[1965] , Martin Price, « The Picturesque Moment » », in *From Sensibility to Romanticism*, New York, pp. 259-292

[1966], Robert Venturi, *Complexité et contradiction en architecture*, Dunod, 1999 (1^{ère} éd. fr. en 1976)

D'entrée de jeu, à la troisième ligne de son propos, Venturi distingue « sa » complexité de la notion de pittoresque, lié à l'interprétation, fausse selon lui, d'un projet de Aalto à Imatra, considéré comme pittoresque pour le choix de ses matériaux et la beauté des détails. Venturi différencie ce non pittoresque de Aalto du pittoresque recherché par Giovanni Michelucci dans un projet d'église pour l'Autostrade.

Venturi fait l'éloge du « toho bohu », le nouveau pittoresque relevant de l'ironie comme « seule » échappatoire à l'obsolescence des traditions et à la perte des idéaux romantiques

[1968], Nikolaus Pevsner, "The Genesis of the Picturesque" (p. 78-101), "Uvedale Price" (p. 127-137), "Humphrey Repton" (p. 139-155), *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, *From Mannerism to Romanticism*, New York, Walker

, Reyner Banham, « Revenge of the Picturesque : English Architectural Polemics, 1945-1965 », *Concerning Architecture : Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner*, John Summerson ed., London, Allen Lane

[1970], J.-R. Watson, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Londres

[1972], Rem Koolhaas, « La ville du globe captif », repris dans *New York Delire* (1974)

Il s'agit de la première exploration intuitive de l'architecture de Manhattan où les éléments d'une théorie du pittoresque contemporain se trouvent présents. Ils seront poursuivis dans l'analyse de Central Park considéré comme taxidermie d'un morceau de « nature sauvage »

[1973] , Manfredo Tafuri, *Projet et utopie. De l'avant-garde à la Métropole*, traduit en français en 1979, Dunod

[1974], Nikolaus Pevsner ed., *The Picturesque Garden and Its Influence outside the British Isles*,

Dumbarton Oaks

Ce livre d'études historiques est publié en hommage à Christopher Hussey, premier historien de la notion de pittoresque

[1975], John Dixon Hunt et Peter Willis, *The Genius of the Place, the English Landscape Garden, 1620-1820*, Londres, réédition

Ce livre est une anthologie des sources anglaises de l'art des jardins et du paysage

, Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, Garden City, NY, Chicago Press

[1976], Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, 4ème éd. en France en 1985
Dédié à Maggie Keswick, le livre est en fait co-signé par Jencks et Maggie Keswick. Il est tout à fait important de faire remarquer que celle-ci fait paraître, en 1978, l'un des premiers livres importants sur le jardin et le paysage chinois, après celui de Oswald Siren. Or, le jardin chinois est à l'origine de la mode du « pittoresque » en Europe et en France dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. Aujourd'hui, l'article portant sur le nouvel urbanisme contemporain de Shenzhen en Chine reprend tous les éléments du pittoresque chinois pour « instituer » le golf dans la réinterprétation du pittoresque : le golf comme eden et masquage des conflits, in situ et in visu, par l'entremise des émissions de télévision « popularisant » ce sport de classe (de glace) -

, D. MacCannell, *The Tourist Gaze : Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage

, T. Weiskel, *The Romantic Sublime : Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore, Johns Hopkins Univ Press

[1977], *Jardins en France, 1760-1820 : Pays d'illusion, terre d'expérience*, catalogue de l'exposition à l'Hôtel Sully, Paris

Cette exposition a fait émerger en France l'intérêt pour l'art des jardins et le paysage. Le catalogue rééditait aussi un article savant de J. Baltrusaitis sur le jardin où il dégagait finalement tous les éléments visuels du pittoresque et la structure ternaire des trois modèles du jardin : formel français, paysager anglais et anglo-chinois ou pittoresque, ce dernier constituant le lieu du vrai débat de la modernité dans ses enjeux formels et esthétiques, matériels et techniques, territoriaux et politiques.

[1978], M.-E. Birkett, "Pictura, Poesis, and Landscape", in *Stanford French Review*, II, 2
Cet article constitue un excellent résumé de la problématique.

, Morris Brownell, *Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, Oxford, Clarendon Press

Cet auteur considère Pope comme un paradigme du jardinier pittoresque.

, Charles Jencks avec G. Broadbent et Dick Bunt, *Signes, symboles et architecture*, Wiley
Ce livre s'appuie sur les travaux et acquis de la sémiotique et les travaux de U. Eco en particulier.

- [1985], Maggie Keswick, *The Chinese Garden. History, Art & Architecture*. Contributions and conclusion by Charles Jencks, Academy Edition, 2ème éd. Révisée en 1986
- [1993], Colin Rowe et Fred Koetter, *Collage City*, première parution en français en 1993, 2ème éd. en 2002
- La notion de paysage urbain est centrale et recoupe tous les éléments d'une approche pittoresque de la ville, d'un point de vue historique et critique.
- [1985], Edouard Saïd, *Orientalism*, Routledge and Kegan Paul
- [1985], Dora Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton University Press
- L'ouvrage comporte une bibliographie complète pour l'époque considérée, avec de nombreuses images.
- [1978], Rem Koolhaas, *Delirious New York, Un manifeste rétroactif pour Manhattan*, republié en 2002
- [1985], Jean Deprun, *Philosophie de l'inquiétude*, Vrin
- L'auteur n'emploie pas le mot pittoresque, sauf une seule fois (p. 62), en référence à Boullée, où ombre et lumière sont des aspects signifiants de l'espace vécu » conduisant à un « bouclage » du regard »... N'est-ce pas là la hantise du marquis de Girardin avec l'expression de « claquemurer tout l'univers »... ?
- [1985], Ch. Jencks et M. Keswick, *Architecture bizarre*, Academy Edition
- Ce petit livre aux apparences anecdotiques fournit en fait une typologie qu'il faudrait exploiter pour l'analyse des formes architecturales du pittoresque moderne et contemporain
- [1980], *Art et nature en Grande-Bretagne au XVIIIème. De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, textes présentés et traduits par M.-M. Martinet, Aubier Montaigne
- Le premier livre à fournir en français une vue d'ensemble de la problématique textuelle des théories et débats esthétiques de l'art du paysage.
- [1985], William H. Pierson, *American Buildings and their Architects : Technology and the Picturesque, the Corporate and the Early Gothic Style*, Garden City
- Le chapitre 7 est consacré à Arthur Jackson Downing
- [1982], David Watkin, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, John Murray
- Un des nombreux ouvrages de langue anglaise qui balisent l'histoire de l'art des jardins et du paysage
- [1984], Yves-Alain Bois, « A Picturesque Stroll around Clara-Clara », *October*, n° 29
- [1985], David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press

- [1986], John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*, New Haven
- , Ann Bermingham, *Landscape and Ideology, the English Rustic Tradition, 1740- 1860*, Thames and Hudson
- , Alexander M. Ross, *The Imprint of the Picturesque in the Nineteenth Century British Fiction*, Waterloo, Ontario, Wilfried Lanier University Press
- [1989], Malcolm Andrews, *The Search of the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford University Press ou Scolar Press
- [1990], J. Urry, *The Tourist Gaze : Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage
- [1991], Bernard Kalaora et Martine Berland-Darqué, « Du tout pittoresque au tout paysage », in *De l'agricole au paysage*, Etudes rurales, Ehess, n° 121-124
- , W. Munsters, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Droz
- , Howard Rheingold, *Virtual Reality*,
E. Soja fait remarquer que l'auteur préfère le terme de « cyberspace » à celui d'oxymoron...
- , E.J. Leed, *The Mind of the Traveller : From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Books
- [1992], John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landcape Architecture*, Mit Press
On peut regretter que cet ouvrage publié par l'un des plus importants historiens de l'art des jardins ne comporte pas de bibliographie et seulement quelques images. Les deux derniers chapitres sont consacrés aux enjeux contemporains du pittoresque.
- , *The Picturesque*, périodique
- [1993], G. Ritzer, *The McDonaldization of Society*, Thousand Oaks, CA, Pine Forge Press
"McDo" a implanté 18 000 branches dans 90 pays.
- [1994], Malcolm Andrews, *The Picturesque. Literary Sources and Documents*, Helm, 3 volumes
Ce livre constitue sans doute la somme la plus complète des textes portant sur le pittoresque historique XVIII et XIXème siècles, limité à l'Angleterre. Il fournit les éléments *textuels* fondamentaux pour comprendre les racines de notre attitude moderne envers les scènes naturelles.
- , Stephen Copley et Peter Garside eds., *The Politics of the Picturesque Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge University Press
- [1995], Ch. Jencks, ed., *Visual Culture*, Routledge

[1996] , Sylvia Levin, " Sacrifice and Garden : Watelet' Essai sur les jardins and the Space of he Picturesque », *Assemblage* 28, p. 16-33

Cet article décrit notamment les rapports de Le Corbusier au pittoresque

, John Macarthur, "The Butcher' Shop : Gisgust in Picturesque Aesthetics and Architecture", *Assemblage* 30

, John Towner, *An Historical Geography of Recreation and Tourism in the Western World 1540-1940*, Chichester, John Wiley

[1997] , Dabney Townsend, "The Picturesque", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*

, J. Ryan, *Picturing Empire : Photography and Visualisation of the British Empire*, Reaktion Books

[2000] , Francesca Orestano, *William Gilpin*, Milan, Unicopi

Un des meilleurs ouvrages consacrés à Gilpin. La bibliographie y est organisée en six catégories

, John Conron, *American Picturesque*, College Station, Pennsylvania State University Press

, magazine américain *Architecture*, numéro consacré à la hutte primitive

, revue française *AA*, « Micro-architecture »

[2001] , Rem Koolhaas directeur, *Project on the City 1*, Taschen

Le concept de pittoresque est central dans ce livre qui participe en fait d'une vaste entreprise conceptuelle et éditoriale. Il est à analyser comme phénomène éditorial, analogue à ce qui s'est produit au XIXème siècle avec l'entreprise de Edouard Charton et l'édition du Magasin pittoresque.

Dans un texte souvent cité analysant la notion de « junk space », déchet ou terrain vague, Koolhaas avance l'idée, centrale selon nous, pour penser le pittoresque contemporain : « the cosmetic is the new cosmos »

Ajoutons que les positions de Koolhaas and Co sont violemment critiquées par des Hollandais sur un site web, appelé l'Antijournal « Samizdat »

, Phyllis Richardson, *XS : grandes idées, petites structures*, Thames et Hudson

Reprenant à sa manière le mythe de la cabane primitive, ce livre répond, en somme, à la grande entreprise commencée avec SMIXI. Développant le thème du « Refugio », ce livre défend le petit, le *small*, « contre » la mégastructure incarnant la folie-métropole naissante

Si le *small* était défendu comme *beautiful* dans les années 70, marquées par des utopies généreuses et, pour une part, peut-être, naïves, il se réactive aussi en fonction des données économiques et donc d'une vision pragmatique et réaliste d'un mode de production centré sur le « développement durable ». Ce concept réactive aussi, de

manière plastique, des valeurs plus visuelles, liées à la destruction et à un retrait du monde.

, *MicroArchitecture* edited by Kiyoko Semba et Kesaharu Imai, published by World Photo Press

[2001] , 11 septembre : « Ground Zero »

, Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso
Plusieurs passages portent sur le pittoresque comme art visuel tactile.

, *The Making of Modern Tourism. The cultural History of the British Experience, 1600-2000*, Hartmut Berghoff ed.

[2003] , D. Crouch et N. Lubben eds., *Visual Culture and Tourism*, Oxford, Berg
, Roger Pouivet, *L'oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée

[2004] , « La cabane », *Exposé*, I et II, Orléans, TYX

Bio-bibliographies des intervenants (par ordre alphabétique)

ANZAI Shin-ichi, historien et théoricien de l'esthétique, professeur à Hiroshima et ensuite à l'Université Todai à Tokyo, le professeur Anzaï est spécialiste des jardins paysagers anglais du XVIIIème siècle, sujet sur lequel il a écrit un ouvrage important. Ses recherches et publications portent également sur l'esthétique du XXème siècle, notamment sur Marcel Duchamp et le surréalisme. Il achève la traduction en japonais de *l'Allégorie de la lecture* de Paul de Man.

Martine BOUCHIER, architecte D.P.L.G. et artiste, DESS d'urbanisme et docteur en philosophie (Paris I), est professeur à l'Ecole d'architecture de Paris Val de Seine. Professeur titulaire des écoles d'architecture - sciences de l'art et esthétique des arts visuels. Membre élu du CSSEA (Conseil scientifique supérieur de l'enseignement de l'architecture) - Ministère de la culture et de la Communication - Direction de l'architecture et du patrimoine (DAPA)- Présidente de la commission ATR (Arts et techniques de la représentation) au CSSEA. Membre nommé de la commission d'évaluation des Ecoles nationales supérieures d'art - Ministère de la Culture et de la Communication - Direction des arts plastiques (DAP) -. - Depuis 2005, membre de l' UMR 7145 LOUEST. Principales publications : *L'art n'est pas l'architecture*, à paraître chez Archibook - Christophe Le Gac et Marc Sautereau Editeurs - octobre 2005 - *Lumières*, sous la direction de Martine Bouchier, Editions OUSIA, collection Art(s) des lieux - Bruxelles, 2002 -(Soutenu par le CNL).

Bernard COLENBRANDER (1956) is architectural historian and worked for many years at the Netherlands Architecture Institute in Rotterdam, finally as chief curator. Among his publications are *Style: Standard and Signature in Dutch Architecture* (1993), *Reference: OMA* (1995), *De Verstrooide Stad* (The Dispersed City), his Ph. D. study (1999), and *Dutchtown* (1999). Since 2000 he is working part time for the Ministry of Education, Culture and Science, being responsible for policy concerning spatial planning. He also started his independent research practice. Since 2001 he is connected to the rebuilding project of Roombeek, Enschede, city area destroyed by a firework explosion the year before. He is working there as a chronicler of the planning process. Presently he is preparing a monograph on the Dutch architect Frans van Gool. In the fall of 2004 he will participate in a book project describing the spatial setting of the Dutch part of the *Limes*, the antique Roman border

Philippe GRESSET, architecte D.P.L.G., membre du laboratoire A.C.S. XIXe-XXe siècles, enseigne l'histoire des villes à l'Ecole d'Architecture de Paris-Malaquais. Auteur d'articles sur l'architecture et l'urbanisme en France et en Grande-Bretagne, et plus récemment sur les lotissements pittoresque parisiens, il a publié dans diverses revues (*Les Cahiers de la recherche architecturale*, *Les Cahiers du C.C.I.*, *Paris-Projet*), dans des catalogues d'exposition (Pavillon de l'Arsenal, A.A.V.P.), et dans plusieurs ouvrages collectifs, entre autres les Actes de colloques sur *La ville régulière* (Editions Picard, 1997), *Le sens du lieu* (Editions Ousia, Bruxelles, 1996), *Amérique et Modernité* (Flammarion, 1993), *Les limites urbaines* (Alinea, Florence, 1992), *La santé en Grande-Bretagne* (Publications de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1988).

William GUERRIERI, born in 1952 in Reggio Emilia, Italy, and lives in Modena. He attended the DAMS art school of the University of Bologna. Guerrieri was one of the founders, along with Guido Guidi and Paolo Costantini, of the project Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea. Since 1998 William Guerrieri is co-ordinator of the project Linea di Confine per la Contemporary Photography. As a photographer, in 1991, he began developing a series of work which centred on public office interiors. Since 1995, this work has been flanked by a continuous interest in themes concerning salvaging memory, the social dimension and architectural spaces. He has taken part in various exhibitions and photographic documentary campaigns, including: *Fotografia Italiana per una collezione. La Collezione Re Rebaudengo Sandretto*, Turin 1995; *Venezia-Marghera. Fotografia e trasformazioni nella città contemporanea*, the Venice Biennial 1997; *Oggi nessuno può dirsi neutrale*, Galleria Ar/Ge Kunst, Bolzano 1998; *Pagine di fotografia italiana 1900-1998*, Gottardo gallery, Lugano 1998; *Luoghi come paesaggi*, Galleria degli Uffizi, Florence 2000; *Le Bati/ le Vivant*, Ecole d'art du Havre/ Magda Danysz gallery, Paris 2002. Most important publications: *Oggi nessuno può dirsi neutrale*, Ar/Ge Kunst 1998, *Oppositions*, Turin 2001 and *Spaziomerci*, Silvana Editore, Milan 2002.

Stephen JACOBS, est membre fondateur de Gust, The Ghent Urban Study Team. Attaché au département d'architecture et d'urbanisme de l'Université de Gand, il est aussi lecteur en histoire de l'art à l'Institut d'Architecture St. Lucas à Gand et Bruxelles. Il écrit régulièrement sur l'art et l'architecture pour des catalogues d'exposition et des revues professionnelles. En 1998, il a publié une monographie, en néerlandais et en anglais sur l'oeuvre de Paul Robberect et Hilde Daem (Ludion éditeur, Gand) et en 1996, un livre en néerlandais sur Henry Van de Velde (Van Halewyck éditeur).

IMAMURA Souhei, architecte (Waseda University, Tokyo), AA School (Londres), a travaillé de 1993 à 2001 dans l'Atelier de Hasegawa Itsuko sur la plupart des grands projets de l'agence (le Niigata City Performing Arts Center (Niigata, Japon), Cardiff Bay Opera House Competition (Londres). En 2001, il a fondé sa propre agence, l'Atelier Imamu. Il participe activement aux débats sur l'architecture et ses théories en publiant compte rendus de livres et expositions, interviews d'architectes japonais et étrangers, analyses de projets, dans diverses revues japonaises, notamment *Inax*.

Nikola JANKOVIC est né en 1969. Après de brèves études de mathématiques et de physique, il a passé son diplôme d'architecture (1993) pour et avec l'écrivain du Nouveau Roman Alain Robbe-Grillet. Ayant poursuivi une formation d'esthétique (1994) et de philosophie (1995) autour de l'oeuvre de Maurice Blanchot, il a récemment achevé son doctorat de géographie (2004). Consacré à une « écographie » du paysage, il prolonge ses séjours aux États-Unis (Bourse Hamburger / Académie d'Architecture, 1995) et au Japon (Villa Kujoyama / Afaa, 1999). Ancien élève de l'École curatoriale du Centre National d'Art Contemporain du Magasin (Grenoble, 1998), il a réalisé plusieurs expositions en France et à l'étranger. Critique d'art et d'architecture, il a enseigné en écoles d'art, d'architecture et de design.

David LEATHERBARROW, est historien de l'art, de l'architecture et des jardins. Il enseigne depuis de nombreuses années au département d'architecture de la Graduate School of Fine Arts, à l'Université de Pennsylvania. Professeur invité un peu partout dans le monde, il a publié de très nombreux articles et plusieurs livres importants sur l'histoire de l'architecture moderne, du point de vue de son rapport au site et de ses textures matérielles.

Thierry MANDOUL, est architecte et docteur de l'Université de Paris VIII. Il enseigne l'architecture à l'école d'architecture de Paris-Malaquais. Auteur d'une thèse sur Auguste Choisy sous la direction de Jean-Louis Cohen, il est co-auteur d'ouvrages sur le logement contemporain *Penser l'habité*, Mardaga (1^{ère} éd. 1988, rééd. en 1992) et *L'habitation en projet*, Mardaga (1^{ère} éd. 1990, rééd. en 1995). Il est aussi critique pour des revues d'architecture (-Archiscopie/IFA-). Membre du laboratoire ACS, il travaille actuellement sur des questions de représentation et de figuration du projet architectural et urbain au XIXe et XXe siècles. Lauréat d'une bourse de recherche du CCA pour l'année 2005-2006.

Bruno NOTTEBOOM, is an engineer-architect and urban planner. He is working on a Ph.D. on the iconography of the landscape in Belgium (1890-1940) at the Department of Architecture & Urban Planning at Ghent University. He has written for such publications as *A+*, *Carnets du Paysage* and *Oase*.

Philippe NYS, docteur en philosophie et lettres, maître de conférences en arts plastiques à Paris VIII (UFR Arts, département des Arts plastiques), enseignant à Paris I (Sorbonne), il intervient également régulièrement dans les écoles d'architecture (Belleville) et à l'Ecole nationale du paysage (Ensp, Versailles). Professeur invité au Japon, à l'Université Kyodai (Kyoto, 2000) et à Meiji University (Tokyo, 2001) dans les départements de théorie de l'architecture, des jardins et du paysage. Membre du Collège international de philosophie (CIPh) où il a été directeur de programme de 1992 à 1998. En co-direction, il a publié plusieurs ouvrages collectifs, *Le jardin, art et lieu de mémoire* aux Editions de l'Imprimeur (1995) ainsi que *Le sens du lieu* (Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, 1996), *Logique du lieu et œuvre humaine* (Recueil, Ousia, 1997) et *Architecture au corps* (collection Recueil, Ousia, 1998). Ses recherches développent une herméneutique des « arts du lieu » d'un point de vue philosophique, esthétique et poétique. Il a publié un ouvrage théorique centré sur l'art des jardins, *Le jardin exploré, une herméneutique du lieu, volume I*, Editions de l'Imprimeur, collection Jardins et paysages (1999), un deuxième volume, en voie d'achèvement, envisagera les fondements cosmo-plastiques des arts du lieu.

Francesca ORESTANO, associate professor of English Literature at the Università degli Studi di Milano, works on the connections between literature and aesthetics, with a specific interest in the picturesque, landscape gardens, visual culture. Her recent publications include *Paesaggio e finzione: William Gilpin, il pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese* (2000); essays on Ercole Silva and the landscape garden in England and the United States; on Dickens, Ruskin and the picturesque; Wyndham Lewis and gothic modernism (in *Gothic Modernisms*, 2001); on Virginia Woolf, Fry, Cézanne, and epistemology; on gender and children's literature; she has edited with C. Pagetti *Il gioco dei cerchi concentrici: saggi sulla letteratura inglese da Shakespeare al Novecento* (2003).

Rossella SALERNO. Becoming Doctor of Research in "Survey and representation of constructions" in 1991 with a thesis on the representation of landscape. Researcher since 1992 now is Associate Professor at the Faculty of Architettura-Urbanistica-Ambiente of the Politecnico of Milan. The themes of research have been amply published in essays and volumes and are closely linked to the field of representation although related to interdisciplinary problems referring to history, planning and the preservation of the environment. Scientific contributions have been made in the sectors of Representing the territory and environment and Theory and history of methods of representation. Cultural exchange and scientific collaboration with the DESS at the École d'Architecture de Versailles and the Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona Paisagisme. Many the talks at conferences and seminars, with invitations arriving especially from France and Japan to expound the theme of representing the landscape.

Morihiro SATOW, est historien de l'art, spécialement de la photographie. Il a étudié l'esthétique et la théorie de l'art à l'Université de Doshisha (Kyoto) ainsi qu'à Columbia University. Après avoir enseigné dans différentes facultés, il est actuellement professeur à l'Université Seika de Kyoto. Il a publié divers articles, notamment sur la photographie et le tourisme. Son travail sur la photographie *On Mourning Photography : Traces and Memories* a été chez Seikyusha à Tokyo en 2005.

Mitsuaki SHIGEMORI, artiste, commissaire d'exposition, vit et travaille à Kyoto. Il est diplômé du Kyoto College of Art (1988) et l'Ecole nationale supérieure des beaux arts de Paris (1993). En 1997-1998, il a participé au programme de recherche du CCA à Kitakyushu (Center for Contemporary Art, Kitakyushu). Mitsuaki Shigemori participe à des expositions en Europe et au Japon, est aussi co-commissaire du projet d'artistes internationaux "Shima/Islands" à Kyoto (2000-2001). Il est le petit-fils de Mirei Shigemori, architecte et théoricien des jardins, créateur de plus de 200 jardins religieux et profanes. Comme son grand-père, sa pratique et ses recherches traitent de la place de l'art et son rôle dans le champ de l'espace temps esthétique.

SHIINA Ryosukè, musicologue, professeur à l'Université Doishisha, à Kyoto.

Christian SPEISSMANN, architecte-urbaniste, inspecteur des sites, enseignant dans diverses formations liées au paysage, en France (Ecole de Blois) et au Brésil (Brasilia, Sao Paulo). Après des débuts professionnels engagés dans l'urbanisme dans la région de Nancy et ensuite à Marne-la-Vallée, il travaille à la Diren Ile-de-France comme inspecteur des sites d'abord depuis 1991, comme chef de l'unité Sites et Paysages depuis 2003. Il a publié régulièrement depuis 1991 des articles consacrés au paysage, à l'environnement et à la question de l'urbanisme et de l'architecture contemporains.

Marc TREIB, Professor Treib is co-author of Garrett Eckbo: Modern Landscapes for Living, and author of Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion; Le Corbusier; Edgar Varese; and Sanctuaries of Spanish New Mexico. Also editor of An Everyday Modernism: The Houses of William Wurster, and Modern Landscape Architecture: A Critical Review; and co-editor of Regional Garden Design in the United States. Honors include Guggenheim

Fellowship, Fullbright Fellowships, American Academy in Rome Fellowship, ASLA Honor Awards, and Best Exhibition Publication Award from the Society of Architectural Historians. Has served on the Board of Senior Fellows, Dumbarton Oaks Program in Landscape Studies; as juror for the American Academy in Rome; as editorial board member for Design Issues; AIGA Journal; Places; Design Book Review; Journal of Garden History; and as contributing editor for Print magazine. Teaches design studios, lecture course on Japanese architecture and gardens; seminars on specialized topics including landscape architecture, criticism, art, and modern Scandinavian architecture. Current research involves the urban designs of Eliel Saarinen; the Japanese garden in the twentieth century; nationalism and modernism in the landscape architecture of Christopher Tunnard and Sutemi Horiguchi; and the landscape architecture of Luis Barragan