

Estelle Zhong Mengual

Ce qui mérite d'être vu
What Is Worth Seeing

En décembre 2022, nous accueillions Estelle Zhong Mengual pour une résidence de recherche d'un mois à la Fondation Grantham. Nous l'avions alors mise en relation avec Jacques Des Rochers, conservateur principal de l'art québécois et canadien au Musée des beaux-arts de Montréal, pensant que des peintres de paysage locaux pourraient peut-être l'inspirer... Nous n'aurions pu imaginer une plus belle rencontre que celle de l'historienne de l'art avec l'œuvre d'Allan Edson, *Forêt ancienne* (1870).

Dans *Ce qui mérite d'être vu*, Estelle Zhong Mengual poursuit le développement d'une histoire environnementale de l'art, une démarche dont elle a esquissé les contours dans un ouvrage précédent, *Apprendre à voir* (2021). Puisant dans les enseignements des « humanités environnementales » qui proposent depuis une quinzaine d'années un nouveau style d'attention au vivant, elle s'affaire ainsi à relire des tableaux en réglant la focale sur tout ce qui jusque-là n'avait été considéré que comme symbole, décor ou surface de projection des passions humaines : animaux, cascades, falaises ou tempêtes. Il en résulte une histoire de l'art qui dialogue avec les enjeux écologiques de notre temps par la mise en lumière d'autres perspectives et d'autres histoires, beaucoup plus anciennes que celles que nous avons l'habitude d'appréhender.

L'étude de *Forêt ancienne* qui se déploie dans les pages de ce Cahier se présente telle une enquête sur la vie d'un sous-bois, les forces qui s'y activent de manière invisible et ce qui a retenu l'intérêt du peintre dans

cette scène. Car pourquoi choisir de représenter un milieu d'apparence, a priori, aussi banale qu'un sol jonché d'arbres et de rochers? C'est à ce nœud que s'attarde l'autrice pour nous révéler, bien au contraire, l'« enchevêtrement de drames discrets » que nous avons sous les yeux. Ce faisant, elle partage avec nous de précieux outils pour aborder autrement l'univers de formes auto-organisées qui fait le propre de la forêt primitive.

Je remercie chaleureusement Estelle Zhong Mengual pour ce texte inédit qui illumine un tableau peu connu d'Allan Edson. Par l'attention fine qu'elle lui accorde, elle montre que le souci du particulier – pourquoi y a-t-il plus de mousse sur ce tronc-ci que sur celui-là? Et pourquoi se trouve-t-il couché, comment a-t-il chuté? – peut ouvrir sur des réflexions qui concernent l'habitabilité même de la Terre.

Josianne Poirier
Directrice artistique
de la Fondation Grantham

In December 2022, we welcomed Estelle Zhong Mengual for a one-month research residency at the Grantham Foundation. We then put her in contact with Jacques Des Rochers, Senior Curator of Quebec and Canadian Art at the Montreal Museum of Fine Arts, thinking that she might find inspiration in the work of local landscape painters. We could not have imagined a finer encounter than that of the art historian with the work by Allan Edson titled *Primeval Forest* (1870).

In *What Is Worth Seeing*, Zhong Mengual continues to develop an environmental history of art, a process she outlined in a previous publication, *Apprendre à voir* (2021). Drawing on the lessons learned from the “environmental humanities,” which for fifteen years now have suggested a new type of attention to the living world, she offers fresh interpretations of paintings by focusing on everything that until now was viewed only as symbol, décor or surface for projecting human passions: animals, waterfalls, cliffs or storms. The result is an art history that engages in a dialogue with the ecological issues of our time by highlighting other perspectives and other histories, far older than those we are accustomed to perceiving.

The study of *Primeval Forest* that unfolds in the pages of this Cahier is presented as an investigation into the life of a forest undergrowth, the forces invisibly at work there and what captured the painter's interest in this scene. Indeed, why choose to represent an environment that initially seems as ordinary as a piece of ground strewn with trees

and rocks? This is the crux of the author's analysis that sets out to reveal, quite the contrary, the “tangle of subtle dramas” laid out before our eyes. In this way, she shares with us precious tools offering a new way to approach the world of self-organized forms that is a distinctive feature of primeval forest.

My warm thanks go to Estelle Zhong Mengual for the text she has written illuminating a little-known painting by Edson. Through the close attention she has given it, she shows that notice paid to the particular—why is there more moss on this trunk than that one? And why is that tree lying there, how did it fall?—can expand to encompass thoughts about the very inhabitability of the Earth.

Josianne Poirier
Artistic Director
Grantham Foundation

Ce qui mérite d'être vu



Estelle Zhong Mengual

Ceci mérite d'être vu.

Voilà ce que murmure chaque tableau. Voilà l'énigme, chaque fois nouvelle, qu'une toile porte en son sein. Un humain quelque part, un jour, a estimé que ceci méritait d'être vu.

C'est-à-dire deux choses : que cela méritait d'y consacrer du temps plutôt que pas ; et que cela méritait ensuite d'être partagé avec d'autres humains. Que cela méritait de devenir une œuvre, ce dispositif étrange que nous avons inventé pour transmettre à d'autres l'importance de quelque chose.

Parmi les mille et une choses possibles que l'artiste pouvait représenter, c'est ça qu'il a choisi de donner à voir. Et parmi les mille et une manières possibles de le donner à voir, c'est cette manière-là qu'il a choisie.

Un tableau comporte ainsi toujours en creux l'énonciation d'une importance.

C'est probablement cela qui crée ce sentiment d'une proximité avec cet étranger qu'est l'artiste, quand une œuvre compte pour vous : pour un instant vous saisissez et partagez avec lui ce qui lui importait. Ce qui pouvait compter dans sa vie – et ainsi ce qui peut compter dans une vie humaine.

Parfois nous parvenons à saisir immédiatement pourquoi un artiste a représenté ce qu'il a représenté. Nous comprenons pourquoi un champ de coquelicots, un ciel de nuages, un pic de montagne enneigé, attirent l'œil du peintre et mettent sa main en mouvement : pour le vif de la couleur, pour les variations de lumière, pour l'impossible texture des nuages, pour le sublime – parce que c'est beau.

Nous ne nous demandons pas pourquoi cette œuvre, car ce qu'elle nous montre s'impose comme une évidence. Nous sommes au diapason, l'œuvre se donne sans interrogations.

Ce que cela veut dire alors, c'est que nous partageons le sens de l'importance portée par le tableau.

Mais parfois, nous sommes laissés dehors. Nous observons l'œuvre et nous nous demandons : « Mais qu'y a-t-il à voir ici ? ».

Voilà la question, embarrassante pour une historienne de l'art, qu'a fait surgir l'œuvre du peintre québécois Allan Edson (1846-1888), intitulée *Forêt ancienne* (1870), quand je l'ai rencontrée un matin de décembre au Musée des beaux-arts de Montréal.

L'artiste nous place ici dans un sous-bois. Nous sommes face à un apparent chaos d'arbres tombés au sol, d'arbres toujours debout et de rochers recouverts de mousse. Ou plutôt nous y sommes collés : nous sommes tellement près que nous ne voyons pas le houppier des arbres, seulement leurs troncs et le sol. Le terrain est en pente et barre la possibilité d'un horizon. Nous distinguons seulement quelques touches de ciel bleu tout au fond. Et des taches de lumière ici et là qui percent à travers la canopée.

Le style est figuratif, illusionniste, avec un trait très dessiné et une touche très lisse, presque photographique, ce qui renforce notre confusion : notre œil est assailli par les détails de toutes parts. Le peintre ne laisse pas voir le travail de la matière, excepté à de rares endroits. Ces choix picturaux contribuent à créer un sentiment d'hyperréalisme, comme si nous étions face à un endroit que le peintre aurait découvert et reproduit trait pour trait.

Le style pictural choisi expose chaque détail à notre vue, le presse même contre notre œil, car aucune hiérarchie claire entre les éléments n'est établie : il n'y a pas de centre affirmé du tableau, les plans sont difficiles à démêler les uns des autres. Le peintre refuse même de se prêter au jeu visuel de la perspective : hormis les arbres qui sont au tout dernier plan, les éléments qui sont dans des plans plus éloignés comme ce rocher clair sur la droite, sont dessinés avec autant de précision que le premier plan.

Nous ne savons pas quoi regarder – et encore moins pourquoi nous devrions le regarder. Car si le style pictural illusionniste force l'admiration devant le savoir-faire du peintre, on ne peut pas vraiment dire que cela soit d'emblée séduisant. Ce n'est pas beau comme cet autre tableau beaucoup plus connu d'Allan Edson, *Le temps est à l'orage. Lac Memphrémagog* (1880), avec son paysage plus familier,

son atmosphère bleutée, sa gamme chromatique et sa touche infiniment plus douces que celles de *Forêt ancienne*. La comparaison avec cette œuvre nous permet de constater que le style très photographique de *Forêt ancienne* n'est pas le style du peintre, mais un style choisi pour l'occasion : un outil donc, qui lui a semblé approprié pour le sujet particulier du tableau.

Mais voici encore un autre problème : quel est exactement le sujet du tableau ? C'est aussi ce qui accroît la confusion face à cette œuvre : difficile de reconnaître cet enchevêtrement végétal et minéral comme un *sujet*. Le plan rapproché, le cadrage serré, l'absence de scène à proprement parler pourraient donner l'impression qu'il s'agit davantage d'une étude que d'un tableau, un exercice d'après nature pour le peintre, lui permettant de mettre à l'épreuve son savoir-faire, comme *Rocks and Ferns in a Wood at Crossmount, Perthshire* (1847), de John Ruskin, ou encore *Study of a Wood Interior* (1855) d'Asher Brown Durand. Mais ici il n'y a pas d'indication que cela en soit une, ni dans le titre, ni dans le degré de finition apporté à l'œuvre. Et comme nous le verrons plus tard, la composition du tableau extrêmement construite nous empêche de penser qu'il s'agit d'un exercice sur le motif, c'est-à-dire que cette scène a été rencontrée telle quelle par le peintre dans la forêt. L'étrangeté du sujet résiste donc. Que sommes-nous censés voir, saisir, sentir, comprendre ?

Nous avons devant nous le sol d'une forêt et nous ne savons pas quoi en faire. Mais parce que nous rencontrons ce pan de forêt dans une œuvre, et non au détour d'un chemin dans un bois, voilà qu'il est susceptible de nous retenir. Il nous retient, précisément parce que l'œuvre murmure « ceci mérite d'être vu ». Le tableau nous fait ressentir une tension : « ceci mérite d'être vu », mais nous voilà incapables de dire quel est ce « ceci », ni pourquoi cela est digne de notre temps. Cette tension traduit l'expérience d'un écart entre la forme d'attention du peintre incarnée sur la toile, et la nôtre. Ce que cela veut dire, c'est que dans cette œuvre, Edson nous force à considérer quelque chose à quoi nous n'attribuons pas spontanément de valeur, d'intérêt.

Parce qu'il y a tension et écart, cette œuvre suscite un phénomène très particulier : elle vient interroger *comment nous voyons*. Le tableau devient une expérience de réflexivité sur nos formes d'attention pour le monde vivant – à travers ce milieu particulier qu'est le sous-bois.

Quand un sous-bois n'est pas intensément exploité comme c'est le cas ici, le sous-bois constitue en effet une expérience perceptive sensible très singulière qui la distingue de l'expérience que l'on peut faire d'autres milieux naturels. Le sous-bois est le milieu par excellence

qui dit à notre œil qu'il n'a pas été façonné, organisé entièrement par la main humaine. C'est ce que nous ressentons de manière intuitive, infra-discursive devant la toile, quand nous avons l'impression d'être face à un chaos illisible, un désordre. Ceci le distingue d'autres milieux naturels avec lesquels nous sommes familiers dans la peinture de paysage : les prairies, les champs, les vallées, les jardins. Tous ces milieux, très différents entre eux à beaucoup d'égards, ont ceci de commun qu'ils portent tous des marques évidentes de l'activité humaine. Il y a bien sûr la présence de constructions humaines, comme des maisons, des routes, des ponts, mais plus largement, c'est l'organisation de l'espace lui-même qui traduit l'activité humaine : les lignes droites, les rangées, les séparations, le patchwork géométrique – tous ces détails qui disent de manière discrète mais sans équivoque l'aménagement de ces milieux par les humains. Le sous-bois, par distinction, est le milieu terrestre qui traduit le plus l'auto-organisation du milieu, à savoir le fait que le milieu est façonné, organisé *par autre chose que nous* : par l'activité du vivant lui-même. Ceci le distingue encore d'autres milieux sans marques d'aménagement humain caractéristiques des peintures de paysages du sublime, comme les sommets de montagnes par exemple, qui sont eux davantage fabriqués par des forces abiotiques (phénomènes géologiques, météorologiques...), que par des forces biotiques.

Mon hypothèse est la suivante : *Forêt ancienne* nous propose de faire l'expérience singulière en peinture d'un *anti-paysage*, entendu ici précisément comme une expérience sensible de l'autonomie, de l'auto-organisation d'un milieu naturel, dimension profondément mise en valeur et exacerbée par le peintre. Ce faisant, cette œuvre nous permet de découvrir une limite de nos formes d'attention occidentales au monde vivant, et un chantier pour notre sensibilité au monde vivant aujourd'hui : celle de parvenir à nous rendre sensibles aux qualités, aux histoires, aux temporalités *vivantes et non-humaines* qui fabriquent les lieux dans lesquels nous vivons.

Au XIX^e siècle, le sous-bois en vient à occuper une place très importante dans la peinture de paysage. C'est sans doute à partir du renouveau de la peinture de plein air et d'après nature, notamment incarnée par l'école de Barbizon, à compter des années 1820, mais aussi par les peintres de paysage anglais préraphaélites, que le sous-bois devient un lieu aussi intensément fréquenté par les peintres, et ainsi abondamment représenté : chez Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Peña, Constant Dutilleul ou encore John Everett Millais. Aux États-Unis, c'est le peintre Asher Brown Durand que l'on retient le plus pour ces paysages d'intérieur de forêt, ou encore Worthington Whittredge. En Russie, au même moment où Allan Edson peint *Forêt ancienne*, le sous-bois prend une ampleur colossale dans l'œuvre du peintre Ivan Chichkine. Quelques années plus tard, c'est Vincent Van Gogh, ou encore Gustav Klimt qui s'empareront de la représentation

de ce milieu. Aussi surprenant que *Forêt ancienne* puisse paraître à notre œil contemporain, ce tableau québécois s'inscrit dans une histoire de la peinture de paysage occidentale, et dans un goût pictural de l'époque pour ce milieu¹.

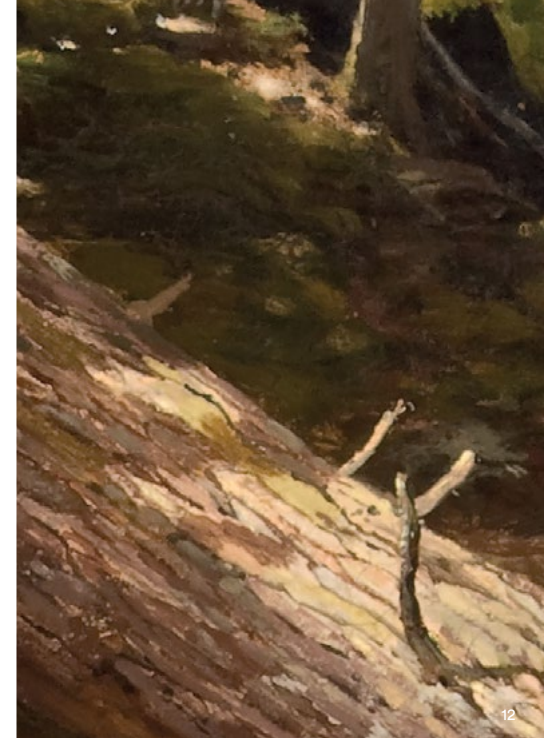
Néanmoins, l'approche comparative ne résorbe pas l'étrangeté de l'œuvre d'Allan Edson au sein de cette tradition : elle nous permet au contraire de mieux saisir les choix singuliers effectués par le peintre, qui vont dans le sens d'une accentuation du sous-bois comme un anti-paysage.

Forêt ancienne est d'abord un anti-paysage, en tant qu'elle va à rebours de nombre d'éléments de composition que l'on retrouve traditionnellement dans la peinture de paysage de sous-bois. Le sous-bois est vu *depuis l'intérieur*, et non depuis un point de vue extérieur, depuis son orée par exemple, suivant un cadrage large, comme c'est le cas dans nombre d'œuvres, par exemple dans *Les Grands Chênes du Vieux Bas-Bréau* (1864) de Théodore Rousseau. Ceci nous empêche d'avoir une vue englobante du lieu, d'avoir le sentiment de maîtriser l'espace qui nous entoure, ce qui est si caractéristique de la peinture de paysage. Nous n'avons pas ici de point de vue privilégié sur le lieu. Le cadrage est resserré et orienté vers le sol. Choisir le sol comme objet d'attention est bien sûr très singulier : d'abord, parce qu'il ne fait pas événement, il ne suscite pas notre intérêt visuel, contrairement à des cimes de montagnes ou à une vue plongeante sur une vallée, et ainsi il n'est pas d'habitude un sujet pictural à part entière. Mais c'est aussi que le sol s'oppose de manière radicale aux effets de perspective dégagée, de profondeur, si valorisés dans la peinture de paysage. Le sol stoppe le regard. Ceci est encore renforcé par le peintre, par le choix de cette butte rocheuse qui bloque l'horizon et de ces arbres qui saturent le plan le plus lointain du tableau. Ceci va à rebours de beaucoup de représentations de sous-bois qui tempèrent le caractère fermé du milieu en créant une ouverture du paysage à l'arrière-plan, comme dans *In the Woods* (1855) d'Asher Brown Durand par exemple. La présence très discrète du ciel bleu par endroits ne fait qu'accentuer, par contraste, cette impression d'être coincé, sans cesse ramené à l'enchevêtrement de troncs au premier plan². L'ensemble de ces choix de composition effectués par Allan Edson contribue à créer une expérience de la forêt qui est l'opposé de la vue proposée habituellement par la peinture de paysage, qui a pour corrélat nécessaire une position d'extériorité par rapport à ce qui est vu : ici, nous ne sommes pas devant, mais dedans. Dans un dedans, qui plus est, sans dehors. Ce faisant, le travail pictural capte, accompagne, renforce une des particularités de l'expérience esthétique d'un milieu forestier suivant le philosophe Holmes Rolston III : « Au départ, nous pouvons considérer les forêts comme des paysages à contempler. C'est une erreur. On entre dans une forêt, on ne la regarde pas³. »

1. Sur la familiarité d'Allan Edson avec la peinture européenne, voir Gordon H. Day, *The Life and Times of Aaron Allan Edson*, thesis for the degree of Master of Fine Arts, Concordia University, Montréal, 1977.

2. On notera que la création de cette sensation d'un *dedans sans dehors* apparaît comme intentionnelle de la part du peintre. Un écologue et un forestier m'ont en effet confirmé que la topographie du lieu tel que dépeint par Edson est ici fort peu « naturelle », en dépit du style naturaliste choisi : la manière dont cette butte se structure en remontant derrière le tronc de conifère au sol, ainsi que la très grande densité d'arbres au fond du tableau, suivie immédiatement du ciel, sans rien derrière, leur paraît peu réaliste. De même la très grande intensité de lumière dans un milieu autant habité par les mousses qui nécessitent plus d'ombre.

3. « We initially may think of forests as scenery to be looked upon. That is a mistake. A forest is entered, not viewed. » Holmes Rolston III, « The Aesthetic Experience of Forests », dans Allen Carlson, Arnold Berleant (éd.), *The Aesthetics of Natural Environments*, Peterborough (Ont.), Broadview Press, 2004, p. 189.



12



21

Cette subversion des codes habituels de la peinture de paysage permet à notre sens de transmettre au plus près l'expérience constitutive de ce milieu, thématifiée dans la littérature : une perte de repères. Celle-ci est bien sûr due à l'impossibilité d'avoir un point de vue extérieur, surplombant ; à la densité de la végétation forestière qui nous empêche de voir loin ; à l'obscurité induite par la canopée. Mais plus profondément, nous faisons l'hypothèse ici que cette perte de repères tient au fait que dans bien des cas, notre expérience du sous-bois se caractérise par une déprise de l'aménagement humain, et ainsi de signes humains, par comparaison avec d'autres milieux.

Il ne s'agit pas de soutenir ici que les forêts québécoises n'aient pas été depuis longtemps habitées et travaillées par les peuples autochtones, comme le postulait l'idée coloniale de *wilderness*. Comme l'écrit Holmes Rolston III : « Rares sont les forêts qui n'ont pas été remodelées par l'activité humaine [...] Pourtant, la forêt, même gérée de manière bonne ou mauvaise, s'avère plus apte que le champ ou le pâturage à garder avec elle l'élément naturel. La nature reprend le dessus et fait ce qu'elle a à faire [...] À moins que la soi-disant forêt ne soit qu'une plantation, une part sauvage impressionnante subsiste même dans la sylviculture⁴. » Dans un sous-bois, à travers la sensation d'autonomie des forces qui façonnent le milieu (« La nature reprend le dessus et fait ce qu'elle a à faire »), la part du non-humain prendrait ainsi le pas dans l'expérience sur les traces d'aménagement humain même quand il y en a : c'est à notre sens ce qu'Edson s'attache à tenter de donner à voir.

D'abord, force est de constater qu'Edson choisit de ne pas figurer de traces claires d'aménagement humain. Il n'y a pas de signes trahissant une activité intense d'exploitation forestière, alors même qu'Edson a pu s'y intéresser dans d'autres œuvres comme *Lumbermen on the Saint Maurice* (1868) et que cela est souvent représenté dans d'autres tableaux de sous-bois de la même époque. Edson souligne que les arbres au sol dans *Forêt ancienne* sont tombés au sol naturellement, notamment en nous donnant à voir le tronc de gauche en coupe, ce qui nous permet de n'avoir aucun doute sur le fait qu'ils n'ont pas été sciés. Il n'y a pas non plus de sentier, comme on peut en trouver dans le sous-bois de *Mid-Spring* (1856) de John William Inchbold. Plus encore, il n'y a pas d'accès physique évident, ce qui est un autre facteur de la perte de repères que nous pouvons éprouver en forêt. De la même manière que notre corps peut se retrouver entravé à tenter de se frayer un chemin quand nous sommes dans un sous-bois, notre œil ici est entravé par les premiers plans : les troncs au sol qui respectivement avancent vers nous et nous barrent le passage nous empêchent de pouvoir faire cheminer notre œil plus loin dans le sous-bois.

4. « Rare is the forest that has not been reshaped by human agency [...] Still, the forest, shaped by management and mismanagement though it may be, proves more able than the field or pasture to retain the natural element. Nature takes back over and does its thing [...] Unless the forest, so-called, is only a plantation, impressive wildness remains even in silviculture. » *Ibid.*, p. 191.

En soustrayant tout signe humain évident – sentier, bûcheronnage et même figures humaines – Edson nous laisse avec pour seuls objets d'attention le végétal et le minéral. Parce que la composition ne propose aucun élément signifiant humain, nous voici ainsi forcés à observer ces éléments naturels qui seraient autrement connotés par notre œil comme des éléments de décor, d'arrière-plan, sans importance. Autrement dit, Edson nous propose de faire l'expérience d'un milieu naturel dépourvu de lisibilité, de signification immédiate, en supprimant la possibilité d'une réception qui se ferait à partir d'un partage de signes humains spontané : nous ne parvenons pas à nous y projeter et à y rattacher un canevas minimal de narration humaine. Ce n'est pas un sous-bois d'usage paysan à la Coninxloo, ce n'est pas un sous-bois mythologique à la Altdorfer, ce n'est pas un sous-bois de chasse ou de pêche à la Whittredge, ce n'est pas un sous-bois de promenade à la Monet, ce n'est pas un sous-bois industriel à la Chichikine. Le sous-bois d'Edson ne fait signe vers aucun référent humain : le sous-bois est ici donné à voir comme un « cadre de référence non-humain » selon la formule employée par le philosophe Holmes Rolston III pour définir l'expérience esthétique spécifique de ce milieu⁵.

Est-ce à dire qu'il n'y a donc aucune signification à identifier, à saisir dans cette œuvre et qu'elle ne serait à appréhender que du point de vue des sensations ? Les choix de composition marqués faits par Allan Edson nous mettent sur une autre piste : la sensation de chaos et ainsi d'aléatoire n'est qu'apparente. Il y a du sens ici, et celui-ci advient dès lors que nous comprenons que ce tableau ne représente pas tant des éléments naturels distincts, composés ensemble – arbres, mousses, rochers, lumière – que des *dynamiques vivantes non-humaines*. L'enchevêtrement central du tableau, en triangle, composé de ces deux troncs au sol, et de trois arbres au tronc plus fin, constitue à lui seul un enchevêtrement de drames discrets propres au milieu du sous-bois. Il raconte la dynamique invisible du vent, de la tempête qui a arraché ces arbres matures. Il raconte la dynamique invisible de la lumière, si essentielle dans le sous-bois, qui appelle ces jeunes arbres, probablement des bouleaux, essences ayant besoin de beaucoup de lumière, à tenter l'aventure, grâce à la mort des pins autour qui a ouvert une trouée dans la canopée. Il raconte la manière dont la mort dans le sous-bois prend toujours le visage de la vie pour d'autres, et ainsi comment les troncs morts au sol deviennent des habitats privilégiés pour la mousse. Il raconte la dynamique invisible de la décomposition mise en valeur au premier plan, cette imperceptible transformation du tronc en ce sol forestier que le peintre nous force à la vue. Nous ne sommes pas face à des entités naturelles distinctes et séparées, mais à des *relations non-humaines productrices de formes*.

La composition sophistiquée, délibérée, du centre du tableau s'éclaire : c'est qu'elle vient suivre, souligner, exacerber les forces de création du sous-bois que constituent toutes ces dynamiques non-humaines. L'art de composition du peintre vient ici se fondre

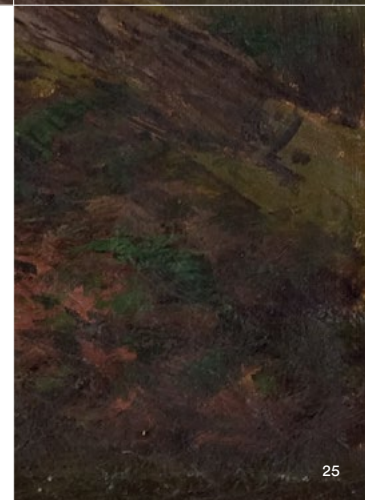
5. *Ibid.*, p. 185.

avec les forces de composition du milieu qu'il choisit de représenter. Ce qu'Edson nous donne à voir alors, pari impossible, c'est le sous-bois en train de s'organiser et d'advenir sous nos yeux.

Le peintre embrasse ici un des grands défis de la peinture : faire entrer *du temps* dans une surface à deux dimensions, qui semble pourtant toujours condamnée à ne pouvoir représenter qu'un éternel présent figé sur la toile. Les premiers plans baignés de lumière mettent en scène en effet une variété d'épaisseurs de temps. Il y a ici différents passés : le tronc au sol à gauche parle d'un passé plus ancien que le tronc au sol à droite, comme le peintre choisit de le mettre en évidence en proposant à notre œil de comparer la manière dont la mousse a investi l'ensemble du tronc à gauche, alors qu'elle n'est encore qu'une tache isolée sur le tronc de droite. Il y a aussi le passé infiniment plus ancien du minéral mis en lumière sur la droite. Il y a aussi du futur porté par la croissance des jeunes arbres au centre, qui un jour peut-être connaîtront à leur tour une tempête qui leur sera fatale. Il y a l'imagination de la future disparition des troncs au sol, qui finiront par se décomposer entièrement, comme en témoigne le tout premier plan.

Mais la particularité des temporalités figurées ici dans ce sous-bois, c'est qu'il est en vérité impossible de les situer à un seul endroit sur la flèche du temps. Parce que ce qu'Edson nous donne à voir relève précisément de dynamiques vivantes, chaque pan du tableau appartient simultanément au présent, au passé et au futur. La croissance, la colonisation, la décomposition, l'action vitale de la lumière ne sont pas localisables à un seul endroit du temps : les forces qui ont eu cours, qui ont fait cette forêt, sont toujours en train d'advenir, et ce indéfiniment. Le tableau d'Edson nous donne à voir des forces anciennes toujours à l'œuvre qui préfigurent déjà ce qui succédera – et c'est sans doute un visage essentiel de l'autonomie d'un milieu naturel, façonné non seulement par des dynamiques non-humaines, mais aussi par des temporalités non-humaines.

Car les échelles de temps que nous pressentons ici ne sont pas les nôtres. Notre œil a tendance à ne se focaliser que sur le passé récent représenté sur la toile, comme les arbres tombés par la tempête, parce que c'est sans doute l'échelle la plus attrapable par notre expérience du temps humain. Mais ce n'est qu'une infime portion du passé qui façonne la forêt. Car voir un sous-bois, c'est aussi voir en même temps le temps profond qui est l'échelle dans laquelle le sous-bois que nous découvrons dans le temps actuel de la rencontre à l'œuvre habite, et qui est presque invisible pour nos yeux. Il se lit dans le diamètre des troncs au sol, et de manière encore plus discrète dans l'existence même de ce milieu, dans sa structure et dans les formes végétales qui la composent : « Les forêts portent la signature du temps et de l'éternité. Les forêts nous emmènent à travers les siècles ; ou, en d'autres termes, elles font remonter le passé historique et préhistorique à la rencontre du présent. Il s'agit d'un temps plus



grand que ce que la plupart des gens réalisent habituellement, mais ce passé ancien est présent de manière subliminale ; face aux géants de la forêt, nous réalisons que les arbres vivent à des échelles de temps radicalement différentes des nôtres ⁶ », écrit Holmes Rolston III. C'est cette irréconciliable entre les échelles de temps de la forêt et des humains qui rend aussi ce paysage si difficile à appréhender, si illisible au premier abord : nous n'avons pas seulement devant nous un paysage, mais une peinture d'histoire non-humaine, qui exige pour être saisie de ne pas penser seulement l'événement ponctuel et catastrophique comme créateur de formes (c'est la tempête), mais l'action invisible de dynamiques lentes, non spectaculaires, dans une épaisseur de temps qui dépasse notre imagination humaine.

Forêt ancienne appartient ainsi à une famille artistique identifiée par l'historien d'art étatsunien Greg M. Thomas, dans son étude sur le peintre contemporain d'Edson Théodore Rousseau : des peintres qui s'attachent à représenter « des narrations terrestres ». « Bien qu'il s'agisse en quelque sorte de narrations – des séquences d'actions structurées –, les narrations terrestres diffèrent fortement des divers types de narrations sociales sur lesquels le paysage du XIX^e siècle s'est appuyé pour créer du sens. Les narrations terrestres se réfèrent aux actions des animaux, des arbres, du temps et de la terre elle-même ; elles n'ont pas de direction déterminée et restent perpétuellement ouvertes ; elles se produisent lentement et de manière invisible – à une échelle de temps qui dépasse nos capacités de perception⁷. » Ici se tient la différence entre *Forêt ancienne* et d'autres œuvres plus célèbres d'Edson comme *Automne sur la Yamaska, rang Sutton* (1872).

Forêt ancienne d'Allan Edson nous invite ainsi à une réception hors du dualisme caractéristique de la modernité, qui distingue de manière hiérarchique les manières de nous rapporter aux œuvres représentant le monde vivant et les œuvres représentant les choses humaines⁸. Nous avons affaire ici à un tableau qui, bien qu'il représente la « nature », ne relève pas de la simple *description*, mais de la *narration* complexe, privilège normalement réservé aux œuvres convoquant le monde humain ; qui n'appartient pas seulement au régime des *sensations*, associé systématiquement à la nature, par distinction des représentations convoquant l'humain qui auraient seules la prérogative de proposer un *régime de significations*. Nous voici devant une forme particulière d'anti-paysage : une représentation humaine qui rend visible l'activité, l'histoire, le temps et les relations *vivantes et non-humaines* qui façonnent de manière invisible un milieu. Cette sorte d'expérience picturale est particulièrement précieuse aujourd'hui, à l'aune de cette idée contemporaine d'Anthropocène qui, quand elle est mal comprise, nous porte à croire à un monopole humain dans la fabrication et l'organisation de nos milieux de vie, et nous rend une fois de plus aveugles à la manière dont les dynamiques vivantes non humaines créent et façonnent de part en part l'habitabilité de la Terre⁹. La peinture de sous-bois constitue un antidote à l'illusion d'une toute-puissance humaine dans la capacité à faire le monde¹⁰.

6. « Forests bear the signature of time and eternity. Forests take one back through the centuries; or, put another way, they bring the historic and prehistoric past forward for present encounter. This is grander time than most persons usually realize, but that ancient past is subliminally there; confronting forest giants we realize that trees live on radically different scales of time than we do. » *Ibid.*, p. 182.

7. « While they are narratives of a sort – patterned sequences of actions – earth narratives differ sharply from the various kinds of social narratives on which nineteenth century landscape relied to create meaning. Earth narratives refer to the actions of animals, trees, weather and the earth itself; they have no purposeful direction and remain perpetually open-ended; and they occur slowly and invisibly – on a scale of time that exceeds our powers of perception. » Greg M. Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth Century France. The Landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton NJ, Princeton University Press, 2000, p. 23.

8. Voir Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.

9. Sur cette idée du monde vivant comme fabricant de l'habitabilité du monde, voir Baptiste Morizot, *Raviver les braises du vivant. Un front commun*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 187-193.

10. Sur l'idée de la forêt comme rappel et expérience du fait que « nous ne sommes pas responsables de l'habitabilité de ce monde », voir Andrea Olga Mantovani, Baptiste Morizot, *S'enforester*, Paris, Éditions d'une rive à l'autre, 2022, p. 38.

11. Jane Costlow, « Imaginations of Destruction: The "Forest Question" in Nineteenth-Century Russian Culture », dans *The Russian Review*, vol. 62, no 1, janvier 2003, p. 91-118.

12. Graeme Wynn, *Canada and Arctic North America. An Environmental History*, Santa Barbara CA, ABC-CLIO, 2007.

Cette étude de *Forêt ancienne* fait surgir une énigme plus vaste, celle de l'intérêt pour le sous-bois au XIX^e siècle, si largement partagé par les peintres de cette époque tant en Europe qu'en Amérique du Nord. Cette énigme peine à être résorbée par l'invocation seule du développement de la peinture de plein air, qui constitue à mon sens davantage un facteur de facilitation qu'un facteur d'explication. La chercheuse en littérature Jane Costlow propose une hypothèse frappante, à partir de l'étude de la littérature et de la peinture de paysage russes de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Selon elle, la forêt envahit la peinture au moment même où elle disparaît dehors, sous l'effet d'une déforestation qui n'a jamais été aussi intense qu'en cette fin de XIX^e siècle¹¹. La disparition rendrait visible ce qui était auparavant un donné invisible du monde : ce serait la naissance d'un nouveau sens de l'importance. Le sous-bois, parce qu'il est détruit par les activités extractivistes industrielles, entrerait dans le régime des choses qui méritent d'être vues en peinture. Cette hypothèse rejoint également une certaine histoire de l'autre grande école du sous-bois que constitue Barbizon, qui a également partie liée avec une défense de la forêt de Fontainebleau, menée notamment par le peintre Théodore Rousseau contre les coupes intensives et la plantation industrielle de pins.

Il est difficile d'évaluer à quel point cette hypothèse peut être appliquée de manière pertinente à *Forêt ancienne*, bien que 1870 corresponde également au Québec à une exploitation forestière particulièrement intense pour les besoins notamment de la marine britannique¹². Mais on peut postuler qu'un sous-bois se déployant selon ses dynamiques propres, comme ici chez Edson, ne bascule dans le régime du remarquable qu'à partir du moment où le sous-bois de sylviculture industrielle devient une réalité familière. Peut-être est-ce un sens possible du titre de cette œuvre : il n'y a de forêt ancienne ou originelle qu'à partir du moment où existent de manière prégnante d'autres types de forêt, la forêt exploitée à échelle industrielle ou la plantation.

Je voudrais proposer, pour finir, une autre hypothèse pour éclairer l'énigme de l'attrait des artistes pour le sous-bois.

Imaginez que vous êtes peintre. Comme pour chaque métier, cela forge radicalement ce qui retient votre attention au quotidien. Vous passez vos journées à exercer votre œil et votre main à transcrire et inventer des formes. À tenter de les composer ensemble aussi sur la surface qu'est la toile de la manière la plus signifiante pour vous. Vous avez pour outils de travail quotidien les lignes, la lumière, la couleur, la matière. Et ainsi, c'est tout cela qui vous saute aux yeux dès que vous arpentez le monde.

Or voici que vous marchez dans un sous-bois. N'y a-t-il pas ici quelque chose de proprement fascinant pour vous ? D'abord de rencontrer un milieu qui mette autant au défi votre œil dans sa capacité à distinguer, délinéer, séparer, à embrasser pleinement

aussi. Un milieu qui vous met au défi de le voir – d’y percevoir autre chose qu’un désordre de lignes et de volumes.

Mais n’y a-t-il pas aussi quelque chose de stupéfiant à découvrir un milieu où votre œil apprend peu à peu à pressentir qu’ici les formes se composent imperceptiblement de manière signifiante et autonome, à partir des mêmes entités qui sont au cœur de votre métier ? La lumière, si remarquable dans *Forêt ancienne*, comme dans toute l’œuvre picturale d’Edson, est dans le sous-bois cette force de création et de composition primordiale : c’est elle qui décide de la vie ou de la mort du végétal, de son épanouissement, de la répartition aussi des essences, entre les bouleaux et les pins, de la forme même des arbres – de leur silhouette, de leur taille. L’allure des troncs des bouleaux au premier plan, par exemple, raconte leur quête de lumière : ils s’élancent filiformes vers le ciel et n’épaissiront leur tronc qu’une fois qu’ils auront atteint la canopée, qu’une fois que les feuilles de leur houppier auront accès à une part du soleil. Peindre la lumière dans un sous-bois ainsi n’est plus de l’ordre de l’effet pictural : c’est restituer une force signifiante qui confère et organise la vie. Voici tout un pan du travail pictural renouvelé et réanimé. La lumière agit en sous-bois, comme un peintre aspire à ce qu’elle puisse agir sur la toile : elle donne forme et sens au visible.

De la même manière, les lignes dans le sous-bois, ici, sont spontanément des éléments signifiants : les verticales disent la vie, la recherche de la lumière, la biographie de l’arbre ; les horizontales disent la mort, la renaissance ou des manières d’être vivant singulières comme pour la mousse. À propos de John Ruskin, l’historien de l’art Daniel Arasse écrit : « Dessinant pour son plaisir et comme paresseusement un arbre, il sentit que “ces belles lignes insistaient pour être tracées [...]”. Avec un émerveillement qui grandissait de seconde en seconde, [il voyait] qu’elles se “composaient” d’elles-mêmes par des lois plus fines que celles que peuvent connaître les hommes¹³. » Pour qui passe ses journées à tenter de créer des formes et compositions chargées de sens, quel émerveillement en effet de parcourir un milieu qui vous donne la possibilité d’en faire l’expérience vécue, d’en explorer toutes les variations ! Et peut-être cette joie plus grande encore, que cette expérience de formes qui font un monde puisse advenir en dehors de vous, sans vous, offerte par le monde vivant qui vous a fait – et que vous n’avez plus qu’à conspirer avec lui pour créer quelque chose qui mérite d’être vu.

Le sous-bois, composition non-humaine de formes signifiantes, est ce monde où le peintre est chez lui.

13. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 108.

	5	6	7	8
	13	14	15	16
	21	22	23	24



What Is Worth Seeing

1

2

3

4

9

10

11

12

17

18

19

20

25

26

27

28

Estelle Zhong Mengual

This is worth seeing.

That's what every painting whispers to us. That's the eternally fresh enigma that lies within each new work. One day, a human being somewhere deemed that this was worthy of being seen.

That means two things: that it was worth spending time on, rather than not; and that it was then worth sharing with other humans. That is was worthy of becoming a work, that strange device we have invented to convey to others the importance of something.

Among the thousand and one possible things the artist could represent, this is what he chose to show us. And among the thousand and one possible ways of showing it, this is the particular way he chose to do it.

A painting consequently always contains deep within it a statement of importance.

This is probably what creates the sense of closeness with that stranger—the artist—when a work matters to you: for a moment, you grasp and share with the artist what was important to him. What could matter in his life, and so what can matter in a human life.

Sometimes we manage to grasp immediately why an artist has represented what he's represented. We understand why a field of poppies, a cloud-filled sky, a snow-covered mountain top, attract the painter's eye and set his hand in motion: for the brilliance of the colour, for the variations in light, for the impossible texture of the clouds, for the sublime—because it's beautiful.

We don't ask ourselves why this work, because what it shows us is obvious. We're on the same wavelength, the work offers itself, no questions asked.

What that means, then, is that we share a sense of the importance conveyed by the painting.

Sometimes, however, we're left on the outside. We look at the work and we wonder: "But what is there to see here?"

That's the question—awkward for an art historian—that was raised by the work *Primeval Forest* (1870), by Quebec painter Allan Edson (1846–1888), when I first encountered it one December morning at the Montreal Museum of Fine Arts.

Here, the artist places us in a forest undergrowth. We are facing an apparent chaos of trees lying on the ground, trees that are still standing and rocks covered in moss. Or rather, we are right there: we're so close that we don't see the crown of the trees, but only their trunks and the ground. The land slopes upward and blocks any possible horizon. We can only make out a few hints of blue sky far in the background. And patches of light here and there that break through the canopy.

The style is figurative, illusionistic, drawing-like in execution and with a very smooth, almost photographic, touch, which all adds to our confusion: our eye is bombarded with details on every side. The painter does not reveal his working of the material, except in a very few places. These pictorial choices help to create a sense of hyperrealism, as if we were looking at a place the painter had discovered and reproduced line for line.

The chosen pictorial style displays every detail for us to see, even presses them up against our eye, since no clear hierarchy is established among the various elements: the painting has no clearly stated centre and it's hard to disentangle the different planes. The painter even refuses to participate in the visual game of perspective: aside from the trees that are in the very background, the elements that are in the planes farther away, like the light-coloured rock on the right, are drawn with as much precision as the foreground.

We don't know what to look at, let alone why we should look at it. For while the illusionistic pictorial style compels admiration of the painter's expertise, we can't really say that it is immediately appealing. It isn't beautiful, like another, much better-known, painting by Edson, *The Coming Storm, Lake Memphremagog* (1880), with its more familiar landscape, its bluish atmosphere, its infinitely softer

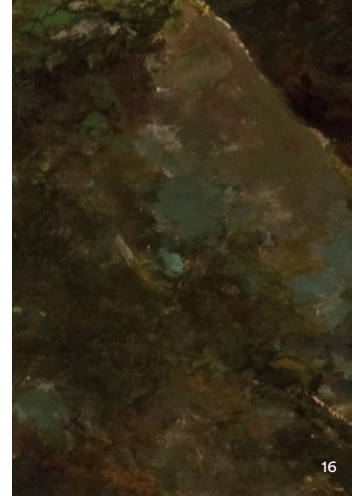
touch and chromatic range than those found in *Primeval Forest*. Comparing the two works, we can observe that the highly photographic style of *Primeval Forest* is not the painter's style, but a style chosen for the occasion: a tool then, one that seemed appropriate for the particular subject of the painting.

Here we come up against yet another problem: what exactly is the subject of the painting? This is also what heightens our confusion with respect to the work: it's hard to recognize this tangle of plants and rocks as a *subject*. The close-up view, the tight framing, the absence of a scene, strictly speaking, could give the impression that it is more a nature study than a painting, allowing the painter to test his skill, like John Ruskin's *Rocks and Ferns in a Wood at Crossmount, Perthshire* (1847) or Asher Brown Durand's *Study of a Wood Interior* (1855). But there is no indication here that such is the case, either in the title, or in the degree of finish given to the work. And as we will see later, the painting's highly constructed composition keeps us from thinking that it is an exercise on the motif; in other words, this scene was encountered by the painter in the forest in just the way we see it here. The strangeness of the subject thus remains. What are we meant to see, grasp, feel, understand?

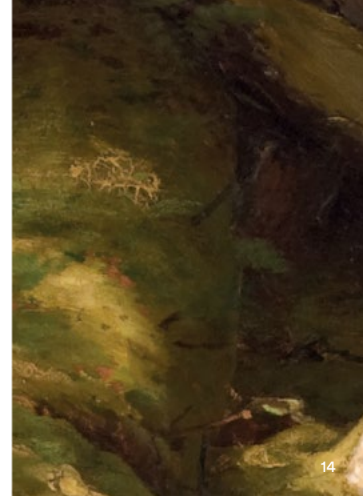
In front of us, we have a forest floor and we don't know what to make of it. But because we encounter this stretch of forest in an artwork, and not on a walk through the woods, it is capable of holding our attention. It holds us precisely because the work whispers "this is worth seeing." The painting makes us feel a tension: "this is worthy of being seen," yet we are unable to say what "this" is, nor why it is worthy of our time. This tension reflects our experiencing of a gap between the painter's form of attention, as embodied in the picture, and ours. What that means is that in this work, Edson compels us to consider something to which we don't spontaneously assign value or interest.

Because there is tension and a gap, this work gives rise to a very specific phenomenon: it calls into question *how* we see. The painting becomes an experience in reflexiveness on our forms of attention paid to the living world, through the particular environment of the undergrowth.

When forest undergrowth is not utilized intensively—as is the case here—it constitutes a very particular perceptual sensory experience, which distinguishes it from the way we may experience other environments. Undergrowth is a prime example of an environment that tells our eye that it has not been shaped, organized wholly by human hand. That's what we feel in an intuitive, infra-discursive way in front of the painting, when we have the impression we are facing an unreadable



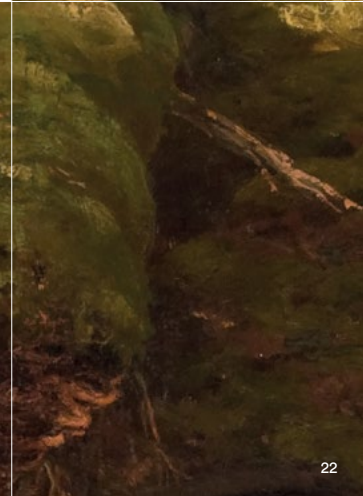
16



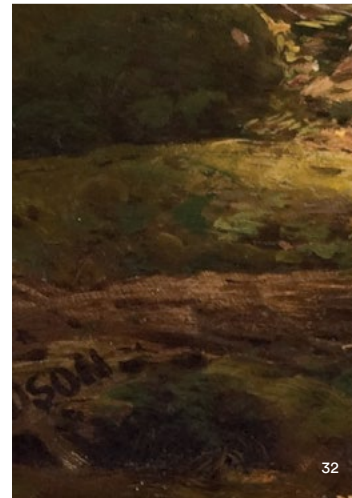
14



23



22



32



31

chaos, a disorder. This distinguishes it from other natural environments we are familiar with in landscape painting: meadows, fields, valleys, gardens. All these environments, in many ways very different one from the other, have in common the fact that they all bear the obvious marks of human activity. Human constructions, such as houses, roads and bridges, are present of course, but more broadly speaking, it is the way the space itself is organized that speaks of human activity: the straight lines, rows, divisions, geometric patchwork—all those details that discreetly but unequivocally tell us that these environments have been organized by humans. The undergrowth, in contrast, is the land environment that best conveys the way the environment is self-organized, namely the fact that the environment is shaped, organized by *something other than us*: by the activity of the living world itself. This also distinguishes it from other environments without marks of human organization that are characteristic of paintings of sublime landscapes—mountain tops, for example—which are created more by abiotic forces (geological or meteorological phenomena, etc.) than by biotic forces.

My hypothesis is the following: *Primeval Forest* offers us the singular experience, in painting, of an *anti-landscape*, understood here specifically as a sensory experience of the autonomy, the self-organization of a natural environment, a dimension strongly highlighted and heightened by the painter. In this way, the work enables us to discover a limit to our Western forms of attention to the living world, and a site for developing our sensitivity to the living world of today; in other words, making us sensitive to the living, non-human qualities, stories and temporalities that create the places in which we live.

In the nineteenth century, forest undergrowth came to hold a very important place in landscape painting. The renewed interest in painting outdoors and from nature, embodied in particular by the Barbizon School starting in the 1820s but also by the English Pre-Raphaelite landscape painters, is likely the reason the undergrowth became a place that was frequented so regularly by painters and was consequently abundantly represented—for example, in the work of Théodore Rousseau, Narcisse Díaz de la Peña, Constant Dutilleux and John Everett Millais. In the United States, the painter Asher Brown Durand is no doubt the first that comes to mind for these inner forest landscapes, along with Worthington Whittredge. In Russia, at the same time as Edson was painting *Primeval Forest*, the undergrowth took on huge importance in the paintings of Ivan Shishkin. A few years later, Vincent Van Gogh, as well as Gustav Klimt, would take up representation of this environment. As surprising as *Primeval Forest* may seem to our contemporary eye, this Quebec painting fits well into a history of Western landscape painting, and the pictorial taste of the day for this type of environment.¹

1. On Edson's familiarity with European painting, see Gordon H. Day, *The Life and Times of Aaron Allan Edson*, thesis for the degree of Master of Fine Arts, Concordia University, Montreal, 1977.

Still, a comparative approach does not lessen the strangeness of Edson's work within this tradition; on the contrary, it offers a better understanding of the singular choices made by the painter, which tend toward emphasizing the undergrowth as an anti-landscape.

Primeval Forest is an anti-landscape first of all in that it goes against many compositional elements traditionally found in undergrowth landscape painting. The undergrowth is seen *from the inside* and not from an outside viewpoint—broadly framed and viewed from the edge, for example—as in many other works such as Théodore Rousseau's *The Great Oaks of Old Bas-Bréau* (1864). This prevents us from having an all-encompassing view of the site, from having a sense of command of the space around us, as is typical in landscape painting. Here we don't have a privileged point of view of the site. The framing is tight and directed toward the ground. Choosing the ground as subject of attention is very unusual, of course: first, because it isn't dramatic, it doesn't arouse our visual interest, unlike mountain tops or a bird's-eye view of a valley, and consequently it is not usually a pictorial subject all on its own. But it is also the fact that the ground is so radically different from the effects of unimpeded perspective, of depth, which are so valued in landscape painting. The ground brings the eye to a stop. This effect is further heightened by the painter, through the choice of the rocky mound that blocks off the horizon and the trees that fill the farthest plane in the painting. It runs counter to many representations of undergrowth that temper the closed nature of the setting by creating an opening in the landscape in the background, as in Asher Brown Durand's *In the Woods* (1855), for example. The very discreet presence of blue sky in a few places only emphasizes this impression of being hemmed in, continually brought back to the tangle of trunks in the foreground.² Together, all these compositional choices made by Edson help to create a forest experience that is the opposite of the *view* generally offered by landscape painting, which has as a necessary correlate a position of exteriority relative to what we see; here, we are not in front, but inside. In an inside, what's more, without an outside. In this way, the pictorial process captures, accompanies, bolsters one of the particular features of the aesthetic experience of a forest environment according to the philosopher Holmes Rolston III: "We initially may think of forests as scenery to be looked upon. That is a mistake. A forest is entered, not viewed."³

In my opinion, this subversion of the usual codes of landscape painting brings us as close as we can be to the fundamental experience of this environment, one that is a frequent theme in literature: a loss of reference points. This is due, of course, to the impossibility of having an outside, downward-looking view; to the density of the forest vegetation that prevents us from seeing far; and to the darkness created by the canopy. But at a deeper level, my hypothesis here is

2. Note that the creation of this sensation of an *inside without outside* appears to be intentional on the painter's part. An ecologist and a forester have in fact confirmed to me that the topography of the site as depicted here by Edson is not very "natural" at all, in spite of the naturalistic style chosen: the way this mound is structured, rising behind the conifer trunk on the ground, as well as the great density of trees at the back of the painting, followed immediately by sky, with nothing behind, do not seem realistic to them. Similarly, the great intensity of light in an environment populated so extensively by mosses, which require more shade.

3. Holmes Rolston III, "The Aesthetic Experience of Forests," in Allen Carlson and Arnold Berleant, eds., *The Aesthetics of Natural Environments* (Peterborough, ON: Broadview Press, 2004), p. 189.



6



13

that this loss of reference points stems from the fact that, in many cases, our experience of forest undergrowth is characterized by a relinquishment of human organization, and consequently of human signs, in comparison with other environments.

This is not to maintain that Quebec forests have not long been inhabited and worked by Indigenous peoples, as was postulated by the colonial idea of *wilderness*. As Rolston writes: “Rare is the forest that has not be reshaped by human agency.... Still, the forest, shaped by management and mismanagement though it may be, proves more able than the field or pasture to retain the natural element. Nature takes back over and does its thing.... Unless the forest, so-called, is only a plantation, impressive wildness remains even in silviculture.”⁴ In undergrowth, accordingly, through the sense of autonomy of the forces shaping the environment (“Nature takes back over and does its thing”), the role played by the non-human would become dominant in the experience, rather than any traces of human organization. I believe that is what Edson endeavouring to show us.

First of all, we cannot help noticing that Edson chooses not to depict any clear traces of human organization. There are no signs indicating intensive forest harvesting, even though he showed an apparent interest in it in other works, like *Lumbermen on the Saint Maurice* (1868), and it is often represented in other undergrowth paintings of that time. Edson emphasizes that the trees on the ground in *Primeval Forest* fell to the ground naturally, notably by showing us the trunk on the left in cross-section, leaving no doubt about the fact that the trees have not been sawed. Nor is there any path, as can be found in the undergrowth in John William Inchbold’s *Mid-Spring* (1856). Moreover, there is no obvious physical access, which is another factor in the loss of reference points we may experience in the forest. In the same way that our body may find itself impeded in attempting to cut a path through undergrowth, our eye here is impeded by the foregrounds: the trunks on the ground that advance toward us and block our way, respectively, prevent us from guiding our eye farther into the undergrowth.

By removing any clear human sign–path, logging operations or even human figures–Edson leaves us with plants and rocks as the sole objects of attention. Because the composition does not suggest any meaningful human element, we are compelled to observe the natural elements that would otherwise be connoted by our eye as elements of decor, of background, of no importance. In other words, Edson suggests that we experience a natural environment without any legibility or immediate meaning, by eliminating the possibility of a reception that would be based on a spontaneous sharing of human signs: we are unable to project ourselves into it or attach to it a minimal structure of human narrative. This is not undergrowth used by peasants, in the style of Coninxloo, it’s not Altdorfer’s

4. *Ibid.*, p. 191.

mythological kind of undergrowth, it's not undergrowth used for hunting or fishing, as in Whittredge's paintings, it's not Monet's *sous-bois* for strolling, it's not Shiskin's industrious undergrowth. Edson's undergrowth does not point to any human referent; the undergrowth here is shown as a "nonhuman frame of reference" as Rolston puts it to define the specific aesthetic experience of this environment.⁵

Is that to say that there is consequently no meaning to identify, to grasp in this work and that it is to be apprehended only from the standpoint of the senses? The clear compositional choices made by Edson put us on another track: the sense of chaos and hence of random is merely on the surface. There is meaning here, and it emerges once we understand that this painting does not represent a composition of distinct natural elements—trees, mosses, rocks, light—so much as *living non-human dynamics*. The triangular tangle in the centre of the painting, made up of the two trunks on the ground and three trees with thinner trunks, forms on its own a tangle of subtle dramas specific to the undergrowth setting. It tells of the invisible dynamic of the wind, of the storm that has uprooted these mature trees. It tells of the invisible dynamic of light, so essential in the forest undergrowth, that prompts these young trees—probably birches, species that need a great deal of light—to try their luck, thanks to the death of the pines, around which a break has opened up in the canopy. It tells of the way in which death in the undergrowth always takes on the face of life for others, and so how the dead trunks on the ground become favoured habitats for the moss. It tells of the invisible dynamic of the decomposition highlighted in the foreground, the imperceptible transformation of the trunk into this forest soil that the painter forces us to see. We are not in front of distinct, separate natural entities, but *form-producing non-human relations*.

The sophisticated, deliberate composition of the centre of the painting becomes clear: what it does is follow, underscore, heighten the forces that have created the undergrowth formed by all these non-human dynamics. The painter's art of composition merges here with the forces of composition of the environment he has chosen to represent. What Edson shows us then—an impossible task—is the undergrowth in the process of organizing itself and emerging before our very eyes.

Here the painter embraces one of the great challenges of painting: inserting *time* into a two-dimensional surface, one that seems forever condemned, however, to being able to represent only an eternal present frozen on the canvas. In fact, the planes in the foreground, bathed in light, present a variety of layers of time. There are different pasts here: the trunk on the ground at the left speaks of a more distant past than the trunk lying on the right, as is revealed

5. *Ibid.*, p. 185.

by the painter in suggesting to our eye a comparison between the way the moss has covered the entire trunk on the left, whereas it is still only an isolated patch on the trunk on the right. There is also the infinitely older past of the rock highlighted on the right. There is, as well, the future expressed in the centre by the growth of the young trees, which one day perhaps will, in turn, experience a fatal storm. There is the imagined future disappearance of the trunks on the ground, which will eventually decompose totally, as is shown in the foreground.

But the distinctive characteristic of the temporalities depicted here in this undergrowth is that it is actually impossible to situate them at a single point in the sweep of time. Because what Edson shows us is actually a product of living dynamics; each part of the painting belongs simultaneously to the present, the past and the future. Growth, colonization, decomposition and the vital action of the light cannot be located at a single point in time; the forces that have occurred, that have made this forest, are still happening, and will continue to indefinitely. Edson's painting shows us ancient forces still at work that already foreshadow what is yet to come—and it is no doubt an essential face of the autonomy of a natural environment, shaped not only by non-human dynamics, but also by non-human temporalities.

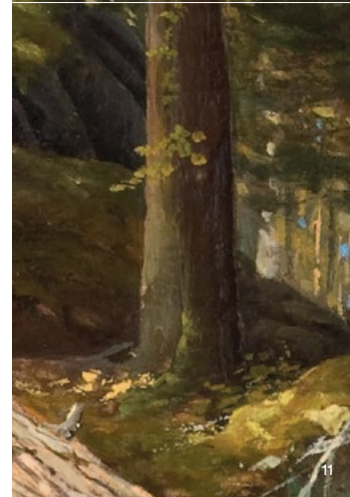
These scales of time that we sense here are not ours. Our eye tends to focus only on the recent past depicted on the canvas, like the trees brought down by the storm, because that is doubtless the scale most readily grasped by our experience of human time. But that is merely a minute portion of the past that shapes the forest. For seeing a forest undergrowth is also seeing, at the same time, the deep time which is the scale inhabited by the undergrowth that we are discovering in the present time of our encounter with the work, and which is practically invisible to our eyes. It is read in the diameter of the trunks on the ground, and still more subtly in the very existence of this environment, in its structure and in the plant forms that constitute it: "Forests bear the signature of time and eternity. Forests take one back through the centuries; or, put another way, they bring the historic and prehistoric past forward for present encounter. This is grander time than most persons usually realize, but that ancient past is subliminally there; confronting forest giants, we realize that trees live on radically different scales of time than we do,"⁶ writes Rolston. It is this irreconcilability between the scales of time of the forest and of humans that also makes this landscape so hard to grasp, so unreadable at first glance: we have before us not just a landscape, but a painting of non-human history which, to be understood, requires us to think not only of the specific, catastrophic event (the storm) as a creator of forms, but of the invisible action of slow, unspectacular dynamics, in a layer of time that is beyond our human imagination.

6. *Ibid.*, p. 182.

Primeval Forest thus belongs to an artistic family identified by the American art historian Greg M. Thomas in his study of Théodore Rousseau, a painter contemporary with Edson: painters who endeavour to represent “earth narratives”: “While they are narratives of a sort—patterned sequences of actions—earth narratives differ sharply from the various kinds of social narratives on which nineteenth century landscape relied to create meaning. Earth narratives refer to the actions of animals, trees, weather and the earth itself; they have no purposeful direction and remain perpetually open-ended; and they occur slowly and invisibly—on a scale of time that exceeds our powers of perception.”⁷ Herein lies the difference between *Primeval Forest* and other, more famous, works by Edson like *Autumn on the Yamaska River, Sutton* (1872).

Edson’s *Primeval Forest* invites us receive it outside the dualism characteristic of modernity, which makes a hierarchical distinction between ways of relating to works representing the living world and works representing human things.⁸ Here we are dealing with a painting that, while it represents “nature,” does not pertain to mere *description*, but to complex *narrative*, a privilege normally reserved for works evoking the human world; that does not belong solely to the regime of the *senses*, associated systematically with nature, as distinguished from representations evoking the human, which alone would have the prerogative of suggesting a *regime of meanings*. Here we are faced with a particular form of anti-landscape: a human representation that makes visible the activity, the history, the time and the *living, non-human* relations that invisibly shape an environment. This type of pictorial experience is especially precious today, on a par with the contemporary idea of Anthropocene which, when it is poorly understood, leads us to believe in a human monopoly over the creation and organization of our living environments, and blinds us once again to the way in which non-human living dynamics create and totally shape the inhabitability of the Earth.⁹ This painting of undergrowth provides an antidote to the illusion of a human omnipotence in the ability to create the world.¹⁰

This study of *Primeval Forest* gives rise to a broader enigma, that of the nineteenth-century interest in the undergrowth, which was shared so widely by painters of that time both in Europe and in North America. This enigma cannot easily be reduced to the mere invocation of the development of *plein-air* painting, which to my mind is more a factor of facilitation than of explanation. Literary researcher Jane Costlow offers a striking hypothesis, based on her study of Russian literature and landscape painting in the second half of the nineteenth century. According to Costlow, forest imposed itself in painting at the same time as it was disappearing outdoors, as a result of deforestation of unparalleled intensity in the late nineteenth century.¹¹ This disappearance would make visible what was previously an invisible fact of the world: it would be the birth of a new sense of importance. Because the forest undergrowth was



7. Greg M. Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth Century France. The Landscapes of Theodore Rousseau*, (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), p. 23.

8. See Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant* (Arles: Actes Sud, 2021).

9. On this idea of the living world as creator of the inhabitability of the world, see Baptiste Morizot, *Raviver les braises du vivant. Un front commun* (Arles: Actes Sud, 2020), pp. 187–193.

10. On the idea of the forest as reminder and experience of the fact that “we are not responsible for the inhabitability of this world,” see Andrea Olga Mantovani and Baptiste Morizot, *S'enforester* (Paris: Éditions d'une rive à l'autre, 2022), p. 38.

11. Jane Costlow, “Imaginations of Destruction: The ‘Forest Question’ in Nineteenth-Century Russian Culture,” *The Russian Review* 62, no. 1 (January 2003), pp. 91–118.

being destroyed by industrial extractive activities, it would join the regime of things that are worthy of being seen in painting. Costlow's hypothesis is akin to a certain history of the other great school of the undergrowth, or *sous-bois*, the Barbizon School, which was also closely involved in a defence of the Forest of Fontainebleau, led by the painter Théodore Rousseau in particular, against intensive cutting and the industrial planting of pines.

It's hard to assess to what extent this hypothesis can be relevantly applied to *Primeval Forest*, although 1870 also corresponded to particularly intensive forest harvesting in Quebec to meet the needs of the British navy, among others.¹² But we can postulate that a forest undergrowth unfolding according to its own dynamics, as in Edson's work here, only falls into the regime of the remarkable from the moment the undergrowth produced by industrial silviculture becomes a familiar reality. Perhaps that is a possible meaning of the title of this work: there is only primeval or original forest from the moment other types of forest begin to exist in a meaningful way, forest harvested on an industrial scale or forest plantations.

I would like to propose, in conclusion, another hypothesis to shed light on the enigma of artists' attraction to the forest undergrowth.

Imagine that you're a painter. As with any profession, that choice radically shapes what holds your attention from day to day. You spend your days training your eye and your hand to transcribe and invent forms. To try to put them together, as well, on the canvas surface in the way that is most meaningful for you. As your everyday work tools, you have lines, light, colour, material. Accordingly, that is what leaps to your eyes when you survey the world.

So here you are walking in a forest undergrowth. Isn't there something truly fascinating for you? First, encountering an environment that challenges your eye so much in its ability to distinguish, delineate, separate, and also fully embrace. An environment that challenges you to see it—to perceive in it something other than a disorder of lines and volumes.

But isn't there also something astounding about discovering an environment where your eye gradually learns to sense that here the forms imperceptibly compose themselves in a meaningful, autonomous way out of the same entities that lie at the heart of your profession? Light, so remarkable in *Primeval Forest*, as in all of Edson's pictorial work, is in the undergrowth a vital force of creation and composition: it is what determines the plant world's life or death, its growth and the distribution of species, between birches and pines, the very form of the trees—their silhouette, their size. The look of the trunks of the birches in the foreground, for example, tells of their quest for light: they thrust up toward the sky and thicken their trunks only once they have reached the canopy, once the leaves in their crowns have access to some sun. Painting the light in a forest undergrowth is thus no longer in the order of pictorial effect; it is recreating a meaningful force that grants and organizes life. Here is a whole area of pictorial work that is renewed and given new life.

Light acts in forest undergrowth the way a painter aspires to have it act on the canvas: it gives form and meaning to the visible.

In the same way, the lines in the undergrowth here are spontaneously meaningful elements: the verticals speak of life, the search for light, the tree's biography; the horizontals tell of death, rebirth or particular ways of being alive, as in the case of the moss. Writing about John Ruskin, the art historian Daniel Arasse says: "Drawing a tree, as though lazily, for his own pleasure, he felt that 'these lovely lines called out to be drawn.' ... With a wonderment that grew by the second, [he saw] that they 'composed' themselves through subtler laws than those that man may know."¹³ For those who spend their days trying to create forms and compositions laden with meaning, what wonderment indeed to encounter an environment that gives you the opportunity to have a lived experience of it, to explore all its variations! And perhaps that even greater joy, that this experience of forms that create a world could occur outside of you, without you, offered by the living world that created you—and that you would just have to conspire with it to create something worthy of being seen.

The forest undergrowth, a non-human composition of meaningful forms, is that world where the painter is at home.

12. Graeme Wynn, *Canada and Arctic North America. An Environmental History* (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2007).

13. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 1992), p. 108.



10



19

Remerciements

La Fondation Grantham souhaite remercier le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada, la MRC de Drummond, le Consulat général de France à Québec ainsi que le Musée des beaux-arts de Montréal.

La Fondation Grantham pour l'art et l'environnement reconnaît qu'elle est située sur le territoire ancestral non cédé de la Nation Waban-Aki. Elle lui rend hommage et s'engage à promouvoir la voix et les valeurs que la Nation défend depuis des temps immémoriaux.

Acknowledgments

The Grantham Foundation would like to thank the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, the MRC de Drummond, the Consulat général de France à Québec and the Montreal Museum of Fine Arts.

The Grantham Foundation for the Arts and the Environment acknowledges it is located on the unceded ancestral territory of the Waban-Aki Nation. It pays tribute to the Nation and is committed to promoting the voice and values that the Nation has defended since time immemorial.

À propos de l'œuvre

Allan Edson
Stanbridge (Québec) 1846–Glen Sutton
(Québec) 1888

Forêt ancienne, 1870
Huile sur toile
61,5 × 91,8 cm

Musée des beaux-arts de Montréal, prêt
d'une collection particulière
Photo : MBAM, Christine Guest

About the artwork

Allan Edson
Stanbridge, Quebec, 1846–Glen Sutton,
Quebec, 1888

Primeval Forest, 1870
Oil on canvas
61.5 × 91.8 cm

Montreal Museum of Fine Arts, on loan
from a private collection
Photo: MMFA, Christine Guest

Édité par la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, Saint-Edmond-de-Grantham, Québec, à l'occasion de la résidence de recherche d'Estelle Zhong Mengual en décembre 2022.

Responsable des publications
Chantal Charbonneau

Traduction
Susan Le Pan

Conception graphique
Émilie Lévesque, Louise Paradis

Impression
Graphiscan

Papier
Pages intérieures : Rolland Enviro Satin
(100 % de fibres postconsommation)
Couverture : Renewal Hemp Rough Cover

©2023, Fondation Grantham pour l'art
et l'environnement

Tous droits réservés. Aucun extrait de cette publication ne peut être reproduit, enregistré ou transmis, sous quelque forme et par quelque moyen que ce soit—électronique, mécanique, photocopie, enregistrement ou de toute autre manière—sans l'autorisation préalable écrite de l'éditeur.

Published by the Grantham Foundation for the Arts and the Environment, Saint-Edmond-de-Grantham, Quebec, on the occasion of the research residency of Estelle Zhong Mengual in December 2022.

Head of Publications
Chantal Charbonneau

Translation
Susan Le Pan

Graphic design
Émilie Lévesque, Louise Paradis

Printing
Graphiscan

Paper
Inside pages: Rolland Enviro Satin
(100% postconsumer fibre)
Cover: Renewal Hemp Rough Cover

©2023, Grantham Foundation for the Arts
and the Environment

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

FSC

Les Cahiers de la Fondation

Les Cahiers s'inscrivent dans la mission que la Fondation s'est donnée : d'une part, appuyer les productions artistiques et la recherche sur l'art qui se mesurent aux défis environnementaux ; d'autre part, veiller à la promotion et à la diffusion de ces activités, notamment auprès des jeunes en milieu scolaire. La mission de la Fondation nous paraît plus que jamais importante non seulement pour le milieu des arts visuels mais aussi pour l'ensemble des êtres humains et des millions d'espèces vivantes qui les côtoient.

Les Cahiers de la Fondation sont appelés à présenter des expositions, des colloques, des démarches d'artiste, des textes de recherche et des essais provenant de tous les champs du savoir qui portent une attention particulière aux questions liées à la relation de l'art à l'environnement.

fondationgrantham.org
info@fondationgrantham.org

Les Cahiers de la Fondation

Les Cahiers are part of the Foundation's mission to support artistic production and research on art that tackle environmental challenges as well as to promote these activities and make them more accessible, especially to young people in school.

The Foundation's mission seems more important now than ever not only for the visual arts community but also for all human beings and the millions of species that live alongside them.

Les Cahiers de la Fondation are intended to present exhibitions, conferences, artistic approaches, research texts and essays from all fields of knowledge that pay particular attention to questions linked to the relationship between art and environment.

Dépôt légal/Legal Deposit 2023

Bibliothèque et Archives nationales
du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
Library and Archives Canada

ISBN 978-2-9821035-5-9 (imprimé/printed)
ISBN 978-2-9821035-6-6 (numérique/digital)
ISSN 2563-5190 (imprimé/printed)
ISSN 2563-5204 (numérique/digital)

