



ALAIN VIGUIER

Notes sur l'art de Peter Hutchinson

Les deux thèmes de ma vie : l'art et la nature. Lorsque j'étais enfant et adolescent, j'ai fait du jardinage en Angleterre. Comme mes voyages me menèrent par la suite à la faculté aux Etats-Unis, j'ai même étudié pendant quelque temps l'agriculture avant de me tourner vers un programme en art. Depuis lors, j'ai développé deux aspects dans mon travail. Le premier, l'usage du paysage comme sculpture, était tri-dimensionnel ; et le second, les photocollages de paysages avec de la gouache et des textes, était bi-dimensionnel¹.

[Alain Viguière est...](#)

Avant de parler de ces deux aspects du travail de Hutchinson, l'usage du paysage comme sculpture et les photocollages, il nous faut faire un retour sur le premier travail de l'artiste alors qu'il se trouve à cette charnière entre un minimalisme tardif et le début du conceptualisme.

Né en 1932 à Londres, il s'installe aux Etats-Unis à l'âge de vingt-trois ans au milieu des années 1950. L'expressionnisme abstrait était alors le courant dominant et le critique d'art Clement Greenberg s'en était fait le porte-parole le plus connu. Mais, avec le tournant de la décennie, le pop art et le minimalisme commencent à s'en démarquer et à progressivement s'imposer sur la scène artistique. C'est dans le contexte de l'effervescence de ce nouvel art émergent que Hutchinson va commencer à exposer. Entre 1965 et 1967, il produit des formes minimales destinées à être présentées dans l'espace architectural. L'objet absolu, qui était au centre des débats au tout début des années 1960, avait déjà jeté ses derniers feux et c'était,

PAGE PRÉCÉDENTE
Megalopolis, détail, 1976-1996,
marbre, bois, briques, pierres,
charbon, plantes séchées, cristaux,
sel, sulfure, plâtre, liège, zinc,
cuivre, silicone, photos, tubes de
plastique et de verre, cloches en
verre, liquides variés (huile, eau,
colle, vin rouge, etc.), 57 x 106,7 x
34,3 cm, collection FRAC Limousin.

1. Peter Hutchinson, *An Art and
Gardening Journal*, Xtra Press, date?,
repris dans *Dissolving Clouds*.
Writings of Peter Hutchinson,
Provincetown Artists Series, 1994.

au travers de ces formes simples, sa critique qui était entreprise par ces artistes déjà engagés dans la voie de l'art *in situ* et conceptuel. Ainsi il n'est pas surprenant de trouver en 1965 Hutchinson à la John Daniels Gallery (qui ne dure que six mois) en compagnie de Sol LeWitt, Robert Smithson et Dan Graham qui en est le directeur.

Au moment où Hutchinson écrit « *Mannerism in the Abstract*² », les tableaux de Frank Stella, qui étaient considérés comme absolus au début (fortement inspirés par les peintures ultimes d'Ad Reinhardt), avaient fini par apparaître comme décoratifs alors qu'ils laissaient transparaître le mur derrière eux tout en l'intégrant. Le "néo-maniérisme" revendiqué par Hutchinson pour qualifier ce type de travail épuré – un terme que Greenberg avait utilisé négativement pour qualifier ces œuvres minimalistes – est décrit comme la reprise des formes de l'art abstrait moderniste dans un nouveau contexte historique. Une reprise où sont absents les grands programmes et les utopies sociales des avant-gardes historiques et qui s'affirme au-delà de "l'échec" de ceux-ci. Ces formes simples et finies, sans intériorité, sont froides et à distance (elles ne sont pas sans entretenir un lien avec le pop art), leur simplicité, leurs couleurs franches et criardes et la perte du détail leur donnent un caractère extraverti. La complexité, écrit-il, est inférée par l'œuvre et sa littéralité, elle n'est pas exprimée par le détail mais déplacée vers la surface. "L'espace s'aplatit à mesure que les surfaces et les structures s'affirment³."

Les formes minimales de Hutchinson vont cependant opérer un singulier renversement du minimalisme sur lui-même en révélant toute l'ambivalence des notions de littéralité, d'autoréférentialité et de description. Dans un entretien avec Dorothy Seckler, en 1967, il dit que les formes simples et finies des œuvres de certains artistes tentent de fixer ce qu'elles sont – on se souvient de la phrase célèbre de Stella disant à propos de ses tableaux : "what you see is what you see" –, mais, malgré cela, il doute que nous sachions un jour ce qu'elles sont. "La simplification est ce que je recherche, mais plus vous essayez de simplifier une chose, plus elle devient complexe⁴."

On a déjà ici une définition de l'inachèvement de l'œuvre qui traverse l'ensemble de son travail. L'inachèvement du sens, l'activité herméneutique, est moins un thème qu'une méthode de travail chez Hutchinson ainsi que j'aurai l'occasion de le préciser au cours de ce texte. Ce n'est que dans un second temps que l'artiste

optera pour un inachèvement de la forme, auquel correspond parfaitement bien le caractère transitoire et fragile de la vie végétale. Quand, parmi les artistes de sa génération, il se fait l'instigateur d'un inachèvement formel à la suite de l'art cinétique, de Fluxus, du happening ou de la théâtralité minimaliste par des œuvres éphémères, des actions ou des performances et en sortant de l'espace du musée-galerie, ce n'est jamais sans aussi concevoir l'inachèvement comme un processus intellectuel.

LE PREMIER ASPECT DU TRAVAIL, "L'USAGE DU PAYSAGE COMME SCULPTURE, ÉTAIT TRI-DIMENSIONNEL"

Avec les œuvres néo-maniéristes, ce sont déjà des problèmes de coordonnées spatio-temporelles qui se posent. A un moment donné, Hutchinson commence à faire glisser l'œuvre hors de "l'espace réel" de l'architecture du musée-galerie et commence à jouer avec des problèmes d'espace et d'échelle avec ses "maquettes de paysage dans des globes de verre" (*maquettes of landscapes with tubes*). Ces maquettes à échelle réduite sont dans certains cas accompagnées de montages



Megalopolis, 1976-1996, marbre, bois, briques, pierres, charbon, plantes séchées, cristaux, sel, sulfure, plâtre, liège, zinc, cuivre, silicone, photos, tubes de plastique et de verre, cloches en verre, liquides variés (huile, eau, colle, vin rouge, etc.), 57 x 106,7 x 34,3 cm, collection FRAC Limousin.

2. Peter Hutchinson, "Mannerism in the Abstract. Art and Artists", septembre 1966, repris dans *Minimal Art. A Critical Anthology*, édition de Gregory Battcock, Dutton, New York, 1968.
3. *Ibid.*

4. Dorothy Seckler, "Peter Hutchinson : « art may die but the idea will not »", entretien avec Peter Hutchinson en 1967, *The Narrative Art of Peter Hutchinson: A Retrospective*, Provincetown Arts Press, 1994.



Grand Canyon Project, 1969.

photographiques dans lesquels elles sont représentées à l'échelle un dans divers sites naturels. Ces globes contiennent des mélanges de matières inorganiques et de matières organiques, souvent des moisissures. Il voit dans cette dualité le "conflit/coopération" qui est à la base de la vie sur Terre.

A la John Gibson Gallery, en 1969, il présente des maquettes et des plans de ces paysages où cette fois il cherche à lier les extrêmes géographiques des températures. Chaque paysage présente des conditions différentes pour la croissance de la vie végétale : iceberg, carrière de calcaire, bordure de volcan, grand canyon,

dune, tas de rochers, etc. (par exemple *Grand Canyon Project*, 1968, et *Iceberg Project*, 1969). Durant cette période, il partage avec Smithson (qu'il a rencontré au début des années 1960) certaines préoccupations relatives à la constitution d'espaces nomades auxquelles n'est pas étranger leur intérêt commun pour la science-fiction, pour les histoires de voyages dans l'espace et de stations spatiales. Un intérêt qui correspond à une réflexion sur les frontières entre l'actuel et le virtuel et entre la réalité et le mythe dont leurs œuvres offrent diverses combinaisons. Smithson croise mythe et réalité avec ses "ruines à l'envers" et ses pelleteuses qui ressemblent à des monstres préhistoriques, Hutchinson croise réalité et mythe avec ses paysages possibles. Smithson oppose des polarités entre matière et esprit, entre l'actuel et le virtuel, etc. Pour Hutchinson, c'est la vie qui naît du "conflit/coopération" des éléments ; entre les pôles passent non pas des cercles dialectiques mais des lignes de fuite.

Le paysage sous globe de verre n'est pas seulement disjoint de l'environnement spatial sur le mode du jardin à échelle réduite et de la serre, il est également disjoint du temps pour être, dit-il, un voyage dans le futur. Un futur, précise-t-il dans "Is there Life on Earth⁵?", non pas utopique, pour être impliqué dans un présent historique, mais localisé hors du temps dans un présent anhistorique.

Il propose le projet d'un paysage dans un globe en verre de vingt-cinq pieds de haut lors d'un appel à projets fait par les de Menis⁶. Le projet ne fut pas retenu, mais plus concerné par la dimension du possible que par celle de sa réalisation, il dit : "Je voulais que l'idée ne soit pas dominée par des problèmes physiques⁷". Le

temps se charge de réaliser en quelque sorte son projet ; chose faite aujourd'hui avec les BioHomes et autres bulles de vie en vase clos, ou peut-être en voie de se faire avec les projets de fertilisation de Mars.

Ce travail sur la constitution d'espaces nomades par le biais de la vie végétale et par la construction de paysages à échelle réduite trouve une suite importante et significative dans le jardin de l'artiste qui devient pour lui un lieu de travail à partir de 1976. Mais avant d'investir son jardin, il avait, à la suite des maquettes de paysage dans des globes de verre, déjà largement exploré avec des œuvres en trois dimensions l'usage de la nature comme sculpture : *Beach Line* (1969), *Threaded Calabash Piece* (1969), *Underwater Dam* (1969), *Paricutin Volcano Project* (1970), *Apple Triangle* (1970), *Biological Circle* (1970), *Foraging* (1971), *Thrown Rope* (1972) sont parmi les pièces les plus connues. La réalité transitoire, éphémère et plastique de la nature, son immanence en faisaient un matériau privilégié dans le contexte de l'art émergent. Un art qui défie la nécessaire permanence et fixité des œuvres qui permet leur collection et leur exposition mais relativement auquel tout le système muséographique est en train d'engager sa propre critique et son renouvellement.

En 1969, il voyage avec Dennis Oppenheim à Tobago, aux Antilles, où ils réalisent des pièces qu'ils exposent ensemble la même année au MOMA sous le titre "Two Ocean Projects". *Threaded Calabash Piece*, qu'il réalise au cours de ce séjour, est composé de huit courges enfilées sur une corde ancrée par ses deux extrémités à trente pieds sous l'eau. L'œuvre est éphémère et il n'en demeure finalement que la documentation photographique. Dans le catalogue de son exposition chez John Gibson, en 1977, il dit à propos de cette pièce : "Rétrospectivement je trouve que c'est la photographie qui était importante, le choix de l'utiliser comme œuvre d'art, bien qu'à l'époque la photo était utilisée par la plupart des gens comme un document qui n'avait pas de valeur artistique intrinsèque." On se souvient de Claes Oldenburg (et avant lui de Kaprow) qui, parlant du fameux trou rebouché, *Placid Civic Monument*, s'oppose à la reproduction documentaire car, d'après lui, elle cadre et isole l'action et réintroduit un mur entre l'art et la vie. Mais, si l'on refusait d'accorder une valeur artistique au document, c'était que les artistes ne faisaient que commencer à en poser le problème et que beaucoup de gens avaient encore du mal à envisager la photographie comme œuvre d'art.

5. Peter Hutchinson, "Is there Life on Earth?". *Art in America*, 1966, repris dans *Dissolving Clouds*, op. cit. et ici même, p. XXX : "Y a-t-il de la vie sur Terre?"

6. Peter Hutchinson, "Science Fiction and Art" (1981), *Dissolving Clouds*, op. cit.

7. "Grand Canyon Project", *Peter Hutchinson. Selected Works 1968-1977*, John Gibson Gallery, 1977.

Pour Robert Smithson, Dennis Oppenheim et Peter Hutchinson, le problème du document est posé par les photographies du earth art dont les réalisations sont situées hors de l'architecture du musée-galerie dans des lieux souvent difficiles d'accès (par exemple *Double Negative* [1969-1970] de Michael Heizer). Ces artistes partagent avec ceux du earth art (sous le terme générique du land art) un travail qui combine l'espace extérieur du paysage et l'espace intérieur du musée-galerie, et "des œuvres dans des localités naturelles, sans public", ainsi que le dit Hutchinson à propos de *Threaded Calabash Piece*⁸. Dans le cas de cette œuvre, l'œil de ce seul public qu'est l'artiste photographe, littéralement immergé en elle, est loin d'être désincarné (on peut aussi penser à la caméra de Smithson virevoltant en hélicoptère au-dessus de *Spiral Jetty* [1970] qui n'est pas plus extérieure à l'action).

Au gigantisme de certaines réalisations du earth art et de Smithson, Hutchinson oppose le plus souvent une pauvreté des moyens de la mise en œuvre (par exemple *Dissolving Clouds*, 1970, où, à la différence des sculptures de vapeur de Morris et des traînées de poudre lâchées d'avion de Oppenheim [Whirlpool, 1973], il se contente de photographier des nuages). Il reste à distance des appareils qui, comme on dit, détiennent les moyens de la production. Par rapport à la permanence, il propose des œuvres transitoires et éphémères ; par rapport à la photographie comme belle œuvre, il propose la photographie comme document dont la qualité est souvent médiocre. Ces œuvres, qui apparaissent sous forme de photographies, de cartes ou de textes, sont engagées dans un champ critique au début des années 1970. Une période durant laquelle il y avait "une controverse parmi les galeries et les artistes quant à l'acceptabilité d'une telle documentation comme étant un enregistrement "original" ou "second" écrit Hutchinson⁹.

Certaines de ces idées commencent également à être développées par Richard Long, Chris Burden et d'autres artistes. Burden retient, entre autres choses, cette idée d'un public absent ou limité, que l'on peut faire remonter au tout début des années 1960, chez des artistes comme Cage, Kaprow ou ceux du groupe Fluxus, pour lesquels le spectateur est considéré comme un participant actif. Son nombre est donc limité aux personnes nécessaires à la performance.

Avec *Paricutin Volcano Project*, la question de la localisation exacte de l'être de l'œuvre entre la "sculpture", l'action et le document, la question du lieu de l'œuvre et du lieu de son exposition, se pose de façon d'autant plus cruciale que

le commanditaire et la destination première de cette œuvre, au moins en termes contractuels, est une revue, le *Time Magazine* (une photo et un texte de Hutchinson sont publiés en juin 1970). Dans ce travail, Hutchinson entreprend de faire pousser des moisissures dans l'environnement inhospitalier et apparemment stérile d'un cratère de volcan dormant mais vivant (la dernière éruption ayant eu lieu en 1952) qui, dit-il, rappelle les paysages primitifs de Jupiter ou de Saturne. A la suite d'un examen détaillé du site, il dispose, avec l'aide d'assistants, quatre cent cinquante livres de pain formant une ligne d'environ quatre-vingt-dix mètres sur la crête du volcan. Le pain humidifié est recouvert de feuilles



de polyéthylène. La chaleur du sol et les vapeurs du volcan captées sous les feuilles de plastique donnent lieu, au bout de quelques jours, à une culture de moisissures. L'ensemble est alors documenté par des photographies dont certaines sont prises d'un hélicoptère. Ce travail est aussi l'occasion de la publication d'un texte accompagnant l'exposition "Paricutin Volcano Project" à la galerie John Gibson en 1970¹⁰. Ce texte fait clairement apparaître la réalité performative de l'œuvre dont sont issus la sculpture et le document photographique. Si la sculpture éphémère et transitoire, dont les matériaux sont évolutifs et périssables, pose le problème de la documentation, elle soulève aussi des questions relatives aux processus, à la performance ou à "l'action" (lorsqu'il s'agit d'œuvres sans spectateurs, précise Hutchinson).

Paricutin Volcano Project, 1970.

10. Peter Hutchinson, "Paricutin : an Ecologic Work", repris dans *Dissolving Clouds*, op. cit.

8. Peter Hutchinson, "Notes for Sketchbook", *Dissolving Clouds*, op. cit.
9. *Ibid.*

Lors de sa première exposition personnelle en Europe, à la galerie Fenna de Vries à Rotterdam, en 1971, il suspend au mur d'une salle des sacs en plastique transparent remplis de pain en train de moisir (dans l'autre salle, il expose des pages d'un carnet de croquis). Dans ce cas, c'est la sculpture elle-même qui est exposée. Dans de nombreux autres cas comme, par exemple, *Threaded Calabash Piece*, l'œuvre tend à se confondre avec le document, bien que celui-ci ne puisse être entièrement soustrait de l'action. Dans d'autres cas, la "sculpture" documentée tend à se confondre avec l'action de l'artiste comme dans le cas de *Foraging* (1971), ou bien encore la sculpture devient performance (et non plus action) comme dans le cas de ses jeux d'échecs.

Il présente les jeux d'échec pour la première fois lors d'une manifestation de performances (qui se déroulent toutes en même temps) à l'invitation de Terry Fox. Puis, en 1972, il joue aux échecs pendant une semaine dans la galerie René Block à Berlin. En parallèle à chaque nouvelle partie est présentée une documentation sur les parties précédentes au moyen de photographies Polaroid et d'annotations. La première partie est jouée chez René Block la veille de l'exposition. Onze parties documentées demeurent sur les murs de la galerie après le départ de l'artiste, l'œuvre est alors versée du côté du document durant le reste du temps de l'exposition. On peut aussi trouver un lien entre ces performances et la performance dite subjective qui se développera dans le courant des années 1970, notamment dans le travail de Burden.

Foraging prend place dans un temps limité comme c'est le cas pour d'autres pièces de ce type. Bien que, dans ce cas, l'action est une randonnée de six jours dans le Colorado : "Je voyais la randonnée tout entière comme une seule pièce artistique"¹¹. La pièce est constituée d'un texte relatant le voyage sous la forme d'un journal accompagné de photographies et de dessins. Elle sera publiée dans *Art in America* (1972), revue à laquelle collabore Brian O'Doherty. Comme *Paricutin Volcano Project*, l'œuvre prend place hors de la galerie et son lieu d'exposition est devenu la publication ; on a déjà là une des procédures de l'art conceptuel que l'on trouve aussi chez Smithson, Dan Graham ou Ed Rusha.

A la dimension performative et processuelle de l'œuvre est attachée la composante biographique. La "sculpture", quand celle-ci est assimilée à l'action, devient indissociable de la personne qui l'a produite. Ce "je" de Hutchinson sur lequel est

11. Peter Hutchinson, "Notes for Sketchbook", *Dissolving Clouds*, op. cit.

ouvert tout un pan de son "art narratif" est également récurrent dans ses écrits recueillis sous le titre *Dissolving Clouds*¹².

Si l'auteur rapporte de cette randonnée des moments de tranquille contemplation, il y a aussi les moments d'errement, d'égarement, de ratage, comme l'épisode où lui et son compagnon s'empoisonnent avec des champignons, qui imprègnent le récit d'une subtile drôlerie. Brian O'Doherty, dans son texte "Peter Hutchinson: A Green Thought in a Green Shade"¹³, voit dans *Foraging* un texte manifeste. Il cite ce passage du journal qui se déroule au réveil d'une nuit d'orage : "Le matin j'ai la sensation d'être complètement diffus, d'être partout, de ne rien posséder mais de tout ressentir. De ne connaître ni saisons, ni temps, ni décor, ou plante, ou personne en particulier, mais toutes les variétés de ceux-ci. En m'arrêtant je sombre et je meurs, en poursuivant mon chemin je me scinde et je m'accrois. Toutes les directions me sont ouvertes, et je me divise pour les prendre toutes." O'Doherty voit là le thème de l'effacement du moi propre à l'art de cette période, un thème qui a pour corollaire "l'auto-réflexivité de ses actions pendant qu'elles étaient accomplies".

Le journal se rattache à un genre déjà ancien. Mais ici le narrateur est une sorte d'anti-héros dont la biographie est faite de ces faiblesses et incertitudes qui y sont généralement tues. En optant pour la minoration du personnage et pour sa figure parodique, il situe en même temps l'autorité de l'auteur ailleurs que dans le "grand" personnage dont il sape la figure. Le "je" est impersonnel et fait de fragments hétérogènes, mais il est parfaitement individué ; c'est l'œuvre et son extériorité anonyme qui font l'auteur plutôt que l'inverse. La distanciation, la désinvolture du personnage sont imprégnées d'un humour qui ne laisse pourtant aucune place à la distance ou à la hauteur ironique.

Quand Dorothy Seckler, dans l'entretien de 1967, lui demande si l'activité de l'artiste est semblable aux activités dites vulgaires, Hutchinson répond qu'il ne voit pas de différence. Interrogé sur l'artiste comme figure d'exception, il répond que c'est là une tentative de rendre l'artiste acceptable, mais dans le mauvais sens du terme.

A travers ses œuvres et ses textes, il nous ramène sans cesse au biographique, à un style de vie où son activité artistique est entremêlée avec les événements de la vie quotidienne. Le "je" rappelle sans cesse son appartenance à des devenir et des transformations ; les réseaux professionnels, les rencontres, les voyages, les géographies botaniques, les saisons, son jardin...

12. Peter Hutchinson, *Dissolving Clouds*, op. cit.

13. Brian O'Doherty, "Peter Hutchinson: a Green Thought in a Green Shade", *The Narrative Art of Peter Hutchinson: A Retrospective*, op. cit.

La figure de l'artiste comme individu ordinaire et impersonnel correspond aussi à une conception relativiste des "mondes" que sont les œuvres ainsi qu'à la fin des "grands récits". Après la période greenbergienne, ce pluralisme avait submergé la scène artistique, un pluralisme qui avait déjà gagné le milieu scientifique. Certains voyaient le musée en ruine, les classifications partant en éclats, mais cette génération d'artistes était déjà engagée dans une redéfinition du champ artistique. La pluralité des mondes, le relativisme des œuvres, leurs plans particuliers d'opération, leur singularité, leur incomplétude, placent les relations entre ces mondes sur un plan horizontal, non hiérarchique. Ces artistes inauguraient en art la nouvelle ère de la coexistence des systèmes, un principe d'horizontalité qui constitue les conditions de possibilité d'un champ intellectuel vivant, un champ tissé de relations amicales et professionnelles.

Le problème qui est donc posé par ces nouveaux artistes, quant au lieu de l'être de l'œuvre, s'accompagne d'investigations approfondies dans les constitutions spatio-temporelles de ces œuvres. Les reconceptions de l'espace qui commencent à traverser l'art dans le courant des années 1960 ne sont cependant pas des phénomènes isolés, cela avait déjà été entrepris dans les sciences et émergeait dans d'autres domaines comme ceux des médias. Il y avait aussi une poésie et une littérature liées au paysage nord-américain, aux grands espaces que certains ont appelé des non-espaces : entre deux points distants sur une autoroute, vous trouvez les mêmes stations-service, les mêmes magasins, les mêmes rues et leurs noms ; on voyage sur place et le temps s'immobilise. Une image qu'utilise Smithson pour parler de l'espace et du temps comme de "fictions modifiables" sont les vols spatiaux retransmis par les médias où, contrairement aux conquêtes mythiques des films de science-fiction, tout paraît immobile malgré la vitesse extrême. On y retrouve, dit-il, l'ennui et la mélancolie du non-espace. Hutchinson, pour sa part, connaissait d'autres paysages et avait sans doute appréhendé la question d'un présent hors du temps au travers du jardin sec (d'où la mélancolie est absente) lors de son séjour en Corée.

Bien que le jardin soit immobile, il fait circuler le monde extérieur à travers lui, il intercepte de multiples réseaux et a le pouvoir de nous transporter dans l'espace et dans le temps. Il est une réplique du monde, non pas par la façon de le copier mais par la façon de le cartographier ; le jardin est une cartographie du

monde, une multiplicité étoilée, un "monde" qui engendre ses propres dimensions d'espace et de temps.

Smithson constitue des espaces par pôles d'exclusion (site/non-site), par emboîtements et superpositions d'éléments qui communiquent tout en restant distincts et qui, comme le remarque Gilles A. Tiberghien, se rattachent à des catégories propres aux jardins. Oppenheim, Hutchinson et Smithson sont les premiers à clairement investir cette zone ambiguë quant à l'espace de l'œuvre et au lieu de son exposition, entre l'événement hors d'atteinte ou éphémère et la documentation. Ils sont les premiers à combiner ces éléments en de nouveaux espaces. L'espace est indissociable d'une pensée du fragment chez Smithson et Hutchinson. Il se définit par des relations de voisinage entre points ou éléments disparates, par la juxtaposition en un seul lieu de plusieurs espaces et de plusieurs temps, parfois même incompatibles. Il se désamorce de ses attaches strictement géométriques et n'est plus ce lieu homogène et vide préalable à ce qui l'occupe et le distribue. Ces artistes constituent la topologie d'un espace ou d'un lieu indépendamment des limitations topographiques. De tels espaces échappent aux critères formalistes tout en renvoyant par contrecoup ces critères classiques à un modèle purement géométrique et quantitatif (euclidien).

Le temps de l'œuvre, même dans le cas d'œuvres "hors du temps", n'est pas disjoint du temps du spectateur et l'on ne trouve pas chez ces artistes d'opposition exclusive entre, d'un côté, l'activité de la perception et, de l'autre, l'activité de l'imagination et du souvenir ainsi que le souligneront par la suite Long et Burden en parlant de leurs propres travaux.

L'art dit "site specific" semble supposer que le site serait préalable à l'œuvre qui viendrait après coup s'inscrire en lui. Hutchinson et d'autres artistes contestent cette idée en même temps qu'ils sont en train de mettre en question cet "espace réel" sur lequel avaient débouché la dernière abstraction et le premier minimalisme. L'œuvre désigne, colonise et distribue son contexte comme elle crée son lieu propre. Les sites et les contextes des œuvres de Morris, Haacke, Hutchinson, Smithson, Oppenheim, Acconci ou Buren sont très différents les uns des autres. Ces artistes intègrent à leurs œuvres des composantes qui étaient jusque-là considérées comme extra-artistiques, et ces composantes appartiennent à des domaines très divers. L'espace n'est pas une donnée préalable mais une construction, il a une

dynamique, il est une “mosaïque”, composé en combinant l’actuel et le virtuel, des éléments hétérogènes et des plans discontinus.

Le site ou le contexte du lieu ou du “monde” de Hutchinson sont l’art et la nature. Dans l’idée de nature, il ne s’agit pas pour lui de la nostalgie d’un monde originaire ou d’un naturalisme. Le paysage n’est pas un lieu de contemplation, au contraire la nature est un processus en transformation permanente, elle se prête à toutes sortes de recompositions, d’hybridations et de mutations, elle est sans antinomie dialectique à la culture. Mais la nature demande dans sa manipulation une attention et un soin extrêmes, un respect de ses lois et beaucoup de patience, ce qui en fait proprement une activité esthétique (et une esthétique de vie) tout à fait distincte d’une relation contemplative. A la différence des contextes de la plupart des autres artistes qui se rattachent aux “sciences humaines”, le contexte de Hutchinson appartient aux sciences dites “objectives” où l’artiste fait figure de botaniste amateur éclairé plutôt que de spécialiste, d’amateur en zoologie, en astronomie ou en géologie parfois aussi. La nature n’est ni le lieu des grands cycles homogènes et abstraits de certains écologistes, ni le lieu d’un “retour” à la façon des hippies dont il tourne certaines pratiques en dérision dans *Foraging* (1971) ou dans *Alphabet Series* (1974).

Le jardin de l’artiste a dans ce travail une signification capitale. Il représente le territoire, mais un territoire qui n’est plus défini selon l’enracinement et la limite topographique. Le titre de son texte “Earth in Upheaval¹⁴” (1968) est la reprise du titre d’un livre d’Immanuel Velikovsky où celui-ci décrit l’extraordinaire plasticité de la nature à travers des catastrophes altérant les climats dans les temps préhistoriques et historiques en se fondant sur les découvertes de palmiers au Groenland, de coraux en Alaska, d’ossements fossilisés d’hippopotames en Angleterre, etc. Un auteur controversé parce qu’il n’introduisait pas de frontières suffisamment nettes entre réalité et fiction. Les climats ont changé, les plantes ont migré dans différentes parties du monde selon les routes maritimes et terrestres en transformant les paysages. Cette plasticité du paysage trouve son épanouissement dans le jardin de Hutchinson. “Planet Hortus¹⁵”, un texte dans lequel il décrit son jardin, passe en quelque sorte à l’application des théories de Velikovsky.

Son jardin, qui n’est pas très grand, peut être modifié à des échelles diverses et être doté de paysages variables selon les saisons de l’année. Tels les quatre-vingt-huit sites

fameux mentionnés par la poésie classique japonaise, recréés dans le jardin Rikugi’en à Tokyo qui nous invitent au voyage tout en rendant floues les frontières entre réalité et fiction. Les paysages miniature que décrit Hutchinson, qui se développent dans la mare de son jardin, sont ceux de l’Arctique en avril, de l’Europe du nord au printemps, du Nil quand la mare est inondée, de la forêt tropicale en été, de la Nouvelle-Angleterre en automne, etc. Les plantes ont la capacité de nous rappeler les contrées dont elles sont originaires et les possibilités, dit-il, sont innombrables.

La lecture de “Planet Hortus” est un voyage à travers une multiplicité de contrées (les Alpes suisses, la Nouvelle-Guinée, l’Afrique, Le Brésil, le Mexique, le Sahara, les plaines d’Amérique du Nord, les Andes, le Japon (le mont Fuji), la Chine, le sud de la France, Venise, l’Himalaya, les îles coréennes, Mars, Vénus, etc.), des réseaux sont tissés au travers de connaissances en botanique participant d’une géographie en même temps que d’une topologie débridée. Le jardin n’est pas très grand, “mais il peut aussi tenir lieu de quelque chose de beaucoup plus vaste – en fait, pour le monde tout entier¹⁶”. La géographie est mobile, elle se combine avec les saisons, les sols, etc. Les saisons sont répétitives et leur cyclicité permet aussi d’abstraire le jardin d’un temps historique particulier.

C’est dans une pensée du lieu comme territoire et comme carte qu’on doit aussi comprendre l’élément biographique dans le travail de Hutchinson. “Dans mon jardin se trouvent des lieux où j’ai un jour voyagé, et d’autres lieux où je n’irai jamais¹⁷.” Si l’on peut parler d’une ontologie du lieu cela ne se comprend pas comme enracinement (*roots*) mais comme étoilement de chemins (*routes*). Elle rompt avec une conception classique du territoire qui est défini selon ses limites topographiques et ses attaches terriennes. Comme le dit Deleuze, le territoire ne se confond pas avec un simple environnement extérieur qu’on viendrait occuper ou remplir. On peut se territorialiser sur des vents et des nuages, sur des sols et des bêtes, sur des concepts. Le territoire est une carte déployée à partir du vivant, un prolongement du vivant. L’espace, nous dit Bergson, est avant tout le schéma de notre action possible sur les choses, nous en sommes toujours le centre.

Le nomade est celui qui circule sur les routes, voyager pour lui peut parfois être la meilleure façon de rester dans le même lieu, mais il y a aussi le nomade sédentaire, celui qui fait circuler par son lieu des routes qui vont jusqu’au bout de l’univers. Hutchinson combine ces deux formes du nomadisme dans son art et dans

14. Voir ici même, p. XXX: “Le remodelage de la Terre”.

15. Peter Hutchinson, “Planet Hortus”, *An Art and Gardening Journal*, repris dans *Dissolving Clouds*, op. cit. et ici même, p. XXX: “Jardin-Planète”.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

sa vie : “Voyager (à l’extérieur) et jardiner (à l’intérieur)”¹⁸. Le nomadisme fait partie de sa biographie. Dans “Science Fiction and Art”¹⁹ il met en relation ses lectures de voyages dans l’espace et ses propres voyages terrestres. Il dit avoir été engagé dans une vie nomade dès sa jeune enfance en Angleterre : les maisons successives, le pensionnat, l’armée à dix-huit ans, puis un séjour en Suisse où il trouve un emploi aux Nations Unies, qui le conduit à travailler pour une agence civile pendant un an en Corée (où il rencontre Robert Filliou qui lui non plus n’est pas encore engagé dans une carrière artistique). Hutchinson a pour but de suivre des études aux Etats-Unis ; il s’y installe après son séjour en Corée. Par la suite, ses séjours à New York, puis à Provincetown, ont été entrecoupés par de nombreux voyages dont il parle dans ses écrits.

Si le jardin (et comme on le verra aussi les photcollages) peut entretenir une relation fondamentale à l’architecture en tant que celle-ci est avant tout un lieu habité et une carte, la valise le peut aussi. Dans *The Suitcase: Nucleus of the Temporary Home*²⁰ (1973), il donne une définition de ce lieu. Il nous raconte comment l’espace de l’appartement qu’il quitte à New York se transforme en celui d’une valise et comment la valise peut à la fois contenir les éléments d’un chez-soi et d’un atelier.

Dans ses photcollages comme dans son jardin, Hutchinson travaille sur des relations préétablies et en établissant de nouvelles relations ; compositions de variétés de plantes venant d’horizons divers qui déploient le territoire comme les anciennes cartes des navigateurs qui semblaient d’autant plus vastes qu’elles étaient bordées de zones blanches. Il y a aussi la compatibilité des variétés de plantes entre elles, avec le sol, avec l’emplacement ou avec le climat ; il y a les règles, ou les dérèglements, de l’art et il y a aussi les règles de la nature. Le jardin, ou le photcollage, est moins l’image d’une forme donnée de la nature qu’un processus de mise en relation qui s’élabore entre points hétérogènes, en combinant des trajectoires. Le monde comme échantillonnage et comme recomposition permanente, à la façon de Bergson qui assimile l’intelligence à la capacité de décomposer selon n’importe quelle loi et de recomposer en n’importe quel système.

Un lieu est une juxtaposition d’espaces, c’est un étoilement de trajectoires et une distribution dynamique de points qui sont indépendants de la contiguïté

spatiale ou temporelle. Un lieu, c’est aussi une carte du milieu et du monde, qui se confond avec notre subjectivité, avec notre façon d’imaginer ce monde, de le percevoir et d’agir en lui. L’auteur, celui qui dit “je”, et le territoire se confondent dans un même agencement machinique et vivant.

La vie, l’œuvre, le territoire, la carte qui se confondent avec l’image du monde sont des constituants biographiques. Mais, à l’inverse d’un “je” substantiel et clos, le biographique et son tour parodique sont chez Hutchinson pouvoir d’accueil et d’adhésion. L’élément parodique que l’on trouve dans la reprise de la forme du journal de voyage et dans la reprise de la forme autobiographique participe d’une opération plus générale chez Hutchinson qui consiste à introduire la différence au sein du semblable ; une opération réflexive de la reprise dans laquelle le même fait retour dans la différence. Déjà, avec les pièces néo-manieristes, il s’agissait de faire revenir les formes dépouillées du modernisme dans un contexte différent. L’art du jardin, et plus particulièrement du jardin oriental, est sans doute l’une de ses reprises les plus importantes, où la tradition du paysage revient sous une forme nouvelle. La parodie n’est plus un genre marginal ; elle représente un degré d’humour qui reste tout à fait distinct de la négativité. Car, si la parodie “dépend de ce qu’elle critique”, ce n’est pas pour opposer ou détruire ce qu’elle critique, mais pour lui donner une nouvelle vie en l’arrachant à lui-même et à la grisaille dans laquelle l’a enfermé le lieu commun.

Il est clair que Hutchinson participe des courants historiquement les plus d’avant-garde car les différences introduites par ses œuvres vont aussi dans le sens d’une critique du contexte institutionnel. Ce fait établi permet à Hutchinson de bifurquer simultanément vers une proposition inversée, où il ne s’agit plus de définir l’œuvre par la différence établie dans la reprise, mais de la définir par la similarité établie dans la reprise ; une proposition qui revendique le statut transhistorique de l’œuvre qui n’est alors plus d’aucun temps ou bien de tous les temps. Ainsi Hutchinson envoie-t-il son gauche dans l’historicisme. Non pas que son gauche renferme quelque hargne, mais il participe du ressort naturel des oppositions conjointes, il jaillit des contradictions qui sont celles mêmes de l’art. S’agit-il, là encore, d’humour ? Cela reste très indéterminé. Mais l’humour ne viendrait-il pas justement du fait que, dans cette indétermination, c’est le sens lui-même qui est en joie ?

18. Peter Hutchinson, *An Art and Gardening Journal*, repris dans *Dissolving Clouds*, op. cit.

19. Peter Hutchinson, “Science Fiction and Art”, *Dissolving Clouds*, op. cit.

20. Peter Hutchinson, “The Suitcase: Nucleus of the Temporary Home” (1973), *Dissolving Clouds*, op. cit.

LE SECOND ASPECT DU TRAVAIL,
“LES PHOTOCOLLAGES DE PAYSAGES AVEC DE LA
GOUACHE ET DES TEXTES, ÉTAIT BI-DIMENSIONNEL”

“Les deux sujets majeurs étaient la nature et le langage”, dit-il à propos de son travail dans le catalogue de son exposition avec Hamish Fulton²¹. Et il dit par ailleurs : “« L’art narratif » (*narrative art*) est une expression trouvée par John Gibson pour le titre d’une exposition dans sa galerie en 1974.” Elle sera souvent reprise par la suite pour qualifier son travail. “Art narratif”, art conceptuel, land art, performance, etc., sont des catégories dans lesquelles on va trouver classée l’œuvre de Hutchinson, sans pourtant parvenir à la résorber dans l’une d’elles. Cette difficulté demande à être éclaircie car elle a une signification tout à fait centrale pour qui veut comprendre ce travail. S’il apparaît que Hutchinson développe des investigations dans des orientations dispersées, il faut moins y voir un éclectisme (qu’il cultive volontiers) qu’une méthode ou un principe de travail. L’élément qu’on appelle “narratif” est déjà contenu dans la documentation de ses “sculptures”, de ses actions ou de ses performances, comme dans celles des artistes du tournant des années 1960-1970 que j’ai déjà évoqués. La légende qui accompagne le document photographique pose déjà le problème de la relation entre image et texte, un problème dormant que réveille Hutchinson. L’élément narratif est l’une des directions dans lesquelles se scinde et bifurque son travail (sous le nom de “language works”). Mais, des scissions et des bifurcations, on a déjà eu l’occasion d’en repérer, même si celles-ci sont restées relativement discrètes pour se confondre avec des variations que l’on trouve chez d’autres artistes où c’est tantôt la “sculpture”, tantôt la performance, tantôt le document qui prime et par lesquels se définit l’œuvre.

Rappelons-nous sa déclaration dans *Foraging*: “Toutes les directions me sont ouvertes, et je me divise pour les prendre toutes”. Sous son apparence désinvolte, il faut prendre cette déclaration tout à fait au sérieux, comme le fait remarquer Brian O’Doherty dans son article “A Green Thought in a Green Shade”. Si j’essaie ici de cerner quelques-unes des grandes lignes du travail de Hutchinson, le problème de la scission et de la dispersion nous emmène bien plus loin dans la pluridirectionnalité. La scission, la dispersion et la complexité, avant d’être caractéristiques de son travail, sont ce que l’artiste trouve, accueille et désigne

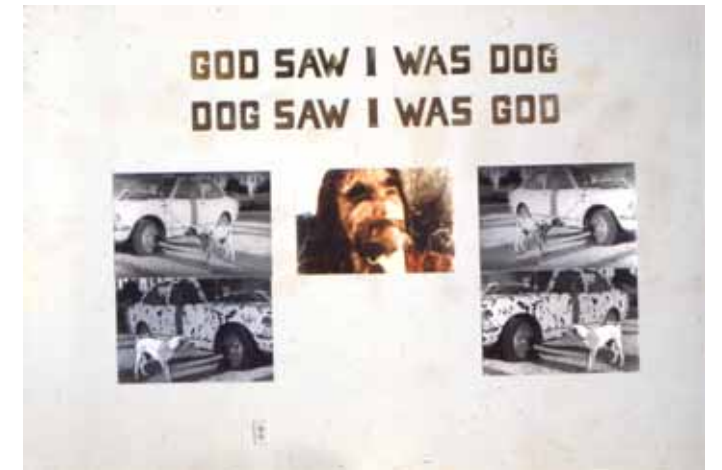
21. Hamish Fulton und Peter Hutchinson, Verlag des Kunstvereins für die Reinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1998.

au cœur même des choses du monde ; une difficulté qui est généralement évitée par les artistes en raison de son énormité. On peut dégager d’une chose une diversité de plans qui chacun dit et montre autre chose. “La simplification est ce que je recherche, mais plus vous simplifiez une chose plus elle devient complexe²².” Ce qu’il prend en charge, c’est la dimension rhizomatique et, pourrait-on dire, hypertextuelle de l’œuvre, la complexité qui est au cœur des choses, qui est, en général, chassée des œuvres que l’on aime tant à classer dans la sécurité des catégories. Les orientations de son œuvre se développent selon des réseaux qui forment des foyers mais qui ne s’organisent jamais autour d’un centre unique.

Il s’agit cependant moins là, avec ce traitement et ces matériaux, d’un contenu des œuvres que d’une méthode de déconstruction dynamique et générative, moins d’un état que d’un mouvement inachevable : “Qui sait où cela se termine ? Je ne le sais pas”. Son “art narratif” serre au plus près, avec une rigueur extrême, une dispersion qui ne peut se laisser enfermer. “Plus l’artiste est discipliné, plus les résultats sont sauvages.”

Narrative Pieces (1973), *Alphabet Series* (1974), *The Anarchist’s Story* (1975), *God Saw I Was Dog* (1976), *An Allitarive Alphabet* (1993), etc., présentent des cas apparemment simples où se combinent le visuel et le discursif, mais qui nous entraînent, pour peu qu’on s’y attarde, vers des lectures très complexes.

Hutchinson revendique ses attaches à la littérature moderne et à son caractère autoréflexif. Son intérêt pour la science-fiction n’est pas étranger à ces préoccupations, car le texte est sans référent réel si ce n’est le texte lui-même ; récit mythique qui n’est d’aucun temps, si ce n’est celui du discours lui-même, historiquement vide. Récit qui se joue de l’illusion d’un espace vide, homogène et infini, préalable à ce qui le remplit, pour ne produire cet espace nulle part ailleurs que dans le texte ; architecture et territoire habités faits de coordonnées fixes et de points mobiles.



God saw I was dog, dog saw I was god, 1978.

22. Dorothy Seckler, “Peter Hutchinson: « art may die but the idea will not »”, entretien avec Peter Hutchinson en 1967, *op. cit.*

Le narratif chez Hutchinson est une narrativisation, on est renvoyé du côté de la signifiante (du processus de production du sens). En parlant, en 1977, des *Narrative Pieces* de 1973, il dit : "J'ai mené mon travail avec des images et des textes encore plus loin. Les textes n'étaient pas des descriptions des photos ni les photos des illustrations des textes. Chaque élément ajoutait de l'information et modifiait radicalement l'idée que la photo ou le texte pouvait suggérer individuellement. Ainsi, les deux façons de penser, les mots et les images, étaient rassemblées en une seule œuvre. J'ai poursuivi cette méthode plus ou moins depuis 1972, mais en utilisant de grandes photos en couleur, souvent par séries"²³. Le caractère autoréflexif du photocollage et des séries nous garde dans un périmètre très restreint de possibilités premières qui sont autant de scissions et de glissements, de dérivations d'un plan à un autre. Ici l'image affiche sa matière, ailleurs le texte existe pour sa qualité sonore, ou bien se réfléchit lui-même en miroir (GOD SAW I-I WAS DOG, STEP ON-NO PETS, etc.), ou alors devient jeux de mots ou mots à double sens, etc. La matière de l'image et du texte qui ici se fait opaque, devient là transparente, la transparence devient récit. Le texte est quelquefois sans narrateur particulier, la voix du narrateur parle parfois à la première personne et même parfois à la troisième personne. Les glissements sont parfois à peine discernables. Le texte, l'image, entre les deux, un affleurement de possibles soulevés plutôt qu'exploités. Le texte et l'image, un ensemble d'apparence simple et anodine, sont soumis à un stress et sont saisis d'étranges convulsions.

Le fonctionnement autoréférentiel du discours, ainsi que le fait remarquer Michel Foucault à propos de la littérature dans *La Pensée du dehors*, n'est pas un langage se rapprochant au plus près de lui-même, mais un langage se mettant hors de lui-même. Les "language works", où nous sommes tantôt absorbés par la transparence, tantôt repoussés par l'opacité du texte et/ou de l'image, nous engagent sans cesse dans un processus d'éveil et d'interprétation. Nous sommes sans cesse pris dans des diagrammes, des systèmes et des chemins, dans un processus herméneutique qui appartient à la durée vécue et dont on ne voit pas la fin. "L'œuvre ouverte" de Hutchinson participe d'une certaine façon à la tradition qui passe par Mallarmé et Valéry, et elle entretient surtout une affinité secrète avec Duchamp. Mais l'herméneutique chez Hutchinson est cependant particulière, car à la façon du maître zen il s'attache à la naissance du sens, à une zone d'infra-langage, à l'état d'éveil, plutôt qu'aux extensions spéculatives.

23. "Narrative Pieces" (1973), Peter Hutchinson. *Selected Works 1968-1977*, John Gibson Gallery, 1977.

Il faut distinguer les photocollages des "language works", bien que tous deux associent image et texte. Les photocollages sont en quelque sorte une hybridation entre la sculpture avec le paysage et le travail avec le langage. Mais il faut aborder les photocollages tout d'abord comme une hybridation entre le collage, la fragmentation, et son activité qui entrecroise la "sculpture", l'action et la documentation auxquelles demeure attaché l'élément biographique. *Thrown Rope* (1972) est une sculpture qui procède d'un lancer de corde, dont la forme est ensuite fixée au sol et plantée d'une ligne de fleurs colorées ou parcourue d'une ligne de pierres. C'est un travail qu'il actualise occasionnellement, comme ce fut le cas, lors de la biennale de Venise en 1980, ou bien dans le parc du Centre d'art de Vassivière en Limousin, il y a quelques années, et à nouveau en décembre 2006. *Thrown Rope*, qui mesure environ soixante pieds, est exécuté dans le jardin du Haus Lange Museum (un bâtiment construit par Mies Van Der Rohe). Il donne lieu à un collage de trois photos ; l'une, au centre, documentant l'action du lancer, les deux autres documentant les formes fixées au sol par des plantes fleuries (il est présenté lors de son exposition à la John Gibson Gallery, en 1977, et reproduit dans le catalogue *Selected Works 1968-1977*). On peut parler ici d'un travail que l'artiste classe parmi les travaux usant du paysage comme sculpture en trois dimensions : le texte décrit l'action et la sculpture montrées par les photos.

Dans l'exposition à la Daad Galerie, en 1988, il présente des photocollages qui montrent une nouvelle version de *Thrown Rope*. L'un d'eux, *North America Thrown Rope Piece*, montre sur une pelouse deux tracés, l'un de fleurs, l'autre de pierres. Aux deux photos de la sculpture sont juxtaposés deux photos d'un paysage pierreux de bord de mer, et l'ensemble est accompagné du texte suivant : "Rocks from Florida and Valley Forge in a Landscape from Nova Scotia, Canada". Dans ce cas, les relations entre sculpture, document, collage et texte sont distribués selon une tout autre topographie. Avec ce travail, Hutchinson chevauche et met en péril les catégories qu'il avait lui-même établies entre les sculptures en trois dimensions



Transferred Thrown Rope Piece, 1987-1988.

et les photcollages en deux dimensions, et il renchérit sur le problème du lieu de l'œuvre. Où commence et où finit le photcollage ? Où est la frontière entre la deuxième et la troisième dimension, entre la projection plane et le développement

en volume ? "Le collage est comme l'hybridation produisant encore une nouvelle variante²⁴."

Lors de l'exposition chez John Gibson en 1977, il présente également *Horseshoe Piece* (1970). Ce photcollage, produit avec des moyens d'une simplicité parfaite, peut être vu comme une pièce manifeste. Il représente un demi-cercle de fleurs en pot au travers de sept photos en couleurs disposées de façon symétrique. Les photos sont celles des pots disposés dans un champ de choux, sur la plage et sur le bord d'une falaise, lors, dit-il, d'un séjour chez sa mère en Angleterre. Trois espaces différents



4. Part Thrown Rope, biennale de Venise, 1980.

et trois actions répétées forment un seul lieu et une unité formelle de composition.

Certains photcollages sont composés de deux photographies, d'autres avec un assez grand nombre de photographies, toujours gardées entières et collées bord à bord. Comme le remarque Raimund Stecker, malgré l'apparente unité d'ensemble grâce à des liaisons faites à la gouache aux jointures des photos, chaque fragment photographique contient en lui-même cet espace géométrique clos sur son axe propre²⁵.

L'hétérogénéité, pour Hutchinson, n'est pas opposée à l'unité. Il ne s'agit pas seulement de décomposer l'homogénéité supposée de l'unité, de révéler l'hétérogénéité qui est au cœur même de l'unité, il s'agit de composer avec de l'hétérogène. Chez nombre d'artistes européens, mais aussi chez Rauschenberg et Smithson, la fragmentation est vécue sur le mode tragique comme perte et renoncement à une totalité de l'œuvre et du monde. Cependant, le nomade, le voyageur, le "déraciné", a un sens inné du fragment ; pour lui la fragmentation précède l'unité, le fragment est ce avec quoi une unité se compose, il participe d'un processus permanent de décomposition et de recomposition de la nature. Aussi, le nomadisme de Hutchinson recoupe l'histoire des Américains qui voient le monde comme un patchwork pour lequel aucune unité ne préexiste.

24. Peter Hutchinson, "Notes on Landscape", *Peter Hutchinson*, Daad Galerie, Berlin, 1988.

25. Raimund Stecker, "Walking and Gardening", *Hamish Fulton und Peter Hutchinson*, op. cit.

Les photcollages de Hutchinson participent d'une tradition du paysage bien qu'ils soient exemptés de tout naturalisme. Ils fabriquent des paysages autant qu'ils renvoient à des paysages qui préexistent à cette fabrication. Cette plasticité du paysage pour Hutchinson est celle même de la nature, et plus particulièrement celle de son jardin. Dans le texte du catalogue de l'exposition à la Daad Galerie, en 1998, il dit avoir construit des paysages à partir de photographies de rocs, d'arbres, de fleurs, de prairies, de montagnes, et poursuit cette liste à travers des glissements catégoriels avouant une impossibilité taxinomique, une liste où viennent s'insérer l'environnement littoral ou alpin de différents pays, des continents ou des saisons. La lecture du paysage est déjà le premier état de sa manipulation, il n'y a pas de manipulation qui ne procède d'une lecture, d'une cartographie.

Le renvoi au paysage au travers de l'image photographique ne se fait pas sur un mode mimétique ; la photo est moins une "copie" qu'une carte ou un plan d'action. Les photcollages intègrent souvent des images prises dans le jardin de Hutchinson, mais, s'ils entretiennent une ressemblance avec lui, c'est surtout parce qu'il y a des similarités avec le jardin dans les approches et les procédures de construction.

Le paysage est lui-même une carte dans le sens où il correspond à une façon d'être regardé, occupé et manipulé. Aussi le biographique est-il toujours présent ; Hutchinson précise que c'est lui-même qui fait les photographies : "Etant donné que je prends toutes les photos moi-même, le travail doit nécessairement être autobiographique²⁶". Les fragments photographiques prélevés dans diverses régions de la planète et à diverses saisons sont indexés à l'espace du voyage et à l'espace du jardin. L'usage du "je" est récurrent, ainsi que l'usage de l'écriture manuelle qui fonctionne comme trace ou index du biographique.

Un paysage est autant ce que l'on suppose être déjà là que la lecture qu'on en fait. Un paysage, dit-il, peut avoir des significations politiques, historiques, psychologiques, etc. Il n'y a pas de donnée qui ne soit conceptualisée, ni d'actuel qui ne soit combiné avec le virtuel ; "il peut y avoir une horde de loups tapie derrière les arbres..." Il parle des paysages de la nuit où ce sont les sons qui nous permettent de percevoir toute une série d'activités dont ils sont animés. Mais il n'y a pas non plus de données qui soient stables : "Cette vallée verdoyante pourrait être tout à coup inondée²⁷".

26. Hamish Fulton und Peter Hutchinson, op. cit.

27. Peter Hutchinson, "Notes on Landscape", op. cit.

Ici aussi la juxtaposition de l'image et du texte établit des rapports sur des plans variables. Le paysage est appréhendé par le collage qui en dégage les traits, qui sont classifiés selon différentes catégories, alors que le texte dégage tel ou tel plan ou aspect de l'image. Il n'y a pas de description qui ne construise en même temps son objet, comme le dit Nelson Goodman ; "des images qui paraissent offrir de très grandes similarités peuvent représenter des choses tout à fait différentes²⁸."

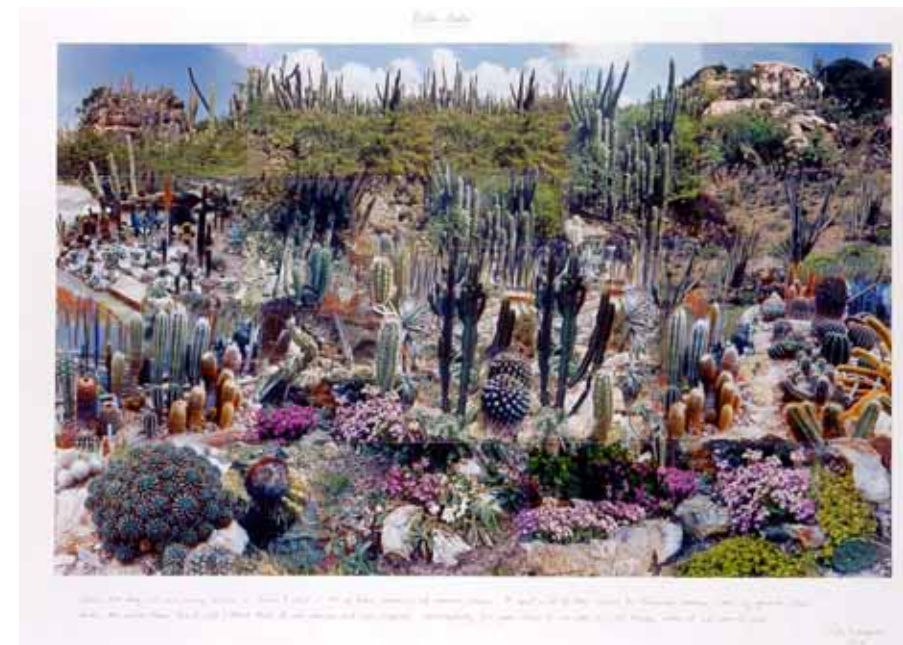
Lors de l'exposition à la Daad Galerie en 1988, une grande partie des photocollages représente, par des ensembles de deux ou quatre photographies, deux lieux différents entre lesquels une liaison est établie par le titre et le texte. Mais plutôt que d'identifier et d'exemplifier un mode unique de liaison, il s'agit ici encore pour Hutchinson d'interroger des rapports possibles entre le texte et l'image et de placer ces rapports en sursis, dans un devenir instable.

Malgré le champ serré de ces opérations, ou plutôt grâce à lui, il incorpore dans son travail la scission, la multiplicité et l'hétérogène, la pléthore et le complexe, tout en restant d'une impeccable précision. Quand il pose le problème du rapport entre texte et image, ce n'est bien sûr pas pour y établir une règle stable qui identifierait cette relation, mais au contraire pour sans cesse déterritorialiser et reterritorialiser le sens et pour traiter des cas et des séries de cas. La sélection qu'il fait de ses œuvres lors des accrochages est à cet égard instructive. Hutchinson procède par reprises, par scissions, par extensions rhizomatiques, par réseaux hypertextuels et par sauts entre des séries, des ensembles ou des pièces individuelles, faisant varier sans cesse les plans sur lesquels nous considérons les photocollages et les paysages.

La variété des plans sur lesquels une équivalence texte/image peut s'établir désigne la nature infiniment variable et plastique du paysage en même temps qu'elle mine la dichotomie traditionnelle entre le linguistique et le visuel. Hutchinson fait basculer la littéralité dans la littérature. La perception participe d'une vision qui se réalise dans les choses elles-mêmes. Son goût pour la littérature, qu'il dit avoir acquis dans sa jeunesse, semble moins lié au fait qu'il pratique un "art narratif" qu'au fait que l'œuvre d'art ne se donne plus seulement comme chose à explorer mais surtout comme le chemin de l'exploration de quelque chose, et que Hutchinson fait basculer le travail de l'œuvre comme objet vers le travail du regard sur les choses comme œuvre. "La réceptivité du spectateur est nécessaire pour donner vie à l'œuvre²⁹." Le sens n'est pas un ready-made. L'artiste joue sur

28. Nelson Goodman et Catherine Elgin, *Reconceptions en philosophie*, PUF, Paris, 1994.

29. Peter Hutchinson, "Notes on Landscape", *op. cit.*



Berlin-Aruba, 1992, photographies couleurs, craies grasses, 141 x 102 cm, collection FRAC Limousin.

les deux tableaux ; le regard se porte sur l'objet en même temps qu'il se porte à partir de lui jusqu'à son dehors, entre le paysage dénoté et le paysage possible, entre l'actuel et le virtuel, entre le cheval et la licorne, entre la documentation et le plan ou la carte. L'espace est absorbé par la durée du regard et de la réflexion et le temps est transformé en l'espace du territoire et de l'action.

Les photocollages que Hutchinson présente à la Daad Galerie à Berlin, en 1988, sont pour la plupart constitués de deux ou quatre photographies représentant deux espaces différents et/ou deux temps différents. Ils portent des titres : *France-Canada*, *New England-Canada*, *New England-Main*, *America-Europe*, *Day and Night*. *New England-Canada* est constitué d'une photo montrant un morceau de paysage enneigé et d'une autre représentant un coin de plage et de mer bleue. Le texte suggère une continuité spatiale et une unité temporelle entre les deux lieux malgré la différence climatique. Seulement ici l'ordre attendu des saisons est inversé ; il neige à Cape Cod alors qu'il fait beau au Canada, la scène paisible est saisie d'une étrange convulsion spatio-temporelle.

Avec chacun des couples de lieux représentés par les photocollages, il établit un mode de liaison particulier où apparaît occasionnellement le "je" biographique

et qu'il convient d'examiner cas par cas. *Berlin-Mexico* (également présenté à la Daad Galerie en 1988) est un collage de douze photographies articulées par de la gouache à leurs jointures, qui produit un effet d'unité. Il montre un jardin de cactus, photographiquement prélevés du jardin botanique de Berlin. Il fait penser

à un paysage mexicain. Dans le texte qui accompagne l'image, Hutchinson écrit que ce paysage lui rappelle son voyage à Mexico, en 1971, où il retournera peut-être un jour. Sommes-nous à Berlin ou au Mexique ?



Kew Garden Alps. Alliterative Landscapes Series, 1998.

Lors de l'exposition de photocollages à Düsseldorf, en 1998, il présente *Alliterative Landscape Series*. Les titres ont là aussi leur importance, ce sont des éléments du photocollage, bien qu'ils occupent une position particulière. Le titre a en général la propriété d'englober comme un tout ce qu'il dénote. Avec les deux ou trois mots qui composent chacun des titres de cette série nous sommes

déjà sur un terrain glissant. *Mountain Lake Garden* semble renvoyer à un lieu spécifique, *Mountain Gardens* à un lieu plus générique, *Orange Scenario* à la composition, c'est-à-dire à l'image elle-même, *Orange Foothills* à une variété de plante représentée dans l'image, *Kew Garden Alps* au titre lui-même comme début d'allitération, *Butterfly Country (sometimes)* à une virtualité, etc. Le texte allitératif est fait de mots qui débutent par les mêmes lettres que celles des deux ou trois mots de son titre. Ainsi le texte intraduisible de *Orange Scenario*: "Open sesame. Often, sunsets outdo special objects. Sometimes only specific outbreaks subjectify objections. Something obvious seems omnipresent. Surely only such outstanding sumptuousness owes simple ovations." Dans le catalogue, il écrit: "Surtout dans les pièces où j'utilise l'allitération, la construction des phrases, la structure grammaticale ainsi que les lettres fondamentales sont en fait plus importantes qu'un sens quelconque pouvant être déduit du texte fini."

Raimund Stecker, dans l'introduction du catalogue, note la correspondance entre les phrases allitératives et les fragments photographiques pour souligner les caractères de récurrence et de musicalité phonétique qui nous garde hors d'une profondeur du sens des mots. Il note que chaque son est lié aux autres par l'écho sonore et que chaque mot se referme sur lui-même comme le fait chacun des fragments

photographiques sur son axe. Répétition des sons mais aussi des fleurs d'une même variété et des saisons où elles fleurissent. Répétitions qui sans cesse échappent à la généralité pour introduire la variation et la différence.

Henri Lefebvre, qui se souciait d'art et d'architecture mais qui ne connaissait sans doute pas le travail de Hutchinson, écrivait: "Ni le végétal ni le minéral n'ont encore livré tous leurs enseignements en ce qui concerne l'espace et la pédagogie de l'espace. A l'intérieur d'un genre ou d'une espèce de plante, la « nature » induit des différences; il n'y a pas deux arbres, ni même deux feuilles du même arbre, complètement identiques, disait Leibniz explorant le paradoxal rapport entre l'identique et le répétitif d'une part, le dissemblable et le différentiel de l'autre. Mais la nature produit aussi des différences d'une autre portée: d'autres espèces, d'autres formes végétales et animales, des arbres d'une autre texture, avec un autre port, d'autres feuillages³⁰".

L'écriture manuelle des textes, le fait que les photos sont prises par lui dans son jardin et au cours de ses voyages nous rappellent sans cesse l'ancrage biographique des photocollages et toute une cartographie du monde, un espace sans périmètre formel qui est une mosaïque et une dynamique. Le dehors, ce n'est pas seulement ce qui se tient au-delà d'un périmètre, c'est aussi ce qui se tient au cœur des choses qui se fragmentent indéfiniment. La "beauté convulsive" de ces photocollages, qui font proliférer les figures en tous sens en les poussant hors d'elles-mêmes, a peu à faire avec le rêve. Il s'agit surtout de réel et d'éveil.

Décompositions et recompositions sont des actions de l'esprit, qui se développent dans l'espace et dans le temps. L'espace est absorbé par la durée vécue et le temps est transformé en espace. L'œuvre ménage à chaque fois un lieu, en nous traçant avec humour les chemins les plus fous. La nature non naturaliste du vivant, l'intimité entre le vivant et l'esprit sont des lignes par lesquelles Hutchinson entreprend de faire circuler des flux dans l'art du paysage et, de façon plus générale, dans cet éternel mourant qu'est l'art.

30. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974.