

## PRÉFACE

Gilles A. Tiberghien  
L'art, la vie et les opinions de Peter Hutchinson

Toute la nuit, je dois dormir. Et la journée, il faut que je rêve, c'est essentiel dans la vie d'un artiste, mais cela prend des heures. Salvador Dalí prétendait que ses meilleures idées venaient au moment où il somnait dans le sommeil. Il recommandait à tous ceux qui étaient comme lui de tenir le bras étendu avec un objet lourd dans la main au-dessus d'une assiette en métal. En état de somnolence, la brillante pensée fait tomber le poids et le dormeur réveillé peut se précipiter à son atelier pour noter l'idée.

Mes meilleures idées viennent le matin quand je suis allongé. Mais, comme j'ai du mal à me lever, la plupart d'entre elles se perdent à jamais.

Peter Hutchinson, « Temps »

Parmi les artistes américains importants qui émergent dans les années soixante, Peter Hutchinson est l'un des plus méconnus en France et on ne s'étonnera donc pas que son activité d'écrivain soit encore plus ignorée<sup>1</sup>. Et pourtant, ce volume en témoigne, cette activité aura été particulièrement abondante et variée. Deux précisions s'imposent d'emblée : bien que vivant aux États-Unis depuis soixante ans – il s'y installe en 1953 –, Peter Hutchinson est anglais et, même s'il a fini par se fondre dans le monde de l'art nord-américain, cette particularité se fait toujours sentir à un moment

---

1. *Les Carnets du paysage* ont publié, il y a quelques années (*Bord à bord. Art écologique et environnemental*, n° 15, automne 2005/hiver 2006), une série de textes de Peter Hutchinson sous le titre générique « Rêves et projets », précédés d'une étude d'Alain Viguier, « Notes sur l'art de Peter Hutchinson ».

ou à un autre chez lui – ne serait-ce que dans sa façon de parler ou d'écrire. L'autre point qu'il faut souligner tout de suite c'est que, même s'il a exercé une activité critique, comme bien d'autres artistes de sa génération, c'est d'abord comme écrivain qu'il l'a fait avec une ambition littéraire avouée qu'il n'a jamais tout à fait abandonnée. Un peu comme son ami Robert Smithson dont le style de pensée et d'écriture était cependant très différent.

Bien qu'il ait d'abord tenté d'écrire un roman intitulé : *Quelle est la voie verte*?, c'est d'abord comme poète que Peter Hutchinson a commencé, très modestement, à se faire connaître puisque son premier recueil de vers, publié alors qu'il avait vingt-neuf ans, laissa si peu de traces qu'il est quasiment impossible d'en retrouver un exemplaire. Lui même n'en possède plus aucun et c'est à peine s'il s'en souvient. Ce début est tout à fait dans la manière « poétique » qui marquera ensuite le rapport de l'artiste à sa propre vie qu'il semble parfois avoir rêvée autant qu'il l'a vécue<sup>2</sup>.

Les textes de Peter Hutchinson que l'on pourra lire ici sont à la fois très personnels et très ironiques, ou plutôt, pour utiliser un mot anglais qui n'a pas d'exact équivalent en français, très *witty*, doués de cette forme d'humour ou d'« esprit » qui caractérise la culture anglaise et que l'on retrouve chez des auteurs comme Swift ou Sterne. Qui a eu la chance de rencontrer Peter aura compris alors que ce trait particulier est aussi propre à l'homme dont la vie et l'art cultivent cette apparente légèreté.

D'un certain point de vue, on pourrait, à la lecture de la plupart de ces textes, parler d'une « écriture de soi », pour reprendre une formule aujourd'hui assez couramment utilisée pour qualifier des écrits mettant en scène leur auteur. On y puisera pas mal de renseignements sur la vie de Hutchinson et les conditions dans lesquelles il a commencé à travailler, mais aussi sur la façon dont il s'est alors situé dans le monde de l'art. Dans « Notes pour un carnet de croquis », par exemple, publié en 1973, Hutchinson évoque ces années difficiles, parmi les plus prolifiques pourtant, où il est littéralement « dans la dèche » – pour reprendre le titre d'un livre d'Orwell racontant ses débuts d'écrivain à Londres et à Paris<sup>3</sup>.

2. Le livre s'intitulait *Young Poets of Illinois* et fut publié en 1959 par l'Université de l'Illinois où Peter faisait alors ses études. Il rassemblait les textes de plusieurs jeunes poètes, dont les siens, et ceux de Robert Putnam qui en étaient les *editors*. Peter se demande encore comment il a pu composer une anthologie de ce genre alors que, dit-il, la poésie ne l'intéressait pas particulièrement. Tandis que j'écrivais cette préface, et que je l'interrogeais à nouveau sur ce livre, il retrouva l'unique exemplaire en sa possession dont il m'envoya les scans.

3. Voir aussi son texte : « La valise noyau de la maison temporaire », pp. 118-119.

Le ton est toujours détaché, voire enjoué. La réalité de son existence est sans doute moins légère. Les projets ne manquent pas pourtant mais il a du mal à « joindre les deux bouts » – expression qui convient à un lanceur de cordes ! Ainsi, son appartement perdu, il ira vivre chez les uns et les autres, Dennis Oppenheim et quelques amis lui offrant l'hospitalité pendant plusieurs années avant qu'il ne se décide à quitter définitivement New York.

Dans les années soixante, après avoir commencé des études en génétique des plantes et étudié les beaux-arts – plus spécialement la peinture – à l'Université de l'Illinois, Peter Hutchinson va faire quelques rencontres déterminantes pour lui. Robert Smithson, d'abord, au début de la décennie, puis Dennis Oppenheim et John Gibson. Avec Smithson, il partage nombre d'intérêts pour la géologie, la cartographie et les sciences naturelles. Mais c'est surtout un goût prononcé pour la science-fiction et les films de série B qui les rapproche. Smithson évoque cet intérêt particulier dans « L'entropie et les nouveaux monuments » lorsqu'il écrit que « certains artistes voient un nombre infini de films. Hutchinson, par exemple, au lieu d'aller à la campagne étudier la nature, ira voir deux ou trois fois, sur la 42<sup>e</sup> Rue, un film comme *Horror at Party Beach*, et le méditera pendant des semaines<sup>4</sup>. »

Comme beaucoup de gens alors, Hutchinson fut frappé par la forte personnalité de l'artiste dont il dit s'être inspiré pour écrire sa nouvelle « Le dictateur de l'art », en 1975, soit deux ans après l'accident d'avion qui coûta la vie à son ami. C'est à Provincetown, où il habite aujourd'hui depuis qu'il y a acheté un terrain et une petite maison en 1976, qu'il le rencontra lors d'un séjour estival, en 1962. Il racontera plus tard, dans « Science-fiction et art », la complicité qui s'établit alors entre eux : « Au début des années soixante, j'ai rencontré un esprit alien similaire, Robert Smithson. L'intérêt commun qu'on avait pour la science-fiction, notamment au cinéma, était beaucoup plus proche que la façon dont on pouvait l'interpréter dans notre art. On avait commencé à écrire tous les deux, un penchant que j'avais qu'il stimulait » (p. 63). Dans son texte de souvenirs « Smithson and I » publié à l'automne 2012, il en dit un peu plus sur cette *stimulation* évoquant le « style extraordinairement littéraire » de Smithson. « En fait, ajoute-t-il, il essaya de m'apprendre comment chaque

4. Robert Smithson, *The Collected Writings*, Jack Flam (éd.), Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 16. Voir la traduction française in Valérie Mavridorakis (éd.), *Art et science-fiction : la Ballard Connection*, trad. V. Barras, C. Anderes, R. Louit et V. Mavridorakis, Genève, Mamco, 2011, p. 187.

mot singulier doit être soigneusement considéré pour son sens. Bien sûr, je n'ai jamais fait cela bien que j'admire cette façon de faire. Mon écriture, oserais-je l'affirmer, était plus lyrique, vite troussée et à peine soumise à relecture, peut-être par paresse ou bien, comme j'aime à le dire, pour gagner du temps<sup>5</sup>. »

Hutchinson avait très bien compris l'intérêt de Smithson pour la cristallographie et les minéraux et son aversion pour l'organique et les métaphores qui en procèdent. C'était aussi un refus partagé par toute une génération fascinée par l'abstraction et les formes géométriques, les matériaux froids et usinés dont se servait ce que l'on appellera assez vite l'art minimal. Mais il attribue plus particulièrement à Smithson l'invention d'une méthode qu'il appelle une « critique physico-phénoménologique, méthode qui ramène la science-fiction à une manifestation directe de notre environnement » (p. 50). Ce qui pourrait aussi être une manière de décrire sa propre façon de procéder. De son côté, Smithson qualifiait l'écriture de Hutchinson de « merveilleusement "inauthentique" » et affirmait que « l'usage qu'il fait du langage se moque de sa propre signification, si bien qu'il ne reste qu'un procédé syntaxique gratuit ». Il le créditait à son tour d'une « méthode riche et complexe » qui « commence avec des clichés de science-fiction et des conversations de caractère scientifique pour finir par une structure esthétique extraordinaire<sup>6</sup> ».

Malgré cette proximité entre les deux hommes, Hutchinson ne fera pas partie des deux grandes expositions qui marquèrent les débuts de ce que l'on a appelé depuis le Land Art : *Earth Works* en octobre 1968, organisé par Robert Smithson lui-même à la Dwan Gallery, et *Earth Art* initié par Willoughby Sharp au White Museum de la Cornell University en février 1969. Hutchinson, qui peignait à cette époque, avait déjà vendu quelques toiles marquées d'abord par l'expressionnisme abstrait puis par l'abstraction géométrique. Il avait aussi produit des *shaped canvases* triangulaires évidés qui ressemblaient à des sculptures d'angle de type minimaliste dont l'une, *Silver Highlight* (1966), illustre l'article déjà cité de Smithson.

À cette époque, c'est sans doute plus comme à un artiste engagé dans l'écriture que l'on pense à lui. C'est ainsi qu'il se retrouve tout naturellement dans l'exposition collective *Language I* organisée à la Dwan Gallery

5. Voir P. Hutchinson, « Smithson and I », *Provincetown Arts*, vol. 27, 2012-2013, p. 85.

6. R. Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », *The Collected Writings*, op. cit., pp. 78-94. Traduction française par C. Gintz in *Robert Smithson et le paysage entropique*, Paris/Marseille, RMN/Musées de Marseille, 1994, p. 185.

en 1968. Deux ans auparavant, il avait publié deux textes sur l'art minimal : « Y a-t-il une vie sur terre ? » dans *Art in America* et « Du maniérisme dans l'art abstrait » dans *Art and Artists*. Ce dernier article sera repris dans la fameuse anthologie de Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, publiée en 1968.

La même année, dans *Arts Magazine*, Hutchinson rend compte de manière très personnelle de l'exposition *Earth Works*. Le titre de l'article « Earth in Upheaval » est emprunté au livre d'Immanuel Velikovsky. L'art y est mis en perspective avec les bouleversements qui ont affecté la planète à l'échelle géologique. Du point de vue architectural, Hutchinson met en rapport les œuvres présentées avec les travaux de l'ingénierie civile aussi bien qu'avec les réalisations d'antiques civilisations dont témoignent les tumuli indiens de l'Illinois, les lignes de Nazca ou encore le Cheval blanc d'Uffington dans le Berkshire. Il oppose ce dernier aux jardins qui peuplent le paysage britannique « essentiellement organisé, qui parvient brillamment à donner l'idée de naturel. Mais, ajoute-t-il, cette nature artificielle est répétée, il s'agit en réalité d'une espèce de faux darwinisme sous contrôle. C'est comme si les plantes participaient à une course qui n'existait pas. L'immortalité glacée de ces paysages vient du fait que toute modification n'est possible que sur ordre de planificateurs » (p. 61).

Dans ce texte, il comprend tout de suite l'importance de la vue d'avion pour saisir pleinement la forme de ces œuvres, le Cheval anticipant en quelque sorte les grandes réalisations à venir de Heizer et de Smithson, *Double Negative* et *Spiral Jetty*, qui seront construites respectivement en 1969 et en 1970. Inversant la perspective, Hutchinson regarde alors du côté de la lune et de Mars – évoquant Schiaparelli et ses fameux « canaux » – d'où pourrait être vue, en retour, par exemple, l'œuvre de Walter De Maria, *Three Continent Project*, qui ne fut finalement jamais réalisée et dont seul un segment sera creusé dans le Sahara en 1969<sup>7</sup>. Il termine en intégrant ses propres projets de « paysages dans les tubes à essais géants » et ajoute que ceux-ci deviendront sans doute « des monuments pour endroits inhospitaliers sans air, comme ceux qui existent sur d'autres planètes ou ici dans les villes ». Ainsi, en écrivant sur une exposition dans laquelle il n'avait pas été invité à exposer, l'artiste y participait à sa façon

7. L'ensemble devait former une croix dans un carré recomposé à travers une vue satellite. Seule la ligne de 1 mile, nord-sud, dans le Sahara algérien, fut tracée. Une autre ligne est-ouest, en Inde, puis un carré aux États-Unis devaient compléter l'ensemble. Mais Walter De Maria et son équipe furent arrêtés en Algérie, soupçonnés d'espionnage industriel sur un territoire riche en pétrole.