



HAL
open science

Peter Hutton et les fantômes de l'Hudson River School : L'image suspendue (espace, regard, mythe)

Benjamin Léon

► To cite this version:

Benjamin Léon. Peter Hutton et les fantômes de l'Hudson River School : L'image suspendue (espace, regard, mythe) . La Furia Umana, 2014, LFU/21. hal-01514989

HAL Id: hal-01514989

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01514989>

Submitted on 26 Apr 2017

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

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

BENJAMIN LÉON / Peter Hutton et les fantômes de l'Hudson River School : L'image suspendue (espace, regard, mythe)

Le film est un tableau peint avec le langage du cinéma.

Peter Hutton

L'infini de dieu n'est pas mystérieux, il est insondable. Non caché, mais incompréhensible. C'est infiniment clair, telle l'obscurité d'une mer abyssale.

John Ruskin, *Modern Painters*, Volume II, Part III, Chapter V (1846)



Liminaire contemplatif

C'est avec la même latitude contemplative que le cinéaste Peter Hutton explore depuis plus de trente ans les paysages – qu'ils soient naturels ou urbains – à la manière d'un témoin dont la caméra se fait le relais. Cette façon d'immortaliser des moments subtils qui semblent être inconséquents, reflète une méthode puissante devant son appréhension au monde. Comme le note justement Scott MacDonald dans son texte *Peter Hutton as Luminist* : « Le film de Peter Hutton [*Landscape (for Manon)*] est un microcosme qui, en terme de grain filmique, crypte le développement macroscopique que le plan dépeint : du particulier au général. Tout comme son regard méditatif ne fait pas de distinction entre les lieux ruraux et urbains¹. » Si la variété des sites visités évolue avec le temps (avec un passage remarqué en Ethiopie pour son installation *Three Landscapes*, 2013), c'est vers les beautés intemporelles de la vallée de l'Hudson que son cinéma tend à circonscrire son ancrage géographique. La neutralité apparente de son travail reflète dans une distance trouble la réalité qui l'entoure, mais doit néanmoins être comprise à travers le filtre du médium cinématographique. En cela, il convient d'interroger l'héritage pictural de l'Hudson River School au regard de son cinéma moins dans un rapport unilatéral, que dans une volonté de déplacement qui doit permettre d'interroger profondément la relation établie entre nature et culture. Les images dévoyées laissent apparaître un pointillisme tout en surface, qui marque jusqu'à un certain point la position intermédiaire du cinéaste entre l'harmonie totalisante des luministes américains et la touche transitionnelle de l'impressionnisme. De même que l'aspect photographique de son travail – images à l'apparente immobilité – demande l'attention soutenue du spectateur trahissant une suite de mouvements implicites. Cette mise à l'épreuve du système visuel permet d'envisager ses films comme des masses compactes, où les changements subtils sont comme autant de gradations dans la composition des plans. Un cinéma qui interroge nos sensations de même que notre esprit, jusqu'à questionner la dimension spirituelle implicite qui n'est pas sans lien avec la tradition romantique d'un certain sublime (1).

Dans cet essai, je propose d'interroger la relation intime nouée par l'artiste avec certains peintres de l'Hudson River School (Thomas Doughty, Thomas Cole) lesquels

établissent une continuité thématique intéressante avec les transcendantalistes américains (Emerson, Thoreau). Avant de filmer longuement la beauté de la vallée de l'Hudson – où il a résidé de longues années –, Hutton établit un renversement de valeur en travaillant ses portraits de ville et notamment New York, comme des haïkus visuels qui retrouvent l'idiome plastique de cette peinture américaine. Mais l'espace de la ville comme naturalité moderne, épouse moins l'hédonisme tranquille et bienveillant qu'une tension sourde et inquiète pour le spectateur. Il en va de même lorsque la nature est mise en image dans son espace indiciel propre (*Landscape for Manon, In Titan's Globet* ou *Study of a River*). C'est comme si une catastrophe écologique allait survenir au sein de ces paisibles paysages, allant jusqu'à bouleverser l'ordre du monde. Nous pensons à ces plans languissants de la vie quotidienne new-yorkaise dans sa trilogie *New York Portrait* (1979, 1981, 1990). Le calme apparent et étrangement vide des lieux laisse apparaître des vagues de fumées depuis les fenêtres de buildings, lesquelles semblaient être à l'abandon. La ville révèle ses fantômes et retrouve une dynamique complexe au gré de plans qui témoignent d'un quotidien arrachant les corps au vitalisme urbain. Des forces hors du temps, hors du monde, éternelles et primitives comme ces volutes de fumée et de flammes dans *Boston Fire* (1979) et *New York Portrait, Chapter II* (1981), qui font écho à distance aux eaux faussement calmes de l'Hudson River (2). Mais également la solitude morbide du quotidien : en témoigne cette image en plongée d'un homme étendu sur le bitume, probablement inconscient et vers lequel une troupe s'affole pour le ramener à la vie (3). La succession des plans séparés par des noirs, accentue l'effet de flash instantané contrebalancé par leur durée élastique, permettant à la vision d'en ressentir les changements minutieux. Il y a chez Hutton, le regard d'un entomologiste qui observe le va et vient microscopique d'un monde qui passe de l'ordinaire au tragique et du pittoresque au monumental.



2.

3.

De cette ambiguïté partagée entre la sublimation d'un mythe américain aux vertus intemporelles et de son revers impossible, Hutton en ramène des images marquées d'une fêlure irréversible en sa surface. De fait, nous pouvons envisager son cinéma comme la trace d'un monde qui se cherche une pureté permanente, quand bien même les idéaux de cet *wilderness* apparaissent corrompus à tout moment par la modernité irréversible de son développement. Que reste-t-il chez Hutton de la conscience éclairée d'une nature ressentie comme la providence de dieu sur le peuple américain ? Sans doute un éclairage post-romantique au regard moins évident qu'il n'y paraît, où le film fait œuvre de résistance avant l'imminence d'une catastrophe annoncée. C'est d'ailleurs peut-être en interrogeant d'abord les qualités plastiques et le statut de ces images (paysages ou vues cinématographiques ?), que nous pourrions établir par la suite une réflexion sur les persistances jamais simples d'un tel héritage culturel. Qu'est-ce à dire que la nature est un espace inépuisable, indépassable où l'homme n'est qu'insignifiance ? Comment définir le geste artistique de celui qui se fait témoin

explorateur de notre monde ? La tâche s'avère sans doute indéfiniment complexe : devant des images qui tendent vers un espace intermédiaire entre le cinéma et la photographie, la ressemblance par contact entre la chose et son référent (Pierce) semble à jamais être remise en question. Non pas qu'il s'agit d'avoir un doute sur la représentation de ces espaces « photographiés », le cinéaste n'étant pas adepte d'une réalité manipulée ou mise en scène. Mais Hutton joue en permanence de l'ambiguïté du regard devant ces frontières perméables, avec cette subjectivité froide et en retenue qui le caractérise. Ce monde fortement référencé qu'il laisse pourtant à l'état brut de sa propre matière, reste à un stade pré-symbolique où le réel immédiat se reconfigure en chacun de ses instants les plus microscopiques. Une mélancolie déchirante s'ouvre un chemin dans les méandres épidermiques de ces images.

Paysage ou vues cinématographiques ?

Un train avance du coin supérieur gauche en direction du coin inférieur droit dans le cadre de l'image, et semble rejouer de façon citationnelle *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* (1895) des Frères Lumières (4). Le positionnement de la caméra dans la diagonale du champ et sa profondeur fictive – bien qu'inversée dans son déplacement latéral par rapport au film canonique – n'établit pourtant pas les mêmes effets visuels. Au lieu de faire sursauter le spectateur qui croyait naïvement à l'entrée physique et matérielle du train dans la salle, le point de vue adopté dans ce plan introductif, légèrement en plongée sur l'objet en déplacement, inscrit un intervalle entre l'image et le spectateur. Effet du temps qui fait et défait les croyances immédiates rendues possibles par le cinéma, pour un renversement devant le mouvement des choses qui compose cet espace. Le rapport d'échelle finit par révéler l'objet arrivant dans la ligne d'horizon du spectateur : il s'agit d'un jouet au lieu et place d'un train en marche. L'aspect maquettiste du plan ajoute à l'impression d'une succession d'esquisses visuelles dans l'enchaînement des photogrammes. Nous pouvons envisager ce film de façon taxinomique tant il révèle et reflète certains aspects précieux de sa pratique filmique : composé de vingt-deux plans séquences de différentes longueurs, le film montre les paysages autour de la vallée de l'Hudson. Chaque plan-séquence dispose de son propre espace, séparé par des moments de noir. L'immobilité apparente des images

s'en remet aux pouvoirs explorateurs du système visuel, lequel marque un temps d'adaptation devant ces changements subtils et à peine perceptibles.



4.

Le film est une ode à la nature construit comme un ballet dont les mouvements épouseront le rythme d'une dynamique qui s'étire – dans la durée même de son enregistrement – tout en gardant une temporalité globale jouant sur l'alternance apparition/disparition :

« Les durées (en secondes) des vingt-deux plans dans *Landscape (for Manon)* sont : 25, 27, 11/27, 18, 27, 27, 15, 21, 38, 49, 49, 53, 45, 39/34, 26, 28, 15, 25, 19, 31. La longueur particulière de n'importe quel plan est fonction des événements subtils révélés par les images, mais même un coup d'œil rapide au temps général du film, révèle que *Landscape* commence tranquillement puis ralentit considérablement, et que les moments où le montage est le moins fréquent, se produisent presque au centre du film². »

Travailler l'image par fragment, c'est également prendre position pour la touche impressionniste des moments retenus, au lieu d'une vision plus large et artificiellement rendue dans son objectivité première. La touche, celle du peintre, renvoie Hutton à ses

débuts en peinture (il a étudié à la San Francisco Art Institute) dont on ressent ici pleinement la filiation. Néanmoins, et si l'école de l'Hudson River propose des représentations de la nature à la clarté homogène, les images de Hutton sont empreintes d'un contraste au *chiaroscuro* plus prononcé de même qu'une matière imageante plus granuleuse dans son rendu global. Cette façon d'envisager une continuité subtile pourtant marquée par l'arrêt de la caméra, révèle les pièges qu'évitent l'artiste en adossant son regard au strict rendu de la nature. La force de son cinéma vient de la façon qu'il a d'être attentif aux variations lumineuses : l'utilisation du noir et blanc permet au cinéaste de mettre davantage l'accent sur les valeurs de l'image et jouer sur les profondeurs subtiles de sa luminosité. En outre, si le mouvement fluide de l'homme et de la nature transparait comme une force continue, le cinéaste n'en demeure pas moins pris dans le dispositif cinématographique dont certains effets ne peuvent être maîtrisés de la même manière qu'en peinture. A cet égard, le grain de l'image est laissé dans son incarnation la plus brute où l'on voit l'attraction pour des lumières extérieures très basses. Regardons de plus près cette peinture de Thomas Doughty *In the Catskills* (1836) puis un photogramme du film *Landscape (for Manon)*. La peinture de Doughty (5) établit un rapport direct avec le romantisme européen marqué par la petitesse de l'homme devant l'immensité de la montagne. Un arbre et plusieurs collines s'élancent dans la partie droite du cadre comme pour lui rappeler son insignifiance face à la nature. Il regarde en direction du point le plus lumineux du lac, frappé par une révélation soudaine³. La lumière qui illumine l'ensemble de la scène est prête à accueillir l'homme, qui voit l'occasion d'accepter la nature pour elle-même ouvrant son âme à des chemins plus vertueux. La répartition du pigment laisse apparaître une touche relativement homogène : un vert olive se détache d'un beige mordoré qu'une lumière embrasse telle une révélation divine. On retrouve le thème cher à Henri David Thoreau (*Les Forêts du Maine*, 1864) de l'homme prenant conscience de l'influence négative de la société et qui réalise la simplicité de la vie devant le spectacle de la nature.



5.

6.

En comparaison, les images de Hutton construisent un espace moins lisible ou la perspective synthétique du peintre se substitue à une perspective analytique.

L'agencement du point de vue sur un axe directionnel stable, se fait dans la confusion d'une abstraction en puissance par la présence de masses nuageuses aux contours des plus lâches et indéfinis (4). Nous pensons à Hubert Damisch qui évoque de manière précise la fonction du nuage chez Léonard de Vinci :

« Le nuage est pour lui autre chose qu'un élément pittoresque ou un accessoire de théâtre ; il est avant tout un phénomène météorologique, et c'est à ce titre qu'il jouera un rôle dans la représentation. Scientifiquement parlant, le nuage est un corps sans surface mais non sans substance, fruit qu'il est, au même titre que la brume, d'un épaissement de l'atmosphère (Carnets, II p. 39), d'une contraction de l'humidité répandue dans l'air (Ibid., I, p. 352 et 356)⁴. »

Pour le dire autrement : sans surface apparente, le nuage n'en est pas moins visible. Mais cette visibilité rejoint une nature qui se doit d'être repensée aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur. D'un côté, prendre garde à une retranscription trop fidèle des choses pour un retour sur la conscience projective pleine de souffle et d'énergie de l'artiste. De l'autre, permettre au regardant la reprise contemplative du geste créateur. L'image est vécue comme une épiphanie, établissant un dialogue ouvert entre l'artiste et le contemplateur. Les images de Hutton ont ce pouvoir révélateur du monde et des choses : l'activité de la vision devient manifestation du sensible, laquelle fait écho à notre propre corps de spectateur. Si les images semblent être au premier abord des photographies immobiles, l'insistance du regard finit par épouser le mouvement subtil et imperceptible des nuages qui évoluent dans les nappes granuleuses d'une pellicule à la sensibilité élevée (grain plus important). Ce rapport un peu rapide entre un rendu délicat et lisible – sans pour autant refuser le lyrisme – et une visibilité contrariée par un rendu tout en surface abstraite, s'explique en partie par la façon dont travaillaient les peintres de l'Hudson. Contrairement à la tradition impressionniste qui peignait directement ses sujets en plein air avec une fascination notoire pour le grain pointilliste (Monet, Seurat), les peintres de l'Hudson ne peignaient en extérieurs que des esquisses et autres dessins avant d'accomplir l'œuvre dans l'espace intérieur de l'atelier. Constat quelque peu paradoxal pour des artistes qui cherchaient la communion pleine et entière avec la nature. Il va s'en dire que si Hutton s'inscrit en filiation directe avec l'Hudson River School, il bénéficie également d'un intérêt manifeste pour l'art impressionniste européen. Sa position d'artiste au regard de l'idéalisme américain se doit d'être précisée. Comme le note Scott MacDonald, qui rattache dans son texte et de manière assez juste Hutton des Luministes⁵, il est possible que le médium utilisé soit l'une des raisons quant à ce travail sur la matière de l'image :

« De même qu'il est vrai que Hutton en tant qu'artiste filmique « s'écarte » des scènes qu'il dépeint, aussi pleinement que Lane, Heade ou Kensett s'effacent eux-mêmes à partir des scènes qu'ils dépeignent, Hutton est piégé, dans un sens où les peintres ne l'étaient pas, par les limitations du procédé chimique et mécanique qu'il utilise. Pour être plus précis, Hutton est attiré par les scènes visuelles au premier plan duquel toute imagerie dépeinte par la caméra tend, d'un

degré à un autre à représenter le dispositif cinématographique⁶. »

L'effet de grain obtenu sur l'image est ainsi mis en parallèle chez Scott Macdonald avec certains peintres luministes et notamment Johnson Heade : *Approaching Storm : Beach Near Newport* (1860) (7) ou *Twilight, Singing Beach* (1863) (8). Dans ces peintures, il y a un choix subjectif évident pour une vision plus pure de l'espace où le tissage de la toile est rendu visible sur la couche de peinture. L'effet calque obtenu permet ainsi de repenser la perception même de l'espace, donnant à voir sur le tableau un espace invisible. Comme le rappelle Merleau-Ponty : « L'espace est en soi, où plutôt, il est l'en soi par excellence, sa définition est d'être en soi⁷. » Ainsi un tableau ne donne pas à voir une vraie profondeur mais apparaît par des procédés qui ont une signification pour nous (couleur, perspective) et qui permettront à la perception de reconstruire une profondeur.



7.

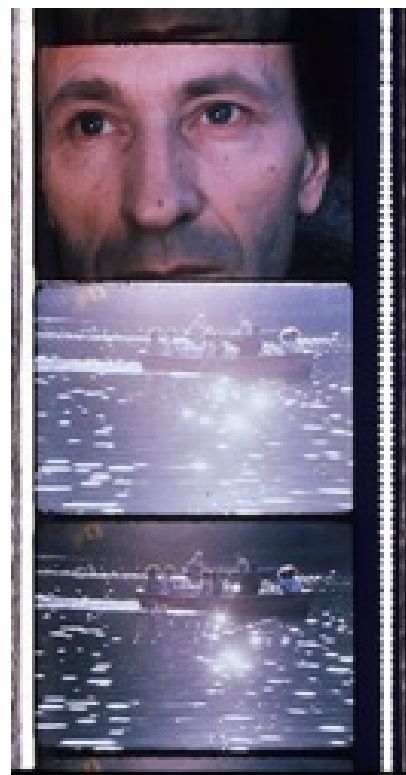
8.

La question du pigment, permet de replacer l'importance des éléments non mimétiques

du signe iconique tel que le développe Meyer Schapiro dans son texte « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques⁸. » Si la question du « champ » reste importante dans notre rapport à la surface de l'image (problématique du fond et du vide), limites (cadre, marge) et positionnement directionnel (axes de lecture), c'est par le « véhicule matériel » que nous tendons à approcher au plus près des problèmes de perception liés à la texture de l'image. Ce véhicule composé de lignes, taches d'encre ou de peinture est remplacé ici et dans l'image en mouvement par l'espace fantomatique du dispositif cinématographique et plus particulièrement la matière de l'image. Prenons l'exemple de ce plan dans *New York Portrait, Chapter I* où l'on voit plusieurs bateaux trouvant un chemin lumineux dans la pénombre de la nuit urbaine. Nous cherchons moins ici à la reconnaissance d'un événement narratif, qu'un repère impossible dans l'espace lequel laisse pourtant deviner les rives de l'Hudson à New York (9). Cette topographie libre des lieux et leur agencement, fait bien sûr penser aux plans de Central Park filmés comme le paysage du *Walden* de Thoreau (10) dans le film-journal éponyme de Jonas Mekas (1969).



9.



10.

Là encore, ce plan large des toits de New York à l'agencement tout en panoramique

semble se fondre et disparaître dans la matière ondoiyante, nébuleuse de nuages vampiriques (11). Les faibles nuances dans les contrastes lumineux tendent à corrompre la ligne de démarcation entre la terre et le ciel. C'est que le nuage participe du mouvement filmique qui exacerbe et dissoud les contours jusqu'à exacerber une picturalité purement plastique.



11.

Cette étude de longue durée sur le climat et le paysage dans la vallée de l'Hudson questionne un dernier aspect important à mon sens : de quels régimes visuels relèvent ces images ? Dans un texte intitulé « Les espaces discursifs de la photographie », Rosalind Krauss établit une distinction intéressante entre la nature intrinsèque d'un paysage et la vue au sens propre. Le texte relate le statut possible donné à la photographie en prenant comme point de départ une photographie de Timothy O'Sullivan, *Tufa Dones* (12) et une photolithographie d'après *Tufa Dones*. Au-delà de la différence de qualité esthétique entre ces deux images (la transparence graphique de la photographie contre le détail bavard de sa reproduction), c'est davantage en terrain d'un monde culturel différent que l'auteur s'interroge. Elle recontextualise précisément le monde d'appartenance distinct qui les oppose :

« La lithographie appartient au discours de la géologie, et donc à celui de la science empirique. Pour qu'elle puisse fonctionner à l'intérieur de ce discours, il fallait rétablir dans l'image prise par O'Sullivan les éléments ordinaires de la

description topographique (...) Et la photographie, dans quel espace discursif opère t-elle ? Le discours esthétique en se développant au XIX^e siècle s'est de plus en plus organisé autour de ce que l'on pourrait appeler l'espace d'exposition⁹. »



12.

En opposition aux théories modernistes – dont elle doit pourtant beaucoup – Krauss introduit l'analyse historique en contextualisant ces images dans leur époque. Elle se sert du corpus de O'Sullivan pour s'opposer à l'assimilation progressive des pratiques de reportage photographique du XIX^e siècle dans le musée d'art. Cette assimilation a occulté le discours scientifique sur ces images qui furent distribuées aux spécialistes sous formes de représentations lithographiques et au public sous forme de photographies stéréoscopiques. L'œuvre exposée comme finalité est étrangère à ces photographies, avant de conclure que les qualités plastiques que certains observent dans l'œuvre de O'Sullivan ne sont que fantasmes projetés sur le mur des galeries et autres espaces muséographiques. Pourquoi ce détour vers le statut ambigu que l'histoire de l'art a donné aux photographies de O'Sullivan ? Et bien parce qu'elles rejouent, il me semble, une même difficulté d'approche que les images de Hutton. Paysages en mouvement ? Vues singulières d'un espace qui l'est tout autant ? Traces cinématographiques régies par un souci de préservation ? Ce dernier point oriente le travail de Hutton vers le spectre d'une collection, qui peut prendre la forme de l'atlas

topographique. A cet égard, la question de la « vue » indique « un lieu remarquable, une merveille naturelle, un phénomène singulier qui vient à occuper cette position centrale pour l'attention¹⁰ » note Krauss. En effet, la tentation d'élaborer une cartographie de lieux marqués par la répétition des espaces jusqu'à épuisement – la vallée de l'Hudson – oriente le travail de Hutton en ce sens. Mais le mystère qui entoure son travail, doublé par une exposition raréfiée de son œuvre au sein de l'institution muséale, empêche d'adhérer complètement à cette thèse. Tout comme l'exégèse théorique des photographies de O'Sullivan, est passée de l'analyse formelle des années 60 à son rejet dans les années 80, laissant de côté les problèmes de significations historiques : en témoigne l'universalisme bienveillant et quelque peu facile de John Szarkowski¹¹ ou l'intégration du contenu dans la forme d'un Clément Greenberg. Krauss se résout à une position intermédiaire, quelque part entre le discours esthétique et l'observation scientifique. Peut-être par facilité ou à défaut d'inventivité conceptuelle, je dirai des films de Hutton qu'ils ne sont ni des « vues » au sens où Krauss le définit dans son texte, ni tout à fait des paysages au sens où il s'agirait d'un espace perçu construit et symbolique. D'un côté, cette manière d'appréhender la nature verrait la subjectivité de l'auteur soumise aux manifestations objectives de la nature elle-même. D'un autre côté, l'utilisation du médium cinématographique comme un espace de l'entre-deux : ni tout à fait du cinéma – un référent photographique stable – ni tout à fait de la photographie – le mouvement implicite des images trahit une possibilité d'avenir. J'avancerai donc le terme de « rétention consécutive » pour qualifier ce travail filmique à la singularité renouvelée : rétention, car ses plans font allégeance au « photographique » d'une mélancolie soutenue ; consécutif, car il s'agit d'une succession ininterrompue – si ce n'est pas des noirs profonds – de motifs sur lequel le temps n'a pas prise. Pris indépendamment l'un à l'autre, les deux termes évoquent bien une absence de choix pour qualifier ce travail. Mais entendu comme une complémentarité insécable, elle souligne et renforce l'antinomie, l'opposé et l'impossible donnés à ces images. Cette conceptualisation donne un pouvoir omniscient à la réception vécue dans la durée même de ces plans : le temps de la conscience indivisible et continue de Bergson : « la durée, ainsi rendue à sa pureté originelle, apparaîtra comme une multiplicité toute qualitative. Une hétérogénéité absolue d'éléments qui viennent se fondre les uns dans les autres¹². » Tout comme les images de Hutton se fondent dans un tout indissociable où les changements uniformes se transforment dans la durée même de leur apparition. Ce sont les éléments naturels, lesquels se génèrent à eux-mêmes dans leur état propre. Le dispositif

cinématographique établie alors un relais subjectif d'une succession d'état de conscience qui s'interpénètrent et s'agglomèrent à l'écran. Et la projection de ces images révèle une prise sur le monde d'un imaginaire qui organise et reçoit ces données sensorielles. Là encore, la notion de paysage apparaît comme un modèle théorique. Loin de n'être qu'un réceptacle passif, elle fait partie intégrante du travail de Hutton. Mais le caractère indicial ouvert à la représentation ultérieure, laisse son cinéma dans un espace flottant qu'on aurait tort d'assimiler à un médium particulier.

Le mythe américain : cet enchantement impossible

De toute évidence, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, et la Hudson River School ont contribué à façonner une identité nationale nouvelle. Considéré collectivement, leur travail offre une réflexion approfondie sur la place de la nation américaine au regard de son histoire récente : comment penser les relations entre soi et la terre qui nous accueille ? Du point de vue d'Emerson et des peintres de l'Hudson River, il y a cette idée sous-jacente d'une nature comme la preuve de l'existence de dieu. La pensée de Thoreau, si elle reste éprise d'un devoir moral à valeur d'exemplarité, relève moins de la pensée religieuse. En réalité, l'héritage culturel commun qui met en lien ces penseurs et ces artistes est un mouvement pour la conservation du territoire américain, qui voit progressivement la création des parcs nationaux. Dans ce contexte, Emerson qui est né peu de temps après la révolution américaine (1803) est le premier philosophe à véritablement encourager la quête nationale d'identité. Ses origines unitariennes développent l'idée d'un dieu unique où la nature est une dimension de cette totalité. Dans son essai intitulé *Nature* (1836), on retrouve l'expression pleine et entière des idéaux transcendantalistes américains. Quant à Thoreau, son essai intitulé *La Désobéissance civile* (1849) dans lequel il avance l'idée d'une résistance individuelle face à un gouvernement jugé injuste, est considéré comme à l'origine du concept de non-violence. Bien que disciple d'Emerson, Thoreau est davantage un philosophe de la nature exaltant la valeur de la nature sauvage – et l'expérience vécue là où Emerson est un philosophe prônant les valeurs de la vie intellectuelle. Les idées d'Emerson et de Thoreau vont trouver un déplacement intéressant chez les peintres de l'Hudson River, lesquels continuent d'avoir une

influence notable dans ce que l'on appelle aujourd'hui l'écologisme contemporain. Précisons toutefois que les membres de l'Hudson River School ont également peint des scènes de l'Ouest américain et du Mexique. La vallée de l'Hudson fut d'abord colonisée (vers 1600) par des immigrants hollandais près des Monts Catskills. Nous avons évoqué précédemment les peintres Thomas Doughty et Johnson Heade, mais notre étude ne peut passer sous silence la figure tutélaire de Thomas Cole. Si la peinture américaine du XIX^e siècle est révélatrice d'une nouvelle place accordée à l'homme comme objet d'*épistémè*, elle impose également la personnification d'entités restées jusqu'alors inconnue : la représentation de la nation dans son rapport à la nature. Comme le rappelle Michel Foucault, « la représentation en tableau découpe le continu des êtres en caractère [13](#) ». Le tableau est ainsi le lieu d'une forme de discours qui permet la discontinuité du regard par une mise en ordre des paramètres esthétiques permis par cet espace. Dans un tableau comme *The Course of Empire: Destruction* (1836), l'exploration du concept de sublime au sens de l'insignifiance de l'humanité par rapport à la puissance infinie de la nature, exprime avec grande sensibilité des préoccupations qui imprègnent également ses toiles de rivières, de vallées et de forêts. Cette toile fait partie d'une série de cinq allégories qui représente l'ascension puis la chute d'une civilisation fantastique. Cole envisage un âge préhistorique où la nature domine l'homme (*The Savage State*), un monde utopique où les hommes vivent en harmonie avec la nature (*The Pastoral State*), une aire de décadence (*Consummation*), la guerre et le chaos (*Destruction*) et finalement un monde inhabité où les ruines de l'humanité sont dépassées par la nature (*Desolation*).



13.

14.

La description rapide de la scène représentée dans *Destruction* montre une ville imaginaire victime d'une invasion. Les incendies, les meurtres et le chaos sont vus à travers l'exagération d'un ciel menaçant où les nuages se mélangent avec la fumée des incendies (13). Le peintre structure sa scène à partir d'un axe oblique qui traverse l'espace de la représentation : la statuaire d'un géant au bouclier massif, le bras étiré vers l'avant surplombe de son imposante stature les événements en présence depuis la droite du cadre. Cole en fait la figure qui ordonne et organise notre regard de spectateur. Ce drame classique allégorise la nation américaine sur le schéma des civilisations européennes prises dans leur décadence. Ce schéma projectif d'un moment présent qui n'a de cesse de dialoguer avec le passé, le peintre entreprend de nous le relater sous la forme d'un récit épique : celui de l'ascension et du déclin des corps humains et des communautés politiques. Ce cycle montre toute l'ambiguïté de Cole qui n'est pas seulement le peintre du sublime américain, en remplaçant l'Amérique des pères fondateurs dans un discours historique plus vaste. La charge spirituelle n'est pourtant pas évidée de son sens moral et religieux, puisque la crainte d'un dieu titanesque se ressent de façon écrasante dans l'ordonnement des figures et l'impression de chaos généralisé. Nous pouvons citer également Asher B. Durand et sa peinture *Kindred Spirits* (1849) qui représente à bien des égards un panthéisme achevé d'une nature reflétant la manifestation de la puissance existentielle de dieu. L'impact de l'exceptionnalisme de cette nature sauvage – qui n'est pas une représentation littérale mais idéalisée de la région – apparaît une nouvelle fois avec ces deux hommes soumis à un espace qui les dépasse. La peinture est construite comme un vaste panorama qui avance dans l'infini profondeur du champ de l'image (14). Les personnages représentés ne sont autres que Thomas Cole (l'homme au chapeau qui donne des instructions) et le poète romantique William Cullen Bryant. En établissant ce jeu citationnel, Durand établit une dialectique de la représentation qui renvoie le tableau aux relations entre l'art et les cercles littéraires ; leurs croyances communes concernant le paysage et sa place dans la nature américaine. De fait, le travail de Cole est révélateur d'un développement que semble avoir retenu Hutton dans son cinéma : la peinture de paysage apparaît dans l'histoire de l'art américaine comme une alternative à la peinture historique incapable de rendre

compte de la réalité contemporaine. Comme le note Jean Mottet :

« Thomas Cole est l'un des principaux artisans de ce processus. En effet, bien que s'inspirant de la tradition romantique européenne, ses peintures reflètent les incertitudes grandissantes des américains quant à l'attribution d'une signification symbolique aux paysages de leur pays. Dans ses grandes séries allégoriques (*The Course of Empire*) où le paysage s'intègre à une vision historique, comme dans ses tableaux représentant des vues nostalgiques d'une Amérique plus familière, que ce soit celle de la Frontière avec *The Hunter's Return* (1845) ou celle des paysages de la Nouvelle-Angleterre (*View on the Catskills, Early Autumn*, 1837) Cole traduit parfaitement les nouvelles aspirations paysagistes¹⁴. »

Il est intéressant de rester quelques instants sur ce peintre tant sa peinture fait écho jusqu'à un certain point avec les travaux de Hutton. Je pense au film *In Titan's Goblet* (1991), hommage sincère mais non dépourvu d'ambiguïté contrariée avec la peinture éponyme réalisée par Cole en 1833. Dans ce tableau – l'un de ses plus énigmatiques – l'artiste concilie les deux dimensions de son travail : la dimension historique et son revers paysager sans pour autant en éclaircir le sens. Nous sommes en présence d'un gobelet géant où les habitants vivent le long de son bord, dans un monde qui leur est propre (15). La végétation couvre l'ensemble du bord rompu seulement par deux bâtiments : un temple grec et un palais italien. Les vastes eaux sont parsemées de bateaux à voile. De l'eau tombe et se déverse sur un autre monde, en deçà duquel apparaît une autre civilisation. Plusieurs qualificatifs ont été donnés pour nommer cette toile : « image dans l'image » ou « paysage dans un paysage » qui relève d'une mise en abyme permanente. Le mystère s'impose encore aujourd'hui devant l'un des rares tableaux que n'a pas commenté Cole. Les interprétations les plus diverses ont vu le jour, essentiellement concentrées autour de la coupe et sa signification mystérieuse : arbre de vie qu'on retrouve dans l'Yggdrasil des légendes nordiques (texte d'un catalogue de vente vers 1904) jusqu'aux rapprochements avec la mythologie grecque établie par Erwin Panofsky dans les années 60. L'allusion de Panofsky au monde grec s'avère assez (trop ?) lisible pour convaincre : l'échelle massive de la coupe en contraste avec cette scène de paysage, invite à ces comparaisons. Il en est ainsi de ces grands objets de pierre laissés par des peuples anciens, et notamment les géants de la

mythologie grecque. Elwood C. Perry dans son texte majeur « The Titian's Goblet : A Reinterpretation », rejette également les interprétations cosmologiques et notamment la comparaison avec les panneaux extérieurs de Hieronymous Bosch et son *Jardin des délices* (1500), généralement pris pour représenter la création de la terre.



15.



16.

Le tableau de Cole n'offre pourtant pas d'inscription iconographique qui confirmerait à une inscription religieuse. Si l'eau de la coupe peut représenter un monde à part et utopique pour ses habitants, l'espace en dehors et au-delà de la coupe montre un paysage désolé de montagnes et de roches. Comme si la coupe ne pouvait atteindre son influence civilisatrice dans un périmètre aussi large. Quant au paysage, il n'est pas tant désolé : il jouit d'une neutralité à la pureté inaccessible, et donc menaçante. C'est que la coupe ne fait pas partie du même espace que le reste de la scène. La coupe semble avoir été intégrée au tableau ultérieurement, tant l'effet obtenu crée une cassure entre les différents plans du tableau. Ce parti pris dans la composition de cette toile, reste étonnant pour un artiste qui compose généralement ses espaces dans une perspective plus homogène – ce qui ne veut pas dire que Cole renonce à certains effets vaporeux qui refusent la perspective synthétique. Pour le dire autrement, une tension manifeste s'établit entre la nature morte (la coupe) et les espaces vastes, sublimes et sauvages de la nature. Ce télescopage replace une des caractéristiques centrales de la peinture de paysage au XIX^e siècle : la profonde anxiété d'un espace local et familier dans un

espace plus vaste que l'individu ne peut maîtriser mentalement. En ce sens, j'avancerai l'idée que la coupe est moins l'élément rappelant une cosmogonie établie qu'une aberration, une illusion d'optique – même si il n'en est rien sur le plan visuel – qui fait apparaître une réalité différente. Faut-il se réjouir de cette évolution qui voit l'homme habiter de nouveaux territoires ou au contraire faut-il s'en inquiéter ? En réintégrant la composition du tableau au centre de notre réflexion, nous voyons bien que toutes les interprétations précédentes, aussi intéressantes soient-elles occultent la dimension plastique du tableau pour s'aventurer sans doute trop rapidement vers le déchiffrement symbolique des éléments qui conjoignent à la signification. Le texte de Perry s'affirme comme une étude différente qui entend repenser le tableau non pas dans son résultat, mais dans son processus créatif ; moins la touche du peintre par les rendus de matières pigmentaires, que le dessin des objets et autres études préparatoires qui ont amenés au tableau. A travers cette approche, il s'agit de démêler l'image de la coupe qui coïncide avec les premiers voyages de Cole en Europe (1829-1832). Loin de moi l'idée de faire l'exégèse des travaux de Perry – il faudrait y consacrer une étude à part entière – que de relever quelques points essentiels : Cole a visité l'Angleterre et dessiné plusieurs esquisses du tableau de Turner, *Ulysses Deriding Polyphemus* (1829). Ce qui pourrait indiquer l'influence gréco-romaine présente dans cette peinture. Perry insiste également qu'il est logique d'établir des liens entre Cole et certains récits comme celui du Mont Athos de Vitruve dans *Les dix livres d'architecture* (vers -25 av JC) puisque Cole faisait d'intenses recherches pour la préparation de sa série *The Course of Empire*. L'auteur rapporte en ces mots : « La statue d'un homme tenant une ville spacieuse dans sa main gauche, et dans sa main droite une énorme coupe, dans lequel sont recueillis toutes les gouttes de la montagne, qui devront être versées dans la mer¹⁵. » Enfin, les dessins de Cole lors de son voyage en Europe (fontaines, bassins, lacs volcaniques) sont pour Perry autant d'éléments qui suggèrent « que cette analogie visuelle était présente dans les pensées de Cole, une analogie entre [ces] paysages actuels qu'il avait observé et la façon dont il avait imaginé la forme du récipient d'eau des bassins¹⁶. »

Dans *In Titan's Goblet*, Hutton tente justement de réactiver le souvenir de ce tableau non dans l'exercice stéril de la citation directe, mais en retravaillant des interstices qui évoquent la peinture en creux. D'une durée relativement brève (10 min), le film est composé de plans silencieux en noir et blanc qui parcourent l'espace géographique des

Monts Catskills (16). Plusieurs plans de brumes dans les montagnes semblent à première vue apporter une étrangeté romantique proche du rêve. Mais le film avance dans une fausse quiétude, les montagnes révélant au loin un incendie de pneumatiques hors de contrôle. L'apparente sérénité de ces paysages est soumise à une fêlure inquiétante, tout comme la peinture de Cole établit un contraste saisissant entre la familiarité bienveillante de la coupe et le paysage inconnu qui l'entoure. Il y a donc une conscience achevée chez Hutton devant la mise en représentation de la vallée de l'Hudson, jouant à distance les craintes de sa destruction. Nous l'avons vu précédemment : si les peintres de l'Hudson River voient dans cette menace réelle une façon de projeter un sentiment artistique qui redéfinit le sentiment de nature, Hutton sait cet espace déjà condamné. Il trouve dans un vocabulaire qui lui est propre, et selon les moyens plastiques du cinématographe, une façon personnelle de réactiver dans une nouvelle contemporanéité une conscience écologique éprise d'une mélancolie non feinte. C'est que les paysagistes américains du XIX^e siècle cherchent à montrer ce qui n'est pas encore visible mais déjà menacé de disparition, alors que Hutton a conscience de montrer un monde qui n'est déjà plus qu'un vague souvenir. Cet anachronisme rend d'autant plus bouleversant ces images qui luttent moins avec la promesse d'un idéal de vertu renvoyant à la place de l'homme dans la société, qu'avec le miroir de leur propre reflet dans l'œil de la caméra. Le réalisateur (et par extension le spectateur) deviennent les témoins médusés de ce chant de cygne à la beauté évanescence. « Comment expliquer, alors, qu'au moment même où les premiers paysagistes américains (Cole, Bierstaldt, Church) se lancent dans cette entreprise, ils se réfèrent ouvertement à diverses écoles artistiques européennes et aux préoccupations esthétiques et philosophiques liées à la peinture de paysage en Europe : le beau, le sublime et le pittoresque ?[17](#) » rapporte Jean Mottet. L'Amérique est alors une nation jeune et sans Histoire et beaucoup de ces artistes font appel au modèle européen garant d'une protection devant ce paysage incommensurable à l'homme. Les peintures pénètrent moins une esthétique proprement américaine que l'influence baroque et romantique de la vieille Europe. Là encore, la peur et la crainte se doublent d'une admiration tranquille et bientôt mélancolique que tout concourt à la destruction.

Le *wilderness* remis en perspective

« Le wilderness n'est pas un objet en tant que tel. Ce terme désigne une qualité (comme le suggère le «-ness») qui produit une certaine humeur ou sentiment chez un individu donné et par conséquence, peut être associé par cet individu à un endroit spécifique¹⁸ » note le professeur Roderick Frazier Nash. On le voit, la définition du terme pose problème dans le choix des mots employés pour le définir. Ce n'est guère mieux en français où il n'existe pas de traduction de ce mot définit souvent comme une étendue sauvage, une zone naturelle à l'état sauvage. Le *wilderness* que Cole dépeint dans son œuvre, trie et rapproche les parties constitutives d'une représentation de l'état pré-américain qui procède d'un cadrage préalable. Il va dans le sens d'une objectivation subjective de la notion d'infini (la perspective) tout en développant un assemblage critique et personnel d'autre part. Ce deuxième point établit un lien intéressant avec le concept de *Stimmung*¹⁹ développé par le philosophe Georg Simmel. Le paysage naît à partir du moment où des phénomènes naturels juxtaposés sont regroupés ensemble, selon un mode particulier d'unité éloignée de la pensée causale scientifique : le paysage comme œuvre d'art arraché au sentiment unitaire de grande nature. La *Stimmung* peut être considéré comme la mise en forme de ce paysage par l'artiste, qui va avec énergie et passion complètement absorber la puissance brute de la nature pour la recréer. Cette orientation conceptuelle, semble donner raison aux intentions projectives que j'ai évoqué concernant les peintres de l'Hudson River School et le travail de Hutton non sans résoudre certains problèmes de perception : « ce qui pénètre tous les détails de celui-ci, sans qu'on puisse rendre un seul d'entre eux responsable d'elle : chacun en participe d'une façon mal définissable – mais elle n'existe pas plus extérieurement à ces apports qu'elle ne se compose de leur somme²⁰. » Si la *Stimmung* d'un paysage s'établit en exemplarité d'un lieu donné, est-ce à dire qu'elle se confond avec l'unité perceptible de celle-ci ? Le *wilderness* américain de Cole représente la nature dans ce qu'elle a de sublime et tourmentée. Nous apercevons la tendance moraliste de son travail à travers l'élaboration d'une représentation critique de la dimension conquérante de l'Amérique. Il demeure important de noter cette aspect critique, tant l'œuvre de Cole a subi au fil du temps une réinterprétation idéologique qui servi les intérêts des nationalistes de la période Jacksonienne, où le sublime devient une justification (un outil idéologique ?) aux guerres de la nation²¹.

Pour Hutton, la crainte d'une nature fragile en proie à la disparition reste présente dans

son travail. Mais comme nous l'avons vu, le sentiment d'attache au paysage ne peut épouser complètement les vues exposées par les peintres de l'Hudson. Au-delà de la distance temporelle qui ne peut donner aujourd'hui le même statut d'alors à ce paysage, c'est peut-être dans un des derniers travaux de l'artiste qu'un nouvel espace s'ouvre pour repenser ses images. L'installation *Three Landscapes* (2013)²² consiste en trois études de paysage déployée sur trois écrans : une aciérie située dans une zone industrielle de Détroit, les champs de la Vallée de l'Hudson et le désert de Dallol en Ethiopie (17). Les images provenant des trois écrans sont projetées simultanément, et laissent apparaître progressivement une contamination des espaces entre eux pourtant géographiquement situés à distance. Les séquences apparaissent comme des mirages et la mise en représentation du travail comme force productive, devient progressivement le moteur d'une abstraction en puissance. *Three Landscapes* est moins un documentaire qu'un poème visuel où l'héritage paysager de la vallée de l'Hudson sert de lien aux espaces, de même qu'une continuité autoréflexive dans l'œuvre de l'artiste. Le concept de *Stimmung* cité auparavant en exemple conceptuel, apparaît dès lors comme un agencement et une expérience sensible continue que le dispositif en boucle rend inépuisable. Si le *wilderness* réactive certaines préoccupations éthiques, il faut davantage voir le concept chez Hutton comme l'affirmation d'une présence dont l'idéal réactive moins l'idée de retour à un paradis perdu, qu'une présence relationnelle de l'homme à la nature dans un instant donné comme contemporain à l'événement filmé. Le poids nostalgique d'une nature idéalisée – si elle est par moment réactivée au détour d'un plan – ne peut rien contre le constat réaliste de mondes et d'espaces filmés comme autant de fantômes à la mélancolie résignée. Son esthétique appelle moins le désir nationaliste d'une nature à (re)conquérir qu'elle n'appelle le désir sourd et personnel d'un sentiment qui renvoie au concept « d'imagination associative » développé par John Ruskin dans *Modern Painters* (1846). « L'imagination associative²³ » exprime à la fois la vérité et la pensée de l'artiste créée par la perception de la vérité, sans toutefois tomber dans un symbolisme trop évident. C'est pourquoi les images de Hutton restent dans un entre-deux jamais stable, quand bien même la nature référentielle de son travail renvoie régulièrement aux fantômes de l'Hudson River School. Comme tout fantôme, il est bien difficile d'en situer l'espace, d'en définir les contours, et d'en interpréter les buts. Le sentiment de vérité insondable à ces paysages aux temporalités fluctuantes, reste à jamais ouvert aux reconfigurations les plus étendues.



17.

Benjamin Léon

Notes

Les numéros entre parenthèses renvoient aux images posées en support de l'essai.

Les traductions de l'anglais vers le français sont de l'auteur et n'engagent que lui.

1 Scott MacDonald, « Peter Hutton as Luminist » dans *The Garden in the Machine*, Berkeley and Los Angeles (California), University of California Press, 2001, p. 288. (Nous traduisons).

2 Scott MacDonald, *Op. cit.*, pp. 281-282. (Nous traduisons).

3 Cette configuration se retrouve dans plusieurs autres toiles de l'artiste qui ont les Monts Catskills comme sujet : *Landscape with Stream and Mountains* (1833), *Landscape with Footbridge* (1835), *In Nature's Wonderland* (1835).

4 Hubert Damisch, « Puissances du continu » in *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 216.

[5](#) Les Luministes apparaissent en détachement de l'Hudson River School par leurs petites peintures contemplatives (mers, lacs...) mises en valeur par des effets d'atmosphère.

[6](#) Scott MacDonald, *Op. cit.*, p. 286. (Nous traduisons).

[7](#) Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960, p. 41.

[8](#) Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques » ("On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs" *Semiotica*, I, 1969) dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 7-34.

[9](#) Rosalind Krauss, « Les espaces discursifs de la photographie : Paysage/Vue » ("Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *Art Journal* n°4, 1982) dans *Le Photographique – Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 38.

[10](#) Rosalind Krauss, *Op. cit.*, p. 44.

[11](#) John Szarkowski fut l'influent conservateur du département photographie au Museum of Modern Art de New York entre 1962 et 1991. Il y développe une vision de la photographie tributaire d'une réflexion projetant l'intention artistique prise dans une évolution stylistique plus large.

[12](#) Henri Bergson, « Les données immédiates de la conscience », in *Œuvre*, Paris, P.U.F., 1959, rééd. 1970, p. 149.

[13](#) Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1994, p. 322.

[14](#) Jean Mottet, « L'émergence de la scène américaine – L'Amérique invente ses paysages : des premières descriptions à la représentation picturale, l'œuvre fondatrice de Thomas Cole » dans *L'invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 17-18.

[15](#) Joseph Gwilt, trans. « The Architecture of Marcus Vitruvius Pollio in Ten Books », London, 1826, p. 34, cité par Ellwood C. Parry III dans « The Titan's Goblet : A reinterpretation », *New York, Metropolitan Museum Journal*, Vol. 4, 1971, p. 131. (Nous traduisons).

[16](#) Ellwood C. Parry III, *Op. cit.*, p. 135. (Nous traduisons).

[17](#) Jean Mottet, *Op. cit.*, p. 16.

[18](#) Nash Roderick Frazier, *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, 1976, p. 1. (Nous traduisons).

[19](#) Le terme reste intraduisible en français et peut signifier une idée d'atmosphère tout comme un état de l'âme.

[20](#) Georg Simmel, « Philosophie du paysage », dans *La Tragédie de la culture*, trad. fr. S. Cornille et Ph. Ivernel, Paris, 1988, p. 241.

[21](#) Il en va de même aujourd'hui où les intellectuels néo-conservateurs semblent trouver dans l'Hudson River School, un refuge bienveillant qui permet de traduire en image l'universalisme des valeurs chrétiennes et autres idéologies réactionnaires. Cf. James F. Cooper, *Knights of the Brush. The Hudson River School and the Moral Landscape*, New York, Hudson Hills Press, 2000.

[22](#) L'installation *Three Landscapes* (la première de l'artiste) fut présentée à la Galerie La loge de Bruxelles entre le 28 novembre 2013 et le 1 février 2014.

[23](#) John Ruskin, « Of imagine associative » dans *Modern Painters*, Volume II, Part III, Chapter II,

1846, pp. 147-161. Après avoir développé le concept « d'imagination pénétrante » qui reproduit la forme externe et l'essence interne (la vérité) d'une observation théoriquement rationnelle, Ruskin s'éloigne avec « l'imagination associative » du réalisme total pour des chemins perceptifs plus abstraits.