

EDWARD HOPPER

IL ÉTAIT une FOIS en AMÉRIQUE

PAR RENAUD FAROUX



GRAND PALAIS, PARIS.

DU 10 OCTOBRE 2012 AU 28 JANVIER 2013.

Edward Hopper. Commissariat : Didier Ottinger.



New-York Office. 1962, huile sur toile, 103 x 140 cm. |
Montgomery, Museum of Fine Arts, Montgomery, Alabama, The Blount Collection. |



Girlie Show. 1941, huile sur toile, 81 x 96 cm.
Collection particulière Fayez Sorofim.

Première rétrospective à Paris de l'œuvre d'Edward Hopper (1882-1967), l'exposition du Grand Palais relève un défi de taille : elle rend leur spontanéité, leur fraîcheur, leur authenticité à des œuvres galvaudées dont l'usage abusif sur des affiches, des couvertures de livres, a constitué un support facile pour vendre l'« American dream ».

L'exposition conçue chronologiquement s'articule en deux grandes parties : après les années de formation aux U.S.A. (avec les maîtres de la Ashcan School) et les artistes qui ont influencé Hopper à Paris (Pissaro, Degas, Vallotton, Marquet), la suite est consacrée aux œuvres de maturité ainsi qu'aux aquarelles. Le long du parcours sont aussi pré-

sentées des correspondances fascinantes entre les toiles, les eaux-fortes ainsi que des clichés du père de la photographie moderne Eugène Atget et d'autres images contemporaines de Philip Lorca diCorcia qui mêlent documentaire et fiction avec un sens de la lumière qui rappelle « le théâtre silencieux » du peintre.

La vie immobile

Par les couvertures des livres des éditions populaires de *Mémoires sauvées du vent* de Brautigan, *Voyage avec Charley* de Steinbeck, *Le Pirate de haute Mer* de Fitzgerald, *La Ville de nulle part*, *Liaisons étrangères*, *Des Gens comme les autres*, *Conflits de famille* d'Alison Lurie le marketing exploite depuis longtemps l'icône « made in U.S.A » de Hopper. Il demeure entre tous le peintre mythique de l'Amérique du Nord des années 1930-40, comme Pollock sera celui des

années 1950 et Warhol des années 1960. Sa peinture fournit un catalogue exhaustif d'icônes de la vie américaine des campagnes et des villes même s'il reste sourd à la beauté des grandes métropoles. Comme le souligne déjà Alfred Barr dans le catalogue de la rétrospective de 1933 au MoMa : « Son indifférence pour les gratte-ciels est remarquable pour un peintre de l'architecture new-yorkaise. Il n'en apparaît que dans une seule de ses peintures, *The*



Hotel Room. 1931, huile sur toile, 152 x 166 cm. |
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

City, et encore est-il coupé de façon abrupte par le haut du cadre. » Hopper sera le peintre de la nature urbanisée, des petites villes de vacances, des lieux aux architectures typiques qui mêlent façades victoriennes ou néo-gothiques, des stations d'essence, des préfabriqués, des bungalows, des marines, des jardins, tous ces ensembles dont le cadrage singulier est sa marque de fabrique. Métro, boulot, dodo : bureaux, bars, compartiments de train, chambres d'hôtel révèlent à partir du réel quotidien une inquiétude et une angoisse où se décèlent la solitude des êtres, leur difficulté à partager un instant de vie, à communiquer, tout comme l'artiste avec Joe, sa femme, sa muse, modèle et martyr.

Sa vision de la classe moyenne des États-Unis est magnifiée par son utilisation savante de la lumière et de ses réflexions aussi bien dans des miroirs qu'à travers les fenêtres et les vitrines. Drugstores nocturnes désertés où ne restent que ceux qui cherchent à échapper à la nuit, maisons isolées sur les falaises battues de vent, motels standardisés, rails de train qui partent vers nulle part, on assiste à une simplification des formes avec des personnages dans un décor qui crée un mystère dans une tranche de vie pourtant quotidienne. Hopper oppose souvent dedans et dehors, lumière franche et ombre, captées dans une mise en scène minutieuse et calculée. Ses

espaces sans profondeur, ses façades qui se succèdent en perspective dans un mouvement ininterrompu sont cadrés avec sobriété et rudesse par des verticales et des horizontales qui délimitent l'espace pictural et le monde du spectateur.

Pour magnifier les détails signifiants, la couleur s'allie à la lumière, cette lumière si particulière matérialisée dans de nombreuses toiles qui indiquent les heures du jour. Elle illumine sans réchauffer car de façon inquiétante à aucun moment elle ne semble apporter le confort, la douceur, la vie, et encore moins, paradoxalement pour un peintre américain, le divin. « Le piquant, écrit Degas dans ses carnets, n'est pas de montrer la source de la lumière, mais l'effet de la lumière » tandis qu'Hopper signale trivialement : « Tout ce que j'ai toujours voulu faire, c'est peindre la lumière du soleil sur la façade d'une maison. » Pourtant chez lui aussi cet effet met dans l'espace une impression d'intimité que le regard dénué ! Comme Vermeer et son « petit pan de mur jaune », il ne privilégie aucune narration. L'action figée laisse en suspens les instants de réalité vécue et tout se passe comme si l'art du peintre parvenait à nier la vie devant soi ou la vie derrière soi, comme si en quelque sorte, nouveau démiurge, sa création n'existait que dans la matérialité de sa peinture. Il précise d'ailleurs : « Je ne peins pas un fait, mais une pensée. » →



Lighthouse Hill. 1927, huile sur toile, 74 x 102 cm.
Dallas Museum of Art, gift of MR. ans Mrs Maurice Purnell.

VIE PRIVÉE/VIE PUBLIQUE

Une maison isolée près d'une voie ferrée, un phare perdu entre mer et ciel, une station service avec un pompiste effacé derrière ses machines rutilantes, une maison au crépuscule, une femme nue près d'une fenêtre, une autre assise sur un lit dans une chambre d'hôtel, tout ce réalisme est sans tendresse et la dureté du pays est manifeste aussi chez ses habitants qui restent esseulés même quand ils sont en nombre. Le peintre les situe sur des terrasses, des salles de théâtre dans des endroits où on ne s'attarde pas. Ils sont présentés dans la banalité la plus prosaïque mais par son art l'artiste nous amène à les considérer comme les archétypes de l'homme universel. La lassitude, l'indifférence, la tristesse, la solitude, voilà où se cache le rêve américain, une tragédie individuelle à la démesure du pays. La scénographie de l'exposition favorise ce ressenti avec une configuration spatiale simple aux espaces presque toujours orthogonaux. Hopper rejoint aussi ses compatriotes écrivains comme Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Williams Faulkner qui décrivent de façon impitoyable la petite bourgeoisie, les hommes d'affaires, le monde rural. Mais à la différence de ces auteurs ou de « ses amis » peintres français (Courbet, Manet, Degas), il ne semble pas s'appesantir sur une critique sociale engagée. Il s'intéresse aux *Citizens* anonymes, modèles impassibles et muets qu'il situe dans des cadrages, des

plans larges, des lumières artificielles ou zénithales qu'il emprunte au cinéma dont il est fin connaisseur. Il est possible d'évoquer les chef-d'œuvres de Griffith, Stroheim, Chaplin, Tourneur dont le peintre se gavait : « Quand je n'arrivais pas à peindre, j'allais au cinéma pendant une semaine ou plus. » C'est là qu'il récoltait ses techniques, ses éclairages, sa tension dramatique, ses instants figés pour donner vie à son génial *story-board* en peinture. En retour, d'autres maîtres du 7^e art, depuis Alfred Hitchcock jusqu'à Terrence Malik, Jim Jarmusch, Wim Wenders, s'inspireront de ses mises en scène. Mais contrairement au cinéma, qui privilégie le mouvement, Hopper dans ses œuvres qui magnifient les formes et la lumière peint l'apparence de ce qui est le plus évident, le plus visible : moments arrêtés, instants éphémères, où tout est immobile comme fixé par la soudaineté d'un déclic photographique réalisé d'une *Fenêtre sur cours* par Alice dans les villes.

Ses tableaux ignorent le spectateur tout comme ses modèles dont les regards sont braqués sur le vide. Ses personnages placés dans leur décor habituel, au milieu des objets de tous les jours créent pourtant un rapport d'éloignement car ils semblent surpris dans des scènes d'où nous sommes totalement étrangers. Le peintre nous propose de nous immiscer dans la vie de ses modèles à des moments où ils sont totalement eux-mêmes dans une intimité où nous n'avons



Morning Sun. 1952, huile sur toile, 71 x 102 cm. |
Columbus Museum of Art, Ohio : Holwald Fund Purchase 1954.031.

aucune part. Notre regard ne peut que se faire intrusif pour leur dérober quelques moments solitaires. En regardant les toiles qu'un secret semble habiter, chacun de nous franchit les limites de la vie personnelle. On ne regarde pas une œuvre, on devient un véritable voyeur et c'est peut-être aussi ce franchissement indiscret de la frontière privée qui procure le malaise diffus, le plaisir trouble et équivoque que l'on ressent devant la peinture de Hopper. La construc-

tion du parcours de l'exposition qui pose souvent des murs nus dans la perspective, amplifie la relation ambiguë entre le spectateur et l'œuvre. La qualité de silence favorise l'envie d'aller voir au-delà de ce que les personnages veulent montrer et même au-delà de ce que le peintre veut clairement signifier pour déboucher sur ce qui reste le ferment de toute philosophie : le questionnement fondamental sur l'absence et la mort, le désir et l'amour.

La vie rêvée

Malgré le côté quelque peu daté de son œuvre on trouve encore au quotidien quelques-uns de ses héros. Ainsi un matin à La Nouvelle Orléans, je buvais tranquillement ma chicorée au lait avec des beignets au sucre à la terrasse du Café du Monde, le regard perdu vers les wagons de tramway qui dansaient des claquettes en roulant vers Bywater et le quartier de Desire le long du Mississippi quand tout à coup une bande de *hipsters* s'est installée. Tous à la mode d'aujourd'hui mais comme sortis avec naturel de l'univers du peintre, les hommes en costume de lin, cravates, chapeaux, chaussures bicolores, les femmes en robe de chez Brooks & Brother avec une chemise blanche brodée, jolies fleurs de Bourbon Street, les cheveux coupés à la *flappers*, coiffées de chapeaux cloches. L'une d'elles, séduisante et pensive, avec les lèvres toutes rouges, un manteau vert et un bonnet en tricot bleu se repeignait le visage dans le grand miroir comme venue tout droit

du restaurant chinois «Chop Suey» de 1929. Quand la réalité reflète le modèle du tableau, on assiste à une mise entre parenthèses de l'espace et du temps, on prend conscience de l'éternité.

Chez Hopper nous sommes parfois confrontés à une solitude ennuyeuse même si elle est enrichissante. Quand l'ampleur de l'exposition redessine la majesté de l'espace américain, on peut être pris par un brutal malaise existentiel comme si on se perdait dans le ciel de la bannière étoilée. Tel le *Vagabond solitaire* de Kerouac il faut se persuader que : « Maintenant le monde est empli de roses du bonheur, toujours, mais aucun de nous ne le sait. Le bonheur consiste à s'apercevoir que tout est un grand rêve étrange », ce rêve que le peintre décrypte par son travail en une vaste représentation théâtrale, une sitcom d'aujourd'hui, comme filmées par des caméras de surveillance pour offrir un recueil de poésies visuelles. ■