

CONNAISSANCE | DES
arts

archéologie

Chypre
au Louvre
et à Bruxelles

salons

De Paris
Photo
à Paris
Tableau

exposition

Babel et
la peinture
flamande



**LE MYSTÈRE HOPPER
AU GRAND PALAIS**





Chaïm Soutine,
Le Village,
1923, huile
sur toile,
73,5 x 92 cm
(PARIS, MUSÉE
DE L'ORANGERIE.
PHOTO DE
PRESSE RMN).

exposition ●●○

CHAÏM SOUTINE, L'ART DE LA VARIATION

Arrivé en 1913 à Paris, où il arpente les salles du Louvre à la découverte de Jean Fouquet, Gustave Courbet, Jean Siméon Chardin ou Rembrandt, le Lituanien Chaïm Soutine (1893-1943) se rend dans le Midi en 1919. De son séjour sous le soleil de Céret, de Cagnes et de Vence, il rapporte dans la capitale, en 1922, près de deux cents toiles. Le marchand Paul Guillaume se passionne alors pour cette peinture expressionniste « où la mesure et la démesure luttent et s'équilibrent » et achètera vingt-deux tableaux qui constituent aujourd'hui, au musée de l'Orangerie, la plus importante collection d'œuvres de Soutine en Europe. À partir de ce noyau, complété de prêts, Marie-Paule Vial a imaginé une exposition centrée sur l'entre-deux-guerres, organisée autour de trois thèmes : le paysage (arbres distordus comme des corps), la nature morte (lièvres et volailles inspirés de Chardin) et la figure humaine. « J'ai souhaité privilégier les séries, les variations. Soutine aime épuiser un sujet. Je voulais mettre en valeur la peinture pour elle-même, la réflexion plastique », explique-t-elle. **G. M.**

« **CHAÏM SOUTINE. L'ORDRE DU CHAOS** », musée de l'Orangerie, Jardin des Tuileries,
01 44 77 80 07, du 3 octobre au 21 janvier. + d'infos : <http://urls.fr/7091soutine>



LE MYSTÈRE HOPPER

Texte GUILLAUME MOREL

Edward Hopper (1882-1967) n'avait jamais eu l'honneur d'une rétrospective en France. Paysages solaires, architectures désertées, figures solitaires, l'essentiel de son œuvre est au Grand Palais. Une plongée réaliste et psychologique, au cœur du mythe américain.

Nighthawks
(Noctambules ou
Les Oiseaux de nuit),
1942, huile sur toile,
84,1 x 152,4 cm (CHICAGO,
ART INSTITUTE OF CHICAGO).



Gas (Station-service), 1940, huile sur toile, 66,7 x 102,6 cm (NEW YORK, MUSEUM OF MODERN ART).

Tout le monde connaît *Le Phare sur la colline*, *Station-service* ou *Les Oiseaux de nuit*, pour les avoir vus reproduits en posters ou en cartes postales. Mais, à moins d'avoir visité les musées de Chicago, de New York ou de Dallas, rares sont ceux qui ont pu contempler ces tableaux « en vrai ». Apprécié du public, Edward Hopper a été peu exposé en Europe et n'avait jamais fait l'objet d'une rétrospective en France. C'est l'un des paradoxes liés à l'artiste. Il y en a d'autres. Peintre emblématique de l'*American way of life*, avec ses chambres de motels, ses théâtres, ses intérieurs peuplés de figures solitaires, Hopper s'est d'abord nourri d'art français, admirant Courbet, Watteau, Marquet, Degas, les photographies d'Eugène Atget. Enfin, sa peinture, au premier regard d'un réalisme précis, est plus complexe, plus mentale qu'elle ne paraît. Au fil d'un parcours chronologique qui retrace son évolution depuis ses années de formation jusqu'à sa grande époque amé-

ricaine, en passant par les aquarelles de 1924, le Grand Palais propose une lecture renouvelée de l'œuvre de l'artiste, au-delà de l'image à laquelle on l'a trop souvent réduit, celle du peintre de la mélancolie.

Étudier Hopper, c'est aussi se replonger dans les débuts de l'histoire de l'art moderne américain. « Je voulais ouvrir un nouveau chapitre de cette histoire, que l'on fait traditionnellement commencer avec l'Armory Show, en 1913, avec des artistes qui prônent un formalisme d'avant-garde. En 1908, l'exposition du Groupe des Huit, à la galerie Macbeth de New York, marque les vrais débuts de l'affirmation d'un art moderne américain, à travers l'illustration et le réalisme », explique Didier Ottinger, directeur adjoint du Musée national d'art moderne-Centre Pompidou et commissaire de l'exposition. « Être réaliste aux États-Unis, c'est être animé par un sentiment démocratique. En Europe, c'est être réactionnaire. L'objectif de cette exposition est aussi de redonner

tout son sens au réalisme américain et Edward Hopper est une sorte de brise-glace ».

À l'école de la poubelle

Le peintre n'a jamais appartenu à aucun mouvement, et la recherche d'une identité artistique américaine, chère à de nombreux artistes, l'intéresse peu. Entre 1900 et 1906, il étudie à la New York School of Art, dans l'atelier de Robert Henri, l'un des membres du Groupe des Huit, bientôt assimilé à l'Ascan School (« école de la poubelle », en référence aux thèmes jugés triviaux, puisés dans le quotidien). Puis Hopper séjourne pour la première fois en France, à Paris, durant l'année 1906, avant d'y retourner en 1909 et en 1910. Il peint des tableaux proches de ceux d'Albert Marquet, les ponts de Paris, des vues de la Seine. Il visite les expositions, se rend aux salons, admire Félix Vallotton pour sa lumière et Edgar Degas dont les angles de vue influenceront ses propres cadrages. À



Edward Hopper en quelques dates

- 1882** : naissance à Nyack, dans l'État de New York.
- 1895** : Hopper découvre l'encre, la gouache et l'aquarelle, avec pour sujets le cyclisme, l'histoire des États-Unis, le base-ball, la caricature politique...
- 1900-1906** : étudie à la New York School of Art.
- 1905** : il est illustrateur à l'agence de publicité C.C. Phillips and Company.
- 1906, 1909 et 1910** : séjours à Paris.
- 1910** : premiers sujets américains, trains, bateaux, salles de spectacles.
- 1913** : il s'installe à Greenwich Village et vend sa première toile, *Sailing*.
- 1915** : commence la gravure, qu'il pratiquera jusqu'en 1923.
- 1920** : il présente seize toiles au Whitney Studio Club de New York, mais n'en vend aucune.
- 1924** : Hopper épouse Joséphine Verstelle Nivison.
- 1930** : le collectionneur Stephen Clark offre au MoMA de New York *Maison près de la voie ferrée*.
- 1933** : première rétrospective au MoMA.
- 1942** : il peint *Les Oiseaux de nuit*.
- 1950** : rétrospective au Whitney Museum, New York.
- 1967** : l'artiste meurt à 84 ans dans son atelier de Washington Square.
- 2004** : exposition des œuvres parisiennes (1906-1910) au musée d'Art américain de Giverny.



En haut : *From Williamsburg Bridge (Vue depuis le Williamsburg Bridge)*, 1928, huile sur toile, 73,7 x 109,2 cm (NEW YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. PHOTO DE PRESSE RMN/IMAGE OF THE MMA).
En bas : *Chop Suey*, 1929, huile sur toile, 81,3 x 96,5 cm (COLLECTION DE BARNEY A. EBSWORTH).



En haut, à gauche : *Lighthouse Hill (Le Phare sur la colline)*, 1927, huile sur toile, 74 x 102 cm (DALLAS MUSEUM OF ART). À droite : *Morning Sun (Soleil du matin)*, 1952, huile sur toile, 71,4 x 101,9 cm (COLUMBUS MUSEUM OF ART). Ci-contre : *People in the sun (Gens au soleil)*, 1960, huile sur toile, 102,6 x 153,4 cm (WASHINGTON, SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM).

son retour en Amérique en 1910, il présente des toiles parisiennes, qui lui valent l'incompréhension et le rejet. Il s'essaie timidement à l'esthétique de l'Ashcan School, se rapproche de peintres comme George Bellows ou John Sloan et il pratique l'illustration pour gagner sa vie. Entre 1912 et 1914, il peint ses premiers sujets américains ainsi qu'une œuvre un peu à part, *Soir bleu* (1914), dont le titre est inspiré par le poème *Sensation* d'Arthur Rimbaud, dans lequel Hopper s'interroge sur sa condition d'artiste et se représente en Pierrot. Puis il découvre la gravure en 1915, étudie la perspective et les contrastes. « C'est à travers cette technique que son art se cristallise, que l'on découvre les prémices de sa

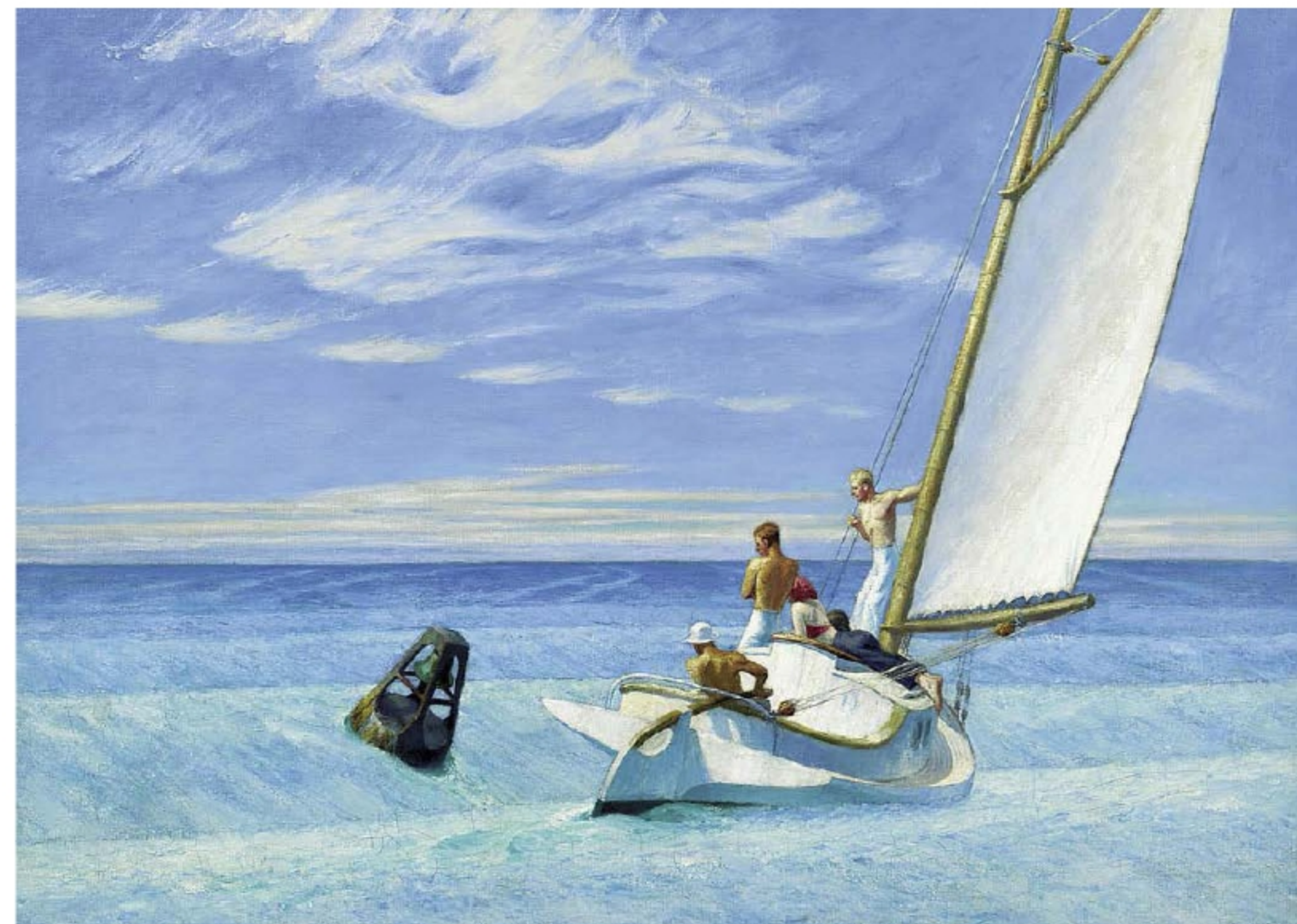
peinture d'après 1924 », affirme Didier Ottinger. Jusque-là, Edward Hopper est ignoré par la critique et le public, et n'a vendu que deux tableaux. La roue tourne en 1923. Il se rend à Gloucester et réalise une série d'aquarelles représentant les maisons néovictoriennes de la Nouvelle-Angleterre. Exposées au Brooklyn Museum puis à la galerie Frank Rehn, à New York, elles sont toutes vendues. Hopper séduit par ses œuvres qualifiées d'honnêtes et sincères, qui rappellent le style des peintures de Winslow Homer (1836-1910). Par la technique et le sujet, il est enfin en phase avec la société américaine. Fort de son succès commercial, il peut renoncer à l'illustration pour se consacrer à la peinture. Entre 1924

et 1967, il produira une centaine de tableaux, qui forgeront peu à peu son mythe.

Le spectateur voyeur

Son style évolue vers des aplats, des compositions très structurées aux couleurs affirmées. Il lui faut parfois un an pour achever une œuvre. « Hopper a une idée de tableau qui renvoie à une émotion. Il la met en forme en puisant des détails dans le réel qu'il recompose ensuite, explique Didier Ottinger. Il y a le temps de la pensée, puis celui de la décan-tation. Sa peinture est réfléchi, très mentale et, finalement, très abstraite. »

Ses premiers chefs-d'œuvre d'après 1924 sont des paysages déserts (*Maison près de la*



Ground Swell (Lame de fond), 1939, huile sur toile, 91,9 x 127,2 cm (WASHINGTON, CORCORAN GALLERY OF ART).

voie ferrée), avant que n'apparaisse la figure humaine, dans *Chop Suey* (1929) ou *Chambre d'hôtel* (1931). La présence de personnages, majoritairement féminins (son épouse Jo sera son unique modèle), solitaires, perdus dans leurs pensées, se fait ensuite plus fréquente et donne aux tableaux des années 1950-1966 leur dimension psychologique. Les regards se portent au-delà du cadre et ne fixent jamais le spectateur, qui devient voyeur d'une scène à laquelle il reste extérieur, tenu à distance. Si les femmes sont souvent dévêtues, leur présence est dénuée de toute sensualité. Le nu n'est jamais le sujet unique de l'œuvre, mais participe d'un tout, au même titre que le lit, la fenêtre, le rideau.

Dans nombre de tableaux, Hopper joue sur la relation intérieur/extérieur, associant en une même toile l'espace clos d'une pièce ou d'un compartiment de train avec le paysage que l'on voit à travers une fenêtre ou dans l'entrebâillement d'une porte.

Le monde d'Edward Hopper semble hors du temps. S'il représente les voies ferrées, les motels, les restaurants, les enseignes publicitaires, les stations-service qui sont autant d'emblèmes de l'Amérique, les architectures qu'il privilégie ne sont pas les gratte-ciel, mais plutôt des maisons individuelles au charme suranné. Il traite indirectement de la ville moderne par les effets qu'elle produit sur ses habitants. Hopper est un maître des at-

mosphères. Mieux qu'aucun autre, il traduit le sentiment d'ennui, d'isolement et de solitude (*Bureau, la nuit* ou *Chambre à New York* et son couple qui ne se parle pas).

Proche du cinéma

Ces scènes du quotidien, comme certains de ses paysages, ont un caractère très cinématographique. Si le peintre est passionné de littérature, de philosophie et de poésie, il regarde également beaucoup de films. Il y puise des idées, des ambiances. Ses compositions sont cadrées comme des plans de cinéma, des arrêts sur image vus en plongée, avec une lumière aussi précise que celle d'un projecteur. Hopper aura à son tour une forte



The Sheridan Theatre, 1937, huile sur toile, 43,2 x 63,5 cm (THE NEWARK MUSEUM).



Une rétrospective très complète

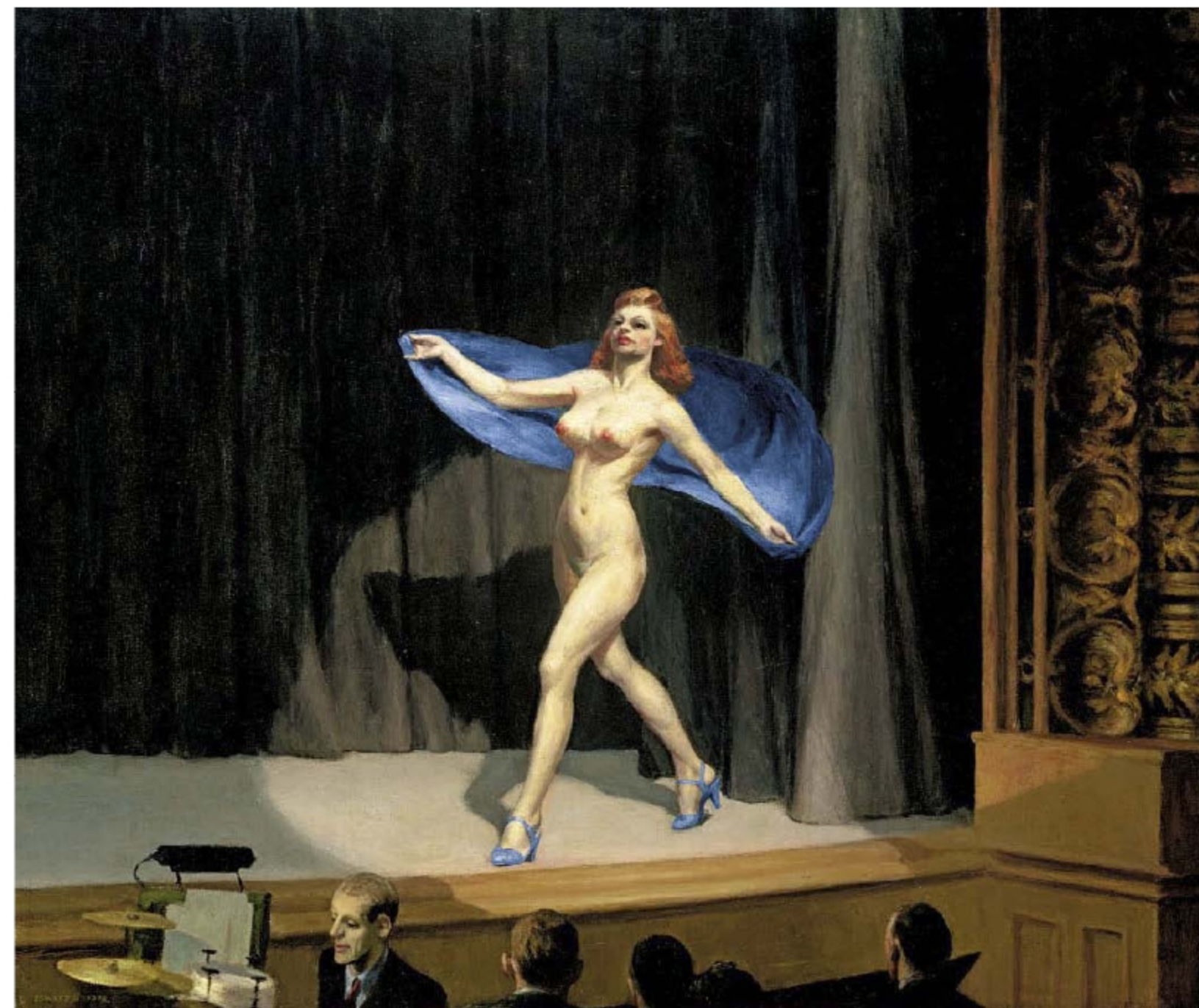
Avec soixante-dix peintures, des illustrations, des aquarelles, des gravures, l'exposition du Grand Palais réunit l'essentiel d'Hopper. Organisée par la Réunion des Musées nationaux et le musée Thyssen-Bornemisza, à Madrid, en partenariat avec le Centre Pompidou, elle est construite en deux parties. Le parcours s'ouvre au premier étage avec l'apprentissage, les années parisiennes, les influences d'Hopper (ill. : *Night Shadows*, 1921, gravure, 17,5 x 21 cm. ©Philadelphia Museum of Art). Il se poursuit au rez-de-chaussée avec les années 1924-1966 et tous les chefs-d'œuvre



En haut : *Conference at night* (Conférence nocturne), 1949, huile sur toile, 71,75 x 102,4 cm (WICHITA ART MUSEUM). En bas : *Office at night* (Bureau, la nuit), 1940, huile sur toile, 56,4 x 63,8 cm (MINNEAPOLIS, WALKER ART CENTER).



américains du peintre, de *Maison près de la voie ferrée* à *Deux Comédiens*, ultime tableau mettant en scène l'artiste et son épouse saluant le public, en passant par *Gens au soleil*, *Compartiment C* et, bien sûr, *Les Oiseaux de nuit*. G. M.



Girly Show (Strip-tease), 1941, huile sur toile, 81,3 x 96,5 cm (COLLECTION PRIVÉE).

influence sur le cinéma. Sur celui de David Lynch, de Wim Wenders et surtout d'Alfred Hitchcock, dont le décor de *Psychose* est directement inspiré de *Maison près de la voie ferrée*. Comme le cinéma, le spectacle fascine Hopper. Pour lui, la vie est un théâtre et le tableau, une scène. Si certaines œuvres font clairement référence à ce monde par leur sujet (*Entracte*, *Deux Comédiens*), ses vues d'intérieurs, de bureaux, de rues, de cafés, relèvent aussi de la mise en scène. Certains paysages s'apparentent à des décors. Ainsi de *Crépuscule en Pennsylvanie* (1942), avec ses façades et son wagon fantomatiques. Le réel joue avec la fiction et toute

l'ambiguïté de l'œuvre réside dans cette dualité. Sous couvert d'un apparent réalisme, le peintre emporte le spectateur ailleurs, dans cet univers « surréel » qu'évoquait André Breton en 1942, lorsqu'il comparait Hopper à Chirico. L'artiste parlait peu, et encore moins de ses tableaux. Son silence a préservé leur mystère. À chacun, donc, de les interpréter, d'imaginer ses propres histoires, en se laissant porter par la magie de la peinture. ■

À VOIR

- « EDWARD HOPPER », au Grand Palais, 3, av. du Général-Eisenhower, 75008 Paris 01 44 13 17 17, du 10 octobre au 28 janvier. + d'infos : <http://urls.fr/7091hopper>

À LIRE

- LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION, éd. RMN (384 pp., 350 ill., 45 €).
 - NOUVELLES, EDWARD HOPPER, éd. RMN, (192 pp., 20 €). Textes de Paul Auster, Norman Mailer, Grace Paley, Leonard Michaels ..., Inspirés par l'univers et les tableaux d'Edward Hopper.
 - EDWARD HOPPER, ENTRACTES, par Alain Cueff, éd. Flammarion (271 pp., 20 €).
 - EDWARD HOPPER À NEW YORK, par Avis Berman, éd. Soline (112 pp., 18 €).
 - HOPPER, PEINDRE L'ATTENTE, par Emmanuel Pernoud, éd. Citadelles & Mazenod (384 pp., 350 ill., 189 €).
 - LE HORS-SÉRIE de « *Connaissance des Arts* » (n°554, 68 pp., 9,50 €).
 + boutique : <http://urls.fr/709hshopper>

ARTS MAGAZINE

OCTOBRE 2012 / N° 69 / 5,50 €

DOM, BELGIQUE, LUXEMBOURG : 6,20 € / SUISSE : 8,50 CHF / CANADA : 9,50 \$CAN

M 02151 - 69 S - F: 5,50 €



**OFFRE
DÉCOUVERTE**
5,50 €
AU LIEU DE 6,90 €

GRANDE ENQUÊTE

**LA VÉRITÉ
SUR LA COTE
DES ARTISTES**

VOYAGE

**VENISE,
DANS LE SILLAGE
DE CANALETTO**

PORTRAIT

**L'INSAISSISSABLE
FABRICE HYBER**

L'EXPOSITION-ÉVÉNEMENT

HOPPER

SOLAIRE ET SOLITAIRE





En couverture : Edward Hopper, *Summertime*, 1943, huile sur toile, Delaware Art Museum, Wilmington

DES HAUTS, DES BAS

Adrien Guilleminot RÉDACTEUR EN CHEF

Connaissez-vous George Romney ? Et John Hoppner ? Ces deux peintres anglais, bien en cour à la fin du XVIII^e, avaient encore une sacrée cote un siècle après leur mort. Dans son étude sur la création du marché de l'art, l'historien Peter Watson* relève que les deux hommes, aujourd'hui largement oubliés, trônaient tout en haut des plus fortes enchères. En 1913, leurs œuvres atteignent des sommets, comme celles de Raphaël, Vélasquez, Titien ou Rembrandt. Aujourd'hui, leurs toiles se vendent encore à (très) bon prix, dépassant parfois la barre des 100 000 dollars. Mais on est loin, très loin de leurs camarades de jeu. Titien ? 15 millions de dollars chez Sotheby's en 2011. Vélasquez ? 4 millions. Raphaël ? Un de ses dessins s'est arraché 42,7 millions en 2009. L'histoire de l'art est ainsi remplie d'exemples d'artistes dont la cote flambe puis s'effondre. Encore nos deux gentlemen-painter étaient-ils des créateurs installés lorsque le marché de l'art a entamé sa folle course en avant. Et ils avaient déjà leur place, certes pas au firmament, mais bien au chaud dans l'histoire de l'art,

et voisinent encore aujourd'hui sur les cimaises de la Tate Gallery de Londres ou du Metropolitan Museum de New York. Le mouvement inverse existe aussi : voyez Alina Szapocznikow, que nous fait découvrir Stéphane Corréard (p. 14), ce sont d'abord des marchands qui l'ont remise à sa juste place. Aujourd'hui, elle bénéficie d'une rétrospective au MoMa de New York...

Mais que restera-t-il, dans cent ans, du trio d'artistes contemporains (Jean-Michel Basquiat, Jeff Koons, Damien Hirst) qui ont raflé les plus belles enchères de ces dernières années ? Sans boule de cristal, difficile de se prononcer. On peut quand même miser une (grosse) pièce sur le premier. Basquiat, déjà « muséalisé », jouit d'une cote assez inoxydable : c'est de loin la plus stable des mégastars de l'art actuel. Pour les deux autres, leur place au sommet est avant tout due à un cru 2008 exceptionnel : c'est l'année où Koons enregistre sa plus belle enchère (presque 13 millions de dollars pour *Balloon Flower (Magenta)*, ce qui en fait l'œuvre d'art contemporain la plus chère de l'histoire) ; et où Hirst casse la baraque, avec une invraisemblable vente chez Sotheby's : presque 200 millions de dollars de recette pour 223 œuvres mises aux enchères. Des chiffres à donner le tournis, mais depuis, ni l'un ni l'autre n'ont réitéré semblable performance. Leur cote va-t-elle flancher ? Suspense. Même s'il existe des règles, des mécanismes et des points de repère (que nous vous livrons dans le grand dossier de ce numéro), en art, aucune certitude, seulement des paris et des conjectures. Des hauts, des bas et d'interminables débats. C'est ce qui en fait tout le sel... ■

*From *Manet to Manhattan : the Rise of the Modern Art Market*. Random House, 1992

HOPPER

ULTRAMODERNE SOLITUDE

Même accompagnés, les personnages d'Edward Hopper sont seuls. Seul comme l'était le peintre dans son époque. Si beaucoup de grands courants ont cherché à se réapproprier son œuvre, l'artiste s'est évertué à tracer une voie singulière et à masquer ses intentions. L'exposition événement présentée au Grand Palais tente d'élucider le mystère.

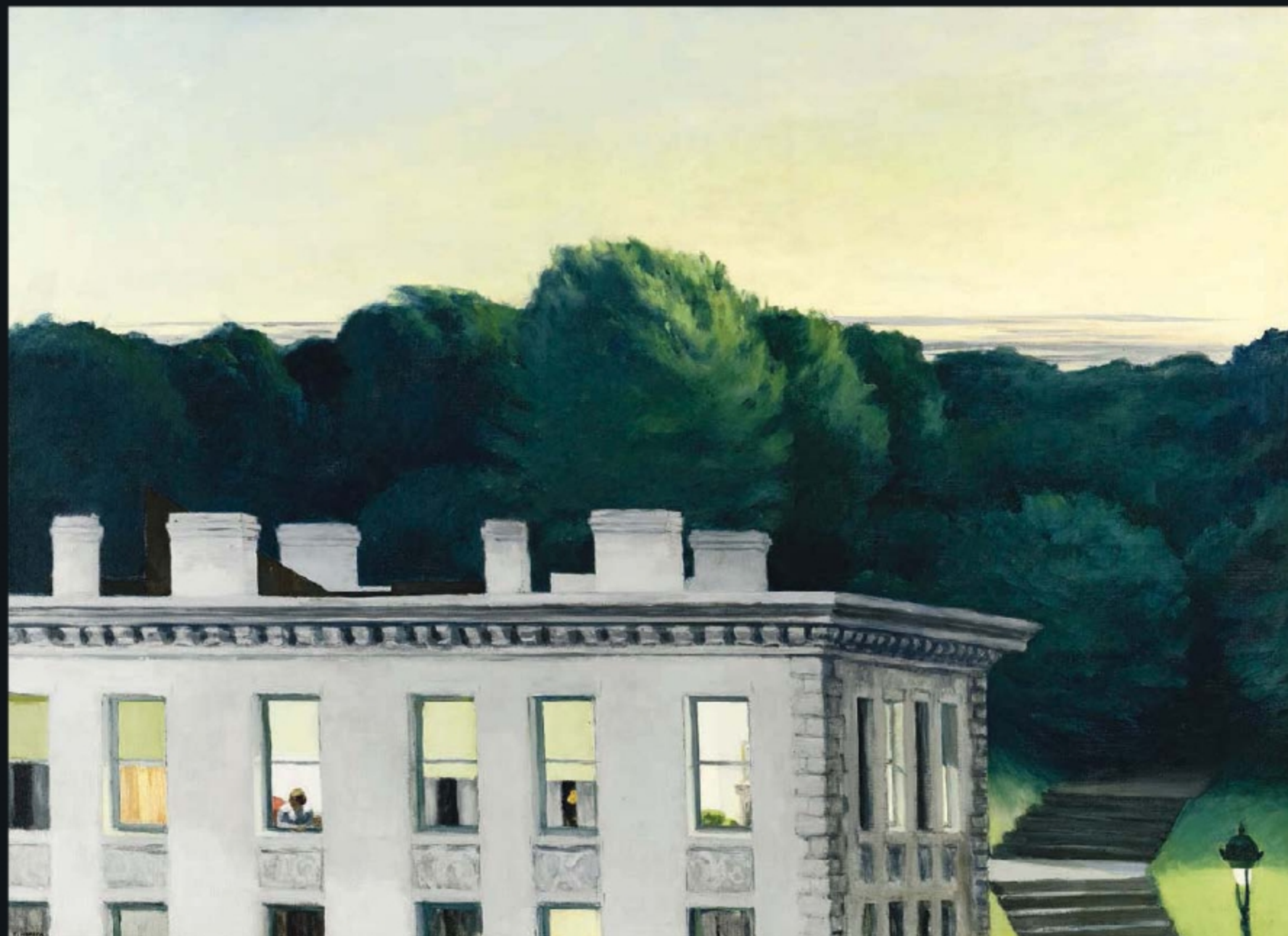
Léo Pajon ^{TEXTES}

Edward Hopper (1882-1967) parlait peu. Alors qu'il est étudiant, l'un de ses condisciples, Guy Pène du Bois, compare ce géant (1,98 mètres) au visage « long et émacié » à un « timide écolier anglais ». En vieillissant, l'artiste ne devient pas plus bavard, et lorsqu'il évoque son travail, un exercice auquel il ne se livre officiellement que quatre ou cinq fois dans sa vie, il laisse aux psychologues le soin d'éclairer son processus créatif ! Pas étonnant que ses toiles aient suscité tant d'interprétations contradictoires. Son œuvre est américaine ? Mais elle multiplie les clins d'œil à l'art européen. Il critique le consumérisme forcené des États-Unis ? Pourtant, il a passé une grande partie de sa carrière à le célébrer quand il travaillait dans la publicité. Ses personnages sont des aliénés, des déprimés ? « Faux ! », s'insurge Didier Ottinger, commissaire de l'exposition présentée au Grand Palais, qui les voit plutôt comme des résistants passifs. Avec cet +



^ **Nighthawks**
1942, huile sur toile,
84,1 x 96,5 cm, The Art
Institute of Chicago

La toile la plus célèbre de Hopper montre des « oiseaux de nuit » murés dans le silence. Leur isolement est total. La vitrine, autour d'eux, crée une cloison invisible qui nous laisse tout loisir de les observer. Prédateurs sortis d'un film noir ou proies enfermées dans un bocal ? À l'observateur de choisir.



← **House at Dusk**
1935, huile sur toile,
92,1 x 127 cm, Virginia
Museum of Fine Arts,
Richmond

SES COMPOSITIONS : UN ISOLEMENT TRÈS GÉOMÉTRIQUE

DÉCOUPÉES AU SCALPEL

Selon l'historien d'art américain Lloyd Goodrich, un jour qu'il discute avec Hopper, il lui explique que lors d'une conférence, il a rapproché l'un de ses tableaux, *High Noon*, avec une toile de Mondrian. Seul commentaire de Hopper : « *You kill me.* » (« Vous me tuez ») Le peintre n'appréciait pas beaucoup d'être comparé à ses petits camarades qui composaient des toiles abstraites, géométriques. Certes, l'artiste, ignorant les effets de mode, est toujours resté fidèle à la figuration. Mais ses compositions extrêmement rigoureuses s'appuient souvent sur des formes géométriques simples, remplies par des aplats de couleur. Ses faisceaux de lignes obliques, verticales, horizontales contribuent à isoler ses personnages.

+ accrochage, le premier de cette ampleur en France (55 peintures, des gravures, des illustrations), l'historien d'art veut éclairer d'un jour nouveau un artiste méconnu et mal compris de ce côté de l'Atlantique. Normal, la France ne possède de lui qu'un petit dessin d'étude (pour *Sun in a empty room*, conservé au musée Cantini, à Marseille). La quasi-totalité de ses tableaux est restée dans son pays d'origine. La rétrospective présentée au Grand Palais, loin des poncifs, permet de découvrir une peinture ambiguë, pétrie de tensions.

Un électron libre très courtisé

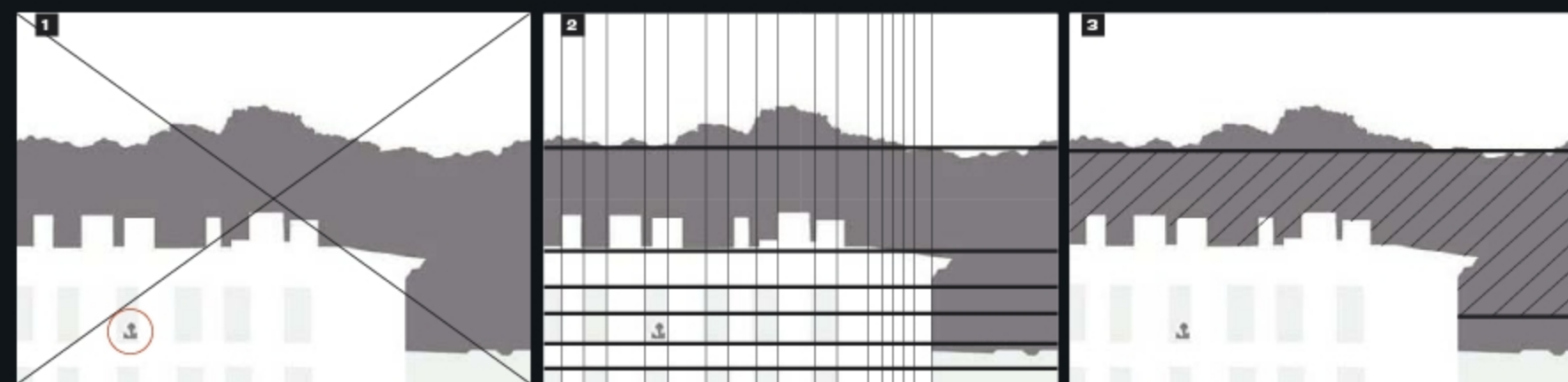
Le malentendu Hopper ne date pas d'aujourd'hui. Nombre de mouvements ont cherché à attirer à eux cet indémodable franc-tireur. On l'a d'abord rapproché de l'école réaliste américaine, l'Ash Can School (littéralement « école de la poubelle »), menée par Robert Henri. Didier Ottinger balaie l'assimilation. « *Bien sûr, Hopper a été l'élève d'Henri lorsqu'il étudiait à la New York School of Art. Il en parle comme d'un bon pédagogue. C'était aussi un militant anarchiste haut en couleur avec lequel il avait sans doute des affinités libertaires. Mais il ne se reconnaît certainement pas dans ses peintures ni celles dans de son groupe qui sont des critiques politiques explicites d'une réalité sans fard. On ne voit pas d'ouvriers chez Hopper. Ses critiques à lui sont plus fines, revêtent une dimension philosophique.* »

Lorsque dans les années 1930, en pleine fièvre patriotique, naît une peinture « régionaliste » défendant les valeurs de l'Amérique « éternelle » des campagnes, Hopper est une nouvelle fois assimilé au mouvement. Le peintre, né à Nyack, un village situé au nord de l'État de New York, sur la rive ouest de l'Hudson, repré- +

1 **Le décentrage du sujet** est récurrent chez Hopper. Faites le test sur les toiles reproduites dans ce dossier : tracez les diagonales des tableaux. Dans 5 œuvres sur 7, les personnages sont mis de côté, isolés. Au centre ? Rien... ou plutôt pas grand-chose : des murs, de l'air, du vide.

2 Les personnages de Hopper, comme cette femme à sa fenêtre, sont enserrés dans des **réseaux de verticales et d'horizontales**, des quadrillages évoquant Mondrian. Ces drôles de toiles d'araignée contribuent au sentiment d'enfermement qui étirent l'observateur.

3 Le découpage des peintures est renforcé par des **jeux de lumière** (naturelle ou artificielle) **très marqués**. Ici, c'est tout le bâtiment qui semble noyé par la forêt étrangement sombre surplombant le bâtiment. Les contrastes renforcent encore une fois l'isolement des êtres et des choses.



SES INFLUENCES : UN AMÉRICAIN TRÈS EUROPÉEN

+ sente souvent le monde rural. Mais il n'a jamais cherché à l'idéaliser. Au contraire, nombre de ses paysages sont plutôt inquiétants. Plus globalement, l'artiste considérait comme « ridicules » ceux qui voyaient dans sa peinture un art « 100 % américain ».

Plus tard, un autre lien est tissé, avec les surréalistes cette fois. Dans un entretien accordé au magazine *View*, en 1941, André Breton, chef de file du mouvement français, cite l'œuvre de l'Américain. On compare ses métropoles vides aux villes fantomatiques de Giorgio De Chirico. Mais selon Didier Ottinger, si parenté il y a, elle est plus subtile. « Ce sont deux peintres de la trahison du réel. Leurs images sont fidèles à la réalité, mais seulement en apparence. Souvent, chez Hopper, les perspectives ne sont pas vraisemblables, les architectures ont trois points de fuite. Certaines vues plongeantes posent le problème du positionnement de l'observateur : sommes-nous dans le ciel, dans l'espace ? Et comment comprendre ses paysages peuplés seulement d'une ou deux personnes ? »

Le monde moderne et ses anomalies

Pour tenter de comprendre la peinture de Hopper, il faut la resituer dans son contexte : celle du déclin de l'Amérique pastorale. En quelques dizaines d'années, à la fin du XIX^e siècle, le pays devient une nation moderne et la première puissance industrielle. Le paradis terrestre dont rêvaient les pionniers américains se pare d'usines fonctionnant à plein régime, d'immeubles démesurés, de véhicules ultrarapides, de panneaux publicitaires aux couleurs agressives. Le monde qui naît sur les cendres encore fumantes de l'ancien est celui de la vitesse, du vacarme, de la productivité.

Or, si plusieurs indices (le mobilier, certains bâtiments) disséminés dans les tableaux de Hopper permettent de situer son œuvre dans l'Amérique du début du XX^e siècle, ses images restent ambiguës. Où sont les bolides ? Où sont les foules des rues new-yorkaises ? Des trains, il ne reste que les voies ferrées, qui barrent discrètement certains paysages. Les buildings, rares et lointains, sont masqués par la brume. Et lorsqu'il montre un bandeau publicitaire, collé sur la vitrine d'une +

Comme l'observe l'historien d'art Emmanuel Pernoud, Hopper met souvent en scène des femmes plongées dans la lumière. Pour l'historien, ces toiles évoquent des Annonciations. Dans les deux cas, c'est l'Esprit divin qui se manifeste dans les rayons du soleil. Mais à l'inverse de la Vierge, les femmes souvent flétries de Hopper sont condamnées à rester stériles.

► Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, huile sur toile, 71,4 x 101,9 cm, museum of Art, Columbus

►► Fra Angelico, *L'Annonciation*, 1445, détrempe sur bois, musée du Prado, Madrid



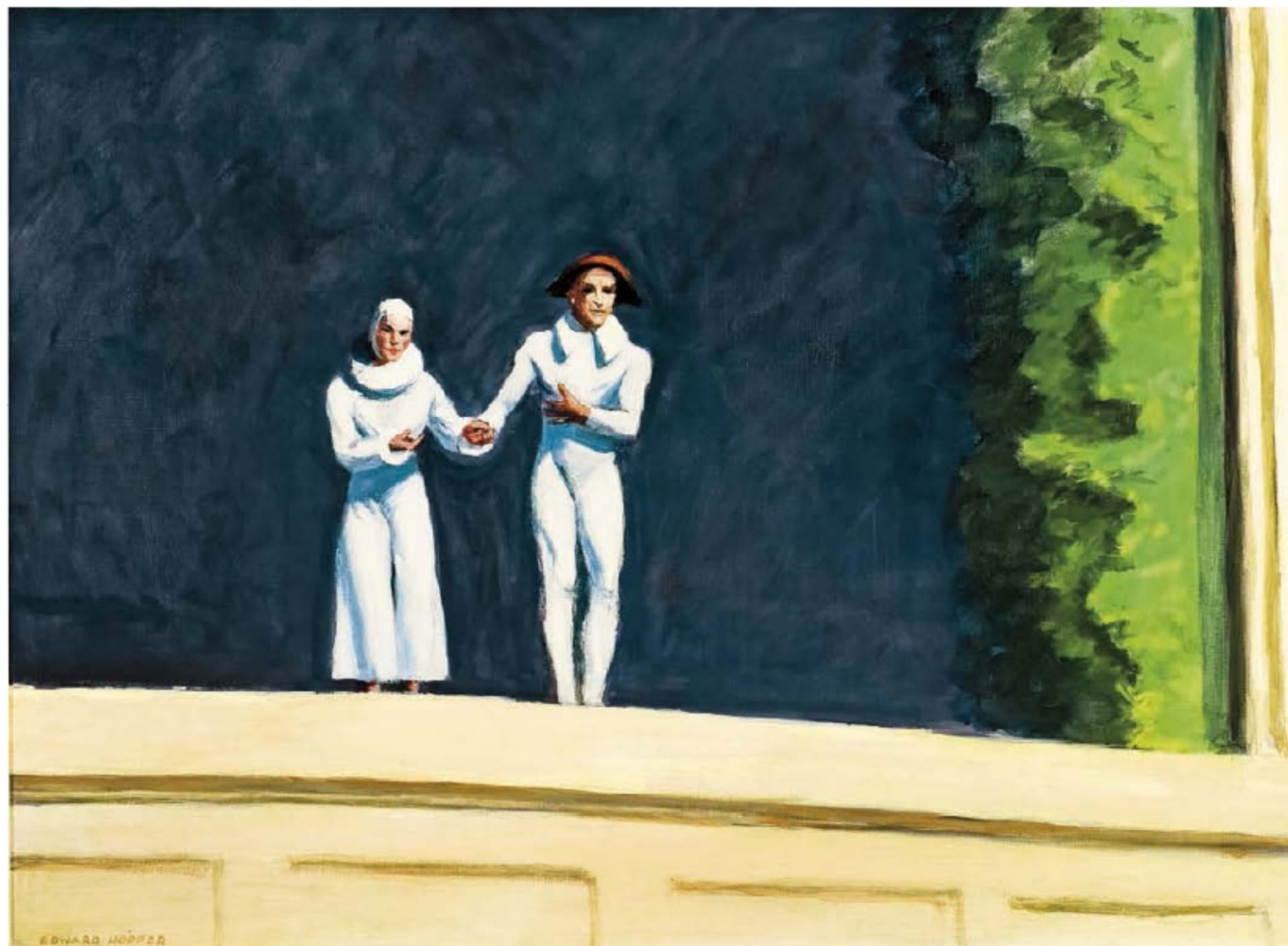
Autre marotte : représenter des lecteurs, et surtout des lectrices. Là encore, l'Américain s'appuie sur une longue tradition européenne. Celle-ci connut un âge d'or aux Pays-Bas, au XVII^e siècle. Son plus illustre représentant ? Vermeer, qui, étrange coïncidence, rapproche aussi ses modèles féminins des fenêtres pour les auréoler de lumière.

◀ Edward Hopper, *New York Office*, 1962, huile sur toile, 102,87 x 140,02 cm, Museum of Fine Arts, Montgomery

◀◀ Johannes Vermeer, *La Liseuse à la fenêtre*, v. 1659, huile sur toile, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

UN FRANCOPHILE CONVAINCU

Hopper, dit-on, lisait Proust dans le texte. Ce qui est sûr, c'est qu'il place *Du côté de chez Swann* parmi les rares livres qui l'accompagnent dans un autoportrait de 1936. La référence surprend chez celui qui ne semble jurer que par l'Amérique. Or le peintre a réalisé trois séjours en France (au début du XX^e siècle, Paris est une étape importante pour tout artiste américain) et même croqué des « types » parisiens. Lors de son premier voyage, en 1906, il écrit à ses parents : « Je ne pense pas qu'il y ait sur terre une autre ville aussi belle que Paris, ni un autre peuple qui apprécie autant la beauté que les Français. » Hopper s'inspire des quais de Seine d'Albert Marquet, des femmes éclaboussées de lumière de Félix Vallotton ou des cadrages audacieux d'Edgar Degas. Comme le rappelle Didier Ottinger, commissaire de l'exposition, le jeune homme est installé rue de Lille, c'est-à-dire à quelques centaines de mètres du Louvre. C'est là, sans doute, qu'il admire certains Rembrandt dont il se souviendra : il partage avec le maître néerlandais le goût du clair-obscur et de l'introspection.



Jusqu'à son dernier tableau (*Deux comédiens*), Hopper n'a eu de cesse de représenter sa femme, Jo. C'est elle qui sert de modèle à la plupart des figures féminines de son œuvre. Même lorsqu'il s'agit de représenter une strip-teaseuse (*ci-contre*).

◀ **Girlie Show**
1941, huile sur toile,
81,3x96,5 cm, coll. part.
Fayez Sarofim.

◀◀ **Deux Comédiens**
1966, huile sur toile,
73,7x101,6 cm,
collection particulière

HOPPER EN CHIFFRES

366 : C'est le nombre de toiles réalisées par l'artiste. C'est peu en soixante ans d'activité. En 1941, après un parcours de 16 000 kilomètres à travers les parcs naturels américains, il ne rapporte que deux aquarelles.

42 ANS : c'est l'âge qu'a Hopper lorsqu'il connaît enfin le succès en 1924. À partir de cette date, cependant, il jouit rapidement d'une grande notoriété dans son pays d'origine.

10 : c'est le nombre de mois entre le décès de Hopper, mort le 15 mai 1967, et celui de son inséparable épouse, Joséphine Nivison (6 mars 1968). La dernière toile du peintre montre *Deux Comédiens* saluant une dernière fois leur public (*ci-dessus*), un double portrait le représentant avec Jo.

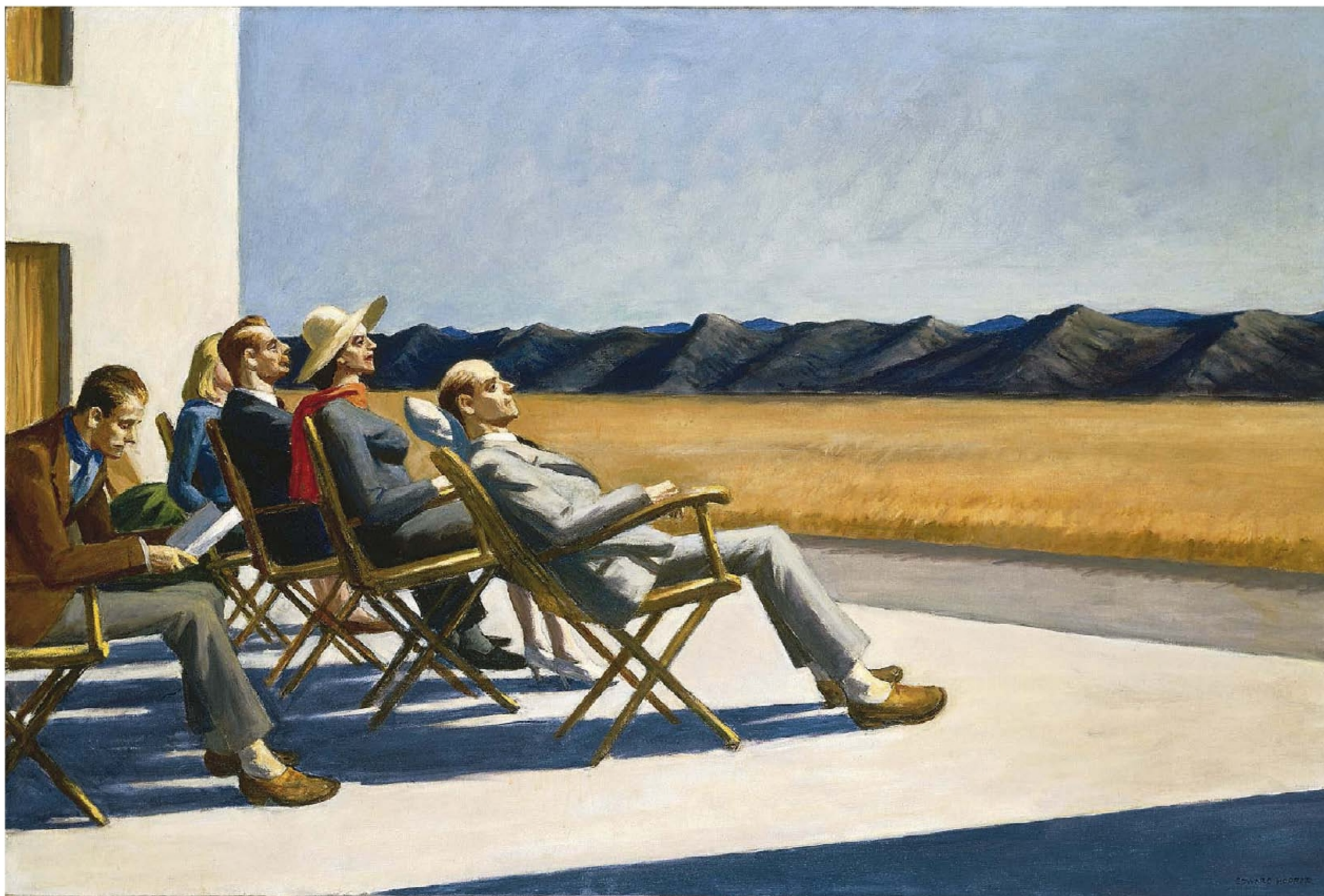
✚ pharmacie, celui-ci vante les vertus d'un laxatif très connu ! L'Amérique que montre Hopper est celle de la solitude et du silence. Ce n'est pas celle qu'on attend, et certainement pas celle dont rêvent les moralistes.

Un puritain... qui se soigne

Soumis à une éducation stricte et religieuse, Hopper est un pur produit de cette Amérique-là. Il n'en reste pas moins critique face à ses dérives moralisatrices. Certains de ses sujets, anodins en apparence, cachent des piques. Il aime montrer ce qui choque. Exemple ? Cette toile sur laquelle trois hommes dans un bateau à moteur se rapprochent de la côte. La peinture, achevée en 1924, en pleine prohibition, a pour titre *Bootleggers*, et désigne des trafiquants d'alcool (en anglais, « ceux qui cachent des bouteilles dans leurs bottes »). Dans *Conference at night*, en 1949, il peint trois personnes tenant conciliabule dans un bureau. Une réunion de « rouges » alors que sévit la chasse aux sorcières mac-carthyste ? Encore plus scandaleux, ce *Girlie Show*

(*ci-dessus à droite*) exhibe crûment les appâts d'une strip-teaseuse aux seins pointant comme des obus. Les différentes ébauches du tableau témoignent du processus d'érotisation de la danseuse : amincissement de la taille, élargissement des hanches et de la poitrine dont les auréoles, gonflées, sont teintées de rouge sang. L'œuvre date de 1941, à un moment où ce type de spectacles pour « dépravés » horrifie l'Amérique puritaine. Le maire de New York obtient même la fermeture des cabarets *new burlesque* dans la ville. Pour l'historien d'art Emmanuel Pernoud, il y a deux Hopper qui luttent. « Son condisciple Guy Pène du Bois expliquait déjà qu'il était partagé entre une réserve anglosaxonne et la liberté des Latins. Dans *South Carolina Morning*, il dépeint le corps d'une femme noire particulièrement appétissant. Et sa posture, dans l'encadrement d'une porte, évoque clairement celle d'une prostituée. Mais en même temps, ce corps est lointain, inaccessible. Hopper lutte contre son puritanisme... avec les moyens du puritanisme : la sexualité est exhibée mais mise à distance. » ✚

Il y a deux Hopper
qui luttent
constamment :
l'un épris de liberté
latine, l'autre d'un
rigorisme puritain



Improbable, ce tableau a des accents surréalistes. Les personnages, endimanchés, semblent attendre le début d'un spectacle. Ou peut-être se livrer à un culte solaire ? Comme toujours, le titre, purement descriptif ne nous apprend rien.

▲ **People in the sun**
1960, huile sur toile,
102,6 x 153,4 cm,
Smithsonian American
Art Museum, Washington

✦ Ce n'est pas la seule ambiguïté du personnage. Reconnu sur le tard, à 43 ans, Hopper a été longtemps condamné à vivre d'illustrations publicitaires. Brillant, plusieurs fois primé (il reçoit notamment le prix de la meilleure image en faveur de la lutte contre l'Allemagne, en 1918), il se présente pourtant comme un « illustrateur raté ». Les nombreux dessins qu'il réalise pour la presse ou la publicité flattent le consumérisme triomphant de l'Amérique du début du siècle. Il illustre des récits par des scènes d'action (gangsters déboulant dans une banque, homme sautant d'un train...)

dans lesquelles il excelle à valoriser le mouvement. À partir du moment où il ne vit plus que de sa peinture, en 1924, il n'a de cesse, au contraire, de déconstruire le bonheur de façade de l'*American way of life* et de représenter des personnages prostrés.

Une philosophie de l'attente

Selon Didier Ottinger, cette perpétuelle méditation dans laquelle Hopper plonge ses personnages est trop souvent comprise comme une manifestation de la déprime américaine (le peintre aurait lui-même

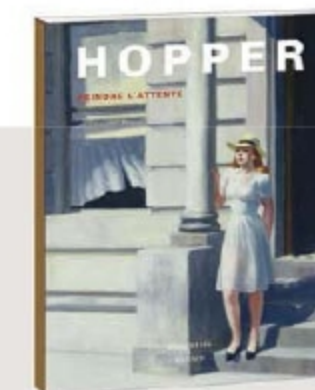
connu des épisodes dépressifs). Il s'agirait d'introspection, d'un acte de résistance passive. L'artiste choisit l'immobilité dans une société qui court. Hopper nous demande de nous arrêter. Pour quoi faire ? Pour faire l'expérience de la transcendance. Peut-être le peintre a-t-il été influencé par le philosophe Ralph Waldo Emerson, selon lequel c'est dans les petits gestes de la vie quotidienne, ceux de la vie ordinaire, domestique, que l'homme peut faire l'expérience du sublime. Le silence de Hopper, finalement, semble avoir beaucoup de choses à nous dire. ■

Dans des scènes faussement anodines, Hopper lie le banal au sublime

À VOIR

Edward Hopper
du 10 octobre au 28 janvier

GRAND PALAIS, PARIS
Avenue Winston-Churchill
Plus d'infos p. 123



UN MYSTÈRE, DEUX SOLUTIONS

Les tableaux énigmatiques de Hopper laissent le champ libre aux interprétations. Et les spécialistes ne se privent pas. Hopper était-il un puritain taraudé par ses pulsions, un brin réactionnaire, fixant sa déprime sur la toile, ou une graine d'anarchiste créant un art de résistance ? Pour vous faire votre idée, consultez les thèses parfois contradictoires défendues dans le gros (mais très digeste) livre d'Emmanuel Pernoud et le petit (mais très complet) ouvrage de Didier Ottinger.

Hopper. Peindre l'attente
de Emmanuel Pernoud, éd. Citadelles & Mazenod, 384 p., 189 €

Hopper. Ombre et lumière du mythe américain
de Didier Ottinger, éd. Découvertes Gallimard, 128 p., 13,60 €

SEPTEMBRE 2012

BeauxArts

BeauxArts

magazine

Pourquoi
FABRICE HYBER
est (de plus en plus)
un artiste important

NOTRE SÉLECTION POUR LA RENTRÉE

30 expositions qui font rêver



GRAND PALAIS

Les objets magiques
de la Biennale
des Antiquaires

ARCHITECTURE

Les Frac, des musées
comme les autres ?

CANALETTO

L'inventeur de Venise

EDWARD HOPPER
Nighthawks, 1942

M 01081 - 339 - F: 6,80 €



AI: 9,80 €, BEL/LUX / ESP: 8 €, Can: 14,40 \$CAN, DOM: 7,80 €, GR: 7,60 €, Port. Cont.: 7,5 €, TOM: 1,150 CFP, CH: 14 CHF

Edward Hopper, dans l'opacité d'un rêve impossible



On l'a trop souvent vu comme le peintre d'une certaine identité américaine : *dinner*, *gas station*, maisons victoriennes juchées sur des plages désertes... Mais, contrairement à Charles Sheeler, Thomas Hart Benton ou Charles Demuth, dont on l'a trop rapproché, Hopper ne participa pas à l'élaboration d'un visage rassurant et serein de l'Amérique. Son pays, il le dit plutôt comme un rêve impossible : bloqué par le cadre, contraint à n'être qu'image. Comme ses personnages à la présence pourtant si brute, il échappe, pour fuir toujours vers un au-delà du tableau. Pourquoi, lors de ses prémices parisiennes d'avant-guerre, Hopper ignora-t-il majestueusement l'ébullition du fauvisme ou du cubisme, pour chercher l'inspiration chez les « anciens », Degas ou Manet ? Par quelle grâce, dès ses débuts, s'adonna-t-il à cette touche apparemment si sage, déjà pleine d'un désespoir contenu ? Pourquoi, à son retour aux États-Unis, négligea-t-il ensuite le réalisme du New Deal, l'expressionnisme abstrait, puis le pop art ? Après des décennies de malentendus, peut-être cette exposition lèvera-t-elle une partie du voile qui occulte la réalité des toiles d'Hopper. Et permettra-t-elle de saisir les âpres raisons qui, jusqu'à sa mort en 1967, l'ont poussé à refuser les diktats de l'avant-garde : s'il traite des mêmes angoisses, il les laisse, lui, en coulisses. C'est ainsi que sa peinture ne doit pas être de celles qui se vivent aisément au quotidien. À la regarder chaque jour, une faille pourrait s'agrandir en soi : incursion discrète du grand vide métaphysique en notre for intérieur.

Emmanuelle Lequeux