

Alain Cuff

The background of the cover is a reproduction of Edward Hopper's painting 'A Woman in a Blue Dress'. It depicts a woman with blonde hair, wearing a dark blue dress, standing in a dimly lit room. She is looking down and to the left, with her hand near her chin. To her right, a wall-mounted sconce with three red lampshades casts a warm, yellow light. To her left, a window is covered with heavy red curtains. The overall mood is quiet and contemplative.

EDWARD HOPPER ENTRACTES

Flammarion

Extrait de la publication

Alain Cueff

EDWARD HOPPER

ENTRACTES

« Tableau après tableau, Edward Hopper a découvert l'Amérique.

Terre déjà conquise et d'apparences familières, ce monde en attente n'avait jamais été vu dans son énigmatique simplicité : rivages déserts, promesses oubliées, rêves et silences continués... Dans ce théâtre équivoque, les acteurs cherchent leur rôle sous une lumière impérieuse, leurs ombres perdues dans les décors. Hopper n'a pas fabriqué ces images : il les a pensées et les a peintes. Simples, immédiates, offertes avec l'évidence d'un souvenir personnel, réalistes et surnaturelles, familières mais lointaines. Les lieux communs sont hantés, les évidences aveuglées, les mystères creusés dans les certitudes de la vision.

Déjà vu ? Oui, mais rien qui y ressemble. Tout est question de perspective : il s'agit de la faire valoir dans sa singularité. »

A. C.

Alain Cueff replace Hopper dans le contexte artistique et littéraire américain pour mieux comprendre sa poétique et en finir avec l'image trop facilement convenue d'un peintre de la solitude et de la mélancolie.

Historien de l'art, Alain Cueff a publié aux Éditions Flammarion Warhol à son image (2009).

Flammarion

Extrait de la publication

Edward Hopper, Entractes

Du même auteur

Warhol à son image, Flammarion, 2009.

Le Grand Monde d'Andy Warhol, catalogue de l'exposition, Réunion des musées nationaux, 2009.

La Peinture après l'abstraction, 1955-1975, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1999.

Le Lieu de l'œuvre, Berne, Kunsthalle, 1992.

Romans

Zôon, Verticales, 2002.

Trois femmes blanches, Verticales, 1999.

Un jour tous les jours, Seuil, 1994.

Alain Cuff

Edward Hopper, Entractes

Flammarion

© Flammarion, 2012.
ISBN : 978-2-0812-8333-6



Self-Portrait, 1945.



Self-Portrait, 1945.

Une femme seule dans un cinéma, une autre nue assise dans un fauteuil, une maison au milieu de nulle part, un phare dans le ciel, un bateau échoué, une ville déserte, un dimanche hébété, un journal et un piano, une fenêtre éclairée, le reste du monde court-circuité, une femme et un classeur, un homme dans la nuit, un bar au croisement des avenues, une strip-teaseuse sur la scène, la lumière du soleil découpée par la fenêtre, un chien en alerte, une vitrine presque vide à sept heures du matin, une chambre ouverte sur l'océan ? La pièce vide d'un appartement à louer ? Une femme au soleil et deux comédiens qui saluent avant de mourir ? Étranges visions, curieuses icônes – modestes vignettes de la vie ordinaire qui se révèlent tout à coup plus insondables que les abîmes. Personnages figés à la minute de leur destin, lieux dépassés par d'infinis horizons, architectures d'une époque révolue, théâtres fermés sur d'invisibles spectacles... Entractes : un geste et un regard suspendus s'éternisent en une étrange coïncidence, un monde se continue entre une peur et un désir,

le scénario envisagé n'a pas été écrit, aucun dénouement en vue. Entractes : ce n'est ni le début ni la fin d'une histoire mais le temps plein et entier de la peinture elle-même.

Edward Hopper n'a pas fabriqué ces images : il les a pensées et les a peintes. Simples, immédiates, offertes avec l'évidence d'un souvenir personnel, réalistes et surnaturelles, familières mais lointaines, d'un monde si bien connu qui se dérobe, elles persistent dans la mémoire bien après que le regard s'en est détourné. Elles s'estompent, reviennent avec la même intensité comprise comme nouveauté. Je crois les connaître, les comprendre comme si elles m'appartenaient. Mais, déshabités, tenus à distance, les lieux communs sont hantés, les évidences aveuglées, les mystères creusés dans les certitudes de la vision. – Déjà vu ? Oui, mais rien qui y ressemble.

Son œuvre si solidement construite, d'un abord si évident, est constituée de paradoxes, d'énigmes irrésolues, d'anomalies délibérées, consciencieusement perverses, de ruptures si discrètes qu'il n'est pas toujours aisé d'accepter leur incidence sur des points névralgiques de la conscience. La fixité de son regard est le produit de son intelligence du mouvement, la fausse banalité de ses tableaux le fruit d'interminables déchantations et de retournements subreptices. Son monde est un théâtre où il se permet des coups qui déconcertent le spectateur crédule, trop vite persuadé d'assister à une prosaïque comédie aux conclusions déjà consommées.

Il ne faut se fier ni aux apparences de l'œuvre ni à celles de l'homme – la complexité et les contradictions

d'un artiste, d'ailleurs, se laissent rarement découvrir à l'œil nu. Solitaire, réservé, taciturne, conservateur ? Hopper est surtout indépendant, orgueilleux, contemplatif, obstiné. Et aussi exigeant qu'intransigeant, aussi ironique que pessimiste, aussi implacable que débonnaire. « Il était entier dans ses volontés ; libertin d'esprit, mais sage de mœurs ; impatient, timide, d'un abord froid et embarrassé, discret et réservé avec les inconnus, bon, mais difficile ami, misanthrope, même critique malin et mordant, toujours mécontent de lui-même et des autres, et pardonnant difficilement. Il parlait peu, mais bien, il aimait beaucoup la lecture, c'était l'unique amusement qu'il se procurait dans son loisir... » Ce portrait qui lui correspond si bien n'est pas le sien, mais celui d'Antoine Watteau, tracé par Edmé-François Gersaint¹. Par-delà les années et les océans, cette étrange coïncidence n'aurait pas manqué de réjouir ce francophile si profondément marqué par ses voyages initiatiques à Paris.

Né en 1882, dans les dernières années de l'âge d'or de l'Amérique – *The Gilded Age* –, disparu en 1967 quand elle est devenue un empire, Hopper a traversé le siècle avec flegme, sans le louer ni le plaindre. Sans chercher à en devenir un héros, beaucoup trop intelligent pour en être une victime. Avec la nonchalance et le sens aigu de l'observation qui caractérisent le passant et l'étranger, avec leur détachement et leur inflexible volonté de ne pas se détourner du chemin tracé bien au-dessus des contingences. Entre son atelier au dernier étage du 3, Washington Square, au beau milieu de Manhattan, et sa maison sur la haute dune de South Truro à

Cap Cod, la peinture constituait son unique et véritable horizon.

Loin de rechercher la rupture à tout prix, il a conservé à son art l'immédiate lisibilité du réalisme américain dont il procède, tout en altérant, avec une infinie discrétion, certains de ses présupposés et de ses buts fondamentaux. Bien plus sophistiqué et ingénieux que sa réputation ne le laisse supposer, il a déguisé son ambition, sans alarmer ni le regard ni la raison, et cherché avec opiniâtreté des problèmes qui n'appartiennent qu'à lui. Pas de programme, pas de manifeste : fidèle à quelques principes, il a voulu assurer sa souveraineté et vivre son propre temps à son propre rythme. De la morale sans concession de ses ancêtres baptistes et huguenots, il a déduit une stricte méthode de travail, élaborant ses œuvres avec conscience et patience, insensible aux pressions amicales ou intéressées de ses proches. De 1921 à 1966, le catalogue raisonné ne recense pas plus de cent trente huiles sur toile. Mais chacune d'entre elles présentait de nouveaux défis et l'obligeait à repenser les enjeux ultimes de son art – la seule chose à ses yeux qui ait une réelle importance.

L'interprétation de son œuvre a été très vite fixée autour de quelques thèmes par des commentateurs autorisés, comme son ami Guy Pène du Bois ou le conservateur du Whitney Museum, Lloyd Goodrich, et inlassablement repris depuis. Le vocabulaire critique s'est coagulé autour des questions de la solitude, de l'aliénation, de la mélancolie, de la frustration..., et s'est si bien implanté dans les esprits que Hopper lui-même s'est parfois plaint de la réduction

artificielle de son travail à ces quelques clichés existentialistes. Ils ne sont pas tous dépourvus de consistance, mais, organisés en un système clos, laissent trop facilement croire qu'il est devenu impossible de renouveler le regard et d'envisager l'œuvre sous d'autres horizons.

Hopper a, bien sûr, une conscience très sûre de l'histoire de la peinture et les références à Rembrandt, Degas ou Eakins, parmi tant d'autres, abondent et composent un réseau dans lequel s'inscrit son travail. Elles permettent souvent de comprendre les problèmes auxquels il était confronté et sa façon très personnelle de les traiter. Mais, si importante pour lui, la littérature offre des ressources précieuses pour décrypter certaines de ses intuitions et ambitions. Non pas en termes iconographiques (comme si tel passage d'Ernest Hemingway ou de Sherwood Anderson offrait une source d'inspiration directe), mais en termes d'intelligence de l'expérience humaine. « Dans chaque œuvre géniale, écrivait Emerson, nous retrouvons des pensées que nous avons rejetées ; elles reviennent vers nous avec une certaine majesté distanciée ². » Lecteur impuni, le peintre était aussi sensible au génie des lettres et à sa majesté distanciée qu'à celui des images.

Les dessins de jeunesse inspirés par ses lectures, sa passion pour le théâtre, la contrainte de son travail d'illustrateur dans les années 1910 et 1920, l'apparente et frustrante narrativité de ses tableaux : autant de faits qui trahissent le caractère décisif de son rapport à la littérature. Loin de chercher à en avoir l'*usage*, de mettre indûment à profit des ressources

Edward Hopper, Entractes

inassimilées, Hopper a trouvé les moyens inédits de travailler *avec* elle, avec sa puissance imaginaire et réflexive qui lui était de première nécessité. À tel point qu'il a peut-être lui-même considéré la peinture comme un interlude vital entre deux lectures.

Les temps de la vie et de l'œuvre de Hopper sont excentriques : la chronologie échoue à rendre compte d'un développement qui n'a rien de linéaire. Au contraire, il procède par anticipations et retours en arrière qui dessinent une figure complexe, comme s'il avait considéré qu'aucun problème ne pouvait jamais être tenu pour résolu et devait être repris sous des angles différents. Pour cette raison, au lieu d'observer une chronologie peu éclairante, j'ai préféré isoler des thèmes et des moments qui permettent de mieux saisir les articulations de sa pensée d'une peinture à l'autre.

I

LE DERNIER PURITAIN

Fin juillet 1934, South Truro, Cap Cod, Massachusetts. Edward Hopper vient de célébrer son cinquante-deuxième anniversaire. Depuis la terrasse de sa maison, posée sur la dune entre ciel et mer, le regard embrasse la baie, de Provincetown, à l'extrémité nord-ouest de la pointe, jusqu'à Plymouth, à l'ouest. Sous la pluie ou dans la lumière de l'été, la plage interminable s'étend comme un mirage. Les coordonnées de la mémoire et de la vision convergent à un long midi : Hopper est au milieu de sa propre vie comme au cœur d'un espace dont il décide les horizons. « En toute saison, écrivait Henry David Thoreau, à toute heure du jour ou de la nuit, j'ai toujours voulu parfaire l'entaille du temps, et en marquer aussi l'encoche sur mon bâton, me tenir à la jonction de deux éternités, le passé et le futur, ce qu'est précisément le moment présent ¹. » L'histoire donne une forme au passé, les divagations de l'imagination une silhouette au futur : de l'une à l'autre prospèrent les illusions du progrès. Mais rien n'est plus difficile que de donner figure au présent, surtout

quand il est malencontreusement confondu avec le « temps réel ». Il s'agit de modeler soi-même cette figure contre les apparences quotidiennes trop vite enregistrées, de la faire durer en dépit des préjugés qui assurent qu'elle ne tient pas debout et concluent à l'obsolescence du temps lui-même. Hopper ignore la solennité trompeuse des gestes inauguraux, la vanité des découvertes et rejette l'ombre des conclusions prédites, des perspectives univoques : il marque son temps avec constance.

Le temps d'un peintre coïncide rarement avec celui du regard porté sur son œuvre. La première rétrospective, présentée quelques mois plus tôt à New York, puis à Chicago, a mis fin à son isolement sur la scène américaine. Événement nécessaire et quelque peu embarrassant, prestigieux et dérisoire : une rétrospective, la révision de votre propre temps par quelqu'un qui y reste étranger, est souvent une épreuve. Alfred Barr, directeur du tout nouveau Museum of Modern Art, qui allait devenir le temple mondial du modernisme en faisant une large place aux avant-gardes européennes, a pris l'initiative de celle-là. Dans sa préface au catalogue, il se plaît à souligner les anomalies d'une carrière en dents de scie qui ne cadre pas avec la marche triomphale à laquelle l'art américain commence déjà à prendre goût. Résumant le parcours du peintre en adoptant le ton neutre d'un article encyclopédique, il donne l'impression que l'œuvre de Hopper ne réserve plus de surprises. Selon sa rigoureuse conception de l'histoire, perce le soupçon que la contribution de Hopper à l'art américain est accomplie. Dans les années suivantes, pourtant, loin de se contenter d'apporter

un simple commentaire à ses œuvres précédentes, Hopper va amplifier la portée de ses intuitions et s'imposer de nouveaux défis. Face aux étendues interminables de la toile ou de l'océan, il s'agit toujours de conjurer, dans le même mouvement, les échéances du monde et les fins dernières.

« Rares sont les peintres contemporains, remarque Barr, à avoir produit si peu sur une aussi longue période, et rares ceux qui ont été capables de donner à chaque œuvre un caractère aussi original et aussi intense². » *Ars longa vita brevis* ? C'est ce qui se dit dans les musées. Dans son atelier, le peintre n'a pas le goût d'y songer. Les temps de la peinture et de l'existence ne font qu'un – lent, intense, peut-être interminable, dans la durée qu'exige leur travail : aucune frontière entre les métiers de vivre et de peindre. Un tableau en suscite d'autres qui reprennent l'œuvre là où elle était suspendue. « Dans le développement de tout artiste, écrivait Hopper, le germe de son œuvre tardive se retrouve toujours dans celle de ses débuts. Le noyau autour duquel l'intellect d'un artiste construit son œuvre, c'est lui-même – l'ego, la personnalité, appelez-le comme vous voudrez –, et cela change peu de la naissance à la mort. Ce qu'il était, il l'est encore, à quelques modifications près. Les différences de méthode ou de choix de sujets ont sur lui peu ou pas d'influence³. » Avec autorité, Hopper rompt ainsi avec les exigences de l'idée de carrière, calquée sur les schémas de l'évolution et du progrès. « Deviens ce que tu es. Fais ce que toi seul peux faire⁴. »

La mer face à lui est aussi tranquille qu'un lac, et pourtant les tempêtes imprévisibles ont causé de si

nombreux naufrages que les premiers habitants, en 1770, avaient d'abord donné à l'actuelle Truro le nom de Dangerfield. Les apparences sont trompeuses : le Cap s'offre comme un havre de paix, une providence pour les égarés. Mais sous le bleu étincelant de la surface, des bancs de sables affleurent ici et là, les houles bouleversent les fonds, trahissent la confiance des marins trop heureux de toucher au terme de leur voyage. À l'extrême nord, la passe est étroite entre Stellwagen Bank et Race Point (autrefois connu sous les noms de Point Care puis de Tucker's Terror). Et le Billingsgate Shoal, parmi d'autres, forme un redoutable écueil au milieu de la baie. Sans oublier les requins, qui viennent parfois croiser près du rivage avec de nouveaux appétits, ni les cétacés, qui s'y échouent parfois et que les touristes, aujourd'hui, chassent avec leurs appareils photo dans la réserve naturelle de Stellwagen. Les phares, les cartes, les portulans et les conjurations toponymiques n'avaient pas suffi à supprimer tous les risques : Henri David Thoreau commence le récit de ses pérégrinations sur le Cap entre 1849 et 1857 par le naufrage d'un brick irlandais, le *St John*.

Hopper avait déjà exploré « le bras nu et recourbé » du Cap à l'instigation et en compagnie de son épouse Josephine. Dans leur vieille Dodge, ils avaient plusieurs fois accompli le voyage depuis New York ou au retour de leurs pérégrinations dans le Maine septentrional. Ils y avaient visité quelques connaissances et peint l'un et l'autre des aquarelles, à Corn Hill, Provincetown, Wellfleet, Eastham. Ils avaient séjourné au Bird Cage Cottage, prenant pas à pas la mesure de la presqu'île, traversée en son

milieu d'une seule grand-route et d'un chemin de fer aujourd'hui hors d'usage. De part et d'autre, l'océan et la baie sont parfois visibles simultanément ; et quand ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est un étang qui a creusé sa demeure dans le sable et s'y tient, entouré de pitchpins, de caroubiers, d'airelles, de camarines noires. Malgré l'envahissante lourdeur de la civilisation, le Cap a gardé certains des aspects enchanteurs qui s'offraient aux hommes de 1620. « Après maintes difficultés dans de tumultueuses tempêtes, écrit l'un des pèlerins du *Mayflower*, enfin, grâce à la Providence de Dieu, le 9^e de novembre, nous aperçûmes une terre que nous pensâmes être le Cap Cod, ce qui s'avéra plus tard exact. Le 11^e de novembre, nous jetâmes l'ancre dans la baie, qui est un excellent port et une plaisante baie, tout entourée de terre, sauf la passe d'entrée, qui fait environ quatre milles de large, d'une terre à l'autre, et plantée tout autour, jusqu'au rivage, de chênes, de pins, de genièvre, de sassafras et d'autres douces essences. C'est un port où mille voiles pourraient trouver refuge ⁵. »

Cent, sinon mille voiles y avaient déjà passé avant eux. Le capitaine Gosnold, heureux d'y avoir pêché abondance de morues (*cod* en anglais), l'avait ainsi baptisé en 1602. En référence aux côtes inhospitalières du Kerala, Samuel de Champlain l'avait trois ans plus tard dénommé Malabar et avait préféré poursuivre sa route au nord pour coloniser les rives du Saint Laurent. Henry David Thoreau remonte plus loin et passe en revue les possibles explorateurs qui auraient accosté ces rivages, jusqu'aux temps reculés des Gaulois et des Vikings, oubliant toutefois

de mentionner Saint Brendan, un Irlandais qui y aurait navigué vers 515 : qui pourrait prétendre en toute certitude être le premier conquistador de tel ou tel rivage ? Le continent américain, ajoute-t-il, a de toute façon été perdu et retrouvé au moins une fois, pourquoi pas deux ? « C'est toujours la même histoire : Bob Smith a découvert la mine, mais moi, je l'ai fait connaître au monde ; et maintenant, Bob Smith la revendique ⁶. » L'histoire est un continuel calcul d'improbabilités et, souvent, la forme avantageuse du mythe devient son assise. Certainement, les pèlerins avaient un récit à offrir, assez héroïque pour sublimer leur accostage en découverte d'une terre promise : affaire de simples marchands, la colonisation de la Virginie dès 1607 fait figure d'anecdote triviale. À celui qui avait invoqué Dieu dans les règles, à celui-là seul était réservé le privilège de se déclarer fondateur de l'Amérique.

Exigeant une purification de l'Église d'Angleterre, que les compromis de la reine Elizabeth avec les catholiques rendaient à leurs yeux infréquentable, ceux qui, aux alentours de 1560, sont fustigés comme « puritains », sûrs de la signification de leur mission, se trouvent en butte aux autorités politiques et religieuses. Les persécutions dont ils sont victimes les poussent à s'exiler à Amsterdam, puis à Leyde, où ils demeurent près de douze ans. Les Provinces Unies sont aussi hospitalières que tolérantes, trop libérales aux yeux de certains d'entre eux qui décident de quitter le pays. Selon les mots de William Bradford, premier gouverneur de Plymouth, « animés d'un zèle ardent, ils caressaient l'espoir de jeter des fondations solides pour étendre le royaume du

Composition et mise en page



N° d'éditeur : L.01ELJN000420.N001
Dépôt légal : avril 2012