



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2012

Cartographies de l'Amérique / Histoires d'esclaves

Interview de Didier Ottinger, commissaire de l'exposition « Edward Hopper » au Grand Palais (10 octobre 2012 - 3 février 2013)

Hélène Valance



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5913>

DOI : 10.4000/transatlantica.5913

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Hélène Valance, « Interview de Didier Ottinger, commissaire de l'exposition « Edward Hopper » au Grand Palais (10 octobre 2012 - 3 février 2013) », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 25 mai 2013, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5913> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5913>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Interview de Didier Ottinger, commissaire de l'exposition « Edward Hopper » au Grand Palais (10 octobre 2012 - 3 février 2013)

Hélène Valance

Hélène Valance : L'exposition « Edward Hopper » vient de s'achever, et la presse n'a pas attendu la clôture de l'exposition pour souligner son succès exceptionnel. Comment l'expliquez-vous ?

Didier Ottinger : Un succès d'une telle ampleur reste dans une certaine mesure un mystère. Il est d'autant plus inattendu que le public français ne connaissait que quelques tableaux de Hopper, que le nom de l'artiste était totalement inconnu du grand public¹.

La fréquentation exceptionnelle de cette exposition (près de 800 000 visiteurs) tient pour une part certaine à l'attachement du public français pour la culture, pour la mythologie américaine. J'aimerais croire que ce succès tient également à une alchimie toute particulière, imprévisible au moment où nous avons mis l'exposition en chantier : l'adéquation profonde entre l'œuvre de Hopper et le cadre de cette exposition, le Grand Palais, à Paris, celui d'une culture française à laquelle le peintre américain vouait un profond attachement. Il m'est arrivé de transposer à Hopper le descriptif que Baudelaire avait fait de E. A. Poe : « un ange déchu qui se souvient des cieux ». Je crois profondément que pour Hopper, Paris, la culture française ont été ce « paradis ». Ce « retour », dans la ville qu'il chérissait tant, cette harmonie secrète, et retrouvée, était, je le pense, perceptible dans l'exposition.

H.V. : Qu'emporte Hopper de l'Europe (arts mais aussi littérature ?) avec lui à son/ses retours aux États-Unis ? Comment, à vos yeux, concilie-t-il cet apport européen avec son éducation artistique américaine ?

D.O. : Hopper rapporte de ses séjours parisiens la définition toute baudelairienne du « peintre de la vie moderne ». S'il adhère au parti-pris de réalisme des peintres de

l'*Ashcan School*², il partage plus profondément encore leur conviction que le peintre moderne doit être un peintre de *mœurs*. Il doit rendre compte de ce que sont les usages, les relations intersubjectives, les habitudes de son époque. Baudelaire illustre cette nécessité en se référant au travail de Constantin Guys pour les gazettes parisiennes. C'est ce principe d'une chronique de l'époque que Hopper emprunte aux humoristes français, lors de ses premiers séjours à Paris. Parmi les peintres de l'*Ashcan school*, John Sloan est celui qui s'est le plus identifié au « peintre de la vie moderne », au « flâneur » baudelairien. Hopper et Sloan partagent également une attitude ambivalente à l'égard de la modernité. La ville chez Hopper, est tout à la fois fascinante et terrifiante.

Hopper emprunte enfin à Baudelaire son attention portée aux lumières, à la polarisation entre éclairages bénéfiques et maléfiques, illustré chez le poète par une opposition quasi morale, entre lumière solaire et éclairage au gaz.

H.V. : Vous rapprochez le traitement de la lumière chez Hopper de son puritanisme...

D.O. : La lumière pour Hopper est toujours symbolique, elle se distingue en cela de celle des impressionnistes, qui est une lumière totalement profane, scientifique. Hopper est l'héritier d'un luminisme spirituel qui est celui de la grande tradition puritaine, lui associant des valeurs métaphysiques, religieuses et morales. Le milieu baptiste dans lequel a grandi Hopper est resté marqué par les idées de la réforme, incarnées dans la peinture de Vermeer et de Rembrandt. C'est de ce contexte culturel, de ce moment historique, que lui vient l'idée d'une lumière porteuse d'un message transcendantal.

H.V. : Vous présentez de nombreuses facettes de l'artiste – notamment à travers des objets témoignant de sa carrière d'illustrateur commercial. Quelles continuités et ruptures voyez-vous entre l'illustration et la peinture chez Hopper ?

D.O. : Les liens entre peinture et illustrations sont d'abord perceptible dans le décor : c'est par son expérience d'illustrateur que Hopper a pris conscience de l'importance pour la culture américaine de décors comme ceux des hôtels qui forment un des thèmes essentiels de sa peinture. Les vues urbaines, celles de l'univers bureaucratique, viennent également de ses travaux d'illustrateur. De l'illustration à la peinture, Hopper a opéré une sorte de purge narrative. Ces tableaux sont marqués par un suspens total de toute activité, de toute narration, ils sont soumis à une fixité qui contredit ce qui était le cahier des charges des illustrations : images de célébration du dynamisme américain, de la société des loisirs, du commerce, de l'activité laborieuse... Un des plus tenaces lieux communs de l'historiographie moderne tient à cette idée que la peinture moderne naît le jour où Manet, avec *Le Déjeuner sur l'herbe*, décide de « tuer le sujet » de la peinture traditionnelle. Il se dit et se répète que la peinture moderne pourrait être entièrement déterminée par ce que Georges Bataille nommait le « sacrifice de la narration ». L'attitude de Hopper à cet égard est des plus subtiles. S'il vide effectivement ses peintures de ce qui était la narrativité illustrative, il exhibe cette réticence, en fait le sujet même de ses peintures. L'immobilité, le silence des ses tableaux prennent une valeur de contestation des valeurs les plus caricaturales de la société moderne américaine : l'uniformisation, le mouvement perpétuel, l'urbanisation forcée ; une critique qui s'inscrit dans une autre tradition, celle de Ralph Waldo Emerson.

H.V. : Vous lisez en effet Hopper à la lumière d'Emerson. Pourriez-vous revenir sur ce rapport de l'artiste au philosophe ?

D.O. : Ce qui fait de la peinture de Hopper une peinture « emersonienne » réside en grande partie dans sa dimension de résistance. La philosophie d'Emerson apparaît à un moment historique où la société américaine se métamorphose sous les auspices de l'industrie, du commerce. Emerson exprime sa suspicion à l'égard de cette évolution. C'est la raison pour laquelle il est si fasciné par la pensée de Carlyle, témoin direct et sceptique de la révolution industrielle anglaise. Emerson est proche de cette pensée de la résistance, lui aussi oppose au mouvement de la modernité américaine, des valeurs vouées à disparaître : l'individualisme auquel il est tellement attaché est en passe d'être laminé par une société qui ne prône que l'uniformisation, qui suppose que les individus partagent les mêmes goûts et les mêmes besoins. Une façon pour Hopper de faire picturalement écho à l'individualisme prôné par Emerson, est d'accentuer la singularité de ses personnages.

Il est frappant de constater que chacun des personnages représentés par Hopper est profondément singulier. Cette individualisation de ses personnages constitue un écart significatif avec sa pratique d'illustrateur. Illustrateur, Hopper dessine pour le plus grand monde, et pour ce faire, il produit des stéréotypes : l'archétype de l'Américain, de l'Américaine au foyer, du soldat ou de l'ouvrier dynamique. Dans ses tableaux apparaissent des « bobines » irréductiblement singulières.

Emerson s'attaquait au consumérisme, à l'idée que c'est par l'accumulation des biens matériels que s'accomplit le bien-être de l'humanité ; une idée liée au progrès des sociétés modernes, que réfute Hopper après Emerson, d'où l'ironie qu'il manifeste à l'égard de la société de consommation, avec *Drug Store* en particulier, qui présente une vitrine de pharmacie dominée par une publicité pour les produits laxatifs *Ex-lax* ; une critique ironique des excès de la consommation.

Une autre idée commune à Hopper et Emerson est que la société américaine est une société de l'ivresse et de l'oubli de soi, qui sollicite en permanence les individus, les immergeant dans ce que l'on nommera plus tard la « société du spectacle ». Cette évolution des sociétés modernes instaure un décalage entre l'expérience existentielle et le tourbillon, la liesse permanente qui entraîne les individus dans une ronde effrénée. La condamnation d'Emerson de cet enivrement est réalisée par Thoreau qui s'extrait du monde moderne pour retrouver la nature et la solitude ; un retrait qui est devenu l'un des principaux sujets de Hopper.

Sa peinture restitue en outre le récit de l'éloignement de la nature, tel que l'accomplit dans son histoire la civilisation américaine, qui n'aura cessé de saccager les derniers bastions de la nature sauvage dans sa course vers l'Ouest. De là le rôle essentiel de la locomotive, symbole par excellence de cette avancée du monde technique et de la frontière sans cesse repoussée de la nature sauvage, dans les dessins, les gravures et les peintures de Hopper.

H.V. : Cadres, fenêtres, écrans, scènes abondent chez Hopper, qui justifient les nombreux liens établis entre son œuvre et le théâtre et le cinéma : en quoi pensez-vous que Hopper a contribué à faire évoluer le regard de réalisateurs et de metteurs en scène après lui ?

D.O. : Hopper emprunte beaucoup au théâtre, mais apporte encore plus au cinéma. Ce qu'il prend au théâtre, c'est son principe même, celui d'une représentation du monde basée sur une forme de distanciation et de transposition du réel. Plus profondément

encore, il lui emprunte une philosophie de l'existence, celle des stoïciens qui concevaient l'existence comme une farce. Ce n'est pas un hasard si la dernière peinture de l'artiste le montre précisément sur une scène de théâtre, métaphore de sa peinture. Sa peinture n'aura été qu'une représentation de l'existence assimilée tantôt à une tragédie, tantôt à une farce.

H.V. : Pourriez-vous revenir, justement, sur le choix des deux derniers tableaux de l'exposition, *Two Comedians* et *Sun in an Empty Room* ?

D.O. : Le choix de *Two Comedians* s'imposait, puisque l'exposition était conçue de façon rigoureusement chronologique. *Two Comedians* est le dernier tableau de Hopper, sa place se justifiait donc logiquement. *Sun in an Empty Room* était néanmoins la dernière image que je voulais fixer dans l'esprit des visiteurs. Cette image montrait l'ambition ultime de toute l'œuvre de Hopper, tel qu'il la définit lui-même dès les années 1920 : un projet qui visait à peindre la lumière en elle-même, une lumière qui ne serait plus attachée aux choses. C'est ce qu'il réalise avec ce dernier tableau, supprimant la figure encore présente dans les premières esquisses de l'œuvre. Je crois qu'après cela, on aurait pu aller encore un cran plus loin et montrer l'ambition ultime de Hopper en présentant par exemple une installation de James Turrell ou des néons de Dan Flavin.

H.V. : Vous décrivez par ailleurs Hopper comme un artiste « proto-pop ». Sur quoi repose cette comparaison entre Hopper et les artistes pop ?

D.O. : Même s'il l'a fait avec beaucoup d'ironie, Hopper a attaché beaucoup d'attention aux signes du consumérisme, il cite souvent les noms de grandes marques, les grands logos des sociétés industrielles américaines, comme Esso, Mobil, Ex-Lax, etc. Au-delà de l'anecdote et de l'iconographie, Hopper est un peintre qui a le désir de produire un art accessible et populaire (démocratique) comme le feront les artistes pop en recyclant le vocabulaire formel de la vie quotidienne. C'est ce que comprennent très vite les historiens de l'art américains qui présentent ses peintures au milieu des artistes pop, à la biennale de São Paulo de 1967.

H.V. : On parle beaucoup de silence, de mélancolie et de solitude chez Hopper. Pourrait-on nuancer cette lecture ?

D.O. : On se doit de nuancer ces lectures de l'œuvre de Hopper en évoquant ce qu'il écrivait à propos d'une nouvelle de Hemingway, « *The Killers* », qu'il avait découverte en 1927. Hopper avait pris la plume pour exprimer son admiration au rédacteur-en-chef du magazine où avait été publiée la nouvelle. Il avait salué une production américaine qui échappait enfin à ce qu'il nommait le « sentimentalisme sirupeux ». Paradoxalement c'est ce même sentimentalisme qui a fini par le rattraper, et à presque engluier son œuvre...

Un second malentendu tient au fait que les figures de Hopper sont perçues comme étant des figures de l'accablement, alors qu'elles incarnent une forme de résistance. On retrouve à nouveau Emerson : comme Thoreau, les personnages des tableaux de Hopper sont des individus qui s'en vont, s'isolent, s'écartent.

Un autre aspect de la peinture de Hopper m'est apparu au fil de l'exposition, le rapprochant encore de Baudelaire : plus le temps passait et plus je me disais que l'ambition de Hopper était de camper des allégories. C'est ainsi que j'ai compris le sens de *South Carolina Morning* : la seule femme afro-américaine que Hopper ait jamais peinte, m'est apparue comme l'allégorie du 13^e amendement !

La scène se situe en Caroline du Sud. Cette fière figure, fille de la Caroline du Sud, premier État à avoir fait sécession, brave les spectateurs, leur disant, « nos droits ont finalement triomphé ».

En allant plus loin, toutes les figures féminines de Hopper qui se livrent au soleil peuvent être vues comme des allégories de l'Amérique. Condamnées à un mode d'existence banalisé, aseptisé, anesthésié, elles sont comme réveillées par le soleil matinal, par cette lumière qui vient de l'est, et donc de l'Europe. Comme Edgar Allan Poe, ces anges déchus, soudain, se souviennent des cieux.

BIBLIOGRAPHIE

HOPPER, Edward, *Drug Store*, 1927, MFA Boston, <http://www.mfa.org/collections/object/drug-store-33293>.

---, *South Carolina Morning*, 1955, Whitney Museum of American Art, <http://whitney.org/Collection/EdwardHopper/6713>.

---, *Sun in an Empty Room*, 1963, collection privée, <http://www.wikipaintings.org/en/edward-hopper/sun-in-an-empty-room>.

---, *Two Comedians*, 1965, collection privée, <http://www.wikipaintings.org/en/edward-hopper/two-comedians>.

NOTES

1. En témoignage cette enquête réalisée par des journalistes de France 2 interrogeant des passants aux abords de boutiques vendant des affiches et cartes postales tirées de l'œuvre de Hopper. La plupart des personnes abordées, si elles connaissent les images, sont incapables de nommer leur auteur.
 2. L'école « de la poubelle », qui réunit au début du XX^e siècle des peintres tels que Robert Henri ou John Sloan autour d'une approche réaliste de l'Amérique urbaine et populaire, et qui inspira fortement Hopper.
-

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

HÉLÈNE VALANCE

Université Paris-Diderot Paris-7