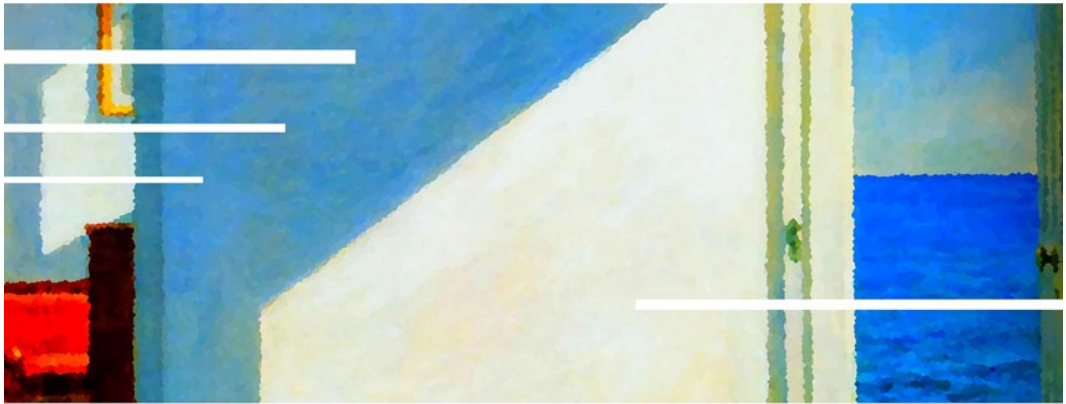


Christine Jeanney

HOPPER

ou « la seconde échappée »



Éditions QazaQ

CHRISTINE JEANNEY

Hopper
ou « la seconde échappée »



Éditions QazaQ
2015

ÉDITIONS QAZAQ

couverture : christine jeanney et jan doets

ISBN : 978-94-92285-14-0

Tous droits réservés
2015 © Christine Jeanney & Éditions QazaQ

Site : [Éditions QazaQ](#)

Site : [Les Cosaques des Frontières](#)

Twitter: @Le_Curator

Facebook: [Les Cosaques des Frontières](#)

CHRISTINE JEANNEY

Je suis née en 1962 et j'ai commencé à écrire en 2003. J'ai habité dans le Nord de la France, puis dans l'Est, et maintenant je vis à l'Ouest (ce qui forme un triangle et prouve qu'on n'échappe pas à la géométrie ; d'ailleurs j'aime la géométrie, les mathématiques que je ne comprends pas, l'astronomie dont je n'ai pas idée, et voir le monde comme il tourne même si c'est douloureux). Je milite pour que nous ayons tous plusieurs vies, dont une gratuite (je saurai quoi en faire ; il m'en faudra déjà une entière pour lire tout ce que je n'ai pas lu, voir tout ce que je n'ai pas vu, entendre tout ce que je n'ai pas entendu, et ainsi de suite – ici ajouter d'autres participes passés de verbes non agressifs). J'ai aussi un goût marqué pour les parenthèses (c'est peut-être réciproque).

Biblio :

- en chantier, plusieurs projets sur le site [tentatives](#) et, en travail au long cours, la [traduction des Vagues](#) de Virginia Woolf
- texte dans [Elles en chambre de Juliette Mézenc](#), éditions de l'Attente (2014)
- Nouvelle traduction du [Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde](#) (texte non expurgé), Publienet (2013)
- [Quand les passants font marche arrière ça rembobine](#), Publienet (2012)
- [Lotus seven](#), Publienet (2012)
- [Signes cliniques](#), Publienet & Publiepapier(2012)
- [Les sirènes on ne les voit pas un couvercle est posé dessus](#), Publienet (2012)
- texte dans la [Revue d'Ici là, n°8](#), *La forme d'une ville, hélas ! change plus vite que le coeur d'un mortel*, Publienet (2012)
- [Cartons](#) , Publienet (2011)
- texte dans la [Revue d'Ici là, n°7](#), *Le présent n'est que la crête du passé et l'avenir n'existe pas*, Publienet (2011)
- [Fichaises](#), Publienet (2011)
- texte dans la [Revue d'Ici là, n°6](#), *L'immobilité de celui qui écrit met le monde en mouvement*, Publienet (2010)
- collabore aux éditions Publienet comme relectrice-correctrice de 2010 à 2013
- texte dans la [Revue d'Ici là, n°5](#), *Le cœur est voyageur, l'avenir est au hasard*, Publienet (2009)
- [Folie passée la chaux vive](#), avec le peintre Stéphane Martelly, Publienet (2010)
- [Une heure dans un supermarché](#), éditions Quadrature (2010)
- texte dans la [Revue d'Ici là, n°4](#), *Le palimpseste de la mémoire est indestructible*, Publienet (2009)
- [Voir B et autour](#), Publienet (2009)
- [Charlémoi](#), éditions ArHsens (2008)

PRÉAMBULE

Edward Hopper est souvent décrit comme le peintre de la solitude, de la mélancolie, et c'est sans doute vrai mais, loin d'être seulement nostalgique (et encore moins décoratif) il sait investir des territoires autrement plus centraux, et dangereux. L'énergie est violente sous le calme apparent des constructions, avec ces couleurs froides qu'il affectionne.

Ce sont ces lieux que je tente de rejoindre ici.

La seconde échappée commence avec l'écriture du premier texte, *La Lettre*. J'ai cru comprendre, à mesure que je l'écrivais, quelque chose sur les rapports entre temps et peinture, et c'était dû à cette rencontre spécifique, celle de ce temps-là avec ce peintre-là.

Ensuite j'ai observé d'autres tableaux sous ce même angle, en essayant de conforter mon hypothèse : Hopper s'empareraient d'un temps autre, temps décalé auquel, sans lui, nous n'aurions pas accès. La seconde qu'il peindrait, arrêtée dans l'espace, flotterait en surplomb ou creuserait un souterrain sous le temps usuel, le temps banal, celui que nous percevons d'ordinaire. Cette seconde, bien minuscule vue de l'extérieur, serait réellement gigantesque, car elle appellerait à elle de grands pans de ce monde, et bien plus, par capillarité.

Ainsi, nous pourrions voir sur chaque tableau des secondes arrêtées, aimantée, des secondes-bulles, chacune porteuse d'un moment de vie supplémentaire qu'Edward Hopper saurait rendre visibles, comme il aurait la capacité d'augmenter notre quantité d'air respirable.

Cette *seconde échappée* existerait, hors temps, mais disponible – quelle chance –, voilà ce que j'ai voulu écrire.

Il sera demandé au lecteur qui viendrait lire ces textes un travail d'accompagnement visuel.

En effet, les tableaux d'Edward Hopper dont il sera question ici ne seront libres de droits que le 15 mai 2037, c'est-à-dire 70 ans après la mort de leur auteur. Je ne peux donc pas les reproduire avant cette date (et qui sait sous quelle forme je me déplacerai quand viendra le moment où j'y serai autorisée).

À chaque texte c'est donc un lien qu'il faudra suivre vers le tableau exploré, un geste qui nécessitera peut-être autant d'allers-retours, du texte à l'image et de l'image au texte, que j'en ai fait en écrivant – si c'est le cas, en des temps différents, nous aurons suivi ces chemins ensemble. Nous aurons isolé des détails ou nous serons perdus dans l'immersion d'une toile pour espérer la décrypter.

Chaque lien était valide ce 5 octobre 2015.

La Lettre

1962, Bureau à New York

Montgomery, Alabama Museum of Fine Arts

en grand format <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2459/files/2015/03/New-York-office-Hopper.jpg>

sur le site du Musée <http://collection.mmfa.org/Obj3691?sid=62&x=2705305>

Une bulle de savon s'élève, elle retombe.

On la suit des yeux avec l'idée de tendre un doigt, un bâton, une baguette, ou encore ce cercle de couleur, rouge, vert, muni d'un manche bouchon, deux billes à l'intérieur dérident les yeux du clown quand c'est l'été, un jeu d'enfant. La bulle n'a pas encore été touchée mais le geste déjà amorcé, inévitable, la suite logique c'est l'attraper.

Ce moment précis, juste avant que la bulle n'éclate, ne dure qu'une seconde, je ne sais pas si quelqu'un a pensé à lui donner un nom, je l'appelle la *seconde échappée*.

Des milliers de secondes communes sont maintenant derrière elle, file indienne, ont façonné des murs, formé de villes, des bâtiments, ont coupé et coiffé des cheveux, choisi des vêtements, non pas en vue de cette seconde précise – car celle-ci, l'échappée fait un écart – mais des suivantes. Des milliers de secondes vers l'ensuite : ensuite une voiture viendra se garer dans l'allée ou au bout de la rue, le téléphone sonnera ensuite. Ensuite des discussions, des sourires, ouvrir la fenêtre, monter les escaliers, des larmes, rentrer, les secondes dociles vont continuer leur entassement, ensuite, certaines plus importantes que d'autres, comme l'ultime ou la toute première, c'est la grande histoire qui nous échappe et son brassage massif, qu'est-ce qu'on y peut.

Elle posera la lettre et elle saura. Les détails s'enchaîneront, se presseront entre eux, il va bien, il est blessé, il ne reviendra plus, il arrive, il donne de ses nouvelles ou c'est sa mère, sa sœur, son amie. Ou c'est elle qui écrit, et est-ce qu'elle enverra ce mot ? La lettre colportée, entassée, jetée, ouverte, rangée dans

un tiroir, déchirée rageusement, embrassée, délaissée, conservée, et ce sera la suite, dans les milliers d'histoires du grand brassage, qui ne sera pas peinte, car ce n'est pas la peine, bien des livres et des films pour la raconter.

La *seconde échappée* fait un pas de côté, fuit les critères. Se détourne des hiérarchies, des jugements. Peu importe qu'elle soit assise au calme ou près de sauter dans le vide, reliée au lieu ou délestée du matériel. Peu importe l'éventail déployé des possibles (bien sûr qu'il y aura des choix à faire une fois cette lettre refermée, mais pas tant que ça. Et en regard des milliers de secondes qui précèdent, presque pas). La *seconde échappée* ne prend pas de mesures, ne formule pas de décisions, elle ne tend pas le cou pour sonder la crevasse ou le moelleux du sol, n'a pas de temps à perdre, n'examine pas les éléments. Elle vibre dans une tonalité différente, l'entièreté d'un monde prise à l'intérieur.

C'est la baguette du chef d'orchestre, immobile. Dans le même composant c'est l'élan, le tiraillement et sa lévitation. L'humaine sphère irisée de multiples nuances. Une pulsation gonflée de temps illimité. La *seconde échappée*, c'est la durée exacte peinte par Hopper. Lorsqu'on quitte le tableau des yeux, la bulle éclate.

Artist's ledger—Book III 1924–67

Whitney Museum of American Art, New York

sur le site du Musée <http://whitney.org/Collection/EdwardHopper/96210ahhhh>

30 centimètres sur 20, environ.

Et sa texture, je peux seulement l'imaginer, si c'est tissu collé, papier, carton, toutes ces suppositions possibles. Aussi la place qu'il pourrait prendre entre les mains, l'espace plausible qu'il dessinerait, son poids et la façon de le manier, de le lisser, d'en sentir la peau sous le pouce. Et comment on l'a transporté, je me demande : dans quels voyages de quelles voitures, dans quels sacs, s'il s'est retrouvé dos au cuir, oublié au fond d'une mallette, ou s'est laissé reprendre, ouvrir, poser sur une banquette arrière avec, à travers le pare-brise, le ciel du soir ou du matin ?

Et est-ce qu'il l'a manipulé avec rage parfois. Avec respect, ou insatisfaction. Sa volonté d'être méticuleux, s'il se forçait, une lutte ou c'était sa manière ? Imaginer sa main écrire *Book* sur la couverture, et s'il attend que l'encre sèche, comment.

Est-ce qu'il avait besoin du livre, de fréquemment s'y reporter dans les moments de doute (*The Book* de l'église baptiste, d'ailleurs, est-ce qu'il doutait ?) ou si c'était pense-bête, catalogue, organisé et froid qu'on n'ouvre qu'une seule fois pour mettre à jour, paperasse ?

L'intérieur rempli, touffu de lettres, de chiffres. Dimensions, réactions. On chercherait une équation parfaite. Le peintre, un artisan découvreur d'hypothèses qui connaît son métier, outils, dosages, c'est très précis.

C'en est même effrayant cette précision, ces condensés d'images, comme des extraits de senteurs fortes mais parfaitement rendues. À ne plus savoir, pour la chronologie, qui est né le premier, le crayon de *South Carolina Morning* ou la toile et peu importe au fond, ça ne change rien.

L'encerclement que l'on voudrait pour se tenir plus près de cet objet réel, le palper, le nez contre les dimensions, on toucherait la liste des ingrédients.

Ce serait comme l'arrière boutique du tailleur, passer la main sur les rouleaux de tissus empilés, les beaux amalgames que ça fait. On dévisage le lieu, les patrons

de papier léger, les pièces cernées de craie et les bouquets d'épingles, la table de travail, la grande règle bien droite, la taille des ciseaux, s'ils brillent, on voudrait savoir mieux, comprendre, peut-être qu'on cherche des réponses à ces questions flottantes qu'il pose.

Peut-être que c'est rassurant, ce livre, avec sa description tangible, raisonnable. Finalement, rien de surnaturel. L'humain humain est après tout un artisan.

C'est peut-être intrigant ce livre, un manuel d'alchimiste qui dévoile sa recette. Et cette pierre qu'il cherche, la description ici visible et les étapes à suivre, mais le mystère fermé en fin de processus : la pierre devenue magique malgré la précision ou grâce à elle ? philosophale, car les questions qu'il pose ne se rangent pas en étagères. Elles troublent, y compris celui qui les pose. Un épanchement incontrôlable, avec en point de jonction et constat, un livre de 30cm sur 20, très ordonné.

Ses parents tiennent une mercerie. À quoi ressemble leur magasin, on ne sait rien, de comment se présentent les boutons, déclinés par couleurs, surfaces, ou si dans un tiroir on trouve des épingles à chapeaux, pourquoi pas, est-ce qu'il rêvait enfant, devant.

Un livre de recettes illisibles, et Nyack où il est né, un village aux images blanchies.

Avec un peu d'application, on se concentre : sur le blanc des photos passées, le noir et blanc du crayonnage, *Seven am*, puis c'est de la couleur qui vient, le réel.

Une précision d'horloger pour atteindre un point dans l'espace. Nous faisons des chemins inverses. Lui travaille la *seconde* qui manque en prévoyant et assemblant, le besoin du détail pointu, les termes de son équation. Un seul changement, même minime, et l'équilibre tombe en équation débile avec pour résultat n'importe quoi, que du décor.

À nous de recevoir large. La *seconde* peut s'envoler si facilement. À nous d'être attentifs, sans peurs. Sinon, ce sera dupliqué en couvercles, rendu inoffensif en boîtes de chocolats, traduit en solitudes, en mélancolies tièdes.

La *seconde* saisie par lui déstabilise, n'a ni place, ni nom, ni existence démontrée. Ne se place pas en hiérarchie, supérieure à nous ou divine. N'est pas qu'un rêve de sensation, un romantisme, une posture. Le laps de temps exact peint par Hopper dure une seconde, une seconde extrême, à l'extrémité du cadran et hors des pages du livre.

Apartment houses

1923, *National Gallery of Art, Washington*

en grand format

<http://www.lampe-tempete.fr/hopper2.jpg>

Je me souviens, petite, de linge à travers le hublot d'une machine à laver, d'attendre, est-ce qu'il y aura encore du rouge et des rayures dans le prochain brassage. Les teintes que l'eau et la mousse fabriquent, et l'amas de détails tordus. Les scènes modifiées, à chaque nouveau tour voir une nouvelle forme, l'identifier – le désirer – avant qu'elle disparaisse. Les remous à l'impact précaire, imprévisibles et attendus.

Focaliser sur une partie, décaler les rouages, on tourne un cran au kaléidoscope, un changement, et pas seulement en face de soi. De l'hypnotisme primitif des images fixées jusqu'à saturation, ce qu'on voit dans les yeux des très jeunes enfants.

Est-ce qu'il le tente ? murs, bâtiments, étages, fenêtres et occupants roulés dans le tambour d'une machine à laver. Tourner l'image fragmentée, quand les détails s'emboîtent, faire une pause, fugitive, et la laisser durer.

La *seconde échappée* prend ses aises, quitter le temps ne suffit pas, l'espace cède. Des murs blancs en redite, troués, dépliés en soufflets, deux seulement. On imagine le reste, les pans de bâtiments, accordéon. Attention à l'entre-deux vertigineux qui les sépare. Le tout tenu dans une si petite chose, humaine à l'intérieur.

Une femme affairée, gironde, joues rouges, et pourquoi pas une illusion de danse, un salut avant le quadrille, mais non, elle travaille. Déplace un drap qu'elle repasse, dessus de lit qu'elle borde, à moins qu'elle ne défroisse, arrange une robe de mariée, tout en regardant quelque chose, ou quelqu'un : patron, patronne, aide, visite amicale, arrangement, ou le mur qu'on devine décoré de rubans sans doute mauves, et le fauteuil crapaud.

Hors champ, par toutes les ouvertures, entre ce qu'elle regarde, nous qui la

regardons, ceux dans l'ombre derrière les rideaux, la plante verte, les voisins du dessus, du dessous, les passants dans la rue, les rues autour du bloc, notre cerveau a fabriqué spontanément l'ensemble, depuis la tache de lumière orange qui happe le regard, jusqu'à la ville qui happe l'entendement. Le hors champ est partout, à fils tendus, la femme au centre d'une toile d'araignée.

Du voyeurisme acrobatique, car où s'est-il placé pour voir sans être vu ?

Traduire des formes, à chacune leurs phrases. Un fait de société, le labeur d'une servante ou *Fenêtre sur cour*. Viser la poétique, le savoir d'une époque et ses rapports de force, tant de pistes, remarquer l'anodin – sans doute que cette scène se répète chaque jour en pleine indifférence. Hésiter sur ce qu'il a voulu dire, comment identifier ces formes transformées la seconde suivante, un peu (si la femme bouge), ou totalement (si l'œil du peintre change de place, la sienne tellement précaire).

Je fixe, hypnotisme d'enfance, avec un vertige qui gagne, dans cette seconde, d'être prise à l'intérieur du cadre comme un détail de plus du kaléidoscope, au même titre que lui. Et malgré mes efforts pour dire, je sais que c'est inexplicable.

Early sunday morning

1930, *Whitney Museum of American Art*, New York

sur le site du Musée <http://collection.whitney.org/object/46345>

En 1930, que font-ils ? Ils bâtissent l'Empire State Building.

Le 17 mars, ils commencent à creuser et excaver pour mieux monter des empilements, s'élever, toujours tout droit vers les hauteurs, une distance terrible de 443 mètres, et pourquoi pas manger à califourchon sur une poutre ou debout pendu à une grue, *sky boys*, équilibristes aux mains calleuses. Hier les émeutes, les suicides et la descente en flèche couleur rouge drame du Dow Jones, si bas, si bas, et pourquoi pas monter très haut et compenser la chute à grands coups de boulons et de barres de fer ? *America, so beautiful*, qui monte pour repousser l'effondrement.

Dans son tableau horizontal, lui monte sa petite tour clownesque.

Le reste se couche, ombres allongées au ras du sol, à ras la terre les files d'errants sur les routes, la queue des files d'attente, le lait aux caniveaux, le café aux locomotives et les grains de blé dans la mer que des files d'hommes charrient dans des sacs qu'ils renversent, le bruit de pluie perdue pour des files de crèves la faim, d'expulsés.

C'est le matin, il n'y a personne sur les trottoirs, que leurs ombres.

Personne dans les magasins dont on ne sait pas ce qu'ils vendent (ce qui est écrit aux vitrines n'évoque rien), ni acheteurs, ni promeneurs ni rien qui fasse figure d'indice que ces petites fenêtres à l'étage.

Où se cacher et où dormir, ouvertes fermées, bruissantes de corps en mouvements, de passages d'un rêve à l'autre, de réveils, draps froissés ou tendus au cordeau. Qui dort, qui pense et quelles craintes, quelles attentes pour le jour à venir. Le matin, comme le ciel sous sa peau lisse, pourrait faire croire qu'il est le même

pour tout le monde.

Mais ce n'est pas le cas. Même en se rassurant avec de la géométrie, même sous la lumière tiède déroulée doucement en couverture. Le réveil progressif des fenêtres évite la part d'ombre au sol. Lui l'attache, la retient, l'étire jusqu'au bout du trottoir, insiste.

Il décline nos demi-rêves demi-sommeils demi-réveils, notre palette d'attitudes à stores et rideaux énoncés, nous, coincés entre ciel et trottoirs, et rougeoyants, la force que donne le matin, malgré la menace du bloc dur que le sens de la lecture révèle, ce vers quoi nous allons ?

Il travaille à l'écart.

Dans les rues endormies et naissantes, dans les pensées subtiles non formulées, dans les angles volés, les soirs magiques, dans le laps de temps imprévisible que cette seconde volatile touche, à l'intérieur de cette seconde qu'on n'est pas censé peindre, il travaille. Il ne juge pas, il ne donne pas de mode d'emploi, ne propose pas de hiérarchie (sauf qu'il préfère la solitude, quand il n'y a personne, là on voit mieux les gens).

Il n'indique pas de marche à suivre, ni de dieu à aimer, il se rattrape comme il peut, souvent à un rai de lumière. Il ne peint pas la déchéance ou la brutalité patente, ni la saleté, ni la noirceur, il ne veut pas nous accabler.

Il peint des secondes perdues, celles qui ne servent à personne, celles qu'on jette sans un regard parce qu'on ne sait pas quoi en faire. Il peint les grands chambardements sous la beauté. Il peint le difficile dans la clarté. Il peint l'avancée de la mort sous les étoiles. Il peint sa femme à l'arrière d'une voiture. Il peint l'espoir fait vivre. Il peint le construit sur les terrains vagues. Il nous peint dans des trains, dans des chambres, des salles de restaurants, des bureaux, pendus à des balais dehors ou sur des terrasses livides, près de livres, près de lampes, assis, à regarder par des fenêtres éteintes des horizons inaccessibles, il peint notre incroyable persévérance, nous qui ne durons jamais que le temps d'une *seconde*.

Room in Brooklyn

1932, *Museum of Fine Arts, Boston*

sur le site du Musée <http://www.mfa.org/collections/object/room-in-brooklyn-32499>

Ce serait une gymnastique silencieuse où travailleraient la verticale, la perspective et le galbe du vase. Sous la contrainte, se concentrer sur les surfaces, les reflets du tissé, les nuances du bois, et comment s'assemblent les formes, les lignes étirées, épaissies, les cambrures même légères des volants.

De loin une boîte géométrique, si ce n'étaient les petits décrochages : la table rouge, la hauteur alternée des stores, l'inclinaison du mur. On ne sait pas qui façonne l'arrangement dans cette pièce, peut-être lui, peut-être Jo (depuis 1924, elle est son seul modèle, une artiste elle aussi), ou peut-être que cette vue apparaît dans son champ de vision, et qu'il veut arrêter l'image, la durée exacte d'une seconde.

Ça passe par un dosage précis pour que rien ne dépasse, des couleurs sourdes, l'ensemble régulé comme on prépare une table en vue d'une réception. On déploie une nappe lisse, bien centrée. On dépose trois rectangles de lumière – au sol, sur le rebord du bois, au montant – comme trois assiettes blanches qui accueilleraient des pommes. En plat de résistance, le centre avec sa fenêtre triptyque : le pan de droite pourrait se replier vers le milieu, comme l'Enfer au *Jardin des délices*, mais sans dégringolade, ni accident, c'est une narration lente, contemplative. Trois panneaux alignés en points de suspension. On pense.

L'invitée est assise dans un tableau. Un tableau dans un autre tableau jusqu'à ne plus pouvoir, de l'œil au cadre des fenêtres, puis aux fenêtres extérieures des bâtiments, chacune un tableau plus petit si l'on zoomait, et la guirlande en cliquetis des cheminées s'éloigne.

Les fleurs, est-ce que ce sont des fleurs ? tellement floues, passagères, sans poids, des fleurs passées au papier calque, juste une évocation. Peut-être elles sont séchées, inanimées, et le ciel vide et la pièce vide et les ouvertures vides, personne ne fait signe aux fenêtres, les cheminées ne fument pas, le fauteuil immobile qui

ressemble à un rocking-chair ne se balance pas.

Mais la nuque est vivante. Sans doute sa lourdeur, ni ligne, ni courbe, ni transparence, ni volant, peinte différemment, ombrée sans limites précises, mystérieuse.

Je ne sais pas ce que tu penses, je ne sais rien de ton cerveau, ce qui se passe à l'intérieur, le ressenti, couvre des zones inconnues et une myriade de fils qui s'enchevêtrent sans lignes à repérer, une toile d'araignée anarchique, diagonales enroulées, ma géométrie impuissante. Je suis toujours à l'extérieur, à cette seconde précise, je le mesure, à cause du calme, de la quiétude, j'ai la place de voir comme je suis expulsé malgré l'apaisement. Nous serons toujours séparés.

Je ne peux voir que la surface des choses. Mais comme elle est jolie. Alors, continuer. (on suppose qu'à la *seconde* suivante, elle se tourne vers lui et qu'on voit son visage).

South Carolina morning

1955, *Whitney Museum of American Art*, New York

sur le site du Musée <http://collection.whitney.org/object/789>

Un rêve posé comme une boîte au bout du paysage, bout de la terre.

Un angle mystérieux, huit ou dix pas à peine sur des dalles délavées, on avancerait et l'on pourrait connaître la face cachée du bâtiment, séché, délabré, ses fenêtres opaques, vitres cassées, volets de bois, la peinture qui s'écaille et les rideaux remuent, savoir si l'horizon s'allonge, si des monts viennent le soulever, chaleur étale, si le vent couche les herbes en vagues et à quel endroit.

En rêve on avancerait, une fois à sa hauteur, tourner la tête et la voir elle, rouge, debout comme une flamme.

Les deux revers d'une médaille l'un collé à côté de l'autre. Du dedans et dehors, construction et nature, ciel et plafond, on pourrait jouer longtemps à trouver les contraires, à les énumérer, les zones ombrées nettement et la lumière diffuse, la direction des lignes marquée différemment... La femme ne ressemble à personne. Peau brune et mouvement volontaire, insolente, si elle s'oppose, c'est à notre regard (ou comment peindre en paires et inclure parmi elles l'observée et l'observateur).

Au-delà du binaire, des forces se dispersent. Poussé vers le champ libre car la porte est bloquée, repoussé par le vide car elle nous interpelle, intrigué par ce qui est à l'intérieur, curieux de découvrir le paysage, cette femme trop déterminée pour qu'on ose s'approcher, pour qu'on ose s'éloigner, l'ignorer, ou trop seule, ou trop dure, ou trop lasse d'une vie difficile, ou courageuse de s'être tant battue, et solide, si complexe et trop belle, sa voix d'une tessiture chaude et cassée, tellement chargée de ces histoires du genre de celles qu'il faut chanter pour éviter qu'on tombe, trop singulière, planté entre mouvement et immobilité, implacable.

Elle serait un détonateur.

Elle amplifie le ciel et le chemin à parcourir jusqu'aux limites de la terrasse, du paysage, et de la terre, elle force la hauteur des murs, étend les branches du labyrinthe aux couloirs qu'on devine à l'intérieur, derrière son dos, qu'elle cache et offre en même temps avec son air « viens les chercher ». C'est le propre du rêve d'emmener clairement où l'on ne sait pas marcher, du contraire au contradictoire, d'élever des maisons en équilibre instable en bord de vide.

Une fois de plus, c'est tournoyant (peut-être ça l'explication de la seconde figée en vol, elle dépasse la logique, elle tourne sur elle-même alors que rien ne l'y prépare que de fines courbes et des lignes toutes droites).

Morning sun

1952, *Colombus museum of Art, Columbus*

sur le site du Musée <http://www.columbusmuseum.org/collections/morning-sun/>

Certaines secondes sont plus légères que d'autres, à moins qu'elles soient plus denses, n'ont pas la même lumière ni la même épaisseur, se détachent du sol en brumes longilignes.

Sans doute qu'elles arrivent là après une longue route, pourtant très courte. Qu'il reste si peu de temps pour parcourir tellement d'espace. On reste assis comme collé à son ombre, et on observe.

À perte de vue il y a des fenêtres, impossible de les dessiner toutes. Des songes derrière soi, à perte de vue il y en a, pris dans les draps et posés sur les oreillers. La limite est précise qui sépare les deux mondes, au-dessus de sa tête et au milieu, une ligne monte sur le mur. Les surfaces débordent l'une sur l'autre, l'ombre réelle recouvre les épaules, l'or du rêve mange les jambes, et est-ce qu'on peut encore bouger. Alors on pense.

Il serait vain de faire le point, on ne voit qu'une toute petite part.

On est un animal coincé entre ses trames et ses écarts. Temps d'accepter que les contours réduisent, emprisonnent, autour des corps, par-dessus eux, une chape en triangle enfoncée, les bords finissent, raidissent les mâchoires, on serre les dents, ça brutalisent à force d'angles et de pâleurs, temps d'admettre à quel point nous sommes détenus dérisoires.

Puis le soleil se lève, *Morning sun*.

Il allonge les ombres (qui sommes-nous qui n'avons plus de fin ?), intensifie le rose et la chair, les couleurs. Déplace des formes que l'on pensait reconnaissables, leur donne une senteur éclatante. Il brise les trajectoires, en invente de nouvelles en se levant seulement. Les profils qu'il découpe, il les noie, les mélange aux arrêtes des murs et les efface ensuite, omnipotent. Il prolonge le regard et les yeux dévisagent des frontières dépassées. Il est fort au point de casser les carcans,

piétiner les bordures, ces nuées de petites chaînes avilissantes à étirer et éclater, il n'a aucune pitié. Il ouvre l'air. L'air large, comme le grand large, l'immensité pour embarquer. C'est un prodige chaque matin, qui dure au moins le temps d'une seconde. Peut-être que les femmes rouges savent ce genre de choses, qu'ensuite elles se résignent à entrer dans le jour ordinaire.

Compartment C, Car 293

1938, *Collection IBM Corporation, Armonk, New York*

<http://www.the-plumebook-cafe.com/wp-content/uploads/2012/10/Edward-Hopper-1938.jpg>

Une autre lampe que celle de *Chop Suey*, qui ne sert pas à éclairer, mais.

Plutôt qu'une lampe, une figure statique qui veillerait, une veilleuse, une preuve.

Il y a dessous, derrière cette lampe, immobile et en déplacement, un monde manufacturé.

Un univers réglementé, poli, taillé par l'homme qui délimite, écarte, choisit de porter la lumière ou de maintenir dans l'ombre, capable de relier avec autorité deux points éloignés l'un de l'autre, sa maîtrise de l'espace incontesté, enclin à contenir ce qui déborde, du moins, il en a l'intention, l'arrogance. Ici la nature sauvage se soumet, cernée, aseptisée par la vitre, enjambée par le pont, et même le ciel n'a pas assez de place pour s'étendre.

Un outil plutôt qu'une lampe, une liseuse, décrypteuse de langage.

Nous devons lire ce monde fabriqué – poignées de laiton, sol de métal, dossier incurvé, accoudoir de bois, appui-tête – l'écriture spécifique qu'ils développent, utilitaire, efficace, pensée avec raison, à l'opposé de ce que drainent les fleuves, les forêts, et les nuages sans formes. La nature reléguée au dehors, tolérée seulement d'un vague coup d'œil, et uniquement si elle se montre asservie aux contours d'une fenêtre, réduite à elle.

La lampe liseuse/veilleuse (qui ne sert pas à éclairer), trône en plein centre, légèrement surélevée, petite déesse rigoureuse que l'on célèbre. Nous suivons ses préceptes, attitude mesurée et comportement adapté, usage vestimentaire civilisé, jambes croisées, pondération, la vivacité éventuelle du regard effacée sous cloche

et chapeau cloche, muselée, silence.

Pourtant la *seconde échappée* entre.

S'est infiltrée dans l'objet grand ouvert sur les cuisses, d'une blancheur féérique, sûrement l'espace s'y trouve et des matières insoupçonnées, plus larges et plus confuses que tout ce qui peut s'imaginer, peut-être plus encore. Tenu délicatement, de deux doigts seulement, cet objet-là refuse le plan rigide, se tord pour fuir la page et s'ouvre en ailes d'oiseau – *vastes oiseaux des mers* – bien mieux que ne le ferait un simple livre, objet posé et fermé sur le siège, une boîte morte.

Alors c'est elle au centre, et le regard qu'elle porte apparaît réellement, étrangement. Ni muselé ni éteint mais affranchi de la cabine close.

Dans l'échappée de cette seconde, ce regard ne sera pas peint, peut-être parce que c'est impossible, un exploit bien trop difficile, comme fixer le soleil très longtemps, et qui rendrait aveugle. Ou c'est peut-être un exploit inutile, à quoi servirait de le peindre, comme ces chasseurs de papillons qui les tuent, les yeux invisibles volent mieux si personne ne les montre.

Tout cela dure une *seconde*, elle descendra du train ensuite, quittera le compartiment C de la voiture 193 d'un pas ordinaire, s'intégrera aux règles, aux règlements.

Des autres déesses rigoureuses qu'elle pourra observer sur les murs, des plafonds, des poignées, autres portes à pousser, on ne sait rien sauf des détails, l'essentiel.

Freight Car at Truro

1931, *Collection privée*

<http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/freight-car-at-truro>

Des Truro, il y en a plusieurs, Massachussets, Iowa, Cornouailles, Nouvelle Ecosse, et sûrement d'autres inscrits dans d'autres lieux, j'ai cherché.

Comme New York se trouve à distance raisonnable, j'en déduis hâtivement que le premier Truro entre dans cette histoire, mais je ne sais rien. Je trouve sur internet des images, des églises et des tours, l'intérieur d'une salle des fêtes, des chaises vides alignées, une remise de trophée, une pelleteuse, un orgue, des chaussures, une chorale et des chambres d'hôtel, un petit phare, une plage (Cape Cod s'est invité).

Je cherche à embarquer un chargement d'histoires sous cette histoire, celles des trains nord-américains, avec ces distances, recouvertes, écrasées de vacarme, la musique née sous les sursauts, jonctions et relevés topographiques, les bisons, des silhouettes fauchées sur les rails, des doigts coupés, des chaînes de prisonniers, et observer à l'horizon les cavaliers dans le soleil des films en *technicolor*.

Peut-être que regarder *Freight Car at Truro* en face n'est pas si simple, qu'on a besoin de faire le point avec d'autres images, qu'on les appelle, qu'on voudrait diluer *Freight Car at Truro* grâce à elles, ce que l'on fait pour les boissons trop fortes. Qu'on préférerait voir sans voir et réduire à une esthétique, et puis passer à autre chose et continuer.

La construction triangulaire, la masse inclinée vers le mât, l'horizon fatidique, racontent bien ce qui échappe, brûle les doigts, et le wagon est vide, la *seconde* étirée au maximum. Ça tourbillonne sèchement, le sol cède, à l'avant, à l'arrière, dans la végétation, on pourrait voir des restes de magma refroidis et colorés bizarrement, maquillés en plantes vivaces.

De la désolation dans la fraîcheur. De la rouille et des plaques de métal pourrissent sous un ciel propre, si propre qu'il a l'air neuf. La lumière suit la piste, elle est rapide et franche, éclabousse le talus mais le wagon décline, son ombre le tire vers le bas, il penche, penche, penchera, sa chute n'est pas près de finir, elle continue, le nombre d'étages qu'elle traverse, ce wagon n'est pas un wagon, c'est une main ouverte qui glisse sans s'accrocher, une main qui renonce.

Les échelles et les roues inutiles, la paroi coulissante n'enferme pas de matériel ni

de voyageur poussiéreux, ni le folklore rattaché à un temps précis, rien qui ne soit évaporé, ce qu'on a envie de remplir avec le plus d'images possibles, car finalement, la place à l'intérieur y est, vacante et dessinée. Secrète. Qui saura ce qui tombe, en soi, les voyages perdus et avortés, les voyages impossibles, les voyages terminés, les voyages comme des personnes disparues.

Truro est une destination et il y en a plusieurs.

New York Movie

1939, MOMA (*Museum of Modern Art*), New York

en grand format <http://www.laboiteverte.fr/wp-content/uploads/2013/11/croquis-edward-hopper-01.jpg>

sur le site du Musée <http://www.moma.org/collection/works/79616>

En 1939, l'année de *New York Movie*, c'est la sortie d'*Autant en emporte le vent*, de *La chevauchée fantastique*, du *Magicien d'Oz*, et l'imaginaire collectif avale tout, archétypes, tragédies, contes, fantaisies... C'est peut-être l'une d'entre elles sur l'écran, Greta Garbo dans *Ninotchka* et son rire, Nina Ivanovna Yakouchova à Paris qui s'intéresse à la Tour Eiffel « *in a technical stand point* ».

Une ouvreuse, prise dans la lumière, et les lampes efficaces cette fois mais c'est logique, dans ce rêve de salle obscure.

La rue bruyante, ses bruits assourdis, ou refoulés derrière l'entrée silencieuse du cinéma. À l'étage, des photos en noir et blanc, certaines avec des autographes, un bandeau rouge placé en travers d'un panneau cartonné fait la réclame pour ce soir, rappelle l'heure, et une autre femme, peut-être plus âgée, derrière sa guérite, sur les genoux un ouvrage qu'elle réserve au temps entre parenthèses des séances, qu'elle posera pour vendre des tickets si vient un retardataire, seule elle aussi, peut-être qu'elle aussi elle est pensive.

Rêve de cinéma, des rêves, beaucoup de rêves venus se regrouper ici, bien à l'abri, ce serait une propriété que ce lieu posséderait, comme la flexibilité pour les saules ou ces mouvements d'air que l'on peut étudier, le vent rabat toujours les feuilles mortes au même endroit, cette salle, un endroit propice pour que les rêves dispersés se regroupent.

Rêves de foules devant les stars que la MGM, la Columbia fabriquent, et aussi sous les doigts d'une costumière, addictions à l'alcool, tentatives de suicide et d'autres rêves de séjours dans des maisons de repos, rêves de gloire, lisses, des rêves d'ailleurs, tous rêvent. Ceux projetés en grand autant que le public, indistinct, une oreille, un vague profil, des ombres, des songes de spectateurs.

Elle rêve, oubliée sous son uniforme, la belle rayure rouge sur le pantalon droit bleu nuit. Elle est une pièce de machinerie à l'arrêt, un levier, ses jambes tendues comme deux bâtons, une coquille, le costume l'aide à tenir debout contre le mur,

une ouvreuse. Elle ouvre, ouvre et oriente les rêves pour ceux qui descendent l'escalier et échappent à la ville, mais qui s'occupe des siens, elle attend, belle, scintillante.

Sa place en bas, dans les coulisses, et peut-être que la peindre rétablit l'équilibre, répare une injustice ? une simple ouvreuse *on stage*, les rideaux rouges du théâtre, moteur, action, sa grande scène tragique, monologue de la femme ignorée, la fiction est partout, il suffirait que le public regarde.

Ou la fiction n'existe pas et les rêves décrivent la vie : elle est la solitude et la mélancolie, l'extrême tristesse, à l'écart, l'indifférence des passants, anonyme, recluse sous une lumière feinte pendant que la vie brasse et se brasse dans la ville au-dessus, la ville dans la salle, la ville sur l'écran, dos au mur, recroquevillée intérieurement dans son exil, et c'est réel, matériel, une pointe enfoncée dans le cœur, une tragédie banale. Nos rêves ne nous sauvent pas.

Ou ce serait une *seconde* pour nous alerter : nous, partout dans la salle à notre place, assis et ignorants dans la pénombre, douloureux et adossés au mur, racontés sur un écran factice, sous une rue bruyante que nous ne voyons pas, forcés de rêver en même temps, et l'épaisseur de nos songes nous séparent.

Nighthawks

1942, *Art Institute of Chicago*, Chicago

en grand format

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a8/Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg/1280px-Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg

sur le site du Musée <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628>

Il faudrait être capable de remonter le fil jusqu'à se retrouver la première fois devant *Nighthawks*, revivre cette seconde, la première, on regarde *Nighthawks* et ça n'est jamais arrivé avant.

Un temps figé sans porte, sortir n'est pas envisageable, la rue déserte vue seulement à travers la vitre, aquarium. La solitude urbaine, les bouches sourdes, les monologues intérieurs, se taire, et même parler équivaut à se taire quand les naufragés ne partagent que la nuit.

Le voir, sans les bouchons et les encombrements, le brouhaha des boîtes de chocolats et des posters, les commentaires et les versions multiples de *Nighthawks*, celle ou R2-D2 gît devant la vitrine, celle des Simpson, de Super Mario ou Batman, celle reconstituée de legos entièrement et l'autre détournée, un *M* de McDonalds remplace le PHILLIES, la fin d'un épisode de *Dead like me*, les occasions constantes, retrouvailles perpétuelles avec ce bar nocturne.

Mais c'est quasiment impossible de retrouver la première fois. D'ailleurs est-ce qu'elle ne prenait pas un raccourci, le chemin d'une copie de copie, une allusion, notre assentiment élargi, nous tous autour du groupe dans la nuit, eux nous veillant, et leur accorder cet emploi de vigies sur une affiche, un décor de salon.

Nighthawks, une icône, un symbole, nous plaçons des jalons régulièrement et l'un d'eux prend soudain valeur d'exemple, il s'éparpille, est repris relu réinventé et diffusé en prospectus, puis se resserre, exemplaire rare, à conserver.

Déclinée comme Marylin par Warhol l'image s'est déplacée, et la texture du lien

individuel s'est recouverte de messages simultanés, cacophoniques, tous envoyés dans des directions déroutantes.

Et ça n'est pas fini, l'image ensuite papier peint lacéré et visible par transparence lorsqu'on la localise, « *Le bistrot aurait été détruit depuis belle lurette, il ne resterait plus que ce triangle grillagé devenu lieu de commémoration du 11 Septembre : des gens y accrochent des petites plaques en souvenir de l'événement* », image de mémoires. Cette façon qu'on a de fixer, de s'obstiner quand l'échec est partout, et qu'arrive-t-il au souvenir d'un souvenir sur carte, sous la même punaise, des cris, des secondes perdues.

photo actuelle de l'emplacement du bistrot de Nighthawks :

<http://ekldata.com/4kOvFvGhoVJyiatg0Vb7Hur2kcs.jpg>

Peut-être que l'espace d'une seconde on verrait l'inversion : apparaîtrait alors l'image du bar intact et des décombres interminables autour de lui.

Nous serions graves, muets en le gardant, insensibles à la nuit qui s'avance, s'éternise. Nous refuserions de dormir.

August in the City

1945, *The Hyde collection*, Art Museum & Historic House, New York

en grand format

<http://uploads5.wikiart.org/images/edward-hopper/august-in-the-city%281%29.jpg>

sur le site du Musée

http://www.hydecollection.org/exhibitions/New_York_New_York_The_20th_Century_67.htm

Il arrive qu'on cherche le condensé, ce qui résumerait tout, tout y serait, *Reader digest*, le meilleur film ou le seul livre à emporter sur une île déserte, pas besoin d'autres, car il contiendrait tout, l'idée un peu vaine mais humaine de s'accrocher à un seul lampadaire, et pourquoi pas.

Un peu vaine quand on creuse, puisque tout est dans tout, que tout ne veut rien dire, que ce qu'on veut bien y mettre, qu'en conclusion *tout* n'est pas une idée mais un espoir. Chaque tableau ou chaque phrase pourrait, en se rattachant à l'ensemble, le contenir. *August in the City* capable de resserrer en un seul plan les autres, comme d'autres tableaux, les célèbres, les discrets, les esquisses, on cherche tout et le début de tout dans les ratures d'un manuscrit, les repentirs et ici, s'il y en a, ils s'inscriraient dans ce tout à atteindre – à recevoir -, une illusion et un choix personnel, chacun le sien.

La forêt, la route, la fenêtre, rien qui ne soit pas déjà vu, déjà tracé, de multiples balises déposées qui disent le monde autour, forêt, route, fenêtre. L'œil curieux cherche qui ou quoi derrière le vitrage, ce qu'il veut dire, est-ce que c'est le reflet d'une attente, d'une intention ou d'un constat, quelle est cette *seconde* qui résumerait les autres ? on se demande.

Pas d'humain mais un corps, on ne comprend pas tout de suite qu'il est sculpté, ni ce qu'il dit, s'il se prend les cheveux en signe de détresse, est-ce qu'il a peur et que voit-il, debout sur cette table-autel, effaré, transpercé de douleur, doré et

pétrifié, une grande tragédie, mais figée et de la taille d'un parapluie, intention de tristesse, un résumé, notre petite condition intense.

Derrière elle, la cheminée éteinte, un mausolée, des fleurs de cimetière, personne ici, que des souvenirs, de la poussière éteinte, qu'un regard aux aguets qui surveille l'horreur, mais le regard est vide. Tout est calme, bien rangé, tranquille. Il arrive à montrer avec cet intérieur si coloré et tellement 'comme il faut', des choses si terribles.

La rue et son virage mène à la porte, sculptée comme une entrée d'église. La nature, la vitre, la foi, l'humain, la peur et la sérénité. Tout y serait.

Tout, son contraire, nature sombre et impénétrable en bord de la nature construite, transparence de la vitre qui ne donne rien à voir puisque personne n'y est alors qu'il y a quelqu'un. Route droite, et ce virage, déclin et pente, qu'on pourrait prendre comme on prend chaque jour des décisions (et ne pas en prendre en est une), choix d'entrer ou de rester à l'extérieur, tout et l'inverse. La seule chose qui manquerait à ce jeu qui montre le pendant de ce qui est montré, le tissu le revers collés l'un à côté de l'autre, ce serait la nuit ?

Et encore, l'attente de la nuit y est. Août ne dure jamais, le soir viendra. Il est déjà venu, le soir sur tout, le soir métaphorique, la statue en est convaincue qui s'arrache les cheveux à l'avance.

Si je cherchais un tout (chose humainement possible), je choiserais comme seule image à emporter sur île déserte, *August in the City*. C'est déjà fait peut-être.

American village

1912, *Whitney Museum of American Art*, New York

<http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/american-village>

en grand format <http://uploads0.wikiart.org/images/edward-hopper/american-village.jpg>

1912, il marche, c'est un de ses tableaux où j'ai la sensation d'un mouvement, du déplacement chez lui, d'une suite de gestes simples. Il va rejoindre une hauteur, ce jour-là, il marche, il l'anticipe sûrement, et en chemin il se demande où s'arrêter, cet autre endroit qui se présente ou le suivant, quand la rue se dessine un peu mieux, moins penchée, quand la rue se défait de ses murs, s'aplatit, se laisse voir couchée et pacifique.

Des endroits qu'il abandonne, peut-être faute de ne pouvoir s'y installer au calme ? dans un carnet, on retrouverait la suite des croquis successifs, le cheminement en esquisses, il a trente ans. Il est ancré dans l'espace réel sur un pont ou depuis un balcon (mais l'hypothèse d'un pont est la plus vraisemblable). Une balustrade sert à poser un cadre noir, ramassé vers le bas pour ne pas encombrer l'espace. Il la limite de chaque côté, ainsi la sensation qu'il pourrait se pencher existe.

Bien sûr que tout existe et que tout est possible, ce pays qui veut ça, de l'*american way* dans de l'*American village*. Il peut bien essayer de traiter les volumes comme il l'a fait avec Paris – ces bâtiments assis, les basiliques, les ponts, leur lourdeur historique qui les rend vagues, vaguement moisis, doucement pontifiants, toute l'admiration qu'il leur porte, les arches rouges suivies du doigt respectueusement – mais il est ici, maintenant, et il regarde en bas. Il dessine différemment.

On ne peut pas immobiliser les voitures, elles sont floues. On ne peut pas rendre les rues immobiles.

Cette année-là, en janvier, à Lawrence, on n'a pas pu immobiliser les femmes, la grève, les écriteaux brandis, *Bien sûr, nous voulons du pain. Mais nous voulons aussi des roses*, même quand l'une d'entre elles, Anna Lopezzi, est abattue par un

gendarme, *Bread, and Roses Too*, même lorsque le jeune John Ramy, un musicien, armé seulement d'un instrument (je n'ai pas retrouvé lequel), meurt transpercé d'un coup de baïonnette, on ne peut pas immobiliser les foules, les désirs de justice, les hécatombes. Ni cette rue en phase de transformation. Où est-elle aujourd'hui, et quelle quantité de béton et de vitres pour la rendre solide ?

La rue d'*American village*, peinte en plongée, sent encore la campagne et la terre et se sépare en deux, donne le choix (certains parlent de la nostalgie d'une époque révolue, on pourrait, au bout de la rue, s'enfoncer à travers des espaces indescriptibles, les grands, il suffirait de marcher très longtemps, ou d'avoir un cheval.

On pourrait aussi chercher l'or, la ferraille, les bruits se répandent partout, partout des rails, des forages et des mines. Peut-être que dans un pays neuf on est forcé de prendre une direction). Mais tout est flou et on dirait qu'il neige, et l'objet le plus dur semble une enseigne en cuivre, brillante comme une alliance. Un décor, un klaxon géant qui indiquerait aux rares chauffeurs de Ford T qu'ils peuvent entrer ? (j'extrapole). Ou la forme arrondie d'un cor, suspendu, peut-être la façade d'un magasin de musique et John Ramy réapparaît brièvement.

C'est une *seconde* insaisissable, ce qui arrive quand l'image n'est pas nette, on a à peine le temps de crayonner l'emplacement des voitures sur la route qu'elles sont déjà parties. On a à peine le temps de se crayonner soi qu'on a déjà changé et on observe les mutations extérieures, elles résonnent parmi les siennes propres, il a trente ans. Il marche, il redescend, son matériel à la main.

Une *seconde échappée* en hauteur, il ne peut y rester très longtemps. Redescendre à cause des figures, peut-être qu'il a besoin de les voir proches, de se tenir à elles fermement, les placer dans des boîtes ouvertes pour en observer l'équilibre, si ça tangué. Plus tard et plus âgé, besoin de s'en défaire, les écarter, ces figures d'hommes de femmes, de les placer hors champ, n'en garder que la trame invisible dans une fenêtre ensoleillée, que les yeux. En attendant, depuis là-haut, il y a la vue.

Chair car

1965, *Collection privée*

en grand format <http://uploads7.wikiart.org/images/edward-hopper/chair-car-1965.jpg>

<http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/chair-car-1965>

Nuque, nuque, nuques et leurs orientations discrètes se détournent du droit chemin pourtant clairement marqué, pointillés jaunes vers porte blanche.

Ces nuques devraient se reposer chacune sur un dossier blanc, l'appui-tête qui leur est destiné, elles n'en font rien, se piquent d'être autonomes. S'évitent l'une l'autre, ou se regardent en ricochet, si l'on traçait un trait pour prolonger les directions, ça zigzaguerait à l'intérieur de la cabine, non, vraiment, cette route toute droite vers cette porte toute blanche n'est pas un choix. Il le faut bien mais on avance à reculons.

Le plafond aussi encourage et même les fenêtres alignées.

Ils voyagent ainsi, cernés de 4 flèches à suivre, obligatoires (mais n'en font qu'à leur tête, c'est du refus ici, un refus inodore incolore, de ces enfants qui boude sans qu'on s'en aperçoive, ils ne veulent pas mais d'une révolte en douce. Rien à voir avec les émeutes qui grondent, *Bloody Sunday*, et la guerre du Viêt Nam, dehors on pille, on manifeste, on rage, la cabine n'en sait rien, les vitres sont opaques).

La voyageuse lit, l'autre l'observe un peu réprobatrice, curieuse, l'homme se demande ce qui se passe *out there*, celle au chapeau s'inquiète, on arrive bientôt ? la première injoignable, tombée en eaux profondes, son visage crispé, ou ému, atterré, chaviré, dépité, ses deux mains en offrande en prière, chacun avance malgré tout et le bagage inexistant, où allons-nous ?

Sans doute la question qu'il se pose à 83 ans, où allons-nous, avec si peu de chargement, nos émotions et nos questions plus pesantes que nos sacs.

La géométrie n'est pas lasse de nous inventer des figures et d'y faire jouer la lumière. Ce qu'il s'amuse à reproduire, plus d'un demi siècle déjà, à travers les fenêtres et dessous les rideaux, depuis les toits, les rues, les ponts et les immeubles, les herbes aux jardins qui balancent, l'intimité des soirs qu'il vole, les visages, les yeux, les secondes épinglées, il pourrait ne jamais s'arrêter.

Il reste un peu de temps pris dans pointillés jusqu'à la porte blanche.

Chop Suey

1929, *Collection privée*

<http://images.forwallpaper.com/files/images/3/3dfc/3dfcc0cd/181442/edward-hopper-chop-suey.jpg>

Nous voilà face à face, chacune tendue, l'équilibre à la pointe du pied, nous sommes deux trapézistes en vol, doigts qui se touchent, un tintement, le temps que dure la *seconde échappée*.

Sûrement une vie isolée, et l'appartement de Greenwich comme un point névralgique, une constante nécessaire, utile pour retrouver les bruits de l'intérieur. C'est du travail, cela demande un contraste poussé. On ne peut être que seul et silencieux pour tenter d'aller vers *Chop Suey*.

La lumière décide. Elle marque les endroits à fixer, ceux emplis d'importance mais muets, et vulnérables. Il faut rétablir la balance, combler le handicap, comme faire le point sur les basses, les aigus avec une table de mixage, peindre en dosant, réparateur.

La lumière tombe en transversales, lourdes, épaisses, longe la fenêtre, presque on pourrait entendre le frottement des rayons, ils s'épaissent on dirait dans la glissade lente. Par cet endroit-là ça commence. Ensuite, c'est redistribution. L'écho de la nappe et du mur suivent.

(il y a aussi la lampe, petite, en aparté, elle n'éclaire pas bien sûr, les objets factices nous encombrant, il faut savoir hiérarchiser, les regarder pour ce qu'ils sont, pas plus)

Le manteau accroché comme chair qui serait déployée, ce ne sont pas deux femmes qui parlent dans un café.

Regarder mieux, une vie entière ramassée dans un reflet, une seconde. Et l'alphabet n'aide pas, les lettres clinquantes allumées ne servent à rien, ni les paroles. D'ailleurs, les femmes ne parlent pas.

Par facilité, on pourrait dire que rentrer dans *Chop Suey* passe par un dos, et qu'il faut se couler dans le corps de la femme sans visage. Nous y sommes. Les yeux

noirs nous regardent bizarrement. Ils ne jugent pas non, ils se demandent juste pourquoi tous ces efforts. Regarde-moi.

On hésite, et l'on n'ose pas s'abandonner au centre, accepter d'accueillir cette bonne direction, pourtant simple, la seule qui compte, la seule qui fasse sens et pas texture : les yeux noirs.

Chop Suey tient dans les yeux. Le visage d'en face dans ses yeux, l'homme derrière, la vitre et la blancheur immaculée de la nappe, pris dans ses yeux.

Ne garder que ses yeux. L'échelle à droite approuve : se concentrer sur les détails, c'est s'élever. **Chop Suey**, des yeux noirs, une échelle. Nous ne vivons pas d'histoires. Ou, si parfois ça arrive, elles n'ont pas d'importance. Dans ce laps de temps réduit de la seconde qui nous échappe, le quantifiable se mesure en centimètres, d'un presque carré lumineux.

Il rentre seul dans son appartement.

Soir bleu

1914, *Whitney Museum of American Art*, New York

sur le site du Musée <http://whitney.org/Exhibitions/EdwardHopper>

en grand format

http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/edward-hopper-soir-bleu-1914-1369770027_org.jpg

C'est le soir.

N'a été exposé qu'une fois et regardé bizarrement, l'œil qu'on lance à une silhouette tordue, un infirme.

A ensuite été vu en vitre.

Sur elle des reflets de Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, Watteau et Van Dongen, comme s'il avait peint sa table de chevet, avec les livres sur les peintres qu'il aime dessus.

Interprété en métaphore, l'artiste, sa place en société (l'artiste c'est ce clown triste au centre, les yeux lourds, qu'on regarde en-dessous, de la réprobation peut-être, au moins de l'ignorance, quelle idée cette blancheur aveuglante, singulière, on a beau dire, ces gens-là ne sont pas comme nous, veulent se mêler aux autres, qu'est-ce qu'ils espèrent).

Inspiré par les soirs bleus d'été de *Sensation*, une femme avec de la bohème à cette terrasse, un poème qui passe.

Inclassable, grand format étiré, œuvre de jeunesse, place à part, unique. Tant de gens et si peu de décor (alors qu'il expose en même temps *New York Corner*, la balance inversée, la construction prenant l'ascendant sur les passants informes).

Tout cela, c'est déjà une histoire étrange.

Le goût des choses cachées, de comment elles se superposent, partent du sol et puis remontent : un premier rideau d'objets bas, table, robe et dossiers de chaise, puis un rideau de personnages assis et orientés obliques, ensuite une balustrade blanche, neutre et calme, pour que passe la femme debout. Derrière elle c'est un ruban large, couverture déroulée d'horizon. Et des lampions qu'on ne sait pas

placer, sans doute là, au-dessus des têtes. C'est comme ce poteau vertical, en faire quoi ? il perturbe, on ne peut rien résumer d'un mot en regardant le tout, un mot comme solitude, mélancolie, ceux qui vont si bien à Hopper. On ne peut pas résumer d'un lieu, comme *New York Corner*, car ce n'est pas vraiment un lieu, plutôt une conversation, les paroles brouillées se chevauchent, on a du mal à discerner d'où viennent les voix et ce qu'elles disent, un peu comme tous ces commentaires, Van Dongen, l'artiste, Rimbaud et tous ces gens qui cohabitent pratiquement sans se regarder. On serait embarqué, bousculé, dites, le *Soir bleu*, qu'est-ce que vous en pensez, mais avant ça, prenez une table et venez-vous asseoir, des épauettes, une carafe brillante, des cigarettes, une prostituée, un maquereau et des bourgeois qui s'encanaillent, un Gilles échoué comme une épave là, au milieu, alors, vous, ça vous dit quelque chose ?

Trop de bruits, ça criaille – très mal reçu par la critique – alors lui, il le range. Lui, l'auteur, il a le droit de ne plus l'exposer. Ensuite on ne sait pas ce qui arrive, *Soir bleu* peut-être posé contre un mur, recouvert, emballé, papier et ficelle nouée, entreposé, muselé, forcé de chuchoter, éteint ?

Je suis têtue, je tiens à mon idée de *seconde échappée*, de durée exacte peinte par Hopper, et je m'en voudrais d'avoir tort (têtue et un peu fière sûrement). Je pourrais falsifier, dire cette seconde tenue dans le port de la femme, ils pensent que c'est une prostituée mais c'est d'une allure de princesse qu'elle avance, de déesse, une déesse des rues qui va incognito. Ou la seconde pointée dans la tête du clown si lasse. Je pourrais raconter des sornettes sur le temps arrêté aux terrasses des cafés, le soir.

Mais il se trouve que ce tableau n'est pas comme les autres, et ne peint pas une seconde, pas une seconde précise qui n'en amène pas d'autres, écartée de l'instant, bulle en lévitation et en dehors des empilements.

Alors, comme j'aime avoir raison, je crois que l'écart se situe dans les mains qui font naître, c'est possible. Que lui ait lancé la seconde, l'ait rattrapée juste avant qu'elle ne meure, et couverte pour la remplir d'un capharnaüm de rideaux et de vies étagées et baroques, et des lampions qui flottent. Un réprouvé et une divinité, des silhouettes sombres qui méditent, un cadre coupé entièrement d'un poteau raide comme la mort. Une seconde de tragédie.

Ça fait beaucoup de bruits une tragédie. Est-ce qu'ils ont tous la bouche fermée pour mieux l'entendre ?

Seven a.m.

1948, *Whitney Museum of American Art*, New York

en grand format <http://www.deborahfeller.com/news-and-views/wp-content/uploads/2011/01/Seven-am.jpg>

sur le site du Musée <http://collection.whitney.org/object/732>

Cette *seconde*-là est épinglée précisément au titre. Peut-être que c'est mieux le matin tôt, quand il n'y a personne, que c'est plus simple pour voir les gens.

On les voit, leurs traces, leurs dégoûts, leur façon de se rassurer. Ils aplatissent des chemins le long de forces impénétrables – pans très sombres, et puis cette torpeur à force d'enjamber les branches, on doit forer la vue suivante à travers feuilles, on ne peut pas respirer sans lumière.

Ils blanchissent leurs murs à colonnades fines. Les marches sont balayées et les vitres lavées, séchées, frottées à grands coups de bras circulaires. Ils examinent les vitrines, depuis dedans, depuis dehors, et c'est tout un agencement qui ne doit pas heurter les yeux, mais doit les arrêter quand même. Ils arrangent des équilibres.

Des étagères et une horloge à balancier, des triangles bleutés pointes en l'air. Un store qui refuse qu'entre de la lumière, qu'est-ce qui se cache sous la forêt en symétrie ? Quand il n'y a personne, on voit mieux ce qui est mystérieux.

Et puis on peut jouer la distance envers cette construction : si elle écrase l'autre, l'homme est vainqueur, si elle est vide, l'homme n'est pas nécessaire, si elle pose des questions elle est équivalente, car l'autre en pose aussi. Ou sentir des attaches dans les échanges répétés entre la forêt et les murs, ceux qui dorment et celui qui s'arrête pour peindre.

Il a soixante six ans, ce n'est pas une œuvre de jeunesse. Est-ce que c'est vraiment un tableau, visible au *Whitney Museum of American Art* ? ou une proposition d'équation, un axiome essayé, une tentative de dosage juste. Peindre une sagesse, comme on peindrait une nature morte ou une icône, remplie d'incertitudes (à cause de ça que ses personnages vont blêmes, démunis ?).

Il n'y aurait pas de réponse à apporter à cette *seconde*. Il le dirait à sa manière, délicatement, sans nous causer trop de chagrin, car il ne veut heurter personne, c'est déjà assez dur, il pense. Alors il se concentre, et peint gris-bleu l'ombre du mur.

Hotel room

1931, *Fondation Thyssen-Bornemisza*, Madrid

en grand format <http://www.artexpress.ws/UploadPic/Edward%20Hopper/big/Hotel%20Room.jpg>

sur le site de la fondation
http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/1062

Ses mollets se balanceraient s'il faisait chaud. Une balancelle dans un jardin du sud, un fauteuil de bois blanc, la terrasse d'une maison coloniale, un parapet, barreaux peints et usés aux endroits qu'on caresse, sur lesquels on s'appuie pour guetter les enfants, les retours, les lettres, l'arrivée de la pluie, la nuit qui tombe et l'aube.

Mais on ne sait pas s'ils se balancent, qu'est-ce qu'il veut dire lorsqu'il ne montre pas si les pieds sont posés sur le sol, collés et immobiles ? Est-ce qu'au contraire on présuppose qu'ils échappent à l'endroit, hors zone, hors sol, son corps est resté derrière elle, par lassitude ou par paresse, ne reste que l'enveloppe vide de son corps, elle est déjà partie ?

Ce qu'elle lit, c'est mystérieux, ses pouces posés dessus sagement, est-ce que ça a de l'importance ? rien n'est moins sûr – Il nous a habitué à peindre autre chose que le centre. On polarise sur la mélancolie et la froideur, la tristesse, l'isolement (bien sûr qu'il y en a), c'est plus simple et on passera à autre chose plus facilement, glissez mortels, vers le couvercle des boîtes de chocolat, les posters et les savonnettes, n'appuyez pas. On peut gloser sans fin sur la teneur d'une lettre, on ne saura jamais à qui, pourquoi, et si c'était du papier blanc et muet ?

C'est bizarre comme les choses se rangent, se ramassent entre elles, comme si elles s'épaulaient et se reconnaissaient, leur petitesse empilée sommairement, un chapeau d'une illusoire solidité (forme de casque), des escarpins en débandade, valises lourdes et manteau allongé à la sieste, tout ça ne demande pas beaucoup de place.

La pièce est exiguë, murs et fenêtre, une commode, un lit, on peut à peine se retourner, heureusement que la porte est ouverte, et nous doublons l'espace avec

nos yeux, nous augmentons la perspective avec nos corps témoins, un peu gênés d'être si près, si près de quoi au fait ?

Elle porte ce visage éteint, cette poitrine creusée, c'est bizarre comme les choses se rangent, se ramassent entre elles, pensées, existence et inexistence, une illusoire solidité de peau, un corset qui pourrait tenir la colonne vertébrale en armure précaire, débandade intérieure.

Ce que les sacs et les valises contiennent plus lourd que le passé, ce que le corps trimbale, plus lourd d'empilements et de réagencements, les questions qui se posent sans arrêt (enfin, pas pour tous, certains savent monter directement au 102^e étage de l'Empire State Building qui vient de s'achever, sûrs d'être légitimes. Les autres se rangent comme ils peuvent, dans des mallettes et des chambres d'hôtel, ils attendent, ils prétendent être assis à l'ombre d'une terrasse au sud, balancent un peu leurs jambes, ils songent, peut-être écrire une réponse à une lettre muette, se ramassent sur eux, dos courbé, ce que font les boxeurs avant l'effort, ils se dispersent, ils sont partout en ville dans les couloirs, les restaurants, les files d'attente des banques et des grands magasins, les salles de cinéma, ils ne font pas de bruit, il suffit de fermer la porte, ils disparaissent, leurs pieds n'ont pas touché le sol, si légers, si légers, n'étaient en somme que de passage, le temps d'une *seconde*).

The Circle Theatre

1936, *Collection privée*

<http://uploads2.wikiart.org/images/edward-hopper/the-circle-theatre.jpg>

« *Être ou ne pas être* » (puisque c'est du théâtre).

L'ouverture est cachée, par une entrée en pente, le métro est dessous – être. Le *Circle Theater* n'est pas rond – ne pas être.

Une impression de symétrie, à cause des lettres C et E séparées par le centre, dôme à pointe, mais qui se révèle fausse.

À gauche, cela s'évade latéralement avec cette entrée de métro qui va légèrement rétrécie, une flèche absurde dont la cible reste indisponible, soit vers le reste de la rue, soit vers un *underground* masqué où tous se seraient engouffrés, à moins qu'ils soient tombés dans l'ouverture, on ne sait pas ce que cachent ces apparences trompeuses.

À droite, cela monte, poussivement, vertical, l'impulsion du feu bicolore, aidé par l'escalier de secours, encore un petit effort, on arrive à cette cheminée / pigeonier / tour de guet médiévale / nez de fusée, et puis le ciel, mais un extrait seulement, un ciel en réduction, qu'on en garde l'idée simplement.

Les deux directions forment ensemble une sorte d'abscisse et d'ordonnée mais inversés, comme regardés dans un miroir, et c'est normal puisque c'est du théâtre.

Les feux sont rouges, cela veut sûrement dire quelque chose, tous rouges. On ne peut pas traverser. Un rouge ironique sans doute, puisque le jeu des apparences qui trompent explique qu'au contraire, tout se traverse.

La femme immobile traversée des fictions des acteurs qu'elle admire sur les photographies. L'homme qui achète un journal et les fictions de magazines, enjolivées, dramatisées, si tant est que le réel en éprouve le besoin quand plus de deux cents personnes avouent l'enlèvement du bébé de Lindberg. Fictions publicitaires, SODA, ICE CREAM, CANDY, vitrines, enseignes lumineuses,

BUY HERE, des sollicitations quotidiennes qui vous rendront plus fort, plus beau, plus énergique, plus élégant, *So cool and so wonderfully fresh – Craven ‘A’ are always smooth to my throat.*

À moins que les feux rouges ne soient pas rouges pour plaisanter, mais pour nous avertir : ces fictions allumées, rougeoyantes dans le gris de la ville, sont-elles plus importantes que celles maintenues dans le cercle invisible, C et E écartés ? Dans une seconde, les feux passeront au vert, ne reste que cette *seconde* pour choisir, échapper, y échapper, s'échapper, s'enfoncer sous le sol, courir les rues, pousser les deux portes paravent d'un théâtre qui tourne sur lui-même sans tourner, ***Circle Theatre***, et comme nous sommes fragiles avec ces décisions à prendre.

Sous la chaussée, à quelques rues de là – et peut-être à la même seconde exactement – possible qu'une femme peinte sur une autre toile y pense.

Rooms for Tourists (1)

1945, Yale University Art Gallery, New Haven

en grand format <http://uploads2.wikiart.org/images/edward-hopper/rooms-for-tourists.jpg>

sur le site <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/52638>

Ce serait une *seconde* dans la nuit chaude sous un ciel lisse.

On prendrait le temps d'y couler et d'en écarter les parois, le temps est élastique, on pourrait échanger des hypothèses à voix haute.

Et si des bras, un coude, un poignet lumineux, un fragment de peau entr'aperçu, si des bras ouvraient des fenêtres, rabattaient des volets ce soir. Ce serait une nuit tranquille, un bruit creux, bruit de bois, qui sonnerait en même temps que les voix onduleraient. Des voix étranges, volume et timbre fluctuants, les phrases chantées en rythme syncopé, énigmatique. Une flopée sonore venue par vagues, éteinte et puis répercutée, s'amenuisant, on les frôlerait, un bain d'éclats diffus autour de nous, le noir, progressivement.

Si la maison, la haute maison verte et blanche, ses yeux des paupières baissées, si la maison était une île. Avec un drapeau planté, *Rooms for Tourists*, le nom de l'île et sa destination.

Une île solide dans la mer sombre où des bâtiments voguent, ce ne sont pas des maisons tout autour, mais des vaisseaux fantômes, leurs lumières trompeuses, les reflets de la lune ou les lampes oubliées et des naufrages, il n'y a personne.

Cette île en résistance et à contre courant, ses stores protègent les habitants de la lumière, mais c'est la nuit.

Il s'est sûrement garé dans la rue, la voiture au moteur arrêté, il a baissé la vitre, a sorti son carnet d'esquisses pour placer les structures.

Il jette beaucoup de ses croquis, certains ne valent pas la peine, certaines secondes se mélangent trop avec les autres, les faciles, pour qu'on puisse les extraire. Ici, c'est une seconde lumineuse, une pluie sourde de lumières sur l'île surgie du sol.

La lumière coule, les lumières coulent, se rejoignent, celle de la lune, des lampadaires, des lustres, de la peinture à l'huile. La lumière factice de la toile, la lumière fabriquée des ampoules, la lumière recréée à la nage dans l'immensité, réconfortante. L'hypothèse d'une lune.

Il pose son matériel sur le siège passager, tourne la clé, la lumière change déjà.

Rooms for Tourists (2)

Sur la terre ferme ils sont présents, même les invisibles.

Ils ont une fiction à la main qu'ils égrènent en trois phrases ou en roman épique, derrière les portes, les linteaux, les chambranles et toutes les constructions d'usage, ils sont en place. Ils peuvent s'adosser et combiner le quotidien, déplacer des objets, les tenir rêveusement, les frotter, les classer, les tapoter pensifs, comme tout le monde. Ils réarrangent des messages qu'ils ne s'enverront pas ou qu'ils se chuchoteront avec hésitation, « réarrangent », du mot arrangement – à la fois des accommodements, petites suppliques faites au réel, et une orchestration supplémentaire, dissidente. Ils sont des mélodies individuelles, croisées et maintenues par des stores inclinés, la nuit.

Ceci n'est pas une île, ni une terre à donner en spectacle, et c'est bizarre, même incongru de penser ce tableau exposé et vu par des paires d'yeux, plusieurs en même temps, alors qu'il est intime, une confidence.

Ce serait le moment initial. Ramené à cette maison, concentré, bien délimité, au bout de cette rue on s'isole, finalement apte à mieux entendre les souffles.

Si on peut l'exprimer avec des mots alors ce n'était pas la peine de le peindre (ce qu'il aurait dit un jour, mais je n'en trouve plus trace). La seconde de l'écart n'a pas le temps de se moduler en discours, elle doit contempler le visible. La seconde du regret ne se dit rien, circule en figure de passage, *tourist*.

Le moment d'être seul observateur, à l'écoute des bruits piochés dans les pièces vides, des indices de chocs, de froissements, quand dehors c'est la vie nocturne, hululements et crissements répandus.

La chambre est disponible. Les figures sont disponibles, accueillantes, ni visage ni corps, cela évite de faire face aux reflets et d'entrer en opposition, contradiction d'avec les vivants que nous sommes. La seconde disponible englobe large, et nous ne sommes pas exclus.

La rue est déserte et pourtant nous nous y tenons, la maison est déserte, mais nous savons ceux qui l'occupent. C'est la seconde changée en paradoxe, et on n'a pas fini de l'absorber, ça continue.

Rooms for Tourists (3)

Une hypothèse de pliage, c'est du papier. Une maison de carton et il a disposé des meubles à l'intérieur. Il n'attend pas d'enfants qui viendraient s'accouder, ou bien à quatre pattes déplacer les poupées. Il s'est arrangé pour l'espace nécessaire, de la même manière qu'il a pensé à tout, l'éclairage, des ampoules miniatures, et le papier crépon en stores, méticuleux. Ça ressemble à une vraie. Le fond est peint sur un rideau.

Une maquette, c'est le premier étage de la fiction, ensuite elles s'enchaînent toutes, très nombreuses, dur d'en faire l'inventaire.

Les habitants de la maison, une fiction de famille ou de couple, quelques rudiments de français et d'allemand, surtout elle, elle lit beaucoup. Mince de taille, taille la haie, lui répare des objets, pendules et petits mécanismes dans une pièce qu'il appelle son bureau, où il ne supporte pas qu'elle entre. Elle, criant son nom pour le *cheesecake* du dimanche. Parfois des amis à leur table, certains réguliers mais pas assez pour les connaître entièrement, histoires qu'ils rangent dans des albums, photos, coupures de presse, ou dans des boîtes, un médaillon avec une mèche de cheveux, un livre de poèmes annoté, une passion pour les orchidées, un cousin en prison dont on ne parle pas et une faiblesse pour *Lover Man*.

Rooms for Tourists, des gens viennent s'installer, une nuit seulement, ou deux, ils veulent visiter la région. Le soir on les invite à raconter ce qui dans leur journée les a frappé ou amusé, certains sont agréables, d'autres très exigeants, c'est un peu éclectique. Eux, du passé et des détails, ils en ont plein les sacs, autour d'une tasse, d'un verre, vous reprendrez bien un peu de *I long to try something I never had* et ils racontent. Peut-être qu'ils en rajoutent, après tout, de passage, on peut tronquer la vérité et se prétendre baroudeur. Les fictions qu'ils trimbalent passent inaperçues, à elles s'ajoutent celles dont on ne peut rien dire parce qu'ils ne les formulent pas, encore moins à voix haute, des idées un peu désarmantes et subtiles, il y a tellement de place. Tout ça s'empile jusqu'à former une de ces hauteurs.

Maison papier, les meubles à l'intérieur, prêts à servir, le temps d'une seconde impossible. Sur le rideau c'est de la brume, l'immense qui enveloppe les choses trop petites, un univers en expansion. Nous, minuscules poupées, nos maisons agencées si bizarrement étroites, on s'éloigne, ce sont des champs et des

montagnes, et des étoiles, bientôt, bien assez tôt nous devenons insignifiants et secs, dispersés sans visages. Le pliage est imperceptible, celui sur le tableau.

Cette hypothèse pousserait dans toutes les directions si on la laissait faire. Heureusement le peintre l'enferme, la signe discrètement, va prendre une autre toile.

Pennsylvania Coal Town

1947, *Butler Institute of American Art, Youngstown*

en grand format <http://uploads6.wikiart.org/images/edward-hopper/pennsylvania-coal-town.jpg>

sur le site de l'institut <http://www.butlerartcollection.com/searchresults.php?buttonName=&artistName=&titleOfWork=pennsylvania+coal+town&theme=1&movement=1&collectionType=1&searchResultStyle=textAndImages>

Une ville de charbon mais on ne sait pas laquelle.

Sur l'image, pas de visages noircis, de dos assis en rang comme à l'école, les genoux écartés, penchés sur les tapis roulants criblés de blocs noirs, et les doigts au travail suivent le défilement. Jeunes trieurs, jeunes graisseurs, jeunes pousseurs, jeunes gardiens de mules aux yeux très blancs, des figures de minots casqués et gantés (au mieux), chemises trop grandes, pantalons roulés dans les bottes, vestes de cuir trop large ou gilets récupérés des pères des grands-pères des oncles s'ils sont encore vivants, suffit d'avoir 12 ans et une mauvaise casquette. Mais cela se passait trente ans avant *Pennsylvania Coal Town* (1947) et les machines ventruées à mâchoires de fer, haveuses, chargeuses, sont peut-être assommées de rouille, endormies dans un coin de hangar, tellement impressionnante cette rage placide, dans les roues dentelées et les chenilles, que c'en est un soulagement.

Pennsylvania Coal Town énigmatique.

Sans doute à cause du personnage central, ses pieds blancs presque bleus, son crâne lisse de prototype humain, son geste en désaccord avec son corps, le cou tendu qui ne suit pas les bras, les yeux fixés sur quelque chose qu'on ne voit pas.

L'entre-deux des maisons est une trouée. L'homme y fait face quand les habitations tournent le dos. Ce qu'elles ignorent, nous l'ignorons aussi, mais nous avons sur elles l'avantage des signes inconscients, nos développements de rêves, nos actes manqués et sens cachés. Que mettons-nous dans notre dos en prétendant s'en dégager ? l'amas sauvage, le fouillis des campagnes, le profil des terrils

inquiétants, des baraquements, des perspectives planes (terrifiantes, car elles nous rendent minuscules), la lumière franche et apaisante d'une journée d'été qui cesse.

Examiner la maison jaune se fait très vite : c'est la jumelle de la suivante et de sa sœur la précédente ; elle s'en distingue par ses rideaux, sa lampe, son cadre, sa vasque empanachée, n'est habitée que d'effets personnels, aucune silhouette surprise à une fenêtre qu'il aurait peinte à l'improviste. Le seul être vivant se trouve à l'extérieur, et on ne sait pas s'il a été engagé, aide, homme à tout faire, jardinier... (et s'il vivait dans les baraquements, derrière, s'il avait été cet enfant, douze ans à peine, pris en photo avec les autres, la visière cache son regard, sa main au gant mal enfilé, un paletot plus lourd que lui ?)

La trouée est impressionnante (d'ailleurs l'homme ne balaie rien). On peut tout mettre dans ce hors champ, peut-être de là vient ce vertige. Y faire face en remplissant la vue de détails vraisemblables – on chercherait des images, paysages de la périphérie de Pittsburgh –, faire surgir de l'inexploré, entités irréelles, métaphoriques, trouée d'une porte ouverte sur le passé, le futur, l'inconnu, et on ne pourrait plus balayer que le vide car tout serait transfiguré, irrémédiable.

Les dimensions visibles tournoient, des machines de métal effleurent la surface, la lacèrent, elles abiment les vivants au passage.

Une trouée s'ouvre dans *Pennsylvania Coal Town*. L'espace d'une seconde, le peintre et le modèle mesurent la faille et nous préviennent, une injonction discrète : quelque chose nous échappe forcément, et c'est trop grand pour nous, d'une taille inhumaine. Quelque chose de terrible, mécanique, une grande horloge avec mouvement de fond. Des plaques glissantes portent les métropoles, des égratignures sèchent aux poignets des petits, il fait soleil et il fait soir, si peu de temps, et si mal le comprendre.

Il n'y aura pas d'autre conclusion que celle du *15 mai 1967*, à New York.

