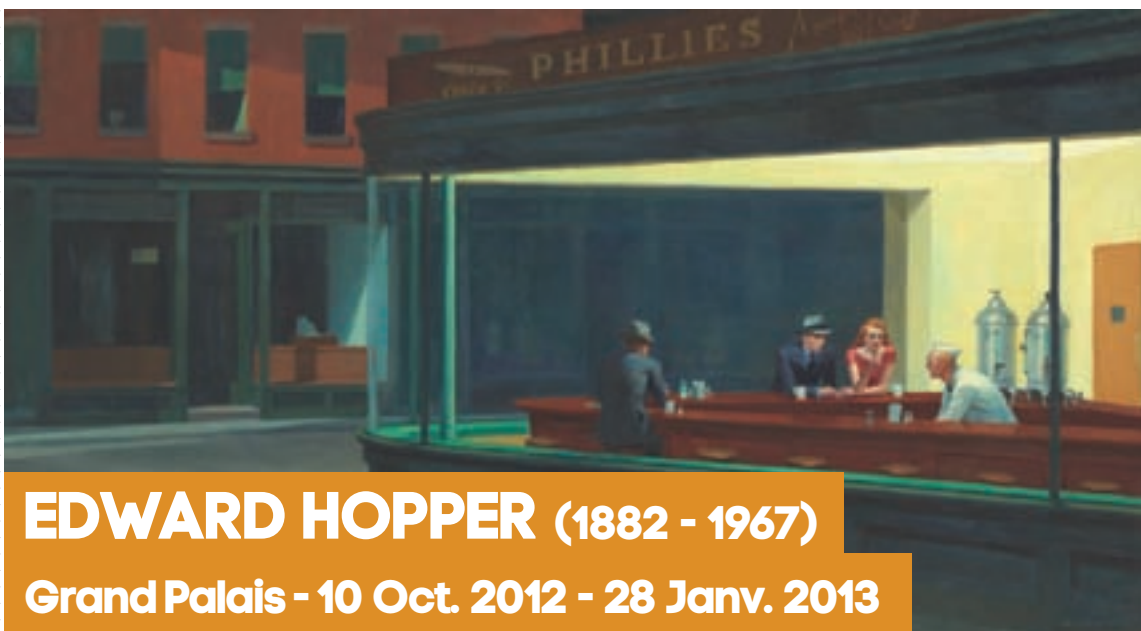




Réunion
des musées
nationaux
Grand Palais

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



EDWARD HOPPER (1882 - 1967)

Grand Palais - 10 Oct. 2012 - 28 Janv. 2013



SOMMAIRE

03 INTRODUCTION

05 L'EXPOSITION

06 1 • PORTRAIT. Qui est Edward Hopper ?

12 2 • SON ŒUVRE. Que peint-il et comment ?

15 PISTES D'ÉTUDE POUR LES SCOLAIRES

16 1 • LA VILLE

18 2 • RAILS ET ROUTES

20 3 • THÉÂTRE ET CINÉMA

22 4 • PERSONNAGES EN SITUATION

24 ANNEXES

25 CHRONOLOGIE BIOGRAPHIQUE

26 CHRONOLOGIE POLITIQUE ET CULTURELLE DES ÉTATS-UNIS

- Liste des présidents des États-Unis
- Événements

28 DOCUMENTATION COMPLÉMENTAIRE

- Bibliographie sommaire
- Sites Internet de référence

29 PROGRAMMATION POUR LES SCOLAIRES AU GRAND PALAIS

30 DROITS D'IMAGES



.....

INTRODUCTION

.....

Qui est Edward Hopper ? Ses œuvres sont largement réutilisées par les publicitaires et le cinéma. Mais qui connaît vraiment l'artiste ?



ILL.2
Autoportrait.
(1925-1930). New York.
Whitney Museum
of American Art

L'exposition au Grand Palais est inédite. Elle embrasse la longue carrière du peintre américain, de son premier séjour à Paris en 1906 à ses dernières œuvres en 1967.

Quelques cinquante tableaux, soit presque

la moitié de sa production peinte, sont pour la première fois rassemblés et présentés au regard des artistes qui ont compté pour lui : Robert Henri, John Sloan mais aussi Rembrandt, Charles Meyrion, Edgar Degas, Édouard Manet ou Albert Marquet. Dessins, gravures et aquarelles jamais exposés en France complètent la présentation de son œuvre.



Nous découvrons un artiste profondément francophile à qui le séjour à Paris permet aussi de retrouver ses racines américaines. Hopper choisit d'être un «peintre moderne», un témoin attentif au quotidien ordinaire de ses contemporains. Rien ne lui échappe : paysage, construction, train ou promeneur anonyme... tous sont observés avec le même soin. Le peintre ne semble pas marqué par les modes qui touchent ses contemporains. Son regard n'en est-il pas moins critique ?

Nous vivons aujourd'hui dans une culture dominée par l'image. Et si, quarante-cinq ans après sa disparition, la leçon du peintre était de nous apprendre à regarder ?



DOSSIER PÉDAGOGIQUE
Edward HOPPER • 10 Oct. 2012 - 28 Janv. 2013

.....

L'EXPOSITION

.....



Couverture (II. 1)
Nighthawks (1942).
Chicago. The Art
Institute of Chicago



.....

1 • PORTRAIT. Qui est Edward Hopper ?

.....

Timide comme un écolier anglais. Un visage long et émacié, une mâchoire puissante (...) le plus doué d'entre nous (...) mais pas encore un artiste. Pas assez libre pour ça.

Guy Pène du Bois parlant de son ami vers 1903-1904

JEUNESSE ET FORMATION (1900 - 1910)

Edward Hopper naît en 1882 à Nyack¹, village situé à une quarantaine de kilomètres de New York. Sa famille, des commerçants en tissus et vêtements, est relativement aisée et pieuse, membre de l'église baptiste (un courant protestant évangélique). Parce qu'il aime dessiner et se révèle doué, ses parents l'orientent vers une formation professionnelle assurée : en 1899, à 17 ans, Hopper entre à la New York School of Illustrating pour apprendre le métier d'illustrateur.

Pourquoi l'illustration offre-t-elle au peintre l'assurance d'un emploi ?

Depuis le XIX^e siècle, l'illustration accompagne la presse et la réclame (publicité). Mais aux États-Unis, elle bénéficie d'un prestige inconnu sur le vieux continent : l'image égale l'écrit. L'un et l'autre informent et doivent le faire avec pertinence. Le journalisme est un genre littéraire à part entière et l'illustration une forme d'art. Hopper, lui, pense que l'art ne peut avoir de fonction utilitaire.

Mais, convaincu de sa vocation de peintre, Hopper intègre en 1900 la New York School of Arts. Là, il se lie avec George Bellows et Guy Pène du Bois, ce dernier devenant critique d'art et son biographe. Il est marqué par l'enseignement de William Meritt Chase et les personnalités de Robert Henri et John Sloan. Il obtient en 1903 un premier prix en peinture. Pour gagner sa vie, il travaille comme illustrateur pour des publicitaires, des revues économiques ou la presse populaire. S'il souffre de ne pouvoir se consacrer à sa peinture comme il le voudrait, ce gagne-pain lui permet d'expérimenter des effets de cadrage, couleurs et lumière. Il y développe son goût pour des compositions simples, aérées, efficaces.

Qui sont les professeurs de Hopper ?

- William Meritt Chase lui révèle Manet, Hals, Vélasquez et les impressionnistes.
- Robert Henri est un francophile. À Paris, il a suivi des cours de peinture académique (tournée vers la recherche du Beau Idéal) mais s'en est détourné après avoir découvert Edgar Degas, Édouard Manet et la peinture espagnole. C'est désormais un professeur des plus anticonformistes, dont le seul but est de donner à ses élèves les moyens de trouver leur propre expression.
- John Sloan rejette également les idéaux académiques. Henri et Sloan sont à l'origine de la fondation en 1908 du groupe The Eight (les Huit) qui revendique la fidélité à la réalité. Ce choix leur vaut le surnom de Ashcan School (école de la poubelle) en 1934, leurs tableaux montrant souvent des scènes de rues et la misère quotidienne.

¹ Depuis 1971, la maison d'enfance du peintre abrite un centre d'art contemporain, the Hopper House Art Center.



ILL.3
Starway at
48 rue de Lille (1906).
New York. Whitney Museum
of American Art



ILL.4
At the Café (1906-1907).
New York. Whitney Museum
of American Art

L'illustration donne au peintre les moyens de se rendre à Paris, en 1906, 1909 et 1910. Il ne s'inscrit pas dans un cours ou une école mais se promène dans la ville, les musées (le Louvre avant tout), les salons et les galeries. Il découvre les Impressionnistes, le Salon d'Automne ; il est surtout marqué par Edouard Manet, Félix Vallotton et Albert Marquet. Hopper se rend à Londres, en Hollande (admirer Rembrandt et Vermeer) et en Espagne (pour Goya) mais Paris reste son point d'ancrage et d'affection. Le jeune homme pudique s'extériorise : «Je ne me suis jamais senti aussi bien de ma vie» écrit-il à sa mère en 1906. Il peint les bords de Seine, le Louvre, les coins de rue et les silhouettes de ses habitants.

Pourquoi Hopper part-il à Paris ?

Le souvenir d'un aïeul français émigré et une scolarité marquée par la culture française ont fait du peintre un authentique francophile : il parle français et a lu Victor Hugo, Stéphane Mallarmé, Émile Zola, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud. Mais il faut aussi compter avec la renommée internationale de Paris, capitale des arts, qui rend le séjour incontournable. De nombreux compatriotes y sont installés, dont, à cette époque, Gertrude Stein et sa famille. Ils ne se rencontreront pas, Hopper n'étant pas attiré par les artistes d'avant garde (Picasso, Matisse...) soutenus par l'écrivain-collectionneuse.



UNE SI LONGUE MATURITÉ (1910 - 1925)

De retour à New York, Hopper retrouve son gagne-pain d'illustrateur, ses déceptions d'artiste inconnu et son exaspération d'être contraint de travailler pour vivre. Sa production est peu importante : sept ou huit tableaux par an ; elle ne le sera pas plus lorsque, devenu célèbre, il sera libéré de son activité alimentaire : une à deux toiles par an ! Hopper cherche longtemps son sujet : «je l'ai en tête des années» ; il l'observe, le dessine encore et encore, médite sa mise en œuvre et peint lentement.

Que peint-il vers 1910 ?

Sa peinture reste marquée par le souvenir de Paris : «J'ai mis 10 ans à me remettre de l'Europe». Il réalise des scènes d'extérieur et des vues ou monuments parisiens (le Pavillon de Flore du Louvre, Notre Dame) ; les ambiances lumineuses rappellent celles des impressionnistes, les cadrages évoquent les audaces de Degas et les formes simplifiées la manière de Cézanne. Il commence à peindre des sujets qui seront plus tard ses thèmes fétiches : des appartements vides ou avec des personnages perdus dans leurs pensées, des fenêtres donnant sur un intérieur ou sur une pièce...



ILL.5
Road and Houses,
South Truro
(1930-1933). New York,
Whitney Museum
of American Art

De 1915 à 1923, il pratique la gravure ; la technique est à la mode et Hopper espère séduire des amateurs. À Paris, il avait été attiré par les gravures de Rembrandt, à New York par celles de Charles Méryon. La rencontre du graveur-illustrateur américain Martin Lewis le pousse à se lancer. Il aborde des sujets qui deviendront un leitmotiv dans son œuvre : le train, le machinisme, la disparition du monde rural des pionniers... «Quand j'ai commencé à pratiquer la gravure, ma peinture a semblé se cristalliser» dira-t-il plus tard. Le peintre a trouvé sa voie et ce faisant, enfin ses premiers acheteurs.



Comment expliquer cette évolution ?

Graver consiste à entamer une plaque de cuivre à l'aide d'une pointe ; la technique oblige à aller à l'essentiel, ce que Hopper faisait déjà avec l'illustration mais qu'il amplifie. Surtout, la gravure lui fait découvrir l'efficacité des espaces vides pour mettre en valeur un détail et le pouvoir des contrastes ombres-lumières pour créer des ambiances. À la même époque, il est imprégné par la poésie d'Emile Verhaeren (*Les Campagnes hallucinées*, *Les Villes tentaculaires*) ; cette vision noire de la disparition d'une société séculaire le fait renouer avec son identité américaine : lui aussi ressent les tensions d'un monde qui vit et se transforme. Il en fait le récit à sa façon.

En 1923, il épouse Joséphine (dite Jo) Nivison, peintre et aquarelliste, également élève de Robert Henri. Elle sera son unique modèle féminin. D'abord complices, leurs relations deviennent vite tendues, Jo Hopper se disant étouffée par la personnalité de son mari.

En 1924 à Gloucester (Massachusetts) Hopper réalise sur le motif des aquarelles sur les maisons victoriennes de la ville ; celles-ci trouvent tout de suite des acquéreurs. C'est le début de la reconnaissance tant attendue, le peintre a 42 ans. L'année suivante, le millionnaire Stephen Clark devient son mécène.

Pourquoi est-il désormais reconnu ?

Le peintre a abandonné «ses chers sujets français» au profit de ce qui l'entoure : paysages, personnages, gestes du quotidien. Il en tire des portraits objectifs, sans complaisance décorative ; les ambiances sont calmes, presque silencieuses s'il n'y avait la clarté de la lumière pour les animer. Il est possible que la Grande Récession qui s'installe ait joué en faveur d'une peinture si sobre, si digne, presque puritaine. Le contexte de rejet de l'Europe après la première guerre mondiale explique aussi que le peintre, à son corps défendant, soit bientôt considéré comme le soi-disant représentant d'un art typiquement américain.



LA CONSÉCRATION (1930 - 1967)



ILL.6

House by The Railroad (1926). New York, The Museum of Modern Art.

En 1930, *House by the Railroad* (1926) entre dans les collections du tout nouveau Museum of Modern Art (MoMA) de New York ; en 1933 une rétrospective lui est consacrée à New York puis à Chicago.

Hopper démissionne de ses engagements d'illustrateur ; le couple fait construire une maison à Cap Cod (South Truro, Massachusetts), face à la mer, là où ont accostés les premiers colons du *Mayflower* en 1620. Ils viendront chaque été se ressourcer dans ce lieu isolé et modeste, ne rejoignant l'atelier citadin de New York que les mois d'hiver².

La vie du couple est toute entière dédiée au travail du peintre. Hopper reçoit prix et distinctions et sa renommée, devenue internationale, reste égale jusqu'à son décès à 84 ans. Les Hopper ne changent pas leurs habitudes, menant une vie volontairement discrète, modeste et éloignée des projecteurs.

La carrière de Hopper a côtoyé les courants artistiques majeurs du XX^e siècle (Cubisme, Réalisme des années 1920, Expressionnisme, Surréalisme, Abstraction, Pop Art...) sans que son art en ait été influencé. Le peintre exprimera néanmoins souvent le regret de ne pas être compris et aura à cœur d'éviter toute récupération.

Comment définissait-il sa démarche artistique ?

Hopper se proclame fondamentalement attaché à l'art figuratif ; pour autant, sa peinture ne peut être dite réaliste, toute source d'inspiration aboutissant à une vision très personnelle de celle-ci. Il est donc plus juste de parler d'une démarche formaliste : le peintre ne décrit pas ce qu'il voit, il donne forme à ce qu'il ressent devant le sujet.

Cet attachement au contemporain explique que Hopper ait été dans les années 1930 considéré comme un représentant de l'*American Scene Painting*³. Le peintre s'en défend vigoureusement : «[ces peintres] ont caricaturé l'Amérique». L'ancrage de sa peinture dans le vécu est l'image de son rejet de l'abstraction, incapable, selon lui, de rendre compte de l'expérience humaine. De toute façon, fidèle à l'enseignement de sa jeunesse, il refuse tout ce qui devient «école» ou nouvel académisme.

² Son atelier 3 Washinton Square North, New York est resté intact et se visite sur RV. Info@hopperhouse.org

³ *American Scene Painting* : courant artistique américain des années 1930 prônant le réalisme en réaction à l'avant-garde présentée à l'Armory Show. Ce mouvement se compose de deux tendances : l'école régionaliste (*Regionalism painting*) et l'école du réalisme social (*Social realism painting*)



ILL.7

Gas (1940).
New York,
The Museum of Modern Art.



ILL.8

People in the Sun (1960).
Washington, Smithsonian
American Art Museum

Un peintre de l'ordinaire ?

Hopper a été touché par la vision du quotidien des maîtres hollandais du XVII^e, la simplicité des gestes et la familiarité des lieux. La permanence des choses rassure quand, trois siècles plus tard, l'industrialisation aux États-Unis a fait disparaître la société rurale. L'uniformisation des motifs (architecture, routes, gares, foule...) est à l'image de la culture américaine attachée à la démocratisation. Hopper observe longuement pour ensuite sélectionner ce qui le touche. Ses sources et ses personnages sont ordinaires, mais son sujet échappe à la banalité.

Même s'il est attentif aux travaux des photographes (Eugène Atget, Matthew Brady, Henri Cartier-Bresson, Bérénice Abbott), Hopper pensait que la technique ne permettait pas ces étapes de recomposition indispensables à la création ; «le résultat est toujours si différent de ce que voit l'œil»...

Hopper et le surréalisme

Les ambiances mystérieuses ou les non-dits des œuvres de Hopper amènent des critiques des années 1940 à rapprocher Hopper du mouvement surréaliste. D'autres, dès les années 1950 établissent des liens entre la solitude de ses personnages et l'univers étrange de Giorgio De Chirico. Hopper, lui, reste à distance ; la fiction n'est pas dans son tempérament, théoriser ou se justifier encore moins.

Hopper et le Pop Art

À la fin des années 1950, le Pop Art (pour Popular Art) met à l'honneur les produits industriels, nouveaux marqueurs de la société de consommation. Pour mémoire, Andy Warhol, un des chefs de file du mouvement américain, a été aussi un illustrateur commercial. Edward Hopper est alors considéré par la critique comme un pont entre l'Ascan School et le Pop Art. L'artiste ne se prononce pas ; sa peinture plaide néanmoins en faveur d'un attachement viscéral au métier traditionnel du peintre et au processus de formalisation qui en découle. Rappelons que son rejet de l'illustration était aussi né de la reproduction démultipliée de l'image.

«Le grand art est l'expression extérieure de la vie intérieure de l'artiste, incarnée dans sa vision personnelle du monde».

E. Hopper dans le magazine Reality, 1953



.....
2 • SON ŒUVRE. Que peint-il et comment ?
.....

LES PAYSAGES



ILL.9

The "Martha McKeen" of Wellfleet (1944). Huile sur toile. Carmen Thyssen-Bornemisza Collection on loan at the Thyssen-Bornemisza Museum

Le peintre marche beaucoup, en hiver à New York et en été à Cap Cod. Il n'est donc pas étonnant que le paysage soit si présent dans son œuvre : les compositions sont le fruit de ses longues promenades solitaires.

Hopper montre de **vastes étendues**, de plaines ou de bords de mer. Ces espaces semblent déserts, la présence humaine n'étant évoquée que par une route ou une voie ferrée, un phare, une gare, une station service ou une ferme isolée. Le peintre ne fait pas de récit de

voyage, mais le thème de la route ou de l'éloignement est sous-jacent.

Les vues citadines, forcément, ne permettent pas ces effets de distance ; le peintre s'appuie sur un angle de rue, un alignement d'immeuble, s'attarde sur un commerce ou un élément d'architecture. Par contre, la **perception de la hauteur** des immeubles est sensible, et en contraste, la **petite taille humaine**.

Hormis les petites huiles réalisées sur le motif à Paris et les quelques cent cinquante aquarelles de Gloucester, l'artiste ne travaille pas en extérieur. Doué d'une grande mémoire visuelle, il préfère peindre au calme dans son atelier. Ses œuvres naissent d'une recombinaison mentale.

Les scènes d'intérieur et scènes de genre

Hopper aime également représenter des intérieurs. Il adopte fréquemment le thème de la **fenêtre ou baie vitrée** pour donner à voir une chambre d'hôtel, la pièce d'un appartement ou la salle d'un café. Pour autant, on ne peut parler d'un voyeurisme latent : les usages américains, fortement marqués par la morale calviniste, ne voient pas d'intérêt à mettre des rideaux aux fenêtres ; pourquoi voiler puisqu'il n'y a rien à cacher ! À New York, l'ancienne ligne de métro aérienne El train (pour Elevated Train), démolie dans les années 1950, est une providentielle source d'inspiration, offrant au peintre des **vues plongeantes** - et fugitives - à l'intérieur d'appartements ou de bureaux

Ces lieux clos sont parfois occupés par un ou plusieurs personnages, homme ou femme. Les **enfants sont absents** du monde hoppérien comme les animaux (seul Cap Cod Evening de 1939 montre le chien des Hopper). Les uns et les autres sont perdus dans leurs pensées, quelquefois dans une attitude de repli ; l'absence de gestuelle et de regard évoquent un temps de silence et limitent toute éventuelle narration.



Jeune, Hopper avait déjà la passion du **théâtre**, et celle-ci ne le quittera pas. Les débuts et la fin de sa carrière⁴ sont marqués par deux œuvres majeures, *Soir Bleu* (1914) et *Two Comedians* (1966) lesquelles montrent un clown proche du Gilles de Watteau copié au Louvre. Le premier est attablé dans un cabaret, l'autre sur scène avec sa partenaire salue le public. Le peintre confiera à un ami que les deux comédiens représentaient son épouse et lui-même. Est-ce avouer que sa peinture met parfois en scène sa propre vie ?

ILL.10
Soir bleu (1914).
New York. Whitney
Museum of American Art



ILL.11
Two Comedians (1966).
Huile sur toile.
San Francisco, Gary Rogers



La figure humaine

Le peintre s'est représenté à plusieurs reprises, en buste, mais uniquement pendant sa période de formation (le dernier est peint entre 1925 et 1930). Si les premiers portraits le montrent tête nue, un profil dans l'ombre, à la manière de Rembrandt ou de Manet, les suivants le présentent de face, coiffé d'un chapeau, dans une attitude plus assurée et une description sobre. L'homme est à l'image de sa peinture, tranquille. Rien à cette époque ne laisse transparaître de sa souffrance à ne pas être encore reconnu.

Son épouse est son unique modèle féminin, silhouette idéale, mince et bronzée, au visage impersonnel et intemporel. Les autres personnages hoppériens ne sont pas plus individualisés. Comme n'importe quel autre élément de paysage ou d'architecture, ils prennent la pose, immobiles. L'absence de lien entre les protagonistes a valu à Hopper le surnom de «peintre de la solitude» ou encore «peintre de la mélancolie». L'isolement des êtres est un thème récurrent ; ce n'est pas pour autant une image de la désespérance. Face à un monde qui change et s'agite, les images du peintre semblent arrêter le cours des choses, comme le fait la photographie.

⁴ Le SFMOMA de San Francisco a annoncé le 28 mars 2012 avoir acquis une des dernières œuvres majeures de Hopper encore dans une collection privée : *Intermission* réalisé vers 1963-1965, soit peu d'années avant la mort du peintre. Le tableau représente une femme assise seule au premier rang de sièges d'un théâtre. Source : Art Media Agency (AMA).



Un arrêt sur l'image



ILL.12
Four Lane Road. (1956).
Huile sur toile. London,
Tate Modern Gallery

original (effets de plongée ou de contre-plongée le plus souvent), quelquefois improbable (fausse perspective), un encadrement artificiel (l'intermédiaire d'une fenêtre ou d'une vitrine)... Tous les moyens sont exploités, ceux de ses maîtres (Degas, Manet, Marquet) comme ceux de l'illustration ou du cinéma, autre passion du peintre.

Le regard du public est aussi guidé par les effets d'ombre et de lumière : leur rythme crée autant les volumes qu'il anime les espaces. L'expérience conjugée de l'illustration, de la gravure et de l'aquarelle explique l'extraordinaire équilibre entre lignes, pleins et vides, valeurs d'ombre et de lumière des compositions d'Hopper.

Une passion pour la lumière



ILL.13
Manhattan Bridge Loop
(1928). Andover,
The Addison Gallery
of American Art

Jeune, le peintre expérimente les effets d'ombre-lumière à la façon des peintres nordiques (Rembrandt, Vermeer) puis les ambiances atmosphériques à la manière des impressionnistes ; une fois de retour aux États Unis, ses tableaux sont marqués par une lumière franche, qu'elle soit électrique ou solaire.

Hopper appartient à la génération émerveillée par l'invention de l'électricité. Il en joue autant pour structurer les espaces que guider le regard et suggérer des ambiances.

Il voue surtout une véritable passion à la lumière solaire. «Ce que je voulais faire, c'était peindre la lumière du soleil sur le mur d'une maison», expliquera-t-il⁵. Nombre de ses toiles sont inondées d'une lumière éclatante ou ont pour unique sujet une heure lumineuse de la journée. Room by the Sea (1952) est l'exemple le plus abouti : la pièce vide est inondée de lumière. «C'est une force expressive très importante pour moi» dira-t-il⁶ ; elle suggère ici une légère sensualité, émotion rare chez cet artiste pudique.

Des couleurs franches

Une telle importance accordée à la lumière explique le travail de la peinture, matière et couleur. Les extérieurs sont montrés par des couches fines ou en limitant les coups de pinceaux comme si la force de la lumière «aplatissait» la perception des volumes et des matières. Les intérieurs ou les zones d'ombre sont eux, plus modulées.

Les couleurs sont franches. Le peintre expérimente des teintes rares (rose framboise, bleu métallique, vert d'eau, jaune orangé...). Les progrès des colorants de synthèse offrent certes des possibilités nouvelles ; mais Hopper revient aussi longuement sur les teintes posées, n'hésitant pas à gratter une couche pour la recouvrir d'une autre et jouer des transparences ainsi obtenues. L'image se construit peu à peu de la même façon que la mémoire reconstitue des souvenirs.

⁵ Cité par Lloyd Goodrich. Edward Hopper. New York, Harry N. Abrams, 1971

⁶ Cité par Katarina Kuh. The Artist's Voice ; Talk with Seventeen Artists. New York, Da Capo Press, 2000





.....

PISTES D'ÉTUDE POUR LES SCOLAIRES

.....

**Observer, comprendre, approfondir.
Pour amorcer ou prolonger l'étude.**





1 • LA VILLE

ILL.14
Night Shadows. Gravure.
(1921). Philadelphie,
The Philadelphia
Museum of Art.



ILL.15
From Williamsburg
Bridge (1928) New York,
The Metropolitan
Museum of Art.



Regarder. Que voyons-nous ?

Les trois œuvres représentent des vues urbaines, de nuit et en journée.

New York Office est la plus banale : nous sommes face à un bureau ouvrant sur la rue par une large baie à un coin de rue ; des personnes s'activent derrière la vitre, dont une femme en pleine lumière, tenant ou ouvrant une lettre.

Les vues des deux autres tableaux sont plus inattendues puisque prises en hauteur. Hopper montre les derniers étages des immeubles en brique depuis le pont suspendu



ILL.16
New York Office. 1962.
The Montgomery
Museum of Fine Arts

de Williamsburg, Le dernier tableau est une scène nocturne ; de sa fenêtre, le peintre regarde un passant noctambule traverser sa rue en contrebas. Les ombres du réverbère et du personnage coupent le vide de la chaussée.

Comprendre. Ce que montre le peintre ?

Hopper est autant un amoureux des grands espaces qu'un citadin attaché à New York. Sa vie se partage entre sa maison au bord de la mer à Cap Cod et son atelier de Manhattan.

Quelque soit le lieu, il marche et regarde autour de lui. **Sa ville est à taille humaine** : un immeuble, un coin de rue, un morceau d'architecture. Sa vision, limitée par le bâti, détermine des **espaces clos**. Hopper est un solitaire qui évite la foule ; même s'il a connu les débuts de la circulation automobile, il ne montre **jamais l'animation des rues**. Qui sait si cette petite silhouette noctambule n'est pas la sienne !

La hauteur des constructions lui inspire des **angles de vue originaux** (celui en contre-plongée de Night Shadows). Les exemples français de Manet, impressionnistes et post-impressionnistes lui avaient montré la voie, le cinéma prend ensuite le relais.

Hopper raconte ses découvertes de promeneur : le pont de Williamsburg, construction récente (il a été inauguré en 1906), lui permet de **prendre de la hauteur**, avant de traverser l'Epson et se retrouver comme suspendu dans les airs.





Approfondir. La ville, un thème de la fin du XIX^e et du XX^e siècle

La ville est un sujet fréquent dans la peinture européenne depuis leur croissance au XIII^e siècle. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, les artistes en font le **cadre de la modernité en marche** : la ville bouge, s'aggrandit, se transforme ; les peintres, de Manet à Marquet en passant par Caillebotte montrent les nouveaux immeubles, les avenues, les gares ou la foule. Eugène Atget entreprend au contraire de photographier ce qui est en train de disparaître, constructions comme petits métiers. Hopper a connu ses travaux par l'intermédiaire de Bérénice Abbott, photographe américaine qui sauve Atget d'un oubli injuste. Au début du XX^e, des contemporains de Hopper associent la ville aux notions de progrès, puissance, audace et vitalité, tel Fernand Léger peignant New York en 1938 (Musée national Fernand Léger à Biot).

Hopper, lui, **arrête le temps**. Sa peinture pourrait être la transposition des paysages urbains hollandais du XVII^e siècle qu'il avait admirés à Amsterdam en 1907, s'il ne s'en différencie par l'absence de toute apologie. **Sa peinture ne dénonce pas**, ne porte pas de jugement, **elle n'en est pas moins critique** : le peintre choisit de ne pas montrer qu'il a vécu l'avènement des mégapoles américaines, l'incroyable développement des moyens de circulation, les tragiques crises de l'entre-deux guerres et après, ou tout simplement l'idéologie de la puissance américaine. Ses visions s'enracinent volontairement dans la banalité du quotidien.

Pour prolonger l'étude

Les élèves peuvent **se mettre dans les pas de Hopper en utilisant Street View de Google-map**. L'application a été créée à partir de la hauteur de vue d'un piéton.

Les deux œuvres suivantes se prêtent bien à l'expérience :

- Manhattan Bridge Loop (New York). 1928. Andover, The Addison Gallery of American Art
- From Williamsburg Bridge (New York). 1928. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Les élèves **commenteront ensuite les choix du peintre** à partir de leur vécu de citoyen, de promeneur, de touriste...

Sont-ils attirés par les vues choisies par le peintre ?

Les auraient-ils photographiés ? Si oui, les auraient-ils photographiés de la même façon ou avec un autre angle de vue ? Si non, que préféreraient-ils montrer ?

Quelle différence font-ils entre les choix de l'artiste et ceux d'un promeneur anonyme ou d'un touriste ? Le regard de l'artiste est-il différent de celui du citoyen ?

Quel ressenti ont-ils de la ville / de leur ville ?

La discussion peut être enrichie de travaux personnels, dessins, photographies ou tout autre forme de reportage sur un site urbain choisi en commun, sur leur lieu de résidence, de scolarité...





.....

2 • RAILS ET ROUTES

.....



ILL.17
Railroad Sunset. (1929).
New York, The Whitney
Museum of American Art



- **Railroad Sunset.** (1929). New York, Whitney Museum of American Art
- **Road and Houses - South Truro.** (1930-1933). New York, The Whitney Museum of American Art
- **House by a Road.** (v 1942). ASU Museum

Regarder : Que voyons nous ?

Railroad Sunset présente un coucher de soleil flamboyant, féerie naturelle dans toute son ampleur puisque vue depuis une voie ferrée : la vue est dégagée, juste interrompue par les silhouettes en contre-jour d'un poste de surveillance et d'un pilône. Des éclats de lumière luisent sur le rail.

Les deux autres tableaux montrent des maisons plus ou moins éloignées d'une route.

Comprendre. Ce que montre le peintre ?

Le thème du rail est très présent dans l'œuvre de Hopper. Ce n'est pas surprenant : **l'histoire de l'Amérique s'est aussi construite avec le train**, outil de colonisation du territoire. Enfant, Hopper a pris le train avec ses parents. Dès 1904, il connaît les débuts du métro new-yorkais et en 1913 l'inauguration de Central Station. Locomotives, gares, intérieurs de wagon figurent parmi ses premiers dessins, gravures ou aquarelles.

Au début du XX^e siècle, l'automobile devient un autre symbole de la modernisation du pays. Le peintre **y substitue l'image de la route** auquel il associe toujours une habitation, ferme isolée dans le paysage ou maison bordant la chaussée.

Rails et routes sont souvent un appel au voyage. Les deux traversent et rapprochent villes et villages qui défilent par la vitre d'un wagon ou d'une portière. Les croquis au crayon du peintre donnent l'impression d'un instantané : le trait est rapide, les hâchures plus ou moins appuyées. Les toiles peintes, réalisées ensuite en atelier, immobilise l'image comme une photographie «fixe» un lieu ou une situation. **Le peintre «s'arrête» et regarde autour de lui.** L'indication de la route ou du rail rappelle désormais qu'il est de passage.

Ces vues sont **banales et désertes** : pas de bêtes dans les champs, pas de présence humaine. S'ils étaient présents, le peintre les a ignoré ; son attention se focalise sur la lumière, les nuages, la chaleur et un coucher du soleil... perceptions simples et essentielles pour le peintre. Elles ne peuvent être ressenties derrière la vitre d'un wagon ou d'une portière.



Approfondir : le voyage comme marqueur du temps

Hopper est un voyageur qui prend le temps de s'arrêter pour regarder, observer. Sans doute ressentait-il une légère nostalgie pour ce qu'il appelait ironiquement «la bonté vertueuse du passé américain», mais le passéisme n'est pas dans son tempérament.

Ces tableaux ont été réalisés quand Hopper accède enfin à la notoriété. Ses mécènes apprécient la **noblesse tranquille** de ses sujets. Le peintre est malgré lui assimilé aux peintres du réalisme américain (American Scene Painting), ce qu'il refuse fermement : le monde rural des peintres de l'American Scene ne l'intéresse pas, Hopper est attaché au monde contemporain, enfin il pense qu'un artiste doit donner à voir ; **ses œuvres témoignent donc de ce qu'il a perçu**. En cela, l'art est forcément critique.

Deux des tableaux datent de la période de la Grande Dépression, le troisième a été peint pendant la Seconde Guerre mondiale. **Rien à priori ne semble évoquer ces contextes tragiques**, si ce n'est que ces images sobres et intemporelles arrêtent le cours du temps. En ces périodes d'instabilité et de drame, la **banalité et la permanence du quotidien rassurent** ; elles prennent valeur d'éternité... comme la route (ou le rail) et un magnifique coucher de soleil renvoient au temps éternel.

Pour prolonger l'étude

Les élèves peuvent **réfléchir sur le sens du voyage** pour Edward Hopper

À partir des éléments de biographie du peintre, ils retrouveront

- l'évolution générale des transports pendant la vie du peintre
- les grandes lignes de ses voyages : quand, où et pourquoi a-t-il séjourné en Europe, à quelles occasions s'est-il ensuite un peu déplacé sur le continent américain
- ses lieux de résidence familiaux et régulièrement occupés.

Hopper est un peintre paysagiste qui s'attache à la permanence et la familiarité des choses. À partir d'un choix d'œuvres, ils établiront une liste des thèmes privilégiés par l'artiste. Ils noteront ce qui manque pour indiquer l'instant (absence de narration, d'action, de mouvement, d'élément de mode, de titre précis...) et identifieront les marqueurs de temps «éternel».

Ils **s'interrogeront ensuite sur leur propre perception du voyage** :

- Est-ce un synonyme de distances, de dépaysement ?
- Les lieux familiaux peuvent-ils faire voyager ?
- Pourquoi faire des photos de voyage ?
- Le voyage est-il un rêve ? un but ? un souvenir ?
- Quand vit-on plus intensément : dans l'action ? dans la mémoire des choses ?
- Quelle différence y-a-t-il entre une appréciation immédiate et le recul du temps ?



7 Rapporté par Henry David Thoreau. Dans Alain Cuff. Edward Hopper. Entractes. Flammarion 2012



3 • THÉÂTRE ET CINÉMA



ILL.18
Two On The Aisle.
(1927) Toledo,
The Museum of Art
New York Movie. (1939).

- **First Row Orchestra.** (1926). Washing D.D., Hirshorn Museum and Sculpture Garden
- **Two On The Aisle.** (1927). Toledo, The Museum of Art
- **New York Movie.** (1939). New York, the Museum of Modern Art

Regarder : Que voyons nous ?

Les deux premiers tableaux représentent des personnes attendant le lever de rideau d'un théâtre, l'une assise au premier rang, l'autre installée dans la baignoire surplombant la scène. Une spectatrice lit son programme et ne semble pas prêter attention à l'homme (un proche ?) tourné vers elle. Dans les

deux cas, la salle est vide de tout autre spectateur.

Le troisième se situe à l'intérieur d'un cinéma pendant une projection. La salle à peine éclairée laisse deviner le buste des spectateurs et un angle de l'écran ; sur un côté, adossée à la paroi se tient une ouvreuse, perdue dans ses pensées.

Comprendre : que voit le peintre ?

Hopper aime profondément le théâtre et le cinéma comme l'atteste la **répétition du thème de la salle de spectacle** dans son œuvre.

Car le peintre ne décrit pas ce qui se passe sur la scène ou à l'écran ; il préfère **montrer ce qui précède**, l'arrivée des premiers spectateurs et leur attente du lever de rideau. Ses personnages sont seuls ou indifférents les uns aux autres : ils **ne sont là que pour le spectacle**. Ce faisant, Hopper fait ressentir l'absence de vie d'une salle non encore animée par ses occupants, acteurs et public. Il **signifie ainsi par défaut la force d'émotion d'un spectacle**, capable de transporter une salle entière et lui faire oublier l'instant présent. Hopper s'est souvent exprimé sur son besoin du spectacle ; ces personnages peuvent être considérés comme ses doubles.

Par contraste, **New York Movie** fait ressortir l'isolement de l'ouvreuse. Certes, nous pouvons imaginer qu'elle ait déjà vu le film plusieurs fois ; mais elle apparaît songeuse alors que nous devinons les yeux des spectateurs rivés à l'écran. Les lumières chaudes et diffuses créent une atmosphère à la fois douce et mélancolique, rare chez ce peintre pudique. Le **présent peut-il quelquefois être insensible au rêve** ? Le spectacle n'est-il qu'un leurre ?



Approfondir. Théâtre et cinéma dans l'art de la fin du XIXe et au début du XXe siècle

Le spectacle en général a été mis à l'honneur en peinture par la vie parisienne de la fin du XIX^e. C'est une tranche de vie sociale, de bohème souvent, synonyme de détente dans les guinguettes, de licence allant jusqu'à la pornographie dans les théâtres de boulevards et les cabarets. **Le public se donne autant en spectacle que les danseuses, acteurs, musiciens ou saltimbanques.** Degas ou Forain montrent les coulisses, ce qui est encore une forme de spectacle. Au tournant du XX^e siècle, le cirque occupe le devant de la scène.



Dés son enfance, Hopper va au théâtre ; il découvre ensuite la naissance du cinéma: il est né quelques années avant les travaux d'Edison, a connu son évolution : influence du théâtre (lumières, gestuelle), le passage du muet au parlant⁸, le cinéma expressionniste etc.

Théâtre et cinéma restent néanmoins inséparables pour lui : l'un et l'autre posent la question du sujet : **que dire et surtout comment le dire pour toucher le spectateur**. Son œuvre est sensible aux effets cinématographiques : effets de lumière naturelle ou non, ombres fortes, cadrages insolites, angles de vue quelque fois à la limite du vraisemblable, plans fixes...

Son **œuvre inspire à son tour des réalisateurs** contemporains comme Alfred Hitchcock ou plus jeunes : Michel Angelo Antonioni, Win Wenders, David Lynch, plus récemment Jim Jarmusch...

À lire : from The Observer : <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/apr/25/art>

À visionner : dans Télérama : <http://www.telerama.fr/cinema/edward-hopper-des-toiles-aux-toiles-et-vice-versa>

Pour prolonger l'étude

Hopper fait le choix de d'arrêter le cours des choses en peignant des plans fixes à la manière d'un réalisateur de cinéma. Ce faisant, il fait confiance à l'imagination du spectateur pour faire vivre ses tableaux.

À partir de l'observation du sujet d'un tableau et l'atmosphère qui s'en dégage, les élèves **imagineront les quelques secondes qui précèdent ou qui suivent la scène**. L'interprétation respectera les choix du peintre : cadrage, personnage, lumière, ambiance...; elle pourra être jouée et filmée.

Modèle :



ILL.19
Hotel Room (1931).
Lugano. Fondation
Thyssen Bornemisza.

Description

Une femme en sous-vêtement assise sur le bord d'un lit, lit un livre (une bible ?). Ses bagages sont à côté d'elle, le lit n'est pas défait. La scène semble montrée depuis l'entrebâillement d'une porte.

• Exemple d'interprétation

Plan fixe : la femme est assise et lit un livre
La caméra «ouvre la porte», se pose sur les bagages à ses côtés.

Une voix annonce : «voici vos autres bagages»
Plan fixe : la femme remercie mais ses yeux ne quittent pas le livre

•Autre exemple d'interprétation

Plan fixe : la femme est debout devant la fenêtre.

Bruitage : des pas s'éloignent, une porte claque

La caméra suit la femme qui s'assied sur le lit et prend un livre.

Plan fixe : la femme lit le livre et ses épaules s'affaissent.



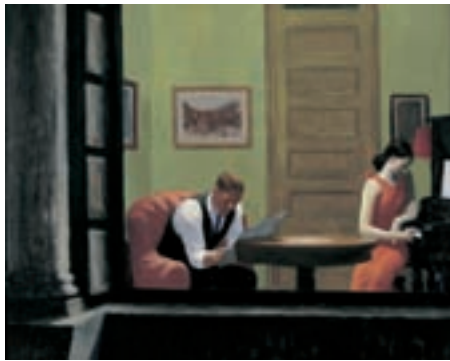
⁸ «The Jazz Singer» réalisé par Alan Crosland en 1927 est considéré comme le premier long métrage parlant de l'histoire du cinéma.





.....
4 • PERSONNAGES EN SITUATION
.....

ILL.20
Room in New York. 1932.
Nebraska, The Sheldon
Memorial Art
Gallery Lincoln



ILL.21
Cap Cod Evening. 1939.
Washington, The National
Gallery of Art



ILL.22
Nighthawks. 1942.
Chicago, The Art Institute
of Chicago.

Regarder : que voyons nous ?

Les trois tableaux représentent des tranches de vie quotidienne :

- Room in New York : en soirée, un homme, assis dans un fauteuil de salon, lit son journal tandis que la femme (son épouse ?) pianote distraitement.
- Cap Cod Evening : en journée, un homme et une femme sont sur leur pas de porte. La femme, adossée à une paroi, bras croisés, regarde

l'homme (son mari ?) assis à côté d'elle sur une marche ; il tient un morceau de bois sans doute pour le jeter à leur chien ; l'animal, à l'arrêt, semble avoir entendu un bruit.

- Nighthawks : la nuit dans une rue déserte, la vitrine d'un bar laisse voir dans la salle éclairée, trois noctambules (deux hommes et une femme) accoudés au bar. Face à eux se tient, penché, le serveur.

Comprendre : que voit le peintre ?

Ces tranches de vie ont en commun de représenter **des moments a priori de détente**. Quelques siècles auparavant, de tels sujets auraient sous-entendu une leçon de morale sur l'oisiveté menant au vice. Hopper se veut un témoin de la modernité vue sous tous les angles, même les moins nobles ; l'inaction, le repos sont des sujets comme les autres.

Néanmoins, peut-on parler ici de scène de repos ? Cela semble difficile tant ces personnages apparaissent tristes, désabusés, et indifférents les uns aux autres. Seul le chien a une allure tonique : son maître joue avec lui !

L'absence de communication entre les êtres est un thème fréquent chez Hopper ; sans doute parce que lui même, sans rejeter la compagnie des autres, appréciait la solitude : elle lui est promesse de création. Ses personnages, eux, sont inactifs et mélancoliques.

Ces tableaux sont **contemporains de la Grande Dépression** des années trente et de l'entrée en guerre des États-Unis. Il est vraisemblable que le contexte de crise ait inspiré le peintre. Quelles nouvelles apporte le journal du lecteur de Room in New York ? L'homme de Cap Cod est-il au repos ou sans emploi ? Qui sont ces noctambules, ces Nighthawks ?





Approfondir.

La morale chrétienne a pendant des siècles valorisé le travail garant de la survie des communautés rurales et reflet de la créativité humaine. Aux États-Unis, la production industrielle des fin XIX^e et début XX^e siècles impose des méthodes de productivité valorisant le rendement économique (taylorisation, standardisation). La crise qui suit le triste Jeudi Noir de 1929 crée un marasme économique sans précédent. Le film «Les temps modernes» de Charlie Chaplin (1936), contemporain des tableaux de Hopper, évoque à la fois le renversement des valeurs humanistes et le drame de la misère.

Hopper se veut un artiste moderne. Certes le monde du travail est rare dans sa peinture ; quelques scènes se situent dans des bureaux, ici un serveur est derrière son comptoir. Pour autant, peut-on dire que le peintre ignore les préoccupations de ses contemporains ? Il montre fréquemment des personnages méditant, lisant, ou rêveurs, dans un grand éloge de la pensée. Mais ici, que signifient ces épaules affaissées, ses visages aux yeux cernés, ces corps fatigués et ces gestes machinaux si ce n'est l'inquiétude et le désarroi face à aux événements historiques ?

Pour prolonger l'étude

Des artistes choisissent de dénoncer des faits contemporains. Comment le font-ils ?

1^{re} proposition

En 1936 Charlie Chaplin (1889- 1977) réalise le film muet «Moderns Times».

- quel est le sujet du film ?
- de quelle façon le réalisateur aborde-t-il des sujets contemporains politico-économiques et humains ? Pourquoi ?
- quel est le message du film ?
- a-t-il aujourd'hui encore son importance et pourquoi ?
- quels sont les différences de registre avec un tableau d'Edward Hopper ?
- quel est la définition d'un artiste engagé ?

2^e proposition

Pendant la Seconde guerre mondiale, Pablo Picasso dira de ses tableaux réalisées pendant cette période : «Je n'ai pas peint la guerre, mais elle est partout présente dans mes œuvres».

À partir d'une sélection d'œuvres des deux peintres, Pablo Picasso (1881-1973) et Edward Hopper (1882-1967) les élèves s'attacheront à définir la démarche artistique de ces artistes pendant des périodes de crise majeures : Grande Dépression pour Hopper, Seconde guerre pour Picasso.

- quels sujets traitent-ils ?
- quel ressenti en ont les élèves ?
- quelles sont les procédés utilisés par les artistes ?
- quelle est la différence entre évocation et description ?
- pourquoi une évocation est-elle ici plus pertinente qu'une simple description ?

3^e proposition

Le sculpteur américain Duane Hanson (1925-1996) crée des portraits hyperréalistes de ses contemporains pris dans des gestes du quotidien. Supermarket Lady (1969) est son œuvre la plus emblématique du «rêve américain».

Les élèves peuvent retrouver le parcours de l'artiste et commenter ses créations.

- pourquoi parle-t-on de démarche hyperréaliste ?
- quel est le message du sculpteur ?
- Hanson a-t-il uniquement témoigné sur le quotidien de la middle class américaine ?
- quelles sont les différences/ressemblances entre les œuvres de Duane Hanson et celles d'Edward Hopper ?





.....

ANNEXES

.....



ILL.1
Nighthawks (1942).
Chicago. The Art
Institute of Chicago



.....

CHRONOLOGIE BIOGRAPHIQUE

.....

- 22 juillet 1882 : naissance à Nyack (New York)
- 1900 : New York School of Art.
- 1906-1907 : 1^{er} séjour à Paris. Visite Londres, Amsterdam, Berlin et Bruxelles.
- 1909 : 2^e séjour à Paris
- 1910 - 1928 : travail comme illustrateur pour différents magazines
- 1910 : 3^e séjour à Paris. Visite Madrid.
- 1913 : emménage dans l'atelier qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie à New York
- 1913 : Armory Show à New York
- 1914 : Soir Bleu
- 1915 - 1923 : gravures
- 1918 : Smash the Hun
- 1920 : 1^{re} exposition au futur Whitney Museum à New York
- 1923 : aquarelles. The Mansard Roof est sa première œuvre vendue
- 1924 : épouse Josephine Verstill Nivison (1883–1968)
- 1926 : le collectionneur Stephen Clark achète House by the Railroad (1925). En 1930, il en fait don au Museum of Modern Art (MoMA) de New York.
- 1930 : Early Sunday Morning (1930) est acheté par le Le Whitney Museum
- 1933 : 1^{re} rétrospective au MoMA
- 1934 : Construction de leur maison-atelier à Truro, à Cape Cod, Massachusetts.
- 1942 : Nighthawks (1942) est acheté l'Art Institute de Chicago
- 1950 : rétrospective au Whitney Museum of American Art
- 1952 : représente les États-Unis à la Biennale de Venise avec Alexander Calder, Stuart Davis et Yasuo Kuniyoshi.
- 1956 : remporte le Prix de la Fondation Huntington Hartford
- 1962 : rétrospective au Philadelphia Museum of Art
- 1964 : rétrospective au Whitney Museum of American Art.
- 1966 : Two comedians
- 1967 : décès à New York
- 1968 : décès de son épouse. Elle lègue leurs biens au Whitney Museum of American Art.

Une biographie exhaustive en anglais est disponible sur le site du Art Institute of Chicago :
<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/hopper/chronology>



.....

CHRONOLOGIE POLITIQUE ET CULTURELLE DES ÉTATS-UNIS

.....

PRÉSIDENTS DES ÉTATS UNIS

- 1881 - 1885 : Chester A. Arthur
- 1885 - 1889 : Grover Cleveland
- 1889 - 1893 : Benjamin Harrison
- 1893 - 1897 : Grover Cleveland
- 1897 - 1901 : William McKinley
- 1901 - 1909 : Theodore Roosevelt
- 1909 - 1913 : William H. Taft
- 1913 - 1921 : Woodrow Wilson
- 1921 - 1923 : Warren Harding
- 1923 - 1929 : Calvin Coolidge
- 1929 - 1933 : Herbert Hoover
- 1933 - 1945 : Franklin D. Roosevelt
- 1945 - 1953 : Harry S Truman
- 1953 - 1961 : Dwight D. Eisenhower
- 1961 - 1963 : John F. Kennedy
- 1963 - 1969 : Lyndon B. Johnson

ÉVÈNEMENTS

- 1880 - 1920 : Progressive Era : urbanisation et perte des valeurs rurales traditionnelles
- 1886 : Inauguration de la statue de la Liberté à New York (Sculpteur : Frédéric Auguste Bartholdi, ingénieur : Gustave Eiffel, firme : Mauduit à Paris)
- 1880 : Electrification des grandes villes américaines (Inventeur : Thomas Edison)
- 1890 : Période de grèves ; celle de Homestead (Pennsylvanie) en 1892 est la plus importante
Massacre des indiens Sioux de Wounded Knee
- 1893 : Krach boursier, dépression et chômage
- 1898 : Déclaration de la guerre à l'Espagne ; indépendance de Cuba
- 1903 : Premier vol des frères Wright
- 1904 : Début des travaux du Canal de Panama
- 1906 : Séisme et destruction de San Francisco (Californie)
- 1907 : Krach boursier
- 1912 : Naufrage du Titanic
- 1914 : Proclamation de la neutralité des États-Unis dans le conflit qui débute en Europe
Mise en place du fordisme (Détroit)
- 6 avril 1917 : Déclaration de la guerre des États-Unis à l'Allemagne
- 1919 : Signature du traité de Versailles
Début des années folles,
- 1920 - 1932 : La Prohibition
- 1921 : The Kid produit par de Charlie Chaplin
- 15 juin 1924 : Signature de l'Indian Citizenship Act



- 1927 : Exécution de Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti
Premier vol au dessus de l'Atlantique sans escale de Charles A. Lindbergh
The Jazz Singer d'Alan Crosland, premier film parlant
- 24 octobre 1929 : Jeudi Noir : Krach boursier de Wall Street,
- 1929 - 1933 : Grande Dépression
- 1933 : Élection de F. D. Roosevelt - The New Deal - Einstein se réfugie aux États-Unis
- 1937 : John Steinbeck : Des souris et des hommes
- 1938 : Lecture radiophonique de la Guerre des Mondes de H. G. Wells et panique des auditeurs
- 1939 - 1945: Seconde Guerre mondiale
- 8 décembre 1941 : Les États-Unis déclarent la guerre à l'Empire du Japon après l'attaque de Pearl Harbor
- 11 décembre 1941 : Les États-Unis déclarent la guerre à l'Allemagne de Hitler
- 6 juin 1944 : Débarquement des alliés en Normandie
- 1945 : Conférence de Yalta - Naissance des Nations-Unies
- 6 et 9 août 1945 : Lancers de bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki
- 1946 : Début de la Guerre froide
- 1947 : Doctrine Truman et plan Marshall en Europe
Le MoMA achète les demoiselles d'Avignon de Pablo Picasso
- 1950 : La chasse aux sorcières
- 1953 : Fahrenheit 451 de Ray Bradbury
- 1954 : La ségrégation déclarée anticonstitutionnelle
Ernest Hemingway prix Nobel de littérature
- 1960 : Andy Warhol chef de file du Pop Art
- 1961 : Échec américain de la tentative de débarquement à la baie des Cochons (Cuba)
- 1962 : Premier américain mis en orbite
- 28 août 1963 : I Have a dream de Martin Luther King
- 22 novembre 1963 : Assassinat de John F. Kennedy
- 1964 : Martin Luther King Prix Nobel de la paix
- 1965 : Bombardement du Vietnam du nord - assassinat de Malcolm X



.....
DOCUMENTATION COMPLÉMENTAIRE
.....

BIBLIOGRAPHIE

- Album et Petit Journal de l'exposition. RMNGP. 2012
- Alain Cuech : Edward Hopper, entractes. Flammarion. 2012

SITES INTERNET

Pour les peintres français cités dans le texte :

- illustrations sur le site de l'Agence photo de la RMNGP : www.photo.rmn.fr
- fiches d'œuvres sur le site RMNGP Panorama de l'art : www.panoramadelart.com
- repères historiques sur le site RMNGP Histoire par l'image : www.histoire-image.org

Sur Edward Hopper

- une biographie exhaustive en anglais est disponible sur le site du Art Institute of Chicago : <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/hopper/chronology>
- une série d'audiolectures sur l'artiste est disponible sur le site The Art Institute of Chicago : <http://www.artic.edu/aic/resources/resource-artist/867>
- une présentation de l'exposition Hopper and his time (2010) au Whitney Museum of American Art : <http://whitney.org/Exhibitions/ModernLife/History>

Sur les œuvres

- corpus général : <http://www.wikipaintings.org/en/edward-hopper>
- du Whitney Museum of American Art : whitney.org/Collection/EdwardHopper
- du MoMA de New York : http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=2726
- du musée Thyssen- Bornemisza de Madrid : http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_artista/285



.....

PROGRAMMATION AU GRAND PALAIS POUR LES SCOLAIRES PENDANT TOUTE LA DURÉE DE L'EXPOSITION

.....

VISITES GUIDÉES (1h30)

Scolaires primaires, collèges, lycées

Accompagnés d'un conférencier de la Rmn-GP, découvrez l'histoire des œuvres et la vie des artistes.

STUDIOS (1h)

Scolaires primaires, collèges, lycées

Projection en salle d'une sélection d'œuvres de l'exposition.

VISITES SUIVIES D'ATELIERS CRÉATIFS (2h : 45 mn/1h dans l'exposition et 1h/1h15 en atelier)

DE MA FENÊTRE

Scolaires cycle 3 : CE2, CM1, CM2 et collèges 6^e-5^e

«Tout ce que j'ai toujours voulu faire, c'est peindre la lumière du soleil sur la façade d'une maison». Par la simple utilisation de la lumière jouant avec l'architecture et la simplification des formes, Edward Hopper crée des atmosphères pleines de mystère. Ses personnages sont pris dans des décors où s'opposent le dedans du dehors, la lumière franche et l'ombre, avec comme cadre de mise en scène fenêtres et architectures. Après avoir bien observé ces décors, et les sentiments qui se dégagent ainsi des personnages, les enfants joueront au metteur en scène.

COMME UN STORYBOARD

Scolaires : de la 4^e à la Terminale

«Quand je n'arrivais pas à peindre, j'allais au cinéma pendant une semaine ou plus» expliquait Edward Hopper, qui partage avec de nombreux réalisateurs le goût du plan large, des lumières artificielles mais aussi d'une certaine tension dramatique. Ses peintures sont comme des instants figés de cinéma. Pourquoi ce chien est-il à l'arrêt ? À partir de quelques œuvres choisies, les adolescents imagineront dans l'atelier un récit qui reliera les scènes et les personnages, comme des auteurs de cinéma.



.....

DROITS D'IMAGES

.....

Couverture (III. 1) : Nighthawks (1942). Huile sur toile. Chicago, The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection. © The Art Institute of Chicago

III. 2 : Autoportrait. (1925-1930). Huile sur toile. New York. Whitney Museum of American Art. © Whitney Museum of American Art

III. 3 : Starway at 48 rue de Lille (1906). Huile sur bois. New York. Whitney Museum of American Art. © Whitney Museum of American Art

III. 4 : At the Cafe (1906-1907). Aquarelle. New York. Whitney Museum of American Art. © Whitney Museum of American Art

III. 5 : Road and Houses, South Truro (1930-1933). Huile sur toile. New York, Whitney Museum of American Art. © New York, Whitney Museum of American Art

III. 6 : House by The Railroad (1925). Huile sur toile. New York. The Museum of Modern Art. © 2011. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

III. 7 : Gas (1940). Huile sur toile. New York, The Museum of Modern Art. © 2011. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

III. 8 : People in The Sun (1960). Aquarelle. Washington D.C., Smithsonian American Art Museum. © 2011. Photo Smithsonian American Art Museum/Art Resource/Scala, Florence

III. 9 : The "Martha McKeen" of Wellfleet (1944) Huile sur toile. Carmen Thyssen-Bornemisza Collection on loan at the Thyssen-Bornemisza Museum © The Thyssen-Bornemisza Museum

III. 10 : Soir bleu (1914). Huile sur toile. New York. Whitney Museum of American Art. © Whitney Museum of American Art

III. 11 : Two Comedians (1966). Huile sur toile. San Francisco, Gary Rogers. © San Francisco, Gary Rogers

III. 12 : Four Lane Road. (1956). Huile sur toile. London, Tate Modern Gallery. © Tate Modern Gallery

III. 13 : Manhattan Bridge Loop (1928). Huile sur toile. Andover, The Addison Gallery of American Art. © Andover, The Addison Gallery of American Art

III. 14 : Night Shadows (1921). Gravure. Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art. © Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art

III. 15 : From Williamsburg Bridge (1928). Huile sur toile. New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN/image of the MMA

III. 16 : New York Office (1962). Huile sur toile. Alabama, The Montgomery Museum of Fine Arts. © The Montgomery Museum of Fine Arts

III. 17 : Railroad Sunset (1929). Huile sur toile. New York, Whitney Museum of American Art. © Whitney Museum of American Art

III. 18 Two On The Aisle (1927). Huile sur toile. Toledo, The Toledo Museum of Art. © The Museum of Art

III. 19 : Hotel Room (1931). Huile sur toile. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. © 2011. Photo Art Resource/Scala, Florence

III. 20 : Room in New York (1932). Huile sur toile. Nebraska, The Sheldon Memorial Art Gallery Lincoln. © The Sheldon Memorial Art Gallery Lincoln

III. 21 : Cap Cod Evening (1939). Huile sur toile. Washington D.C., The National Gallery of Art. © The National Gallery of Art

III. 22 : Nighthawks (1942). Huile sur toile. Chicago, The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection. © The Art Institute of Chicago