

Littérature et peinture : Esteban et Hopper

Claude Esteban, *Soleil dans une pièce vide*, Paris, Flammarion, 1991, 204 pages.

Gail Levin, *Edward Hopper*, New York, Crown, 1984, 96 pages.

Gaëtan Brulotte

Volume 34, Number 4 (202), August 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31393ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Brulotte, G. (1992). Review of [Littérature et peinture : Esteban et Hopper / Claude Esteban, *Soleil dans une pièce vide*, Paris, Flammarion, 1991, 204 pages. / Gail Levin, *Edward Hopper*, New York, Crown, 1984, 96 pages.] *Liberté*, 34(4), 133–142.

LIRE EN FRANÇAIS

GAËTAN BRULOTTE

LITTÉRATURE ET PEINTURE: ESTEBAN ET HOPPER

Claude Esteban, Soleil dans une pièce vide, Paris, Flammarion, 1991, 204 pages. Gail Levin, Edward Hopper, New York, Crown, 1984, 96 pages.

Né à Paris, Claude Esteban a notamment publié plusieurs recueils de poèmes, des essais remarquables sur les arts plastiques, une autobiographie récente (*Le Partage des mots*, 1990), ainsi que des traductions d'Octavio Paz et de Jorge Luis Borgès entre autres. Son dernier livre, *Soleil dans une pièce vide*, est proprement inclassable: ce n'est ni un roman ni un essai. Il s'agit peut-être de poèmes en prose qui auraient la forme de narrations brèves. Quoi qu'il en soit, Esteban a eu la séduisante idée de mettre en mots quarante-sept tableaux du célèbre peintre américain Edward Hopper (1882-1967), qu'il décrit dans leur ordre chronologique, de 1921 à 1963. Un texte bref par tableau: cela donne une série de descriptions qui sont autant de scènes discontinues, le dernier tableau donnant son titre au recueil. Le résultat aurait pu n'être qu'une redite en mille mots de ce qui se tient parfaitement bien dans une seule image. Le commentateur évite justement cet écueil parce que ses courts récits, tout en collant étroitement aux peintures, font voir différemment les œuvres de Hopper: elles changent notre point de vue sur elles, font ressortir des détails auxquels on

n'accordait peut-être pas suffisamment d'importance et ménagent en elles des ouvertures rêveuses.

En poète et en esthète, l'auteur nous invite ainsi à redécouvrir l'œuvre d'un des peintres les plus fascinants de notre siècle. *Soleil dans une pièce vide* n'offrant aucune illustration, les admirateurs de Hopper seront irrésistiblement tentés de lire ce livre en compagnie des toiles, malgré le souhait de l'auteur de ne pas comparer les textes aux tableaux. Au cas où on ne le saurait pas, les œuvres de Hopper sont aisément accessibles en reproduction dans l'une ou l'autre des multiples monographies qu'on lui a consacrées. Les familiers pourront alors mieux constater qu'Esteban ne se contente pas de décrire les tableaux: il interprète les scènes, invente des scénarios, prête vie aux personnages qui peuplent les lieux déserts et les cœurs vides, et enfin crée de nouvelles figures.

Ainsi dans son texte sur *Maison près de la voie ferrée* (*House by the Railroad*), Esteban imagine l'histoire de cette maison, lui attribue un propriétaire étrange qui l'aurait fait construire par des esclaves. Il y aurait vécu seul avec des chiens féroces et on l'aurait trouvé mort dans son lit. L'imagination du commentateur devient délicieusement cancanière lorsqu'il raconte les relations crédibles d'habitants fictifs de *Deux puritains* (*Two Puritans*): la toile ne nous montrant que deux maisons solitaires sans aucune figure humaine, Esteban se persuade pourtant que dans l'une d'elle vit une famille qui s'intéresse aux allées et venues mystérieuses de son voisin célibataire. Des lieux déserts se peuplent ainsi, se prolongent en légendes et s'imprègnent d'une touchante humanité.

Esteban passe chaque tableau à la loupe et brode autour de ce qu'il voit en peaufinant les scènes de sa sensibilité. Le résultat est souvent très attachant, comme dans *Fauteuils d'orchestre* (*Two on the Aisle*) où l'auteur brosse le portrait psychologique de trois personnages arrivés avant l'heure dans une salle de spectacle.



Edward Hopper, *Two Puritans*, 1945, huile sur toile, 30" x 40",
collection privée.

L'intensité du regard poétique que l'auteur projette sur les réalités les plus banales atteint par moments une force électrisante. Ainsi sature-t-il d'émotions une rue déserte de *Dimanche matin* (*Early Sunday Morning*) où se découpe sur un ciel pur, une enfilade de bâtisses basses: à l'étage, des façades de brique rouge et des toiles jaunes aux fenêtres; au rez-de-chaussée, des boutiques fermées. La lumière vive venant de droite allonge sur le trottoir l'ombre portée par une bouche d'incendie et celle d'un poteau de barbier rayé bleu blanc rouge. Dépouillement, solitude, calme de ce coin de ville endormi: c'est le degré zéro de la rue, mais il y a comme une grandeur métaphysique dans la monotonie même de la scène.



Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, 1930, huile sur toile, 30" x 60", Whitney Museum of American Art, New York.

Esteban est très attentif aux nombreux motifs d'évasion que le peintre a crayonnés pour trouver la solitude loin des autres: fenêtres, gares, trains, rails, voitures, routes, bateaux en mer, lecture, théâtre, opéra, cinéma... Le commentateur se montre également sensible à certaines audaces discrètes de Hopper: à ses scènes de bureau, par exemple, sujets apparemment peu artistiques et peu traités dans l'histoire de l'art, mais qui sont originaux avec leur sexualité insidieuse. Esteban nous livre aussi des pages splendides sur de simples cheminées qui émergent des entrailles d'immeubles, crevant l'ardoise et se dressant tels de grands doigts dans le ciel, dans *Par-dessus les toits* (*City Roofs*). Il sait écouter ce que ces bouts de tuyaux disent des hommes qui vivent plus bas.

Ou encore l'auteur transforme une vitrine de restaurant, dans *Tables pour dames* (*Tables for Ladies*), qui montre une corbeille de fruits, une frise de pamplemousses, une

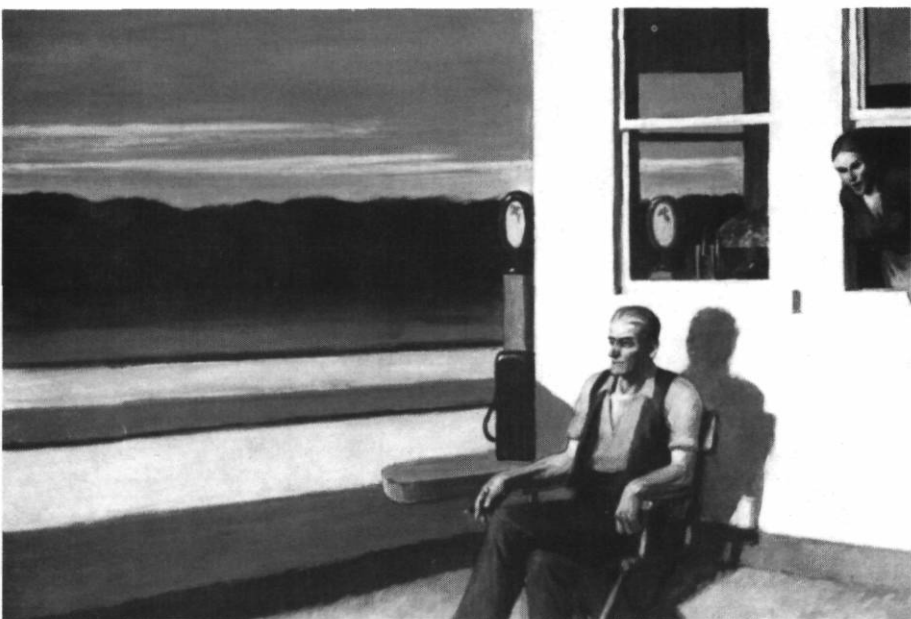
assiette de côtelettes et des plantes, en une belle architecture formelle et un poème chromatique: le lieu tout entier se fait huppé et raffiné, là où la critique d'art officielle (Levin par exemple), en s'inspirant des notes personnelles de l'épouse de Hopper, voit plutôt une serveuse vulgaire et pulpeuse, érotiquement associée à la sensualité des fruits et de la viande.

Qui contemple Hopper est bien obligé de croiser les nombreux couples résignés et désenchantés qui vivent dans l'inertie aux confins de l'ennui le plus définitif ou au milieu d'une sourde hostilité et n'arrivent pas à communiquer. Lorsque la rêverie d'Esteban aborde ces êtres immobiles, il atteint le plus pathétique de son propos. Ainsi en est-il de *Room in New York*: un homme et une femme sont, de toute évidence, dans l'impasse de l'incommunication. Lui, est en retrait, enfermé dans son journal. Il vit dans l'événement par procuration et ignore sa compagne qui, elle, est tournée vers le piano, vers la musique, avec peu de plaisir visible. Ici Esteban ne se limite pas à voir uniquement dans le caractère fantomatique de ce couple une forme de résignation mélancolique: il imagine un drame conjugal sur le point d'éclater.

Hopper considérait la peinture comme une expression de sa vie intérieure. Il était préoccupé par le contenu émotif de l'art. Ses scènes de la vie quotidienne sont apparemment banales, mais expriment une vision très personnelle. Dans *Route à quatre voies (Four Lane Road)*, l'ennui et la résignation rivent un personnage masculin à sa chaise, dehors, dans la lumière oblique du soleil couchant, à proximité de ses pompes à essence. Esteban avive par ses mots une vision oppressante de la conjugalité et les sentiments palpables qu'Hopper a exprimés dans sa toile:

Ce sont les yeux d'un homme presque mort, et son visage, lui aussi, est comme un masque. Il n'exprime rien, il ne peut rien exprimer. C'est le visage d'un homme mort avant le

temps. Il est sculpté par un échec, par une promesse non tenue, ou simplement par la solitude. Pourtant l'homme ne vit pas seul. Derrière lui, dans la maison, le châssis d'une fenêtre s'est levé. (...) Un corps de femme apparaît dans l'embrasure. Une femme avec des traits rudes, mal dégrossis. (...) La femme s'est penchée, sa tête est en dehors de la fenêtre, elle va dire quelque chose, elle parle. Sans sourire, les mains derrière le dos, comme quelqu'un qui veut qu'on lui obéisse. C'est sa femme. Il sait déjà ce qu'elle va lui dire, qu'il est tard et que le dîner attend sur la table.*



Edward Hopper, *Four Lane Road*, 1956, huile sur toile, 27½" x 41½", collection privée.

* Claude Esteban, *Soleil dans une pièce vide*, Paris, Flammarion, 1991, p. 176.

À d'autres moments, l'auteur de *Soleil dans une pièce vide* ose des interprétations fort éloignées de celles qu'on avait déjà soi-même: dans *Soir d'été* (*Summer Evening*), il croit qu'entre un homme et une femme en short, debout dehors sous la lumière froide d'une entrée de maison, une scène de séduction s'esquisse et qu'une liaison s'amorce. Or, le peintre propose plutôt, me semble-t-il, la scène poignante d'une relation qui s'achève, d'une passion qui a mal tourné. Comme quoi l'œuvre de Hopper est riche de significations multiples. Dans *Chambre d'hôtel* (*Hotel Room*), une femme solitaire est assise sur un lit avec un horaire de train dans les mains. En arrivant dans la chambre, elle a laissé ses bagages au milieu de la pièce et négligemment déposé ses vêtements. Esteban perçoit cette femme comme une voyageuse fatiguée qui doit s'endormir bientôt avant de repartir le lendemain vers une destination inconnue. Le regard de l'auteur, même s'il se fait très discret par rapport à son objet, nous aide à mieux pénétrer l'univers de Hopper. Cette femme me paraît en effet souffrir d'une solitude immense: elle vient d'apprendre une mauvaise nouvelle qui l'a bouleversée, quelle que soit cette nouvelle. Cette détresse explique le désordre des vêtements, les valises non défaites. Elle arrive à peine et, pour une raison mystérieuse, doit repartir bientôt. Les mots d'Esteban nous entraînent à prolonger son interprétation par la nôtre.

L'auteur avoue, dans une note liminaire, ne pas vraiment connaître l'Amérique. Cette méconnaissance pourrait être un handicap impardonnable: elle est ici plutôt une force. Elle confère à ses visions une distanciation obligée et instaure un dialogue entre deux univers culturels, la France et l'Amérique du Nord. Esteban a une sensibilité particulière pour le biculturalisme, puisqu'il a appris le français de sa mère et l'espagnol de son père. Il est donc bien conscient des différences qui le séparent du continent de Hopper. Le décodage de subtilités de gestes, de comportements, d'attitudes dans les scènes peintes, dénote parfois

ce décalage culturel. D'où sans doute le caractère surprenant (et enrichissant) de certaines interprétations, dont celles des relations de couples au premier rang.

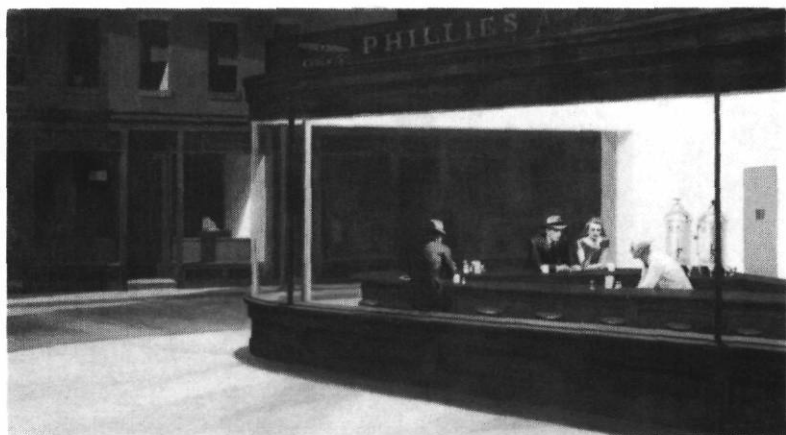
Ce décalage culturel introduit ici et là des distorsions dans la perception de l'espace. Ainsi *Chop Suey* présente deux femmes au premier plan en chapeau cloche, assises à une table face à face dans un restaurant chinois de New York par un après-midi d'hiver. Dans la fenêtre, un voile léger protège l'intimité des clients, moins contre les promeneurs comme le suggère Esteban, que contre la vue désagréable du mur d'en face. Nous ne sommes pas au rez-de-chaussée ici, comme l'auteur le croit, mais au minimum à l'étage, l'enseigne énorme de l'établissement ne pouvant qu'être en hauteur. Il y a même un escalier de sauvetage à droite qui signale que nous sommes au-dessus de la chaussée. La lumière vive, autre indice d'élévation, pénètre dans le restaurant en passant par-dessus le toit des bâtisses voisines. Cette remarque étant faite, on conçoit aisément que l'auteur tout en s'inspirant des tableaux de Hopper ait pris la liberté de s'en éloigner et d'écrire des textes qui ont leur propre dynamique.

Au yeux d'Esteban, l'apport de la documentation existante représente sans doute une limite plus qu'une richesse supplémentaire, puisqu'il choisit de toute évidence de ne pas en tenir compte. Devant *Nighthawks* par exemple, la toile la plus célèbre de Hopper, le commentateur voit bien le bar nocturne à l'angle d'une rue déserte, avec, à travers la vitrine, son comptoir, ses tabourets, ses trois clients tardifs et son serveur affairé en blanc (quoiqu'il y eût en fait un quatrième client, qui vient de partir en laissant sa coupe sur le comptoir devant un petit distributeur de serviettes de papier et un duo de salière et poivrière: il y aurait beaucoup à dire sur cet absent). L'attention d'Esteban se concentre sur le couple du tableau: il l'interprète comme venant de se former et il spéculé sur les incertitudes de la nuit et les très prochains embarras sexuels de cette liaison

nouvelle. Voilà le message retenu par l'auteur. Or, cet homme et cette femme, dans la culture américaine, nous semblent plutôt familiers l'un de l'autre: la main gauche de la femme dépasse son coude droit sur le comptoir et touche à celle de l'homme en pénétrant dans son espace personnel. Cette complicité étant établie, un scénario tout autre se dessine alors. Le couple a fini de prendre un café, les tasses étant légèrement poussées de côté. L'autre client, lui, vient de finir de manger, son assiette étant à sa gauche et la salière, laissée à droite de son café. Le quartier est désert. Le commerce d'en face a l'air abandonné: les vitrines sont vides avec seulement un écriteau qui indique sans doute «Fermé», «À louer» ou «À vendre». Tout est en place pour qu'un événement se produise. Le titre suggère en lui-même une scène violente sur le point de survenir. On sait qu'Hopper se serait inspiré, pour cette toile, de la nouvelle d'Hemingway *The Killers* où deux tueurs pénètrent dans un café, passent leur commande et attendent l'arrivée d'un client qu'ils veulent abattre, mais le client ne vient pas. L'anecdote réduit-elle ici le mystère et la signification de la scène? Peut-être nuit-elle en effet suffisamment à l'essor de la rêverie pour qu'Esteban ait décidé de s'en tenir à la contemplation pure des toiles, sans s'embarrasser des explications génétiques. C'est encore là un choix tout à fait légitime.

Soleil dans une pièce vide ne nous montre pas un critique superficiel qui se contenterait de décrire formes, lignes et couleurs. Esteban ne fait pas que parler des toiles: il les fait parler, il instaure un dialogue nouveau entre les toiles et nous. Il crée un espace de débats et nous fait aimer davantage Hopper. Il nous le rend plus attachant, plus intéressant, plus inépuisable. Hopper, simple réaliste? Allons donc! Le peintre de la monotonie, de la solitude et de l'angoisse a trouvé ici un poète à sa mesure qui le sort des

ornières esthétiques, un poète aussi sensible, aussi émotif et aussi réflexif que lui. À lire donc la littérature dans un main, la peinture dans l'autre.



Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, huile sur toile,
33¼" x 60⅛", The Art Institute of Chicago,
Friends of American Art.