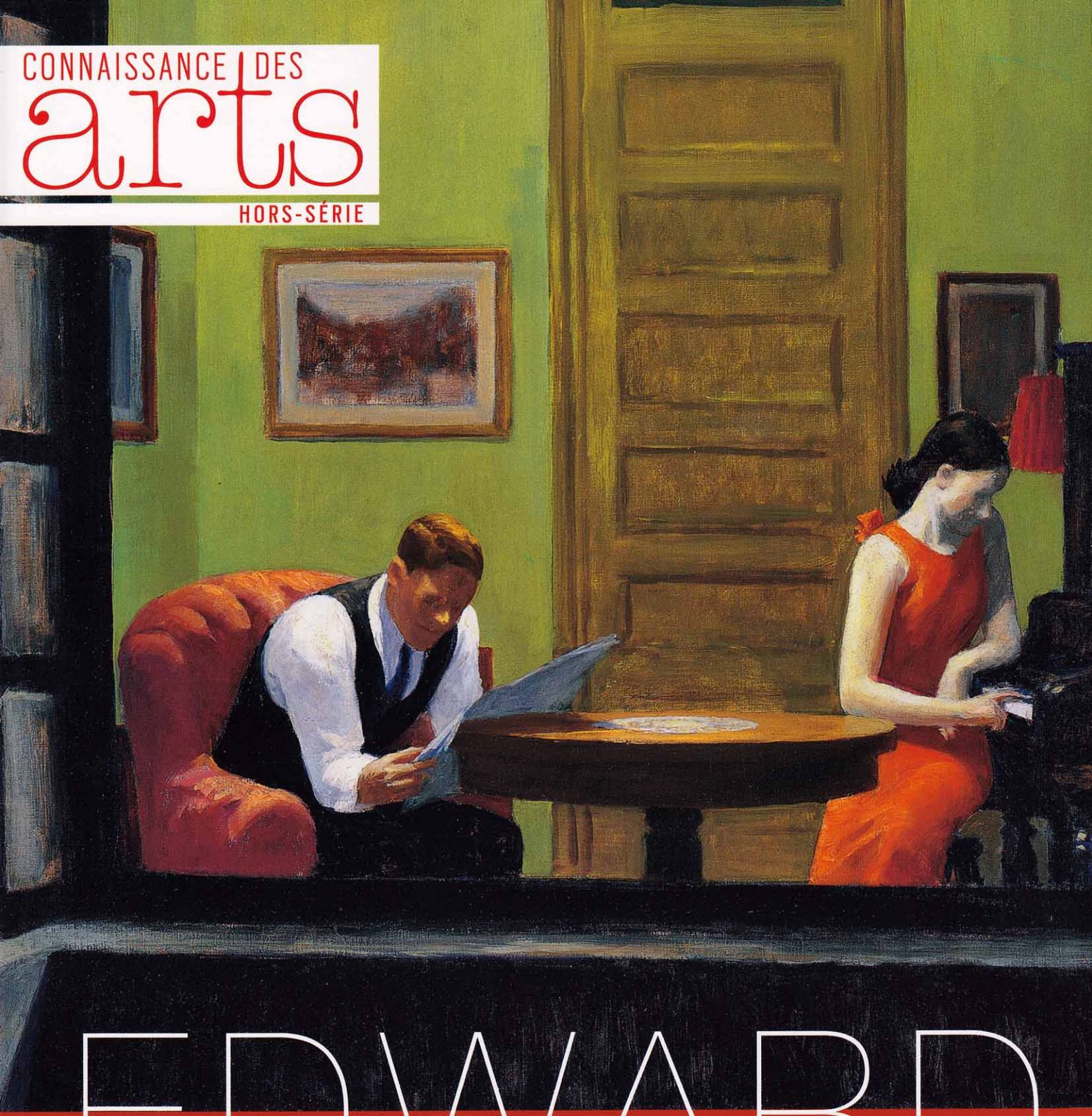
CONNAISSANCE DES
arts
HORS-SÉRIE



EDWARD HOPPER

GRAND PALAIS

SOMMAIRE

LE SENS DE LA PEINTURE
ENTRETIEN AVEC DIDIER OTTINGER
PAR GUILLAUME MOREL 4

RIEN QUI Y RESSEMBLE
EXTRAITS D'*ENTRACTES* D'ALAIN CUEFF 6

UN PEINTRE AMÉRICAIN
PAR JEAN-FRANÇOIS LASNIER 8

RÉVÉLATIONS
PAR GUILLAUME MOREL 16

L'AMÉRIQUE CÔTE EST
PAR CLARISSE SCHWARTZ 20

VUES SUR LA VILLE
PAR JÉRÔME COIGNARD 26

CORPS EN SCÈNE
PAR FRANÇOIS LEGRAND
ET JEAN-FRANÇOIS LASNIER 34

LE MONDE COMME UN THÉÂTRE
ŒUVRES COMMENTÉES
PAR GUITEMIE MALDONADO 42

REPÈRES BIOGRAPHIQUES 64

GUIDE PRATIQUE 66

PEOPLE IN THE SUN / GROUPE DE PERSONNES AU SOLEIL
1960, huile sur toile, 102,6 x 153,4 cm, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum.

LE SENS DE LA PEINTURE

HOPPER GÉNIE AMÉRICAIN, HOPPER PEINTRE RÉALISTE OU MÉTAPHYSIQUE, HOPPER ARTISTE MÉLANCOLIQUE... POUR CETTE EXCEPTIONNELLE PRÉSENTATION FRANÇAISE D'UN ARTISTE DONT LA CÉLÉBRITÉ A FINI PAR ÉTOUFFER L'ORIGINALITÉ, DIDIER OTTINGER, DIRECTEUR-ADJOINT DU MNAM-CENTRE POMPIDOU ET COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION, AIMERAIT QU'ON OUBLIE TOUT CE QUI A ÉTÉ DIT ET ÉCRIT POUR MIEUX ENTREVOIR LA SPIRITUALITÉ QUI ANIME L'ŒUVRE. PROPOS RECUEILLIS PAR GUILLAUME MOREL

Hopper est une icône du génie américain, mais il a longtemps rêvé d'être un artiste français. Comment se situe-t-il dans les débuts de l'art moderne américain ?

Hopper se voit d'emblée comme ce qu'on appellera, dans les années 1950, un artiste international. Il souhaite répondre aux dernières innovations du monde de l'art et, autour de 1905, celles-ci sont françaises. Il fait le choix de devenir un disciple de la peinture française de l'époque. Quand Hopper arrive à Paris en 1906, le scandale des Fauves au Salon d'automne de 1905 est récent. Hopper va s'intéresser aux peintres proches d'Henri Matisse, et en particulier à Albert Marquet. On a souvent dit que Hopper était resté hermétique aux avant-gardes, ce qui est faux. À cette époque, le grand mouvement est le fauvisme. Le cubisme n'est véritablement découvert par le public qu'en 1911. Dans ces années-là, Hopper ne s'intéresse pas à ce qui se passe en Amérique. En 1908, a lieu à la galerie Macbeth, à New York, l'exposition du groupe des « Huit », qui marque les vrais débuts de l'affirmation d'un art moderne américain, à travers l'illustration et le réalisme. Si Hopper a étudié à la New York School of Art dans l'atelier de Robert Henri – l'un des membres du groupe des Huit – entre 1900 et 1906 et qu'il est associé au groupe en 1910, il ne se reconnaît pas dans la démarche de ces artistes. D'ailleurs, jusqu'en 1920, il n'exposera que des tableaux parisiens. C'est un acte de résistance. Il refuse de se convertir pour ne pas céder à une forme de nationalisme qui ne lui ressemble pas. Les artistes du groupe des Huit puisent leurs sujets dans la réalité quotidienne, représentent une ville moderne grouillante, au rythme trépidant. La peinture d'Hopper prend l'exact contrepied de cela, y compris dans ses tableaux américains d'après 1924, où il ne montre jamais de foule, mais des personnages isolés, solitaires, en méditation. La France demeure sa patrie culturelle, sa patrie de cœur. Alors comment est-il devenu un grand peintre américain ? Cela reste un mystère. Pourquoi l'Amérique se retrouve-t-elle dans ses tableaux ? Elle apprécie sans doute l'artiste pour ses vertus morales, son intransigeance, son honnêteté, son intégrité. Fasciné par la philosophie de Ralph Waldo Emerson, son auteur de chevet, Hopper a un esprit très américain.

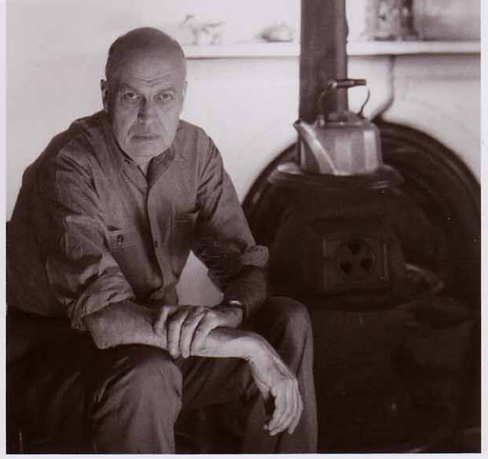
Considéré comme l'un des maîtres du réalisme américain, Hopper a une manière très mentale de concevoir ses tableaux, qui rendrait sa démarche presque abstraite...

Pour décrire son processus créatif, Hopper cite Voltaire qui disait : *« Lorsque mon livre est fini, je n'ai plus qu'à l'écrire »*. Quand Hopper a mentalement achevé son tableau, il le peint. Chaque œuvre est bâtie sur une émotion. Ensuite, il puise dans le réel des personnages des éléments de décor. Par sa démarche, il s'oppose au principe moderne de l'accomplissement dans l'acte artistique. Hopper est loin de cela. Il conçoit le tableau dans sa tête. En 1930, il expliquait qu'il était encore impressionniste. Pas stylistiquement, mais dans sa manière de transcrire ses émotions. Il faut se méfier des raccourcis, et de tout ce qui a été écrit sur Hopper. Je réfute l'idée d'un peintre réaliste. Son art est bien plus complexe. En 1933, Alfred Barr, premier directeur du MoMA, a écrit un texte dans lequel il montre que Hopper est, d'une certaine manière, un disciple tardif du cubisme par sa synthétisation formelle, ses compositions schématiques et très plastiques, son sens de la volumétrie. Il est obsédé par la forme, qui devient même le sujet principal de certains tableaux, ce qui n'est absolument pas le cas chez les autres artistes du groupe des « Huit ».

En 1942, André Breton a rapproché son art de celui de Giorgio De Chirico. Hopper est-il un peintre métaphysique ?

Dès qu'il y a décantation du réel, il y a une simplification et un sentiment d'étrangeté. Ce qui trouble le spectateur dans un tableau de Chirico c'est la présence d'éléments réels au sein d'une vision irréelle. Il en va de même chez Hopper. Cependant, il a une certaine défiance par rapport au surréalisme. Il se méfie d'un art ouvert à ce que l'on ne maîtrise pas. En 1936, il découvre l'exposition « Fantastic Art, Dada and Surrealism » au MoMA, à New York. Il est surpris, mais ses sentiments sont mitigés. Dans les années 1950-60, la critique fera fréquemment le parallèle entre Hopper et Chirico. Il est certain qu'il existe des points communs, la lumière crépusculaire, la vacuité des villes. La passion des locomotives les rapproche aussi. Hopper en a peint et gravé à plusieurs reprises. Elles sont le signe de la modernité. De Chirico est le fils de l'ingénieur Evariste De Chirico qui avait créé le système de voies ferrées en Thessalie. Peindre des locomotives et des wagons relève davantage chez lui de la nostalgie.

TWO PURITANS / DEUX PURITAINES
1945, huile sur toile, 76,2 x 101,6 cm, New York, collection particulière.



RIEN QUI Y RESSEMBLE

L'ART D'EDWARD HOPPER NE SE LAISSE PAS FACILEMENT APPRÉHENDER. DANS UN ESSAI INCISIF, L'HISTORIEN D'ART ALAIN CUEFF SE LIVRE À UNE PASSIONNANTE RÉFLEXION SUR LES SOURCES ET ENJEUX D'UNE ŒUVRE QUI NE RESSEMBLE À RIEN D'AUTRE QU'À ELLE-MÊME. EXTRAITS.

« Une femme seule dans un cinéma, une autre nue assise dans un fauteuil, une maison au milieu de nulle part, un phare dans le ciel, un bateau échoué, une ville déserte, un dimanche hébété, un journal et un piano, une fenêtre éclairée, le reste du monde court-circuité, une femme et un classeur, un homme dans la nuit, un bar au croisement des avenues, une strip-teaseuse sur la scène, la lumière du soleil découpée par la fenêtre, un chien en alerte, une vitrine presque vide à sept heures du matin, une chambre ouverte sur l'océan ? La pièce vide d'un appartement à louer ? Une femme au soleil et deux comédiens qui saluent avant de mourir ? Étranges visions, curieuses icônes – modestes vignettes de la vie ordinaire qui se révèlent tout à coup plus insondables que les abîmes. Personnages figés à la minute de leur destin, lieux dépassés par d'infinis horizons, architectures d'une époque révolue, théâtres fermés sur d'invisibles spectacles…
Entractes : un geste et un regard suspendus s'éternisent en une étrange coïncidence, un monde se continue entre une peur et un désir, le scénario envisagé n'a pas été écrit, aucun dénouement en vue. Entractes : ce n'est ni le début ni la fin d'une histoire mais le temps plein et entier de la peinture elle-même. Edward Hopper n'a pas fabriqué ces images : il les a pensées et les a peintes. Simples, immédiates, offertes avec l'évidence d'un souvenir personnel, réalistes et surnaturelles, familières mais lointaines, d'un monde si bien connu qui se dérobe, elles persistent dans la mémoire bien après que le regard s'en est détourné. Elles s'estompent, reviennent avec la même intensité comprise comme nouveauté. Je crois les connaître, les comprendre comme si elles m'appartenaient. Mais, déshabités, tenus à distance, les lieux communs sont hantés, les évidences aveuglées, les mystères creusés dans les certitudes de la vision. – Déjà vu ? Oui, mais rien qui y ressemble.
Son œuvre si solidement construite, d'un abord si évident, est constituée de paradoxes, d'énigmes irrésolues, d'anomalies délibérées, consciencieusement perverses, de ruptures si discrètes qu'il n'est pas toujours aisé d'accepter leur incidence sur des points névralgiques de la conscience. La fixité de son regard est le produit de son intelligence du mouvement, la fausse banalité de ses tableaux le fruit d'interminables décantations et de retournements subreptices.
Son monde est un théâtre où il se permet des coups qui déconcertent le spectateur crédule, trop vite persuadé d'assister à une prosaïque comédie aux conclusions déjà consommées.
Il ne faut se fier ni aux apparences de l'œuvre ni à celles de l'homme – la complexité et les contradictions d'un artiste, d'ailleurs, se laissent rarement découvrir à l'œil nu. Solitaire, réservé, taciturne, conservateur ? Hopper est surtout indépendant, orgueilleux, contemplatif, obstiné. Et aussi exigeant qu'intransigeant, aussi ironique que pessimiste, aussi implacable que débonnaire. [...]
Né en 1882, dans les dernières années de l'âge d'or de l'Amérique – The Gilded Age –, disparu en 1967 quand elle est devenue un empire, Hopper a traversé le siècle avec flegme, sans le louer ni le plaindre. Sans chercher à en devenir un héros, beaucoup trop intelligent pour en être une victime. Avec la nonchalance et le sens aigu de l'observation qui caractérisent le passant et l'étranger, avec leur détachement et leur inflexible volonté de ne pas se détourner du chemin tracé bien au-dessus des contingences. Entre son atelier au dernier étage du 3, Washington Square, au beau milieu de Manhattan, et sa maison sur la haute dune de South Truro à Cape Cod, la peinture constituait son unique et véritable horizon. Loin de rechercher la rupture à tout prix, il a conservé à son art l'immédiate lisibilité du réalisme américain dont il procède, tout en altérant, avec une infinie discrétion, certains de ses présupposés et de ses buts fondamentaux. Bien plus sophistiqué et ingénieux que sa réputation ne le laisse supposer, il a déguisé son ambition, sans alarmer ni le regard ni la raison, et cherché avec opiniâtreté des problèmes qui n'appartiennent qu'à lui. Pas de programme, pas de manifeste : fidèle à quelques principes, il a voulu assurer sa souveraineté et vivre son propre temps à son propre rythme. De la morale sans concession de ses ancêtres baptistes et huguenots, il a déduit une stricte méthode de travail, élaborant ses œuvres avec conscience et patience, insensible aux pressions amicales ou intéressées de ses proches. De 1921 à 1966, le catalogue raisonné ne recense pas plus de cent trente huiles sur toile. Mais chacune d'entre elles présentait de nouveaux défis et l'obligeait à repenser les enjeux ultimes de son art – la seule chose à ses yeux qui ait une réelle importance. »

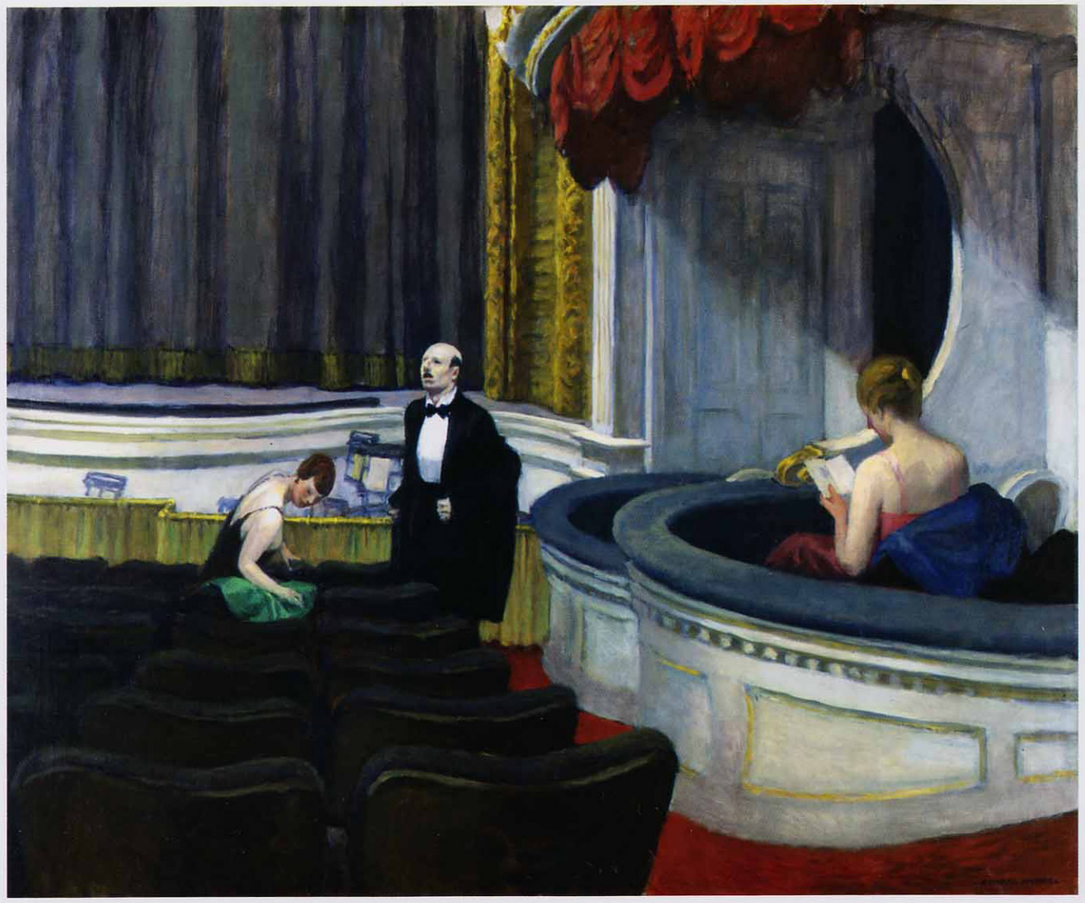
ALAIN CUEFF, *EDWARD HOPPER - ENTRACTES*, FLAMMARION, PARIS, 2012.

EDWARD HOPPER
photographié par George Platt Lynes, 1945, Washington, National Portrait Gallery.

La peinture de Hopper a souvent été qualifiée de mélancolique. Comment la percevez-vous, personnellement ?

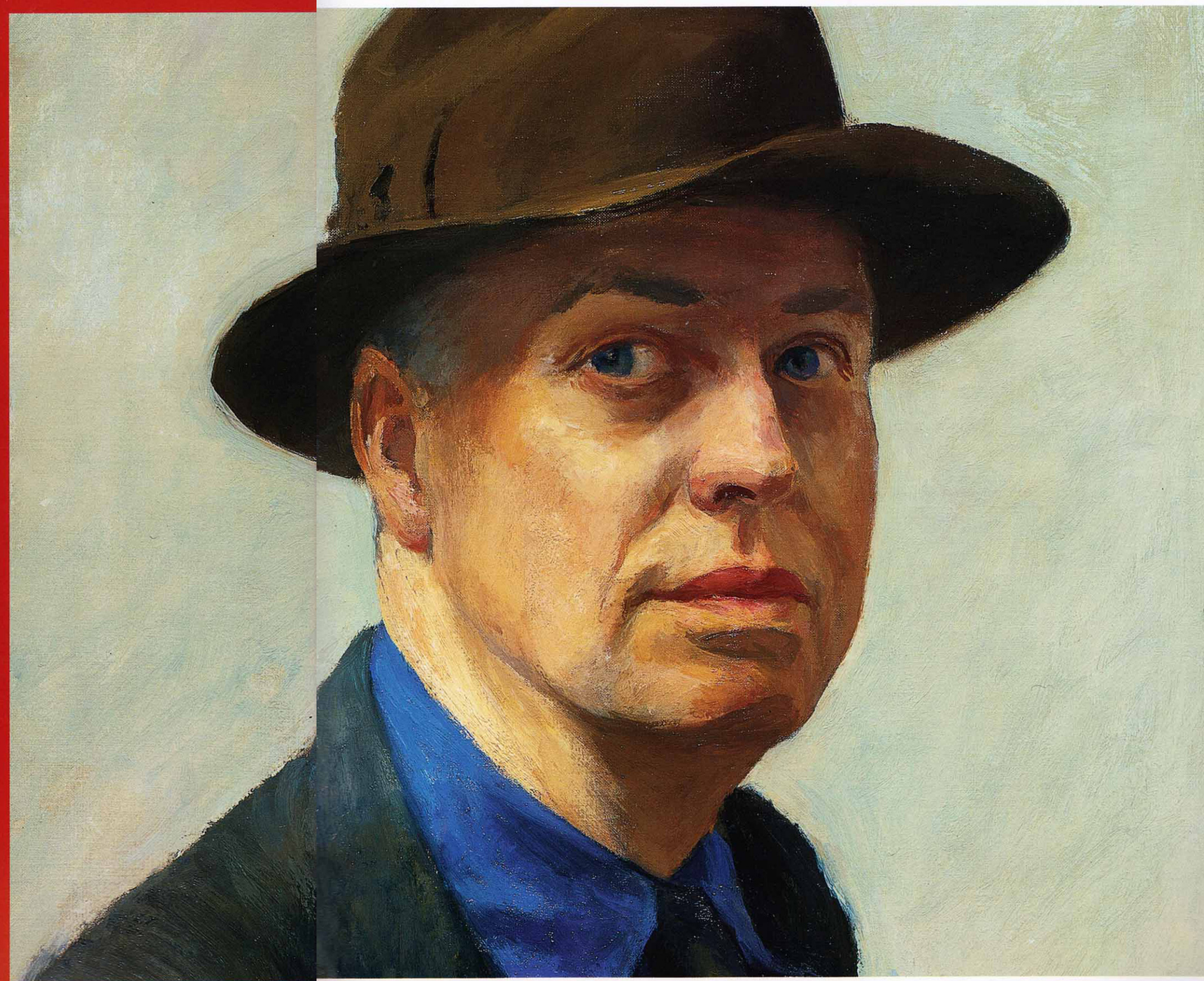
Je ne crois pas du tout à cette idée du peintre de la mélancolie, de ces figures humaines aliénées par le monde moderne qui altère leur imaginaire, les prive d'existence intime. C'est une erreur d'interprétation. Je vois au contraire ces personnages comme des résistants. Ce ne sont pas des victimes. Il ne subissent pas, mais proposent une alternative. Ils préfèrent le soleil aux néons des bureaux, la solitude à la foule. Hopper peint la solitude, certes, mais une solitude assumée. Ses personnages ont une lueur dans le regard, comme s'ils avaient découvert un monde dont ils ignoraient l'existence, à travers des petits riens, un son, une lumière qui les attirent. Dehors, la nature existe, et c'est une possibilité qu'ils entrevoient. Tout cela renvoie à la philosophie d'Emerson. Il y a une dimension transcendentaliste dans sa peinture. L'idée de l'homme en accord avec la nature est très présente. Toute l'œuvre de Hopper est basée sur des dualismes, le théâtre et la vie, l'ombre et la lumière, l'intérieur et l'extérieur… Je la vois comme un cheminement naturel vers la spiritualité. Hopper recherche l'ajustement entre sa vie intérieure et ce que lui procure la nature. J'aimerais que les visiteurs oublient tout ce qui a été écrit et qu'ils regardent simplement les tableaux. Qu'ils y posent leurs sentiments et reçoivent ceux de l'artiste. Qu'ils découvrent la disponibilité émotionnelle devant une œuvre d'art, qu'ils accèdent à la complexité et au sens de la peinture. ■

TWO ON THE AISLE / DEUX PERSONNAGES AU PARTERRE
1927, huile sur toile, 102 x 122,5 cm, Toledo, The Toledo Museum of Art.



UN PEINTRE AMÉRICAIN

Il faudra du temps au francophile Edward Hopper pour que son œuvre trouve son identité et s'impose. Inscrit dans l'histoire et la pensée américaines, son art traduit le puritanisme en un purisme formel, une exigence et une méthode qui le tiennent à distance autant des replis réactionnaires que de l'avant-garde. Par Jean-François Lasnier



Self-portrait / Autoportrait
détail, 1925-30, huile sur toile, 64,1 x 52,3 cm, New York, Whitney Museum of America.

Que peindre ? Cette question, Edward Hopper se l'est posée, comme tant de peintres modernes, et, chez lui, elle s'est enrichie d'une autre, non moins vertigineuse : que peindre quand on est un artiste américain au XXe siècle ? Avant de trouver les réponses à ces interrogations, il aura emprunté des chemins pour le moins sinueux.

Edward Hopper naît le 22 juillet 1882 à Nyack, dans l'État de New York, au sein d'une famille baptiste. De son père, qui tient une mercerie, il hérite le goût de la lecture, découvrant avec enthousiasme dans la bibliothèque familiale les grands classiques de la littérature française, russe ou anglaise du XIXe siècle. Mais encouragé par sa mère, il manifeste surtout des prédispositions au dessin et à la peinture. Si son talent lui permet d'envisager des études artistiques, ses parents, soucieux de son avenir, préfèrent l'inscrire à la New York School of Illustrating en 1899, le travail d'illustrateur leur paraissant mieux à même d'assurer sa subsistance. Dès l'année suivante, il est néanmoins admis à la New York School of Art, fondée par le peintre impressionniste William Merritt Chase. Là, les cours de Robert Henri, nommé professeur en 1902, exercent sur lui comme sur ses condisciples une influence considérable. Partisan d'une manière sombre inspirée de Manet et des Espagnols comme Ribera, Henri leur transmet la leçon de Thomas Eakins (1844-1916), le grand peintre réaliste américain qui, selon lui, est *« plus important que Manet lui-même »*. Si l'on en croit Hopper, *« personne, dans l'art américain récent, n'a autant contribué à libérer les forces capables de faire de l'art de ce pays une expression vivante de son caractère et de son peuple »*. De trop rares œuvres, telle *Solitary figure in a theater* (p. 65), annoncent alors l'esthétique à venir.

THE LOUVRE IN A THUNDERSTORM / LE LOUVRE PAR TEMPS ORAGEUX
1909, huile sur toile
59,7 x 73 cm,
New York, Whitney Museum of American Art.

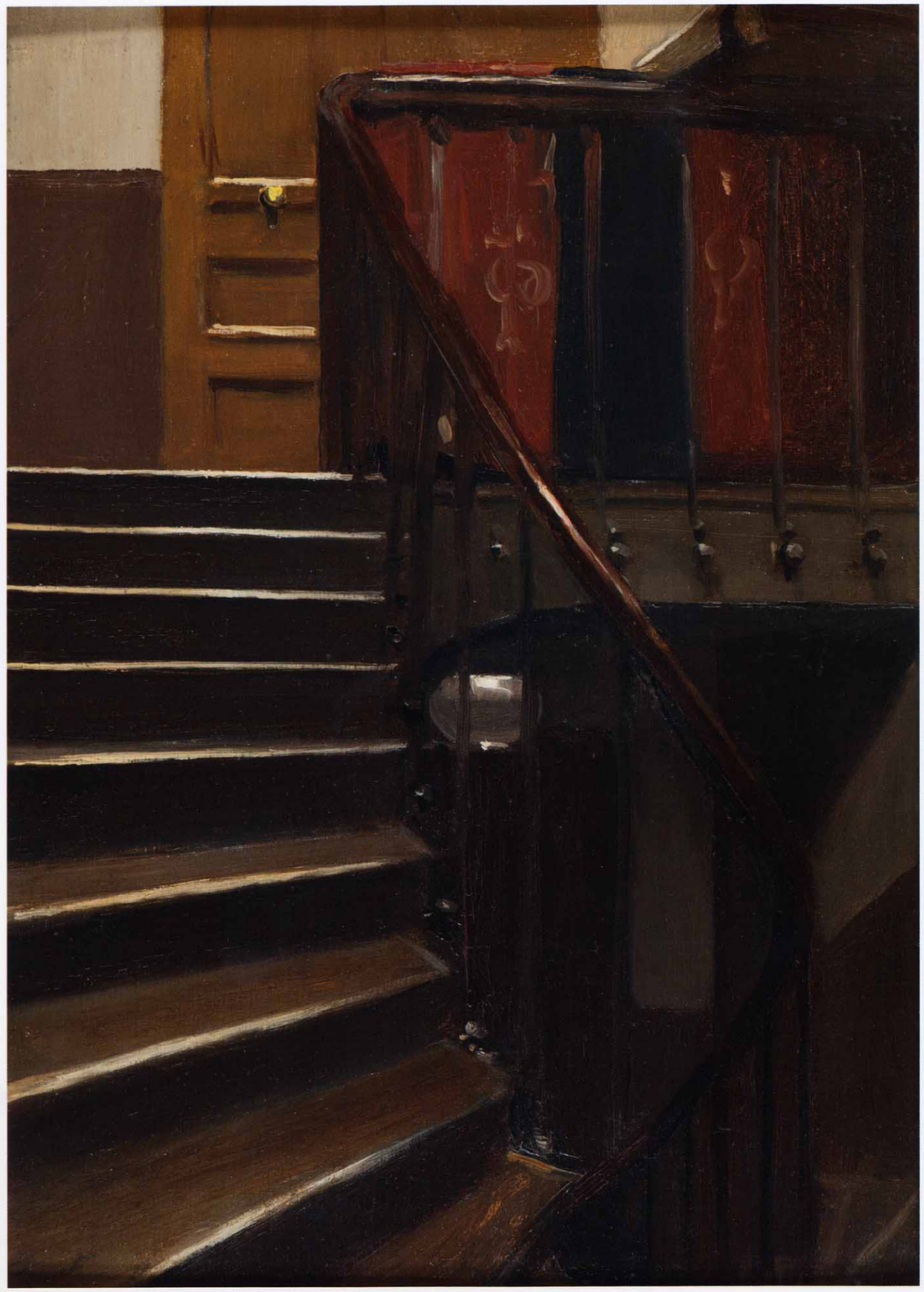
NOTRE-DAME NO. 2
1907, huile sur toile,
59,7 x 73 cm,
New York, Whitney Museum of American Art.

PAGE DE DROITE : STAIRWAY AT 48 RUE DE LILLE, PARIS / ESCALIER AU 48, RUE DE LILLE, PARIS
1906, huile sur bois,
33 x 23,5 cm,
New York, Whitney Museum of American Art.

EDWARD, LE FRANCOPHILE

À cette époque, Hopper ne rêve que de Paris. Imitant les artistes qui affluent du monde entier, il débarque dans la capitale française en octobre 1906. Ses lettres témoignent de son enthousiasme : *« Je ne pense pas qu'il y ait sur terre une autre ville aussi belle que Paris ni un autre peuple qui apprécie autant la beauté que les Français »*. Comme le suggère cet extrait de sa correspondance, le jeune Américain est plus sensible au dépaysement qu'à la vie artistique parisienne. Il ne s'intéresse guère aux expérimentations des peintres fauves ou cubistes, et préfère peindre le long de la Seine *« dans le style de l'Impressionnisme »*, ainsi qu'il le confesse. Néanmoins, il est probable que l'art d'un Albert Marquet ou d'un Félix Vallotton ait rencontré ses propres aspirations. À Paris, Hopper visite aussi le Louvre, où les tableaux de Watteau et de Rembrandt devaient lui laisser une impression durable. De retour aux États-Unis en 1907, il vit de son travail d'illustrateur commercial pour des revues aux titres aussi excitants que *Magazine of Business, Farmer's Life* ou *Hotel Management*. Cette activité exercée avec réticence lui assure une certaine reconnaissance, dont il n'a que faire.

Revenu de l'enchantement parisien, Hopper avait été choqué à New York par un *« chaos de laideur »*, sans peut-être percevoir encore que cette laideur, ou du moins cette absence de qualités, pouvait être un sujet en elle-même. En 1908, l'exposition du groupe des « Huit » à la galerie Macbeth donne corps

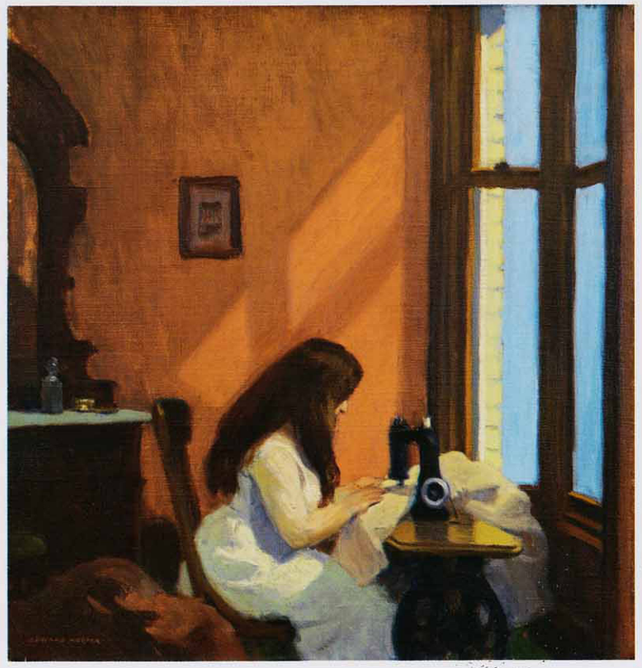


Girl at Sewing Machine / Jeune fille devant sa machine à coudre
vers 1921, huile sur toile, 48,3 x 46 cm, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza.

Page de droite : East Side Interior / Intérieur à East Side
1922, gravure, 20,2 x 25,4 cm, Philadelphia Museum of Art.

à cette intuition. Ces anciens élèves de Henri, fidèles à la leçon de leur maître, pratiquent un réalisme sans fard, qui leur attire les quolibets et le surnom, infâmant mais aussitôt revendiqué, d'Ash Can School, (l'École de la poubelle). Malgré cette réception mitigée, l'exposition est considérée comme un événement fondateur de la modernité picturale aux États-Unis. S'il soutient le travail de ses amis, Hopper ne se reconnaît pas pour autant dans leur radicalité esthétique (et leur pauvreté d'imagination) et reste aimanté par la France. En 1909 et 1910, il séjourne à deux reprises à Paris où il apprend à mieux connaître et apprécier l'œuvre de Degas, dont il médite le sens du cadrage aussi bien que la manière ferme et cependant suggestive. Au-delà de la peinture, Hopper est imprégné de culture française. Lecteur de Montaigne, de Hugo ou Zola, il professe un goût pour la poésie de Verlaine ou Rimbaud, qu'il partagera plus tard avec sa femme, Josephine Nivison.

1913 marque une étape importante dans l'existence de Hopper. Cette année-là, il emménage dans un atelier, situé au dernier étage d'un immeuble au 3, Washington Square. Il l'occupera jusqu'à la fin de ses jours. Au même moment, il participe à l'Armory Show, exposition légendaire qui a permis de populariser l'art moderne à New York. Si les peintres américains sont éclipsés par l'audace de leurs homologues européens, Hopper vend à cette occasion sa première toile, *Sailing (En mer)* de 1911, pour deux cent cinquante dollars. Il n'en vendra pas d'autres avant dix ans. L'exposition de ses peintures parisiennes en 1920, au Whitney Studio Club, montre un artiste en porte-à-faux avec la critique et les amateurs. Là où ces derniers attendent un art authentiquement américain, il ne fait que singer les Français.



Paradoxalement, il ne connaît un début de reconnaissance que lorsqu'il se tourne vers la gravure. De 1915 à 1923, il produit une soixantaine de planches prenant pour sujets la ville et le paysage américains. *« Ma peinture sembla se cristalliser quand je me suis mis à la gravure »*, devait-il reconnaître plus tard. Cette cristallisation n'est pas seulement iconographique mais aussi formelle, orientant son art vers une sorte de simplification et de géométrisation. Cet univers, cette vision, se fixent dans les années 1920 à travers la pratique de l'aquarelle.

Le dernier puritain

Dès 1914, Hopper commence à séjourner sur les côtes de la Nouvelle-Angleterre pendant la belle saison. On le trouve ainsi à Ogunquit dans le Maine, un paisible village au bord de la mer où se pressent les artistes. C'est là qu'en 1923, il commence à fréquenter sa future femme, Josephine Verstille Nivison, une jeune peintre, elle aussi élève de Robert Henri, aussi volubile qu'il est laconique. Cette même année 1923, il renonce à la gravure au profit de l'aquarelle. Les côtes du Maine, et notamment le village de Gloucester, lui offrent un nombre de motifs restreints, inlassablement remis sur le métier : maisons isolées, gares de campagne, phares, paysages maritimes... À l'automne, l'exposition de six aquarelles au Brooklyn Museum révèle au public un artiste transfiguré. L'exposition, un an plus tard, à la galerie Frank Rehn, rencontre un même succès à la fois commercial et critique. Sa peinture reçoit de ces expériences une impulsion décisive, transposant à l'huile les motifs travaillés à l'aquarelle. *« Sa peinture se trouve en accord avec un mouvement qui s'attache à réhabiliter tradition et identité nationale »*, observe Didier Ottinger, dans *Hopper, ombre et lumière du mythe américain*. Hopper lui-même revendique ce caractère américain. Dans un de ses rares écrits, consacré à son ami, le peintre Charles

Burchfield, il livre une analyse en creux de son propre travail. Pour lui, *« américanité »* est synonyme d'*« honnêteté »*, de *« simplicité »* et de *« franchise »*, autant de vertus plus morales qu'artistiques, qui expliquent la référence précoce au puritanisme dans les commentaires de son œuvre. Comme l'a parfaitement résumé son ancien condisciple Guy Pène du Bois, *« le puritain en lui s'est fait puriste, sa rigueur morale s'est muée en exigence, en précision stylistique »*. Cette conception du puritanisme comme vérité, simplicité et lucidité imprègne un livre de chevet d'Hopper, justement intitulé *The Last Puritan (Le Dernier Puritain)*, de George Santayana (1935). Fermement ancrées dans la mentalité américaine, les valeurs de Hopper empruntent aussi à la philosophie transcendantaliste du XIXe siècle, celle d'Emerson et de Thoreau. *« En dépit des différences d'époque et de lieu, les positions de Thoreau et de Hopper sont identiques : laisser venir à soi les images, se laisser conquérir sans préjuger de la beauté ou de la banalité du monde, emmagasiner les impressions... »*, note Alain Cueff dans *Edward Hopper, Entractes* (2012).

Pour autant, cette inscription dans l'histoire et la pensée américaines ne font pas de Hopper un peintre régionaliste ou provincial, à la différence des artistes regroupés sous l'étiquette d'American Scene. Inspirés par une idéologie réactionnaire, Grant Wood, Thomas Hart Benton et d'autres célèbrent les vertus du pays profond, sur l'air de *« La terre ne ment pas »*. Ce qui fera dire à Hopper que *« les peintres de l'American Scene ont caricaturé l'Amérique »*. Son Amérique à lui se réduit à un territoire extrêmement circonscrit. Et ce n'est pas faute d'avoir voyagé. En 1925, le peintre rallie Santa Fe au Nouveau-Mexique, avec sa femme. En 1941, il explore la côte Ouest puis, à quatre reprises, visite le Mexique. S'il réalise bien des aquarelles en ces lieux exotiques, aucun tableau ne naîtra de ces excursions au long cours. À partir des années trente, Edward et Jo Hopper passent la moitié de l'année à New York, et le reste du temps dans le

Massachusetts où, en 1934, ils se font construire une maison à South Truro, au Cape Cod. *« La maison, dessinée par lui, était aussi dépouillée qu'un de ses tableaux »*, remarquait le critique Lloyd Goodrich, notant que *« son intérieur austère a été le point de départ de plusieurs toiles »*.

Exigence et méthode

Son œuvre oscille entre ces deux pôles, d'un côté la métropole new-yorkaise et ses scènes de la vie urbaine, de l'autre, la région du Cape Cod et sa lumière solaire. Cette vie bien réglée ne doit pas masquer les vives tensions conjugales, attisées par le succès contrasté des deux époux. D'un côté, Hopper accumule les réussites. Reconnu à la fois par le marché de l'art et par les institutions, il bénéficie dès 1933 d'une exposition au tout jeune Museum of Modern Art. La première œuvre entrée dans les collections du musée en 1930 se trouve d'ailleurs être *House by the Railroad* (p. 46-47), son tableau de 1925 offert par un collectionneur. D'autres rétrospectives prestigieuses devaient suivre en 1950 et 1964 au Whitney Museum, temple de l'art américain. Face à cette réussite, Jo dissimule mal sa frustration, elle qui peine à exposer et à vendre ses toiles. Elle reproche à Hopper son indifférence, mais, en dépit des querelles régulières, elle veille avec un soin jaloux sur son travail et lui sert de modèle.

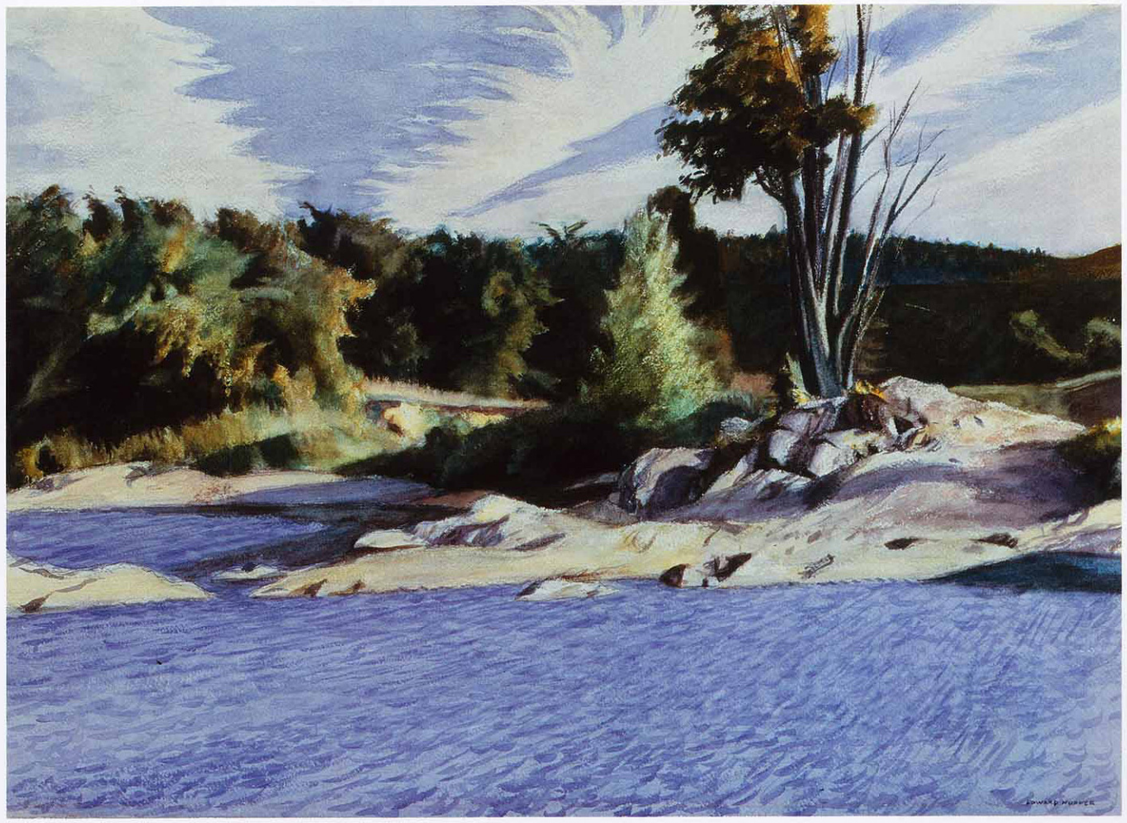
À partir des années quarante, la productivité de Hopper se réduit. Jusqu'à sa mort, il ne peindra guère plus de deux tableaux par an. Cette parcimonie n'est pas le fruit du dilettantisme, mais d'une exigence et d'une méthode. *« Il n'engageait jamais la réalisation du tableau avant que l'idée se concrétise dans son esprit,* raconte son ami, l'artiste et critique Brian O'Doherty. *Il réalisait alors une étude relativement aboutie et pouvait commencer à peindre, sans être contraint par son étude. »* Un célèbre portrait photographique de Berenice Abbott représente Hopper, élégamment vêtu, dans son atelier de Washington Square. À part les bras de la presse à eau-forte, ni tableau ni châssis ni chevalet ne renvoie à l'activité artistique. Il est tentant d'y voir l'image métaphorique d'un travail tout en intériorité, apparemment conforme au caractère de l'artiste, tel que le décrivent ses proches. *« Au début, j'avais l'impression de lui adresser des mots depuis une distance infinie, comme un opérateur de télégraphie sans fil qui ne peut savoir si son message a été reçu »*, se souvenait O'Doherty venant abonder les nombreux témoignages sur son laconisme et sa réserve.

Cette extrême parcimonie ne donnait que plus de poids à ses propos. Il en va ainsi de ses rares prises de position publiques dans le champ esthétique. Dès 1939, Hopper avait pris fait et cause contre le formalisme et l'abstraction : *« La peinture qui ne se préoccupe que d'accords chromatiques, d'équilibres graphiques, m'est totalement étrangère. »* Au sortir de la guerre, alors que triomphe l'Expressionnisme abstrait avec des artistes comme Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko ou Barnett Newman, il reste fidèle à ses convictions. Il participe ainsi en 1953 à la fondation de la revue *Reality* avec d'autres peintres d'obédience réaliste. Le premier numéro s'ouvre sur un manifeste rageur, auquel Hopper prend une part prépondérante : *« La texture et l'accident, tout comme le coloris, le dessin et toutes les autres composantes d'une peinture ne sont que les moyens d'atteindre un but plus ambitieux, qui est la représentation de l'homme et du monde dans lequel il vit. »* Cette philosophie, Hopper l'a défendue avec constance tout au long de sa carrière. À l'écart de l'avant-garde, il n'en a pas moins représenté une certaine idée de la modernité. Comme Jackson Pollock, mais dans un registre radicalement opposé, il a fini par incarner, aux yeux de la critique et du public, la figure même du peintre américain. ■

Ground Swell / Lame de fond
1939, huile sur toile, 92,7 x 127,6 cm, Washington D.C., Corcoran Gallery of Art.

Page de droite : The « Martha McKeen » of Wellfleet / Le « Martha McKeen » de Wellfleet
1944, huile sur toile, 81,5 x 127,5 cm, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza.

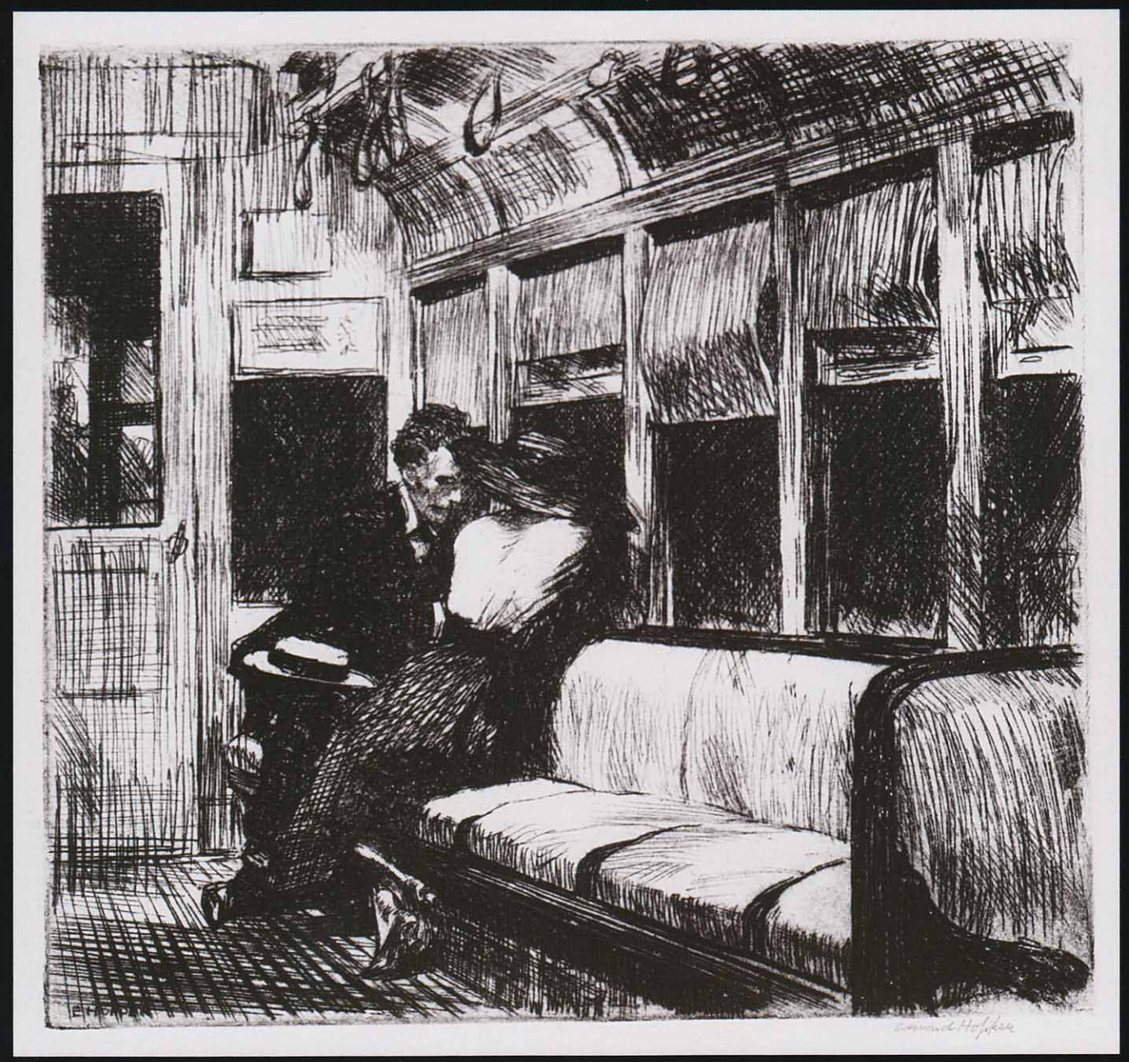
White River at Sharon / White River à Sharon
1937, aquarelle et crayon sur papier, 55,2 x 75,6 cm, Washington, Smithsonian American Art Museum.

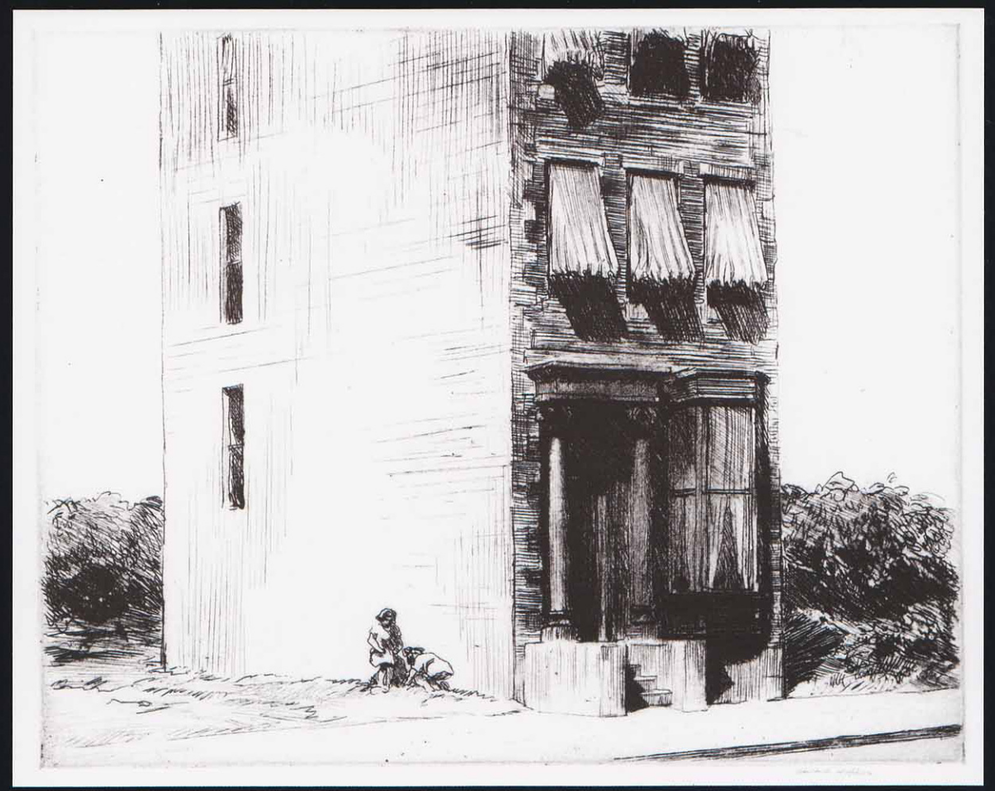


RÉVÉLATIONS

« Ma peinture sembla se cristalliser quand je me suis mis à la gravure ». Cet aveu d'Edward Hopper souligne le rôle décisif joué par les eaux-fortes qu'il réalise précisément entre 1915 et 1923. Dans cette poignée d'images se révèlent tous ses sujets de prédilection.

Par Guillaume Morel





Les arts graphiques occupent une place à part dans la production d'Edward Hopper. S'il considère ses dessins comme de simples études préparatoires – il ne souhaitait pas les exposer auprès de ses tableaux et aucun ne figure dans l'exposition du Grand Palais –, ses gravures sont au contraire des œuvres à part entière. La plupart d'entre elles sont produites entre 1915 et 1923 (il en réalisera encore quelques-unes en 1928, dont un ultime portrait de Jo à la pointe sèche), et portent déjà en elles tout ce qui fera l'essence de son art d'après 1924. Hopper découvre cette technique par l'intermédiaire de l'artiste australien Martin Lewis (1880-1962), qui l'initie à l'eau-forte. Puis, en 1917, il se rend au Metropolitan Museum of Art de New York où il admire les gravures de Rembrandt, de Francisco Goya, de William Turner, de James Whistler, mais surtout celles du Français Charles Méryon dont il appréciera le caractère romantique et *« le merveilleux rendu de la lumière »*. Dès la fin des années 1910, et notamment lors de l'exposition organisée en 1918 à la Chicago Society of Etchers, ses gravures lui ouvrent les portes du succès à l'heure où il ne vend encore quasiment aucune toile.

« Dans les années 1915-1920, il fait en gravure ce qu'il n'a pas encore compris en peinture », explique Didier Ottinger. Par leur format, la technique, mais aussi par certains sujets typiquement américains, ses eaux-fortes dérivent de son travail d'illustrateur qu'il pratique entre 1906 et 1924, tandis que ses tableaux demeurent très marqués par l'art français. *« La gravure joue un rôle de premier plan dans ce passage de l'illustration à la peinture, en agissant comme une interface »*, poursuit le commissaire. Ses toutes premières gravures représentent des scènes animées, des portraits ou des vues parisiennes (*Rue Carmine, Rue dans Paris*), aux compositions encore très classiques. Mais à cette période, il réalise aussi *La Fenêtre ouverte* (1915-1918), où apparaît pour la première fois le thème du nu féminin, solitaire, assis dans une chambre, avec le rideau de la fenêtre soulevé par le vent. Hopper joue ici avec le dedans et le dehors, sa lumière est très étudiée et la structure de l'œuvre annonce celle des gravures des années suivantes. Avec *Evening Wind* (p. 36) ou *House Tops* (p. 28) en 1921, Hopper épure et stylise, abandonne les détails superflus pour se concentrer sur ce qui l'intéresse vraiment, la forme, les volumes, la perspective, la lumière.

Page de gauche :
Night on the El Train / Métro aérien, la nuit
1918, gravure, 19,1 x 20,3 cm, Philadelphia Museum of Art.

Ci-dessus :
The Lonely House / La Maison solitaire
1922, gravure, 20 x 25,1 cm, Philadelphia Museum of Art.

Ci-dessous :
The Two Pigeons / Les Deux Pigeons
1920, gravure,
21,6 x 25,1 cm,
Philadelphia Museum of Art.

Page de droite :
American Landscape / Paysage américain
1920, gravure,
33 x 42,5 cm,
Philadelphia Museum of Art.

The Catboat / Le Voilier
1922, gravure,
19,7 x 25,1 cm,
Philadelphia Museum of Art.

En gravure comme en peinture, ses sujets de prédilection sont les mêmes : des voiliers, des phares, des paysages ruraux, des voies ferrées, des locomotives, des couples dans l'intimité d'une chambre ou d'un compartiment de train. Dès le début des années 1920, tout Hopper est là. Les cadrages décentrés, les vues en plongée, les ombres qui s'étirent et la lumière qui éclaire un fragment de la scène, comme un projecteur. Ses personnages sont le plus souvent seuls, et l'architecture est un vrai sujet (*The Lonely House*, p. 17), prétexte à exercer son sens de la composition. Hopper travaille les perspectives, les valeurs, les contrastes. Il utilise un papier très blanc et recherche les noirs les plus profonds, il sculpte les figures et aiguise les arêtes des murs et des bâtiments dans des clairs-obscurs qui donnent à ses visions leur caractère étrange, parfois même inquiétant.
Le monde crépusculaire d'Hopper emprunte ses atmosphères au cinéma muet et au film noir qui passionnent l'artiste. Sa dramaturgie naît dans les décors d'un quotidien toujours aux frontières du réel et de la fiction. La scène qui se déroule sous les yeux du spectateur est aussi importante que le point de vue, et l'ambiance prime sur le sujet. Edward Hopper est aussi fortement marqué par la photographie. Il admire les clichés d'Eugène Atget (1857-1927) d'un Paris en pleine mutation à la fin du XIXe siècle, et se montre fasciné par les maisons et les villes fantomatiques immortalisées par Mathew B. Brady (1823-1896). Les gravures de l'artiste sont pétries de ces influences qui nourrissent un univers qui n'appartient pourtant qu'à lui. En vingt-six œuvres à l'eau-forte ou à la pointe sèche produites en une poignée d'années, Hopper a trouvé et imposé son style. Un style qui s'épanouira ensuite en couleur, dans ses grands tableaux américains. ■

L'AMÉRIQUE CÔTE EST

Ce sont d'abord les paysages à l'aquarelle des années 20 qui séduisent le public américain. Avec ses huiles sur toile, le peintre reste attaché à la représentation d'un territoire circonscrit à la côte Est des États-Unis, entre le Maine et le Massachusetts, où les Hopper prennent leurs quartiers d'été. Par Clarisse Schwartz

Lighthouse Hill / Le Phare sur la colline
1927, huile sur toile, 74 x 102 cm, Dallas, Dallas Museum of Art.

Ci-dessous : Cove at Ogunquit / Petite baie à Ogunquit
1914, huile sur toile, 61,8 x 74,5 cm, New York, Whitney Museum of American Art.

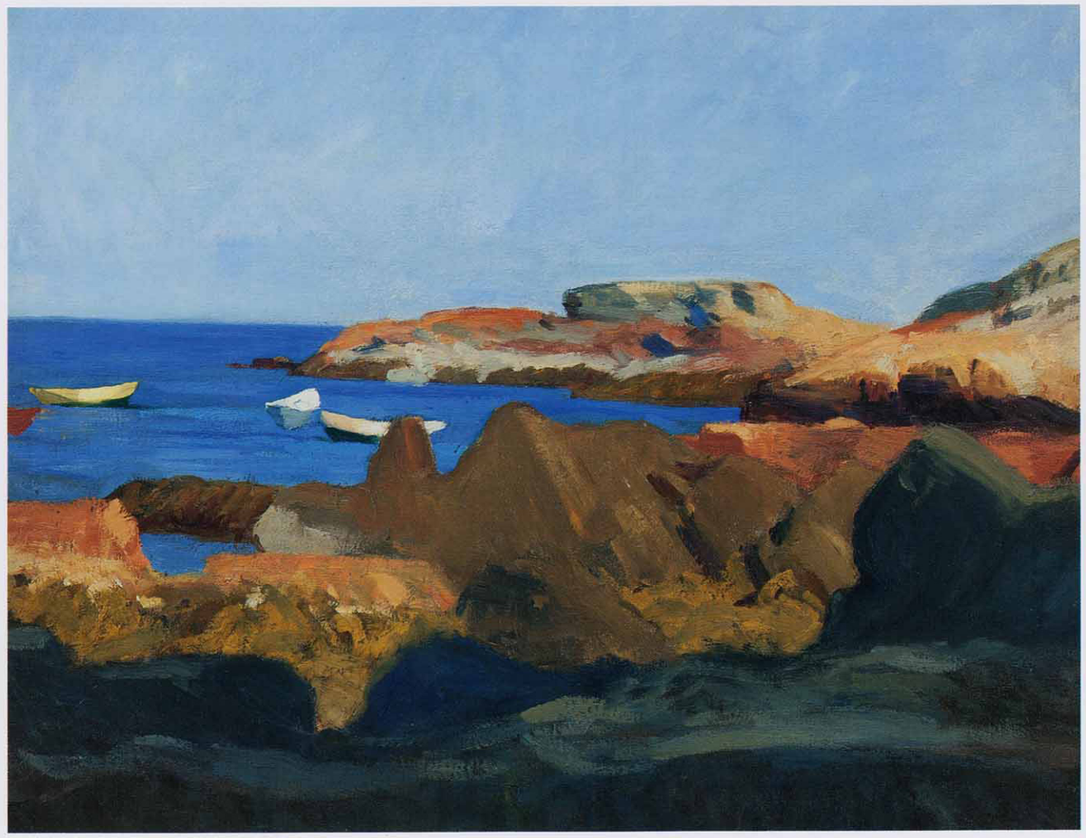
Page de droite : Freight Cars, Gloucester / Wagons de marchandises, Gloucester
1928, huile sur toile, 73,6 x 101,9 cm, Andover, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy.

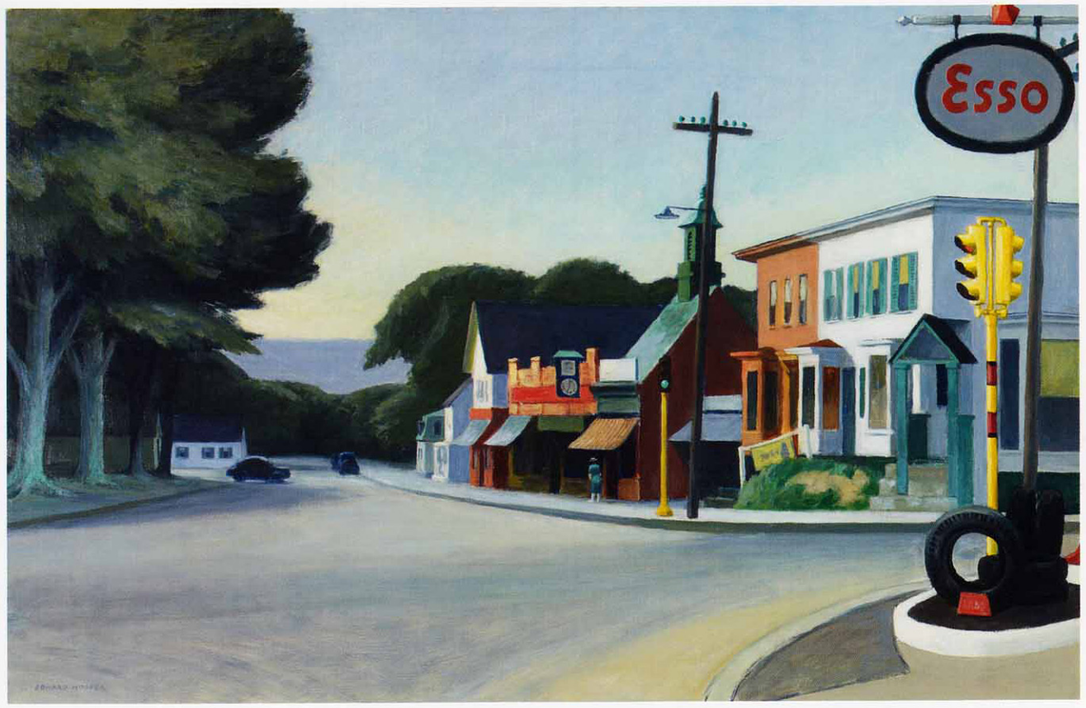
House at the Fort, Gloucester / Maison près du fort, Gloucester
1924, aquarelle et mine de plomb sur papier, 33,9 x 49,6 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

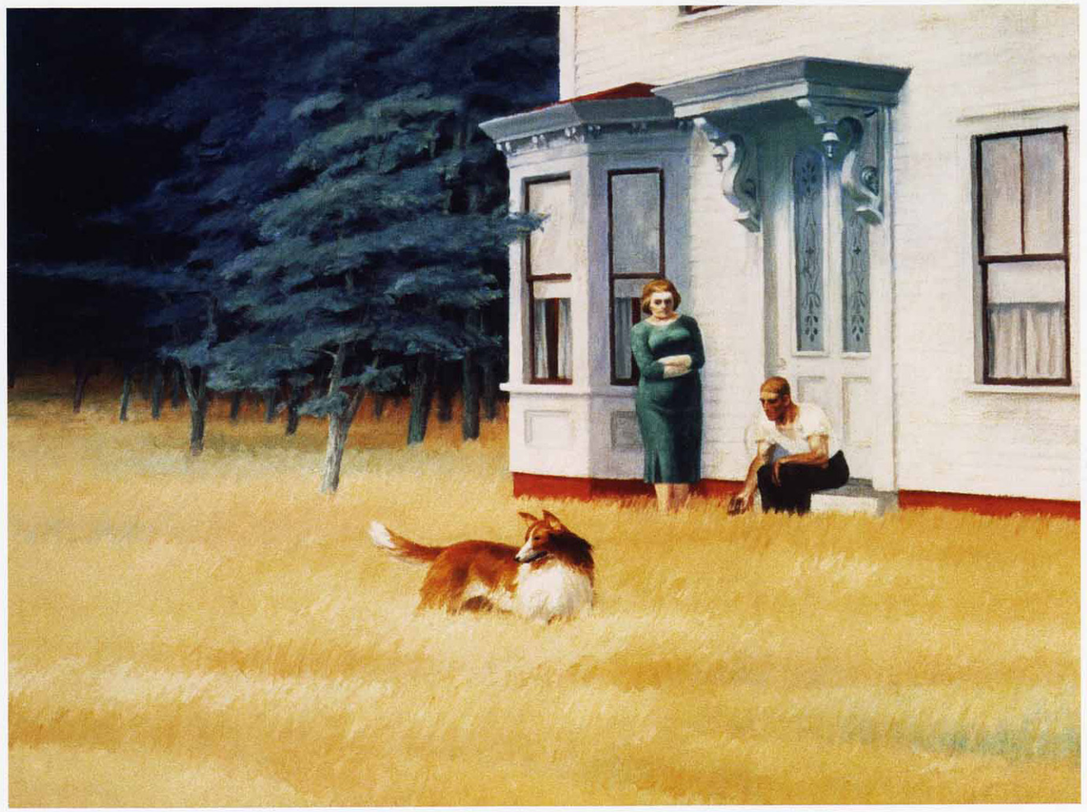
Automne 1923 : le Brooklyn Museum inaugure sa deuxième Biennale. Parmi les centaines d'œuvres exposées, les six aquarelles qu'Edward Hopper a exécutées durant l'été à Gloucester, dans le Massachusetts, sur la côte nord-est des États-Unis, retiennent l'attention des visiteurs. La critique loue sa hardiesse technique autant que sa propension à transfigurer le quotidien et l'architecture de ce village de pêcheurs, le plus ancien des États-Unis. Resté en retrait de la communauté d'artistes qui séjournait à Gloucester, Hopper livre une vision singulière de la Nouvelle-Angleterre. Plutôt que les marines et vues panoramiques habituelles, il jette son dévolu sur les maisons victoriennes de la région, témoins privilégiés de l'Amérique pionnière et des bouleversements industriels de la fin du XIXe siècle. Pour cent dollars, le Brooklyn Museum fait l'acquisition de *The Mansard Roof* (1923), la première œuvre de Hopper à faire son entrée dans les collections publiques. C'est le début d'un succès qui ne se démentira plus. L'année suivante, le galeriste new-yorkais Frank Rehn expose une nouvelle série d'aquarelles réalisées par Hopper à Gloucester, des paysages à la fois étranges et familiers dont le traitement réaliste devient sa marque de fabrique.

Au cœur de la lumière

Pour dépeindre ces demeures et ces paysages, Hopper choisit l'aquarelle qu'il avait déjà expérimentée à Paris. Carol Troyen, conservatrice au Museum of Fine Arts de Boston, souligne la « *tension entre le caractère spontané, indépendant du médium et la manière réfléchie de l'artiste* ». L'aquarelle lui permet d'élaborer des compositions complexes et maîtrisées dans un style épuré, selon une méthode qu'il applique ensuite à ses huiles sur toile.







Cape Ann, les quartiers de Rocky Neck ou Eastern Point Lighthouse offrent au peintre un terrain de jeu idéal pour ses essais autour de l'architecture, la perspective et, surtout, la lumière. Par son trait précis et puissant, la juxtaposition de couleurs franches, il parvient à transcrire un moment particulier de la journée, la brise qui agite les herbes au pied d'une construction paisible, un silence de fin d'après-midi. Il isole les maisons de leur environnement pour en révéler la beauté ; il les réinvente sans les trahir. La lumière se trouve, à nouveau, au cœur des paysages qu'il exécute sur la côte du Maine, à l'extrême nord-est, à Rockland où Hopper passe l'été en 1926, ou à Cape Elizabeth, en 1927. Les phares de Two Lights et leurs bâtiments secondaires deviennent un de ses sujets de prédilection. Dans *Lightouse Hill* (p. 20-21) l'édifice saisi en contre-plongée apparaît dans toute sa majesté. Les reflets dans les herbes, les ombres très marquées en proposent une vue audacieuse et étrange. *Lighthouse Hill* et *Freight Cars, Gloucester* (p. 23) font partie de la douzaine de tableaux exposés à la Rehn Galleries en 1929, événement qui consacre Hopper comme le peintre américain par excellence. Négligeant le caractère onirique de ces paysages parfois inquiétants, nombre de critiques et amateurs considèrent ces œuvres comme l'incarnation de l'Amérique pionnière et puritaine. Hopper avait pourtant nettement rompu avec la tradition du paysage portée par la Hudson River School et son exaltation de la nation américaine. Ses paysages solitaires et singuliers tranchent avec les grands panoramas spectaculaires de ses aînés, où la nature sauvage et infinie est sublimée par une lumière quasi divine. À quelques rares exception près, telles que *The Camel's Hump* (ci-dessus), la nature chez Hopper porte toujours l'empreinte de la présence humaine.

Impressions mentales

Après 1929, les époux Hopper séjournent à Truro dans le Massachusetts, où ils se feront construire une maison en 1934. Face aux grandes étendues du Cape Cod, Hopper renouvelle son approche du paysage. Il simplifie les formes pour souligner les relations entre les différentes composantes. L'artiste modifie ses méthodes de travail, délaissant peu à peu l'aquarelle et la peinture de plein air au profit de compositions de synthèse exécutées dans son atelier. *« L'aquarelle lui avait permis de fixer ses observations directes et n'était plus adaptée à ses productions de plus en plus fondées sur l'imaginaire »*, analyse ainsi Ellen E. Roberts, conservatrice à l'Art Institute de Chicago. En témoigne *Cape Cod Evening* (page de gauche, bas). Les personnages dépeints – un couple ? – ne laissent rien deviner des raisons de leur attitude ; chacun est libre d'y déceler ce qu'il veut. La clef de l'énigme se situe probablement quelque part hors cadre. Le tableau est l'heureux résultat d'un mélange de croquis pris sur le vif et *« d'impressions mentales »*, comme l'expliquera Hopper à l'historien de l'art Lloyd Goodrich. *« Ce n'est pas la transcription d'un endroit précis, mais un puzzle d'annotations et d'impressions inspiré par le voisinage. Le bosquet d'acacias provient d'études des arbres d'à côté. Le porche vient, lui, de la ville d'Orleans, à quelque trente kilomètres d'ici. Les figures ont été conçues pratiquement sans modèles, et les herbes hautes sont celles que je vois de mon atelier à la fin de l'été ou en automne. »*
Exécuté dix ans plus tard, son *Portrait of Orleans* (p. de gauche, haut) est une scène de rue dépouillée, que l'enseigne d'une station service permet de situer dans le temps. Une fois encore, Hopper se saisit de la banalité quotidienne du monde moderne pour en faire émerger un moment singulier et étrange. Difficile, en effet, d'appréhender ce lieu que le spectateur du tableau découvre à la manière d'un étranger pénétrant dans une ville inconnue. Et le regard se perd dans ce décor à l'image de l'artiste, silencieux et insaisissable.■

Page de gauche : Portrait of Orleans / Vue de la ville d'Orleans
1950, huile sur toile, 66 x 101,6 cm, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco.

Cape Code Evening / Soirée à Cape Cod
1939, huile sur toile, 76,8 x 102,2 cm, Washington, National Gallery of Art.

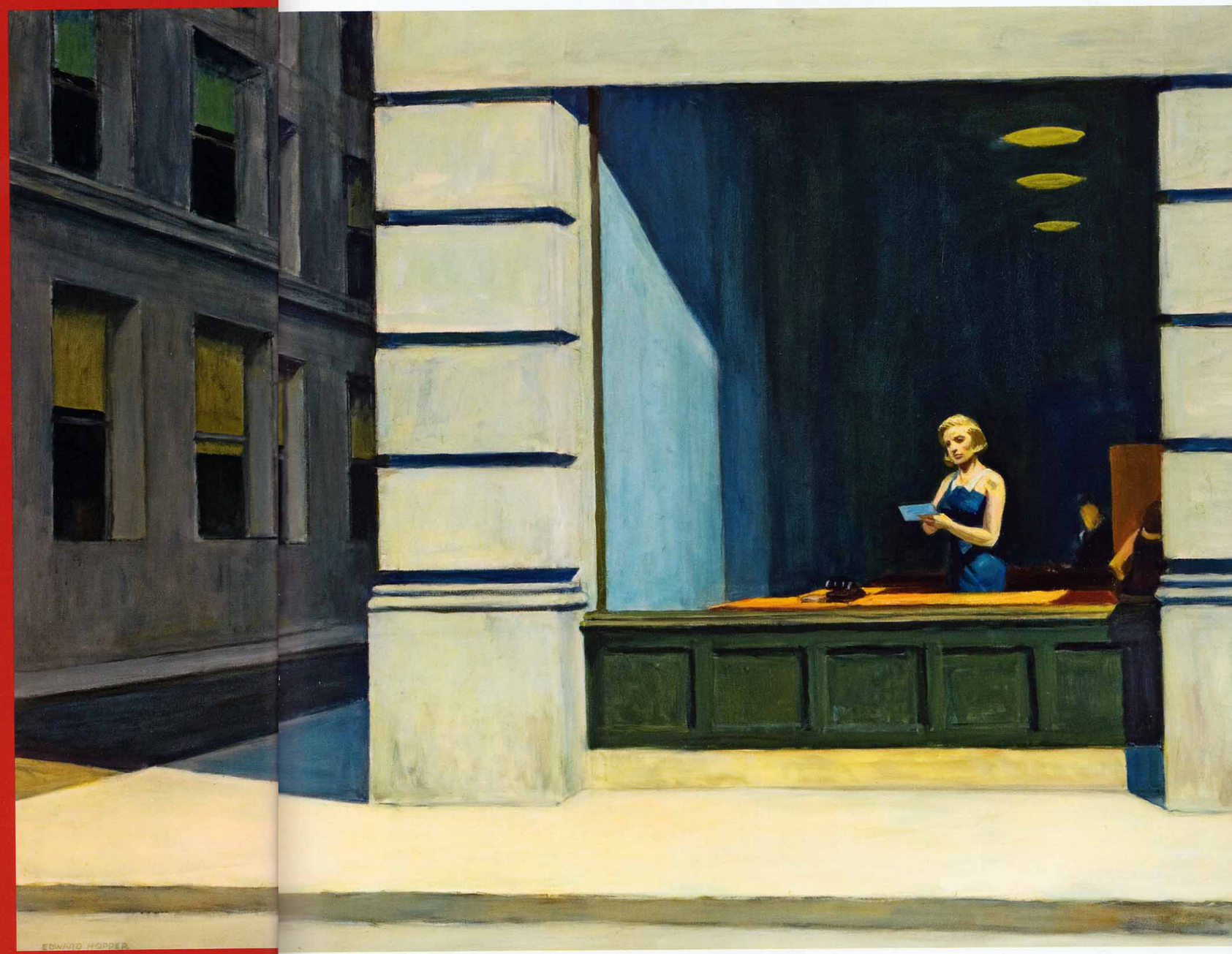
Ci-dessus : The Camel's Hump / La Colline de Camel's Hump
1931, huile sur toile, 81,9 x 127,6 cm, Utica (New York), Munson Williams Proctor Arts Institute.

Road and Houses, South Truro / Route et maisons, South Truro
1930-33, huile sur toile, 68,6 x 109,2 cm, New York, Whitney Museum of American Art.

VUES SUR LA VILLE

Établi dans un atelier de Washington Square, de 1913 à la fin de sa vie, Hopper entretient avec New York une relation singulière. Loin d'exalter la modernité de la cité, il en prélève des fragments intimes, captés au gré de ses pérégrinations, transformant le spectateur en voyeur.

Par Jérôme Coignard



New York Office / Bureau à New York
1962, huile sur toile, 102,8 x 140 cm, Montgomery (Alabama), Montgomery Museum of Fine Arts.

Ci-dessous :
The City / La ville
1927, huile sur toile,
71,1 x 91,4 cm,
Tucson, The University of Arizona Museum of Art.

Page de droite :
House tops / Les Toits
1921, gravure,
15,2 x 20,3 cm,
Philadelphia Museum of Art.

From Williamsburg Bridge / Vue depuis Williamsburg Bridge
1928, huile sur toile,
73,7 x 109,2 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.

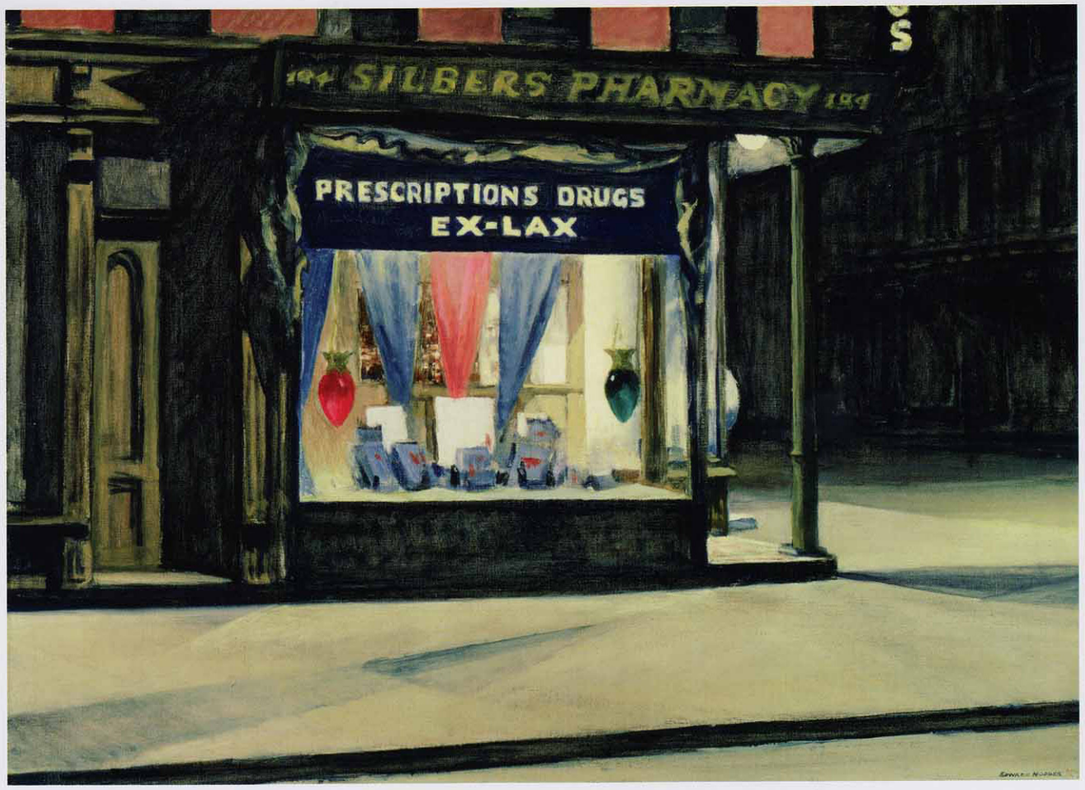
Peintre de la solitude de la ville moderne, Hopper a fait de la cité américaine, et de New York en particulier, un thème majeur de son œuvre. Pourtant, il en a résolument dédaigné l'excitante modernité. Dans sa préface au catalogue de la rétrospective que lui consacra le MoMA en 1933, Alfred H. Barr Jr citait cette anecdote : à un ami peintre qui, dans la rue, attirait son attention sur la magnifique composition que formaient les gratte-ciel, Edward Hopper, ne levant pas même les yeux, avait simplement répondu : *« N'importe quoi peut faire une bonne composition »*. L'artiste ne confessait-il pas qu'après trois séjours en Europe, les États-Unis lui étaient apparus comme *« un chaos de laideur »*. Frappé par l'élégance un rien solennelle de Paris, par son urbanisme harmonieux, il déclarait à Brian O'Doherty dans les années 1960 : *« Il m'a fallu dix ans pour me remettre de l'Europe »*.

Dès les années 1890, les États-Unis avaient rompu avec l'échelle des villes européennes, pulvérisant l'ordonnance de l'architecture classique.

Initiée à Chicago, la course vers les hauteurs se poursuivit à New York. *« Toute la folie de croissance qui aplatit sur les plaines de l'Ouest les villes américaines et fait bourgeonner à l'infini les banlieues vivipares s'exprime ici par une poussée verticale,* écrivait Paul Morand en 1930 (revue *L'Information géographique*). *Sans toits, couronnés de terrasses, [les gratte-ciel] semblent attendre des ballons rigides, des hélicoptères, les hommes ailés de l'avenir »*. Hopper tourna résolument le dos à cette grandeur futuriste pour n'en exprimer que la menace latente.

L'ombre géante de New York

En 1913, peu après la mort de son père, le peintre s'était s'installé à Washington Square, dans l'une des vénérables maisons de brique du côté nord, bastion de la bonne société dans les années 1840. Toile de fond des romans d'Henry James et d'Edith Wharton, Washington Square était un havre de paix singulier et désuet, que la métropole avait oublié d'avaler dans sa folle croissance. *« Lorsque, de Washington Square, vous vous retrouvez dans le New York d'aujourd'hui,* écrit encore Paul Morand, *c'est comme de quitter la terre pour une saison en enfer. »* Pourtant, Hopper ne peignit pas plus le charme « vieille Angleterre » de Washington Square que la modernité frénétique qu'il ne cherchait pas à comprendre. Et pourtant, c'est bien à la ville moderne que renvoie son œuvre. Mais cette ville est ici réduite



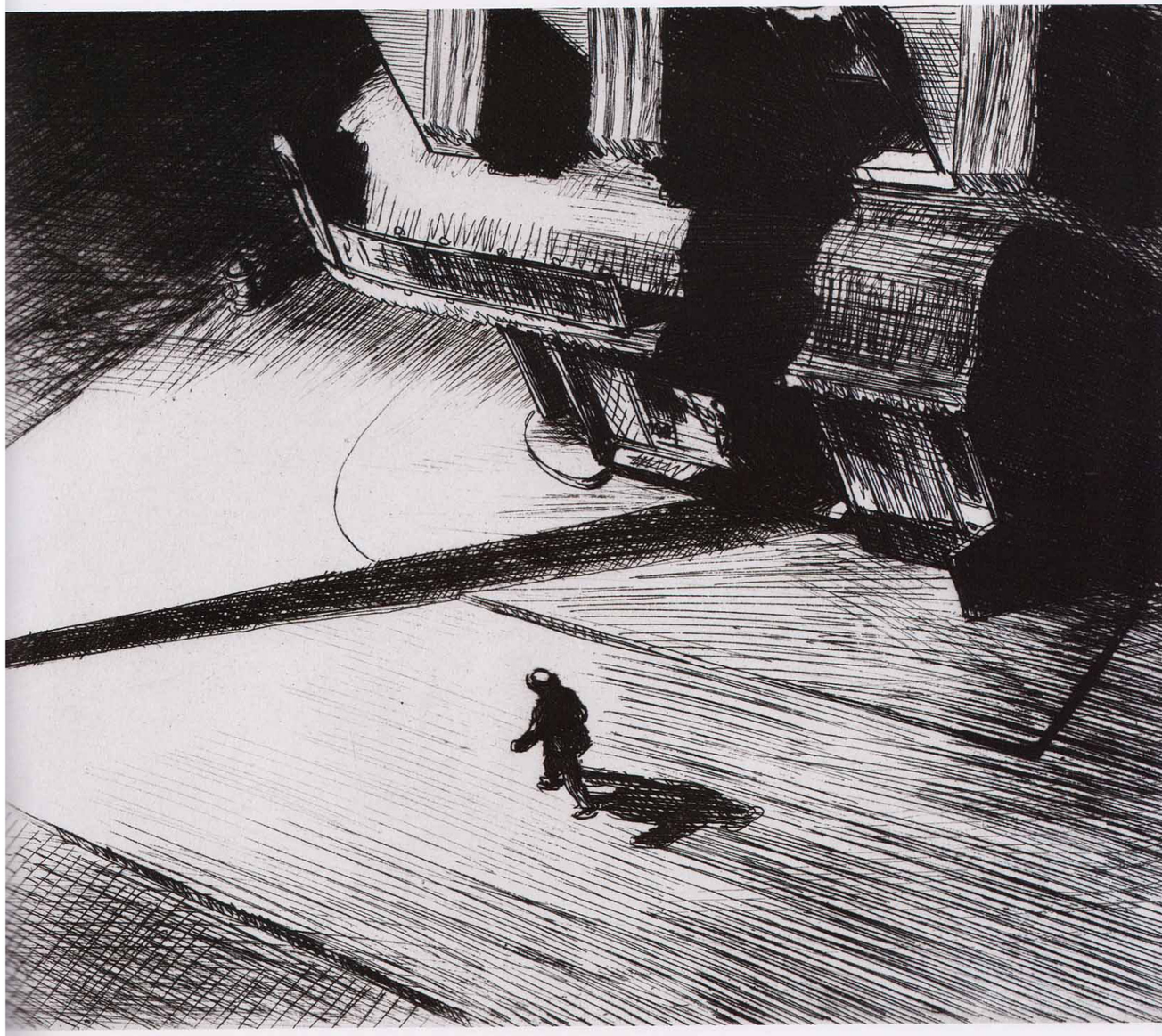
à une rue, la rue à deux ou trois immeubles, l'immeuble à son soubassement, une vitrine, la salle d'un restaurant ou d'un bureau, ou les fenêtres éclairées d'un seul appartement. C'est une préparation de biologiste : Hopper prélève un fragment de tissu vivant pour en observer les « cellules » au microscope de son art. De l'énorme machine architecturale il ne retient que la standardisation du cadre de vie, la banalisation des derniers vestiges de l'architecture « Beaux-Arts », réduite à quelques maigres corniches, quelques colonnes sans proportions, et finalement la déshumanisation de l'espace urbain, sombre aquarium emprisonnant des créatures qui ne se parlent pas. Ce pourrait être Glasgow ou Liverpool, et pourtant ce ne peut être que New York, dont l'ombre géante se projette sur ces fragments choisis. Dans les rares occasions où il élargit son point de vue, dans *The City* (p. 28) par exemple, il coupe par le cadre la partie supérieure des bâtiments les plus élevés. Le procédé est simple et efficace : pour représenter une ville verticale, il a fait le choix d'un cadre horizontal, qui tranche tel un emporte-pièce. Reste le « *chaos* » architectural, la façade pompeuse d'un immeuble d'angle aux hauts toits d'ardoise à la française, jouxtant des bâtiments plus bas dont la vue plongeante accentue la disparité. La Canarsie Line, le « L Train », ligne aérienne du métropolitain qu'il affectionne, lui a apporté deux choses : un point de vue insolite sur la ville, et cette possibilité grisante d'intrusion dans les intérieurs désormais à portée du regard, ce viol furtif et impuni de l'intimité.

Un glacial peep show

Artiste voyeur, Hopper affectionne le thème de la devanture éclairée, nous plaçant dans la position du spectateur tapi dans l'ombre, qu'il fasse nuit ou que le soleil ne parvienne pas à pénétrer totalement la rue. Tels les phares qu'il peint par ailleurs, ces devantures pleines de promesses ne nous mènent qu'au vide, à l'énigme d'une scène figée, à la solitude. Cette lumière ne réchauffe pas, elle glace. Dans *New York Office* (p. 26-27), une femme s'est rapprochée de la vitrine pour lire un courrier. La lumière du soleil, qui baigne le trottoir et la façade de l'immeuble, souligne crûment sa gorge et ses épaules nues, accentuant du même coup l'obscurité de la salle et de la rue adjacente, déserte. Cet éclairage violent

Page de gauche : Drug Store
1927, huile sur toile, 73,7 x 101,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Ci-dessous : Night Shadows / Ombres, la nuit
1921, gravure, 17,6 x 20,8 cm, Philadelphia Museum of Art.



comme la rampe du music-hall transforme une scène anodine en un sinistre peep show. Le plaisir voyeur est augmenté du fait que la protagoniste, fruit désirable et solitaire dans une devanture vide, ne semble pas consciente d'être observée. L'ironie est parfois patente. Dans *Drug Store* (p. 30), la vitrine rassurante avec ses draperies colorées, n'est qu'un piège tendu par l'artiste. L'intention sarcastique éclate dans l'inscription EX-LAX, publicité pour un laxatif. Ce pimpant petit théâtre ne renvoie donc qu'à un dérisoire problème intestinal. Lorsque Hopper représente une scène de bar ou de restaurant, faisant naître un mirage de convivialité, les tables sont vides ou peu garnies, les convives semblent réduits au silence. Malgré l'enseigne flamboyante, aussi aguichante que celle d'un cinéma, *Chop Suey* (p. de droite) n'offre pas un instantané dans la vie bruyante d'un restaurant populaire, avec le cliquetis des couverts et le fracas des assiettes empilées, le brouhaha des conversations, la course des serveurs. La scène baigne dans une ambiance sépulcrale, malgré la palette chatoyante. Un grand éclat de lumière frappe le marbre froid de la table, bloc de glace détaché de la banquise urbaine auquel s'accrochent les deux convives.

À L'ÉCOLE DU FILM NOIR

Grand amateur de films, dont il avouait faire des *« orgies »*, Hopper construit ses tableaux comme des plans cinématographiques. Ses dessins à l'encre constituent un fascinant storyboard, où se concentre toute l'expérience de l'illustrateur qu'il fut à ses débuts, habile à ramasser une scène en quelques lignes

de force. Mais ces plans isolés laissent le spectateur devant le mystère d'une narration interrompue, faisant de situations banales d'agaçantes énigmes. Hopper a très rarement poussé aussi loin la tentation narrative que dans *Conférence at night* (p. de gauche) : étrangeté du « bureau » et de ses tables nues, à l'exception de deux registres négligemment jetés après avoir été consultés, étrangeté de ces trois personnages sur lesquels l'incongruité du lieu et de l'heure (la lumière n'est pas celle du jour mais de l'éclairage de la rue) fait planer un soupçon. Quel mauvais coup se trame ici ? Nourri par le cinéma de son temps, en premier lieu par le cinéma policier, Hopper a en retour été une source d'inspiration pour nombre de réalisateurs, d'Alfred Hitchcock à Sam Mendes, de Wim Wenders à David Lynch ou Roman Polanski. Cette ville froide avec ses architectures sans style, ses devantures aquariums, ses restaurants sans victuailles, presque sans clients, appelle le cinéma. Ces décors nous hantent d'autant plus que le scénario nous est interdit. Hopper fait naître un désir et le frustre aussitôt, plongeant le spectateur dans les affres d'un vertige toujours renouvelé. ■

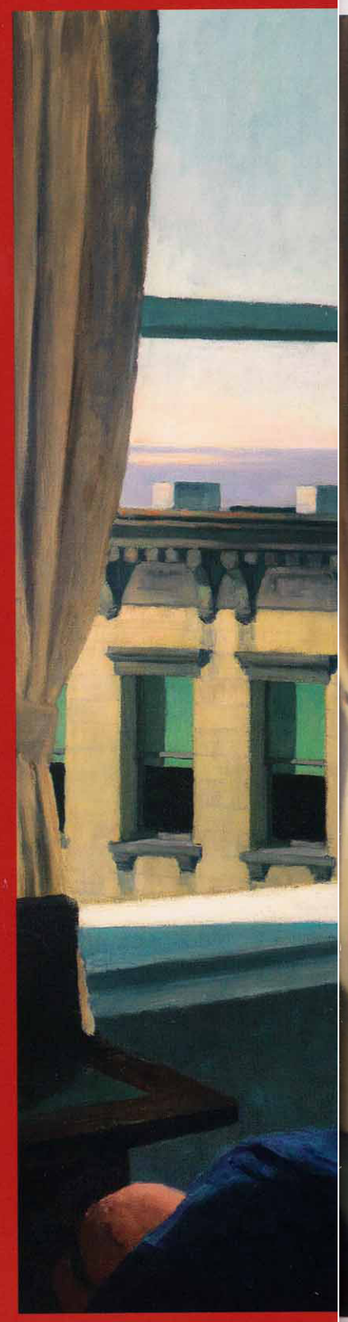
Page de gauche : Conference at Night / Réunion, la nuit
1949, huile sur toile, 71,8 x 102,4 cm, Wichita Art Museum.

Ci-dessus : Chop Suey
1929, huile sur toile, 81,3 x 96,5 cm, collection de Barney A. Ebsworth.

CORPS EN SCÈNE

Qu'il s'agisse de femmes nues seules ou de couples représentés dans des intérieurs, les corps silencieux mis en scène par Hopper ont le don d'interroger le spectateur. Chacun y lisant ce qu'il veut bien y voir : méditation et hymne fervent au caractère sacré du corps, ou désir corseté et érotisme en quarantaine...

Par François Legrand et Jean-François Lasnier



Morning in a City / Matin dans une ville
1944, huile sur toile, 112,5 x 151,9 cm, Williamstown, Williams College Museum of Art.

La représentation du corps fut l'une des questions majeures qu'eut à affronter le réalisme pictural américain. L'art, en effet, n'était souvent perçu dans l'imaginaire social américain que comme un symptôme dévalorisant d'effémination de la société, et cette phobie sexuelle allait souvent de pair avec la haine de l'art moderne, assimilé à une contamination étrangère. Dans ce contexte, le corps représenté devint le déversoir de crispations identitaires. Pour nombre de défenseurs chauvins de l'américanité, tels le peintre Thomas Hart Benton (1889-1975) ou le sculpteur Gutzon Borglum (1867-1941), l'énergique revendication réaliste correspondait à une volonté symbolique de restaurer la santé du corps politique de la nation. Apôtre de l'idéologie anti-élitiste du mouvement régionaliste baptisé *American Scene,* Thomas Hart Benton avait imposé la vision d'un corps masculin viril, rustique et surdimensionné qui tentait de lier l'impression de force individuelle à l'idée de puissance collective. Quant à Borglum, il était l'auteur des têtes colossales du mémorial du Mont Rushmore, sculptées au marteau-piqueur et à la dynamite à même la montagne du Dakota durant l'entre-deux-guerres, œuvre qui identifie la sculpture à une prouesse sur-humaine et l'acte créateur au culte de la grandeur.

Étranger au caractère agressif de Benton et de Borglum, Hopper dépeint dans *Eleven A.M.* (p. de droite) une femme nue qui perd son temps en regardant par la fenêtre. Dans son inaction même, le corps vu par Hopper défie l'injonction vitaliste d'un monde voué à la performance économique. Le « go ahead » de l'activisme volontariste qu'on associait encore à l'esprit pionnier – pragmatique, conquérant et masculin – n'effleure pas le moins du monde cette figure qui semble trouver son équilibre dans le repli intérieur. Hopper restitue l'apparente platitude d'un pays à la mentalité démocratique profonde. Il n'a nul besoin de clamer naïvement son américanité tant il a intériorisé les fondements d'une Amérique qui croit

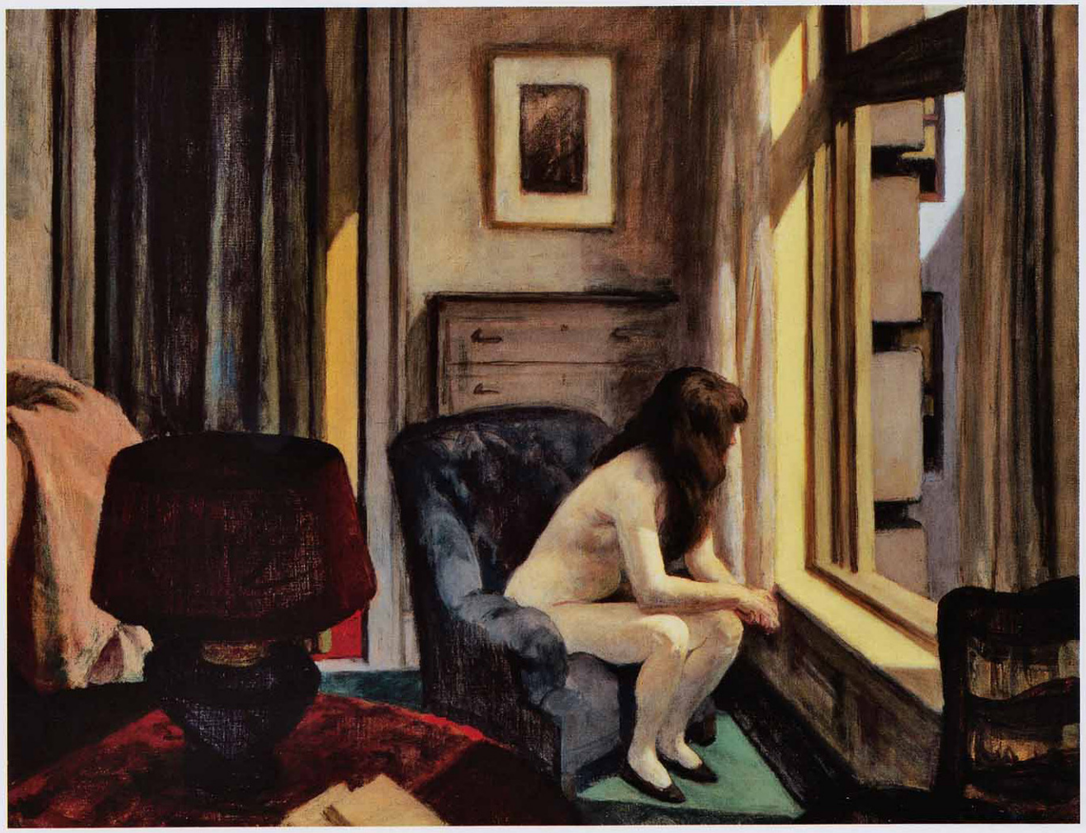
intimement au principe démocratique de la ressemblance des êtres. À ses yeux, « *Les peintres de la scène américaine ont caricaturé l'Amérique* », car ils n'ont jamais entrevu que la société démocratique n'avait pas besoin de monument puisque ce monument, comme l'écrit Tocqueville, c'est la société elle-même.

Common Men

L'anonyme, le quelconque, le monotone deviennent donc les catégories légitimes qui fondent sa vision du mode de vie américain, loin de tout culte romantique de l'originalité. La banalité apparente de son *Autoportrait* (p. 9) des années vingt en témoigne, Hopper, rétif à toute posture d'excentricité artistique, ressemble à s'y méprendre aux *common men* qui peuplent ses tableaux. Si tous les êtres se ressemblent, dans l'Amérique peinte par Hopper, tous les lieux urbains se confondent également dans une indifférenciation sans fin. Les intérieurs de *Room in New York* (p. 38) ou de *Hotel by a Railroad* (p. 39) exhibent leur uniformité standardisée. L'homme en transit qui regarde une voie ferrée par la fenêtre de sa chambre est confronté au sentiment que l'issue du déplacement n'est jamais que l'éternelle répétition du même, constat auquel nous ramène de façon implacable la fixité mutique des deux personnages. Ici ou ailleurs, c'est toujours n'importe où ; quelqu'un, c'est toujours n'importe qui. Ces couples, dont on a sans doute exagéré l'ennui et la mélancolie, alors qu'ils sont plus simplement absorbés dans la lecture, le repos ou l'inaction, renvoient à l'identification de la middle-class urbaine au triomphe de la culture de masse. Dans le repli domestique du foyer, les gravures qui animent *Room in New York* témoignent de

Page de gauche : Evening Wind / Vent du soir
1921, gravure, 17,5 x 21 cm, Philadelphia Museum of Art.

Ci-dessous : Eleven A. M. / Onze heures du matin
1926, huile sur toile, 71,3 x 91,6 cm, Washington, D. C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.



la diffusion massive des images, et de la place nouvelle dévolue à un art réaliste consensuel dans la société américaine. La distance qui semble régner entre cet homme qui lit et cette femme qui pianote est moins accablante que méditative.

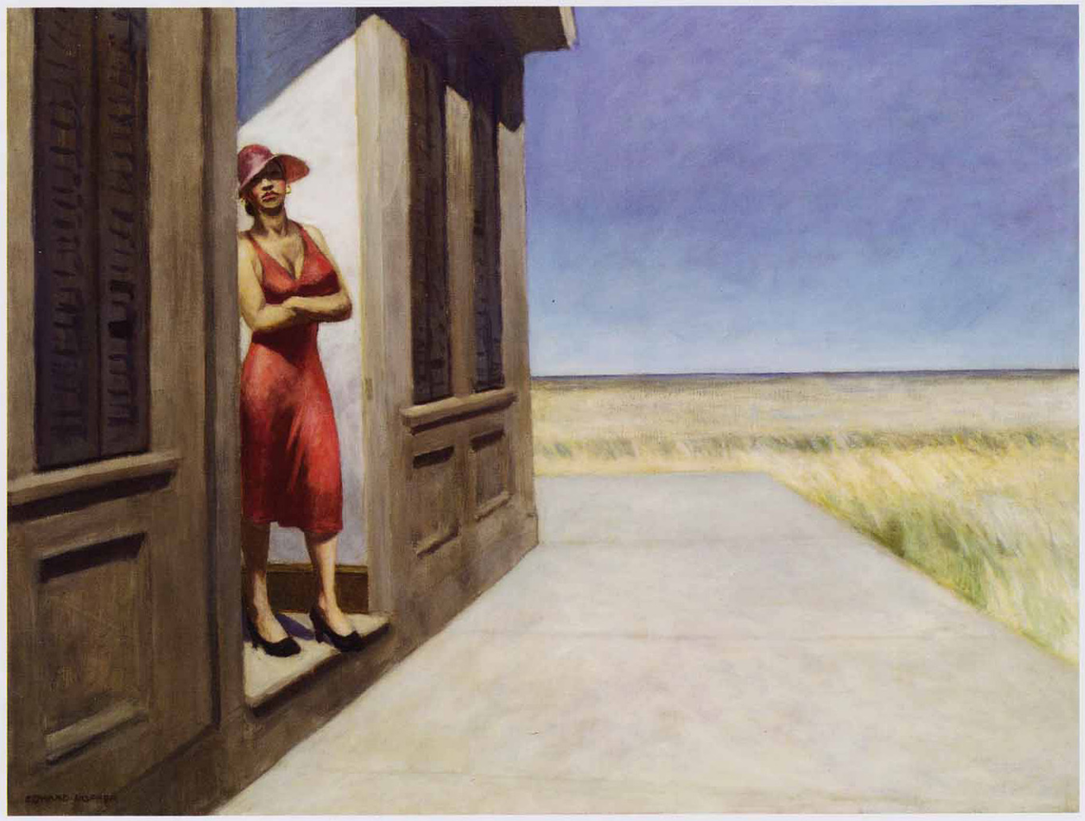
LE CARACTÈRE SACRÉ DU CORPS

Dans *Girlie Show* (p. 41), cette vision de la culture de masse (tabloïds, salles obscures, sport, radio) est en revanche plutôt associée aux loisirs populaires de la lower middle class, dépourvus de prétentions intellectuelles, sinon vulgaires. On rejoint ici la tristesse qui habite le citadin désœuvré en quête de sens. Le voile de cette strip-teaseuse morose ramène au rideau agité de *Evening Wind* (p. 36), une œuvre atypique dans la représentation du nu féminin chez Hopper. Loin de la retenue habituelle de ses vues d'intérieur, cette œuvre aux accents presque néoromantiques distille une forme de sauvagerie féminine, qu'accentue la suggestion du vent qui s'engouffre dans la pièce et la rudesse presque agressive des hachures destinées à suggérer l'ombre. Cette femme, dont symptomatiquement on ne voit pas le visage, semble une créature de l'ombre et de la nuit, lourde de menaces pour la ville tant elle échappe aux codes bienséants d'un pays puritain où, comme l'écrivait Nathaniel Hawthorne, *« tout se montre en plein jour »*. Loin de ce paradis perdu de la transparence, de *Morning in a City* (p. 35) à *Morning Sun* (p. 68), les nus féminins de Hopper témoignent au contraire d'une adhésion à la réalité, héritée de Walt Whitman, le poète de la démocratie américaine. Ces nus résonnent comme autant d'hymnes fervents au caractère sacré du corps et de l'atmosphère, symbolisée par la présence intense de la lumière. Avec une empathie manifeste, Hopper exalte la communion du corps féminin avec la lumière. Ils deviennent, pour reprendre la superbe formule de Mona Ozouf, le « transparent miroir du vrai ». **F. L.**

La chair est triste, hélas ! », pourrait-on s'exclamer avec le poète face aux tableaux de Hopper. Plus le corps se dévoile, plus le désir s'étiole. Dans son univers désenchanté d'ennui, d'indifférence et de misère affective, la chair ne semble offrir ni passion, ni plaisir. Elle ne s'en affiche pas moins avec une troublante absence de pudeur. D'*Evening Wind* (p. 36) jusqu'aux dernières années de sa carrière, le motif souvent répété de la femme nue ou à demi-vêtue dans un intérieur urbain, est issu en droite ligne de Degas. La femme, note Lloyd Goodrich, *« apparaît toujours dans des circonstances parfaitement réalistes, s'habillant ou se déshabillant ; et souvent elle est devant une fenêtre, regardant vers l'extérieur – l'intimité de sa nudité contrastant avec l'impersonnalité de la ville au-dehors. Il n'y a jamais aucune idéalisation académique, ni d'autre part un érotisme affirmé. (...) Ces images récurrentes révèlent, sous l'objectivité de Hopper, un profond sensualisme. »*
Dans *Eleven A.M.* (p. 37), il échoit à la lumière du soleil d'apporter cette touche sensuelle au corps de la jeune femme. Dérobant son visage à notre regard, le modèle, assis dans un fauteuil, les bras appuyés sur ses cuisses, se refuse en effet à toute projection érotique. On pourrait faire la même remarque sur *Morning in the City* (p. 35), où Jo sert de modèle à son mari. La plongée dans le monde interlope de *Girlie Show* (p.41) ne change rien à l'affaire. Comme le note Alain Cueff, *« au lieu de de célébrer avec générosité la plastique érotique de la danseuse, au lieu de la prendre à bras-le-corps pour en faire valoir les charmes et la sensualité, dans ce tableau comme dans ses autres portraits de femmes (...), Hopper lui octroie avec réticence un corps qui est un carcan, une chair insensible et froide. Incertain de sa nature, il tient, pour ainsi dire, l'érotisme en quarantaine. »*

PAGE DE GAUCHE : ROOM IN NEW YORK / CHAMBRE À NEW YORK
1932, huile sur toile, 74,4 x 93 cm, Lincoln, Sheldon Museum of Art, University of Nebraska-Lincoln.

CI-DESSOUS : HOTEL BY A RAILROAD / HÔTEL PRÈS D'UNE VOIE FERRÉE
1952, huile sur toile, 79,4 x 101,9 cm, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.



Le doute et le ressentiment

Au début des années 1930, le thème des relations de couple s'impose dans la peinture de Hopper, peut-être aiguillonnée par ses propres problèmes conjugaux. *Room in New York* (p. 38) met ainsi en scène deux personnages observés à travers une fenêtre : d'un côté, le mari est absorbé par la lecture du journal, de l'autre, sa femme, lui tournant le dos, presse négligemment quelques touches du piano. Cette description désabusée de l'indifférence et de l'incommunicabilité au sein du couple se radicalise dans *Summer in the city* (1949) et *Excursion into Philosophy* (1959) : dans la première toile, une femme est assise au bord du lit, tandis que l'homme est allongé sur le ventre derrière elle ; dans la seconde, les positions sont inversées, mais la présence d'un livre posé à côté de l'homme suggère une opposition peu subtile entre la chair et l'esprit. Didier Ottinger voit dans la suite de tableaux mettant en scène des couples *« autant de variations sur le thème d'une vie conjugale gagnée par le doute, minée par le ressentiment »*. Et surtout vidée de toute connivence sexuelle. Ces corps livides et figés semblent se refuser à tout commerce charnel. Hors du cercle étroit et étouffant du couple, le désir n'est guère plus ardent si l'on en juge par *Office at Night* (p. 33) où le bureaucrate, absorbé dans l'étude de quelque bilan comptable, ignore la plastique avantageuse de sa secrétaire. L'étrangeté de la construction spatiale accentue cette disharmonie physique et spirituelle ; pourtant, jamais la tension érotique n'est plus vive que lorsque les formes voluptueuses des femmes se laissent deviner sous leurs vêtements étroitement ajustés. De la même manière, *South Carolina Morning* (ci-dessus), une œuvre solaire de 1943, insiste sur les attributs d'une féminité affichée sans complexe. Comme s'il fallait que la femme soit vêtue pour éveiller le désir. **J.-F. L.**

Page de gauche : South Carolina Morning / Matinée en Caroline du Sud
1955, huile sur toile, 77,6 x 102,2 cm, New York, Whitney Museum of American Art.

Ci-dessous : Girlie show / Strip-tease
1941, huile sur toile, 81,3 x 96,5 cm, collection de Fayez Sarofim.

LE MONDE COMME UN THÉÂTRE

Chez Hopper, l'espace pictural est conçu comme une scène. Cadrage maîtrisé, lumière réglée, décor épuré qui évacue tout pittoresque : le peintre semble avoir pris plaisir à projeter, consciemment ou non, des amorces d'histoires que le spectateur s'empresse d'investir...

Par Guitemie Maldonado

First Row Orchestra / Premier rang d'orchestre
1951, huile sur toile, 79 x 101,9 cm, Washington, D. C. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

CLOWN

Soir bleu 1914, huile sur toile, 91,4 x 182,9 cm, New York, Whitney Museum of American Art.

Avec le titre de cette peinture, Edward Hopper, grand lecteur depuis toujours, évoque Arthur Rimbaud et son poème *Sensation* (1870) : *«Par les soirs bleus d'été, j'irai par les sentiers, / Picoté par les blés, fouler l'herbe menue»*. Ainsi paie-t-il son tribut à la poésie symboliste qu'il admire, tout en brossant une représentation allégorique de la bohème artistique qu'il a découverte et appréciée lors de ses séjours parisiens des premières années du XXe siècle. *Soir bleu* est le tableau de Hopper le plus visiblement marqué par l'art français et, à ce titre, il a été plus que froidement accueilli par la critique américaine lors de sa présentation en 1915 ; échaudé, l'artiste ne l'a plus montré. (Il sera d'ailleurs redécouvert roulé dans l'atelier du peintre après sa mort). La composition évoque les *Femmes à la terrasse d'un café le soir* d'Edgar Degas (1877, musée d'Orsay), le personnage de clown-Pierrot n'est pas sans parenté avec le *Gilles* de Watteau (1718-19, musée du Louvre), la compagnie disparate est proche de l'univers d'un Toulouse-Lautrec et du Picasso de la période bleue, tandis que la représentation allégorique de la création peut être rapprochée de *l'Atelier du peintre* de Gustave Courbet (1854-55, musée d'Orsay). L'artiste est montré de profil, assis derrière le poteau, aisément reconnaissable à son teint pâle, sa barbe et son large béret. Pris entre un personnage masculin que des esquisses préparatoires nomment *«le maquereau»* et la femme debout qui dès lors devient une prostituée, il entre également dans le triangle qu'ils forment avec le clown. Ainsi se trouvent liés, symboliquement, la création et la sexualité, l'artiste et le marginal, tandis que l'atmosphère s'impose, profondément mélancolique, dans cet air du soir pesant et silencieux où tout, y compris le temps, semble suspendu.

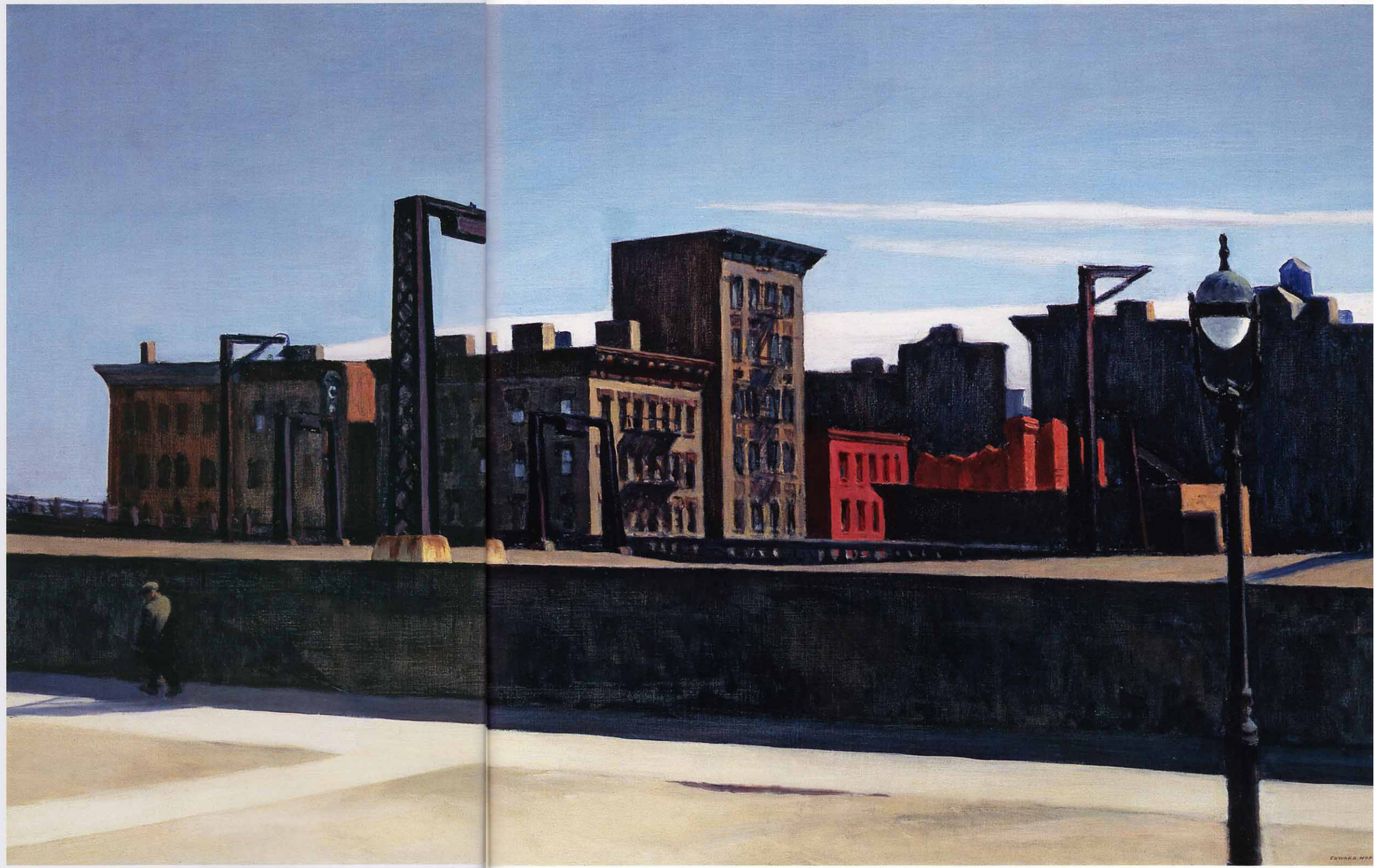
MYS TÈRE

À l'évidence, l'un des principaux sujets des peintures de Hopper est le paysage américain, qu'elles ont d'ailleurs fini par incarner dans l'imaginaire collectif : non l'Amérique des gratte-ciel qui en a fasciné tant d'autres, mais celle des architectures vernaculaires, des maisons victoriennes de la fin du XIXe siècle, désormais désuètes, témoignages aussi d'un héritage européen rejeté dans un passé révolu. L'image d'une maison isolée, près d'une voie ferrée, déjà apparue dans une gravure de 1920, *American Landscape* (p. 19), revient ici dans un cadrage encore plus resserré, vue d'un point situé légèrement en contrebas (où faut-il être, debout ou bien assis pour la voir ainsi ?), se détachant sur un ciel étonnamment lumineux et vide, dépouillée de tout élément de décor à l'exception des rails qui forment comme un socle pour la maison et un cadre pour le tableau qui devient dès lors une scène. Cet élément de la composition est pour beaucoup dans l'étrangeté de ce qui s'impose bientôt, non comme la description d'un lieu réel, mais comme une vision – à Lloyd Goodrich qui lui en demandait la localisation géographique, Hopper a répondu *« là-dedans »* en désignant son front. La ligne puissante de la voie ferrée n'est pas exactement parallèle au bord et fonctionne comme le révélateur des discrètes distorsions de perspective qui touchent nombre des lignes formant pour l'essentiel la matière de l'œuvre. Les ombres marquées, les fenêtres résolument muettes, l'absence de porte visible ne font qu'ajouter au mystère et à l'angoisse qui émane de la demeure : Alfred Hitchcock ne s'y est pas trompé qui en a fait le modèle du manoir habité par l'inquiétant Norman Bates (interprété par Anthony Perkins) dans *Psychose* (1960).

HOUSE BY THE RAILROAD / MAISON PRÈS DE LA VOIE FERRÉE
1925, huile sur toile, 61 x 73,7 cm, New York, The Museum of Modern Art.

DÉCOR

Un tel format n'est pas rare dans l'œuvre de Hopper, il évoque l'immensité de la ville et sert un propos plastique bien précis : *« Le format très allongé horizontalement de ce tableau,* écrit le peintre à propos de Manhattan Bridge Loop, *correspond à la volonté de produire une sensation de forte extension latérale. Conduire les principales lignes horizontales de la composition jusqu'aux bords, avec le moins d'interruption possible, renforce cette idée et rend conscient des espaces et des éléments qui se trouvent au-delà des limites de la scène elle-même. »* Ce type de composition, en coin, est également récurrent : de la droite vers la gauche, les horizontales du pont s'enfoncent légèrement dans la profondeur du tableau, créant ainsi une distance, mais aussi une sensation de mouvement renforcée par les lignes rarement tout à fait verticales qui les croisent, créant autant d'obstacles ou indiquant autant de moments successifs. Ainsi le spectateur est-il irrésistiblement attiré vers un hors-champ dont le caractère énigmatique rejaillit aussitôt sur l'apparente familiarité de ce qui se trouve dans le cadre. La ville de Hopper n'est pas celle des foules, elle est désertée pour fournir à l'artiste le théâtre de son imagination. Il y déambule, observant, enregistrant, volontiers depuis une hauteur, comme celle que lui offrent les ponts ou les lignes de métro aériennes qui la traversent : là, il est de passage dans ce qui, de fait, se donne comme un décor ; dans le paysage, sans y être attaché, il le maîtrise impunément voyeur, libre d'y projeter ce qu'il souhaite, consciemment ou non.



Manhattan Bridge Loop
1928, huile sur toile, 88,9 x 152,4 cm,
Andover, Addison Gallery of American Art,
Phillips Academy.

SOLI TUDE

Pour beaucoup, et quoiqu'il s'en soit en maintes occasions défendu, Hopper est le peintre de la solitude des êtres : et force est de constater que les compositions montrant un personnage seul dans un intérieur urbain, très souvent une femme, nue ou à demi vêtue, constituent une part importante de son œuvre. Dans *Hotel Room,* ce motif de prédilection en croise un autre, celui du voyage, du déplacement, qui est pour le peintre à la fois une source d'inspiration – s'il n'a plus quitté les États-Unis après son retour d'Europe en 1910, il n'en a pas moins beaucoup circulé dans son pays – et un ressort dramatique de sa peinture. Les valises, bien en évidence, confirment le titre : la jeune femme assise au bord du lit en sous-vêtements est en transit. D'où vient-elle et où va-t-elle ? Qui a-t-elle quitté ou qui rejoint-elle, qui attend-elle et qui ne viendra pas ? Le spectateur n'en saura rien, de même que le papier, retombé sur ses genoux, reste étrangement vierge, muet. Pourtant, elle semble s'être absorbée dans sa lecture, cause probable de l'abattement qui se devine dans son visage baissé disparaissant dans l'ombre et dans son dos voûté : le décor, tout impersonnel, ne lui sera d'aucun secours. Bien au contraire : l'espace pictural frappe en effet par sa rigoureuse construction par aplats et bandes de couleurs uniformes ; il se referme, sans échappatoire possible, sur le personnage épinglé dès lors sur ce lit, comme un insecte offert à l'observation clinique d'un entomologiste. Il n'en est pas moins voyeur car faisant irruption dans ce lieu de l'intimité qu'est la chambre – métaphore aussi de l'intérieur de l'être –, mais aussi parce que, en dépit de l'ordre qui y règne, cette chambre d'hôtel est évidemment le théâtre de sentiments violents, de la tension sexuelle au désespoir profond.

HOTEL ROOM / CHAMBRE D'HÔTEL
1931, huile sur toile, 152,4 x 165,7 cm, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza.

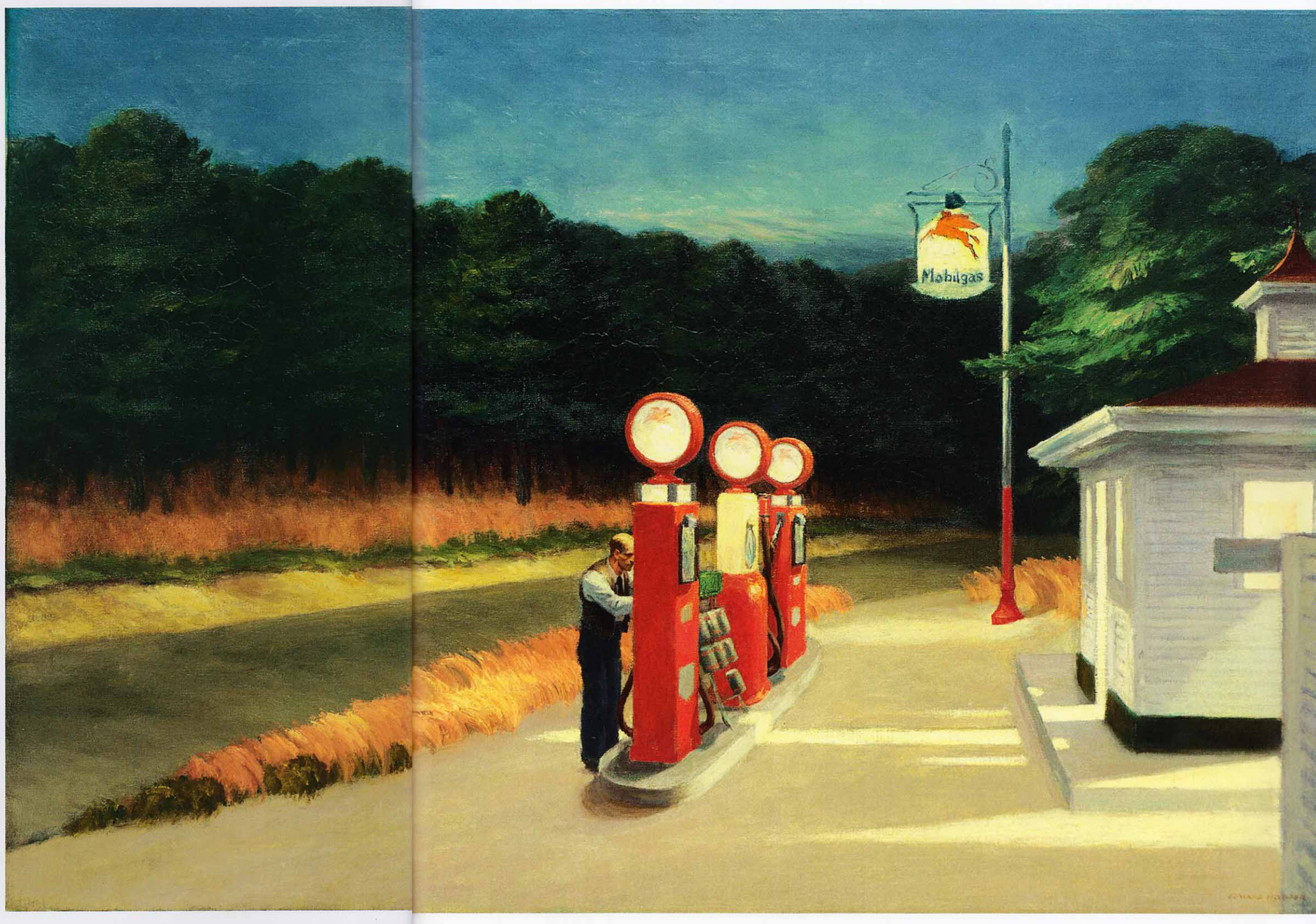
TEN SION

Edward Hopper s'est d'abord formé à l'illustration à la Correspondence School of Illustrating; avant de pouvoir vivre de son art, il a travaillé comme dessinateur publicitaire et comme illustrateur pour différents magazines, dont *System*, pour lequel il a représenté de nombreux bureaux. Son intérêt pour de tels cadres, pas si fréquents en peinture, remonte probablement à l'époque de ces travaux alimentaires; ses déambulations urbaines l'ayant par la suite convaincu de leur valeur d'emblème de la vie moderne. Pour ce tableau, Hopper a exécuté au moins trois études au crayon et fusain, où il règle avec une précision saisissante le point de vue (plus ou moins plongeant), l'orientation des deux protagonistes l'un par rapport à l'autre et quelques éléments de décor: le téléphone qui change de côté, une feuille de papier tombée au sol et un tableau accroché au-dessus du bureau éliminé de la composition définitive. Ce mur désormais blanc et vide joue un rôle déterminant: il est l'écran sur lequel l'éclairage urbain s'imprime, unissant les deux personnages dans un halo blafard aux bords parfaitement nets, tel un cadre attendant qu'un mouvement les rapproche l'un de l'autre; il délimite également la portion d'espace dans laquelle, fait exceptionnel chez Hopper, un souffle d'air venu de l'extérieur semble soulever les papiers et caresser les corps. Le point de vue plongeant, impossible, affirme le caractère construit de la scène, de même que les attitudes figées de l'homme et de la femme: absorbés chacun dans son activité, ils n'en sont pas moins évidemment tendus l'un vers l'autre, elle toute en torsion, lui tout en concentration. *«Confidentiellement vôtre. Bureau 1005»*: ainsi Hopper et son épouse avaient-ils baptisé le tableau, suivant un de leurs jeux favoris, preuve s'il en faut que ces scènes sont autant d'amorces d'histoires, sentimentales bien souvent – que peuvent bien faire un homme et une femme, dans un bureau, la nuit?

OFFICE AT NIGHT / BUREAU, LA NUIT
1940, huile sur toile, 56,4 x 63,8 cm,
Minneapolis, Collection Walker Art Center.

NULLE PART

À Lloyd Goodrich, l'un de ses premiers commentateurs, Hopper a expliqué avoir cherché une station-service conforme à l'idée qu'il avait en tête ; ne l'ayant pas trouvée, il a composé celle-ci à partir d'éléments de différentes provenances. Seules les pompes ont été représentées d'après nature, des études préparatoires en témoignent, de même que l'abondance de détails et le logo Mobilgas répété sur l'enseigne. Avec cette œuvre, Hopper explore la péninsule du Cape Cod, au sud-est du Massachusetts, où il passe quasiment tous les étés à compter de 1930 : la végétation, la route et la voiture qui est ici seulement suggérée témoignent d'autres aspects du paysage et du mode de vie à l'américaine. Mais contrairement à l'idée que l'on s'en fait, cette route est déserte, bordée d'épais rideaux d'arbres : loin de traverser en ligne droite une immensité ouverte, elle semble se perdre dans un virage et l'ombre dense des feuillages – elle ne mène nulle part. La lumière de fin d'après-midi, quoiqu'encore chaude, annonce la prochaine tombée de la nuit et la solitude dans laquelle elle plongera le voyageur, d'autant plus inquiétantes s'il est en territoire inconnu. D'ailleurs, comme souvent dans les tableaux de l'artiste, un regard trop rapide pourrait facilement manquer la seule présence humaine à habiter la scène l'employé de la station qui semble faire corps avec les pompes, elles-mêmes étrangement anthropomorphes. On pourrait presque y percevoir une touche de fantastique, ainsi que dans la lumière vive qui émane d'elles et de la station.



GAS / STATION-SERVICE
1940, huile sur toile, 66,7 x 102,2 cm,
New York, The Museum of Modern Art.

TRAVELLING

NIGHTHAWKS / NOCTAMBULES 1942, huile sur toile, 84,1 x 152,4 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.

Ces « Oiseaux de nuit » sont à n'en pas douter le tableau le plus célèbre de Hopper, celui auquel il est immanquablement associé, l'un de ceux aussi où le caractère cinématographique de son univers s'impose avec le plus d'évidence. Si le couple vu de face peut évoquer celui formé à l'écran par Humphrey Bogart et Lauren Bacall – le tableau a été peint l'année même où fut tourné « *Casablanca* » – , Wim Wenders en a par la suite repris le décor pour une séquence de son film « *The End of Violence* » (1997), expliquant en ces termes son admiration pour le peintre américain : « *On peut toujours dire où se trouve la caméra.* » Le réalisateur a traduit le format horizontal allongé et la composition en coin avec ses puissantes obliques par de lents mouvements de travelling à l'image du déplacement, le long de la vitre du bar, auquel le regard se trouve invité. Il a reproduit le dispositif spatial particulièrement efficace que constitue cet aquarium qui donne ses occupants en spectacle et projette sur le trottoir et les façades avoisinantes sa lumière violemment artificielle, l'une des caractéristiques qui a pu permettre de rapprocher le tableau du *Café de nuit* de Vincent Van Gogh (1888, Yale University Art Gallery). Mais l'atmosphère en est tout autre, elle est dans la veine des romans policiers de Raymond Chandler : la violence y est aussi contenue que palpable, et ce bien que l'on puisse aussi choisir de se concentrer sur le couple, à la fois proche et distant – leurs mains se touchent-elles ? –, sur le mystère de leur relation d'où émane un érotisme d'autant plus dérangeant qu'il est laissé à l'imagination de celui qui les observe.

POU PÉE

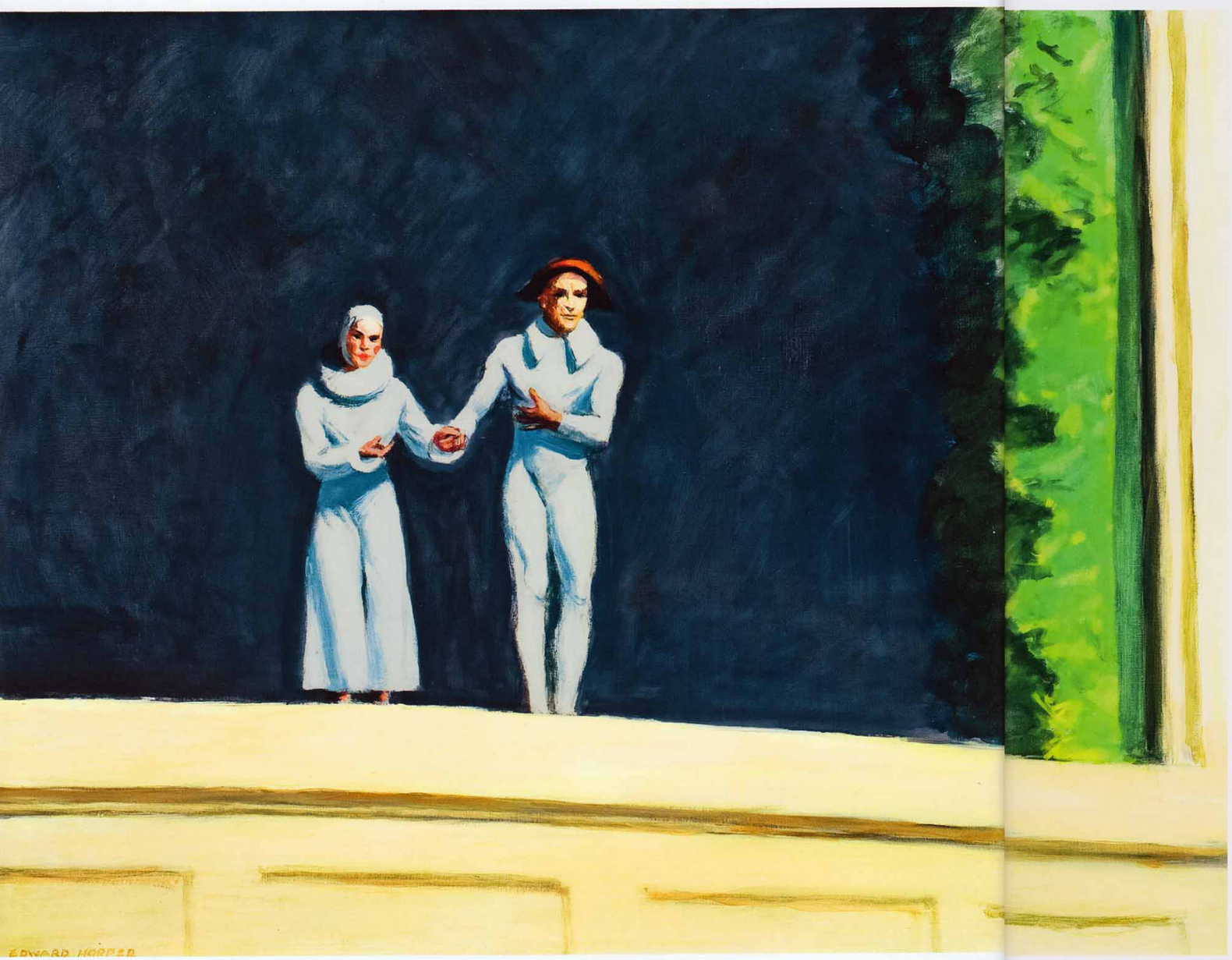
En réponse à un questionnaire reçu lors de l'acquisition de l'œuvre par le Whitney Museum, Edward Hopper en a ainsi décrit le sujet, esquivant, comme à son habitude, toute explication : *« Cette peinture est une tentative de peindre le soleil en blanc, avec presque pas ou pas du tout de pigment jaune dans le blanc. Toute idée psychologique devra être fournie par le spectateur. »* Le *Record Book* dans lequel il a minutieusement répertorié ses œuvres avec l'aide de son épouse fournit quelques indications techniques supplémentaires : le tableau, l'un des deux de l'année 1960, a été peint entre la fin août et la mi-septembre, dans l'atelier de Truro, avec des peintures Winsor & Newton et sur une toile Herga, avec un mélange de blanc de plomb, d'huile et de térébenthine ; il représente *« la lumière du matin sur des façades peintes en blanc »* et met en scène deux figures féminines, l'une aux cheveux blancs, *« gothique »* et âgée, l'autre surnommée *« Toots »* – poupée – qui, selon les propres termes de Hopper, *« n'est pas un mauvais cheval », « simplement un agneau déguisé en loup »*, ou encore est *« alerte mais pas tumultueuse »*. Car si la luminosité frappe au premier abord dans cette peinture – le cadrage qui supprime le premier étage des maisons et accentue leur élévation vers le ciel clair y est pour beaucoup –, et si les personnages n'occupent que peu de place dans le paysage, l'on ne peut manquer d'être bientôt obsédé par elles : qui sont-elles ? quel lien les unit ? sont-elles seules, que regardent-elles et que nous dissimule le peintre, en bas, devant la maison ou dans le bois touffu si proche ? Des questions qui sont autant d'invitations à raconter une histoire, chacun la sienne.

Second Story Sunlight / Soleil au balcon
1960, huile sur toile, 101,9 x 127,5 cm,
New York, Whitney Museum of American Art.

BOÎTE

Si Hopper est à juste titre considéré comme l'un des plus grands peintres réalistes américains du XXe siècle, son œuvre n'est dénuée ni de certains accents surréalistes ni d'évidentes qualités abstraites. Certaines peintures, d'une économie de moyens radicale, en témoignent, à l'image de *Sun in an empty room*. Ici, le décor, débarrassé de tout mobilier, est dépouillé à l'extrême et l'espace pictural se fait boîte, réceptacle des jeux des rayons du soleil qui, par la fenêtre, éclaboussent les murs et le sol, marquent les arêtes et abolissent les angles rentrants. La présence de la lumière dans l'espace, tel est le sujet de l'œuvre, que l'on pourrait dès lors placer entre les recherches d'un Piet Mondrian (pour la construction rectilinéaire) et celles de Mark Rothko (pour la vibration chromatique). Il s'agit aussi de la plénitude du vide, ce qui lui confère une dimension métaphysique, d'autant plus évidente a posteriori, qu'il s'agit de l'une des dernières peintures de Hopper. À Brian O'Doherty qui lui demandait ce qu'il y cherchait, il répondit *«Moi»* : cette pièce est inspirée de la maison de Truro, donc familière à l'artiste qui peut d'autant mieux s'y projeter ; la lumière qui la baigne est une métaphore de sa présence à lui, qui la remplit, au soir de sa vie ; dans la boîte aux parois de soleil et d'ombres, nous sommes plongés dans sa tête, dans son âme aussi. Une fois encore, Hopper se livre d'une façon toute paradoxale : en son absence, d'autant plus proche qu'il est invisible, d'autant plus intense qu'il est austère, d'autant plus humain qu'il en a éliminé toute trace lisible.

SUN IN AN EMPTY ROOM / SOLEIL DANS UNE CHAMBRE VIDE
1963, huile sur toile, 73 x 100,3 cm, collection particulière.



BYE BYE

Il s'agit du dernier tableau d'Edward Hopper, qu'il acheva un peu plus d'un an avant sa mort. C'est aussi le plus autobiographique, quoique pas ouvertement : car ces deux comédiens saluant, seuls en scène, un public invisible – ou quiconque plus tard les regardera – le représentent en compagnie de Josephine Verstille Nivison, dite Jo, rencontrée dans l'atelier de Robert Henri à la New York School of Art, son épouse depuis 1924, celle qui fut à compter de cette date le modèle féminin de quasiment toutes ses œuvres ; elle-même a accrédité cette interprétation. Non qu'il s'agisse, ici ou ailleurs, de portraits : Jo a endossé toutes sortes de rôles pour donner corps aux femmes des tableaux ; ici, ce sont deux anonymes qui les évoquent, désignés seulement par leur fonction et leur lien physique – fait des plus rares chez Hopper, ils se tiennent par la main. Tout pittoresque a été évacué, tant dans le décor que dans les costumes, uniformément blancs et qui ne conservent que les silhouettes de l'Arlequin et de la Colombine des fusains préparatoires : sont-ce simplement des supports vierges propices à l'identification ou des fantômes déjà ? La mort en effet rôde et le fond sombre vers lequel reculent les comédiens semble un abîme prêt à les engloutir. Testamentaire, cette peinture l'est, assurément et à plus d'un titre : parce qu'elle montre le couple, uni jusqu'au bout, malgré les vicissitudes de la vie, mais aussi parce qu'elle réaffirme l'attachement du peintre au théâtre et plus généralement au monde du spectacle, de même que sa conception de l'espace pictural comme une scène. Ce faisant elle porte une réflexion sur l'existence que l'on pourrait résumer par la célèbre phrase de William Shakespeare, *« Le monde entier est un théâtre »* (*Comme il vous plaira*, II, 7) et la suprême élégance consiste à y tenir bien son rôle, jusqu'au moment de tirer sa révérence et même si l'on n'y comprend rien.

Two Comedians / Deux Comédiens
1966, huile sur toile, 78,7 x 106 cm, collection particulière.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

1882 Edward Hopper naît le 22 juillet à Nyack (État de New York). Son père tient une mercerie; sa mère, qui hérite de plusieurs propriétés, contribue ainsi à une situation confortable pour la famille.
1899-1900 Il étudie l'illustration dans une école d'art commercial de New York.
1900-1906 Il entre à la New York School of Art où il étudie d'abord l'illustration, puis l'année suivante la peinture avec des professeurs comme Robert Henri et Kenneth Hayes Miller.
1905 Hopper est engagé à mi-temps comme illustrateur chez Phillips and Co., une agence de publicité new-yorkaise. Jusqu'en 1925, ses seuls revenus proviendront de ses activités d'illustrateur. Il peindra durant son temps libre, et surtout l'été: à Gloucester, Massachusetts, en 1912; à Ogunquit, Maine, en 1914 et 1915; et à Monhengan, Maine, en 1916.
1906 À l'automne, premier voyage en Europe, où pendant six mois il visite l'Angleterre, la Hollande, l'Allemagne, la Belgique et Paris où il passe la plus grande partie de son temps. Là, il dessine et peint… Il se rend au Salon d'automne et remarque les toiles de Marquet et Vallotton. Au Louvre, il admire le *Gilles* de Watteau et le *Philosophe* de Rembrandt.
1908 S'installe à New York. En rupture avec l'autoritaire et conservatrice National Academy qui régule les salons, Hopper et six autres artistes (dont Sloan, Glackens, Shinn…), regroupés autour de Robert Henri, exposent à la galerie Macbeth sur la 5e Avenue. Le groupe des « Huit » suscite l'intérêt de la presse qui voit en eux l'expression du nouveau « réalisme américain ». En 1916, le groupe des « Huit » sera assimilé par la critique à « l'école de la poubelle » (Ash Can School).
1909 De mars à août, deuxième séjour à Paris. Hopper peint en plein air, sur les quais de Seine notamment. Il se rend également à Amsterdam où il admire la *Ronde de nuit*.
1910 Dernier voyage en Europe: Paris et Madrid.
1913 Participe à L'Exposition internationale d'art moderne (Armory Show). Il y expose et vend *Sailing* (sa première et seule vente jusqu'en 1924). Il s'installe au 3 Washington Square où il travaillera et vivra jusqu'à ses derniers jours. Commence à tenir un registre de ses tableaux.
1914 *Soir bleu* (p. 44-45), évocation du poème *Sensations* d'Arthur Rimbaud et souvenir de son séjour parisien.
1915 Premières eaux-fortes. Jusqu'en 1923, il concevra une cinquantaine de planches.
1920 Première exposition personnelle au Whitney Studio Club avec seize toiles. Aucune n'est vendue. Hopper reste dépendant de son travail d'illustrateur.
1923 Le Brooklyn Museum expose six des aquarelles réalisée à Gloucester. Le succès aidant, le musée en acquiert une.
1924 Mariage le 9 juillet avec Josephine Verstille Nivision, qu'il avait connue à la New York School of Art. Ils passeront désormais les hivers au 3, Washington Square et les étés en Nouvelle-Angleterre: à Gloucester en 1923, 1924, 1926 et 1928; à Rockland, Maine, en 1926; et à Cape Elizabeth, Maine, en 1927 et 1929. Le galeriste Frank Rehn présente ses aquarelles au sein d'une exposition de groupe, « Ten Americain Painters ».
1925 Le British Museum de Londres et le Metropolitan Museum of Art de New York (MoMA) acquièrent des gravures. Ses œuvres lui assurant désormais un revenu suffisant, Hopper abandonne son activité d'illustrateur et se consacre totalement à la peinture.
1927 Premier tableau mettant en scène le monde du spectacle: *Two on the Aisle* (p. 5). Il sera suivi par d'autres, dont *First Row Orchestra* (p. 42-43) et *Two Comedians* (p. 62-63).
1929 En décembre, il participe à l'exposition « Paintings by Nineteen Living Americans » au MoMA.
1930 Le collectionneur Stephen C. Clark donne *House by the Railroad* (p. 46-47) au MoMA, faisant d'Edward Hopper le premier artiste de la collection permanente du musée. *Early Sunday Morning* (1930) est acquis pour le nouveau Whitney Museum of American Art qui se crée à New York. Le couple Hopper loue une maison pour l'été à South Truro, au Cape Cod, qu'ils occuperont trois années de suite.
1933 Novembre-décembre: première rétrospective Hopper au MoMA. Elle sera reprise l'année suivante dans sa quasi-intégralité, à l'Arts Club de Chicago.
1935 Les Hopper séjournent dans la maison avec atelier qu'ils se sont fait construire à South Truro, avec vue sur la baie de Cape Cod. Ils vont désormais y passer tous leurs étés, sauf en 1943, 1946, 1953 et 1955 où ils voyagent au Mexique.
1942 Le MoMA achète *Gas* (p. 54-55).
1949 Publication de la monographie de Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*.
1950 Février-mars: rétrospective au Whitney Museum of American Art de New York. L'exposition est reprise au Museum of Fine Arts de Boston et au Detroit Institute of Arts.
1952 Participe, avec Alexander Calder et Stuart Davis à la Biennale de Venise. Le *New York Times* rapporte: « *Hopper fit la plus grande impression... Un critique l'appela 'le Chirico américain'.* »
1965 Hopper peint son dernier tableau, *Two Comedians* (p. 62-63).
1966 Edward et Jo Hopper sont hospitalisés à plusieurs reprises.
1967 Hopper meurt, le 15 mai, à l'âge de 84 ans, dans son atelier new-yorkais de Washington Square North.
1968 Mort de Jo Hopper, le 6 mars. Elle lègue plus de trois mille œuvres au Whitney Museum of American Art.

Page de gauche : The Sheridan Theatre
1937, huile sur toile, 43,5 x 64,1 cm, Newark, N. J., Newark Museum.

Ci-dessous : Solitary Figure in a Theatre / Figure solitaire dans un théâtre
1902-1904, huile sur carton, 31,8 x 23,3 cm, New York, Whiney Museum of American Art.

9 782758 004318