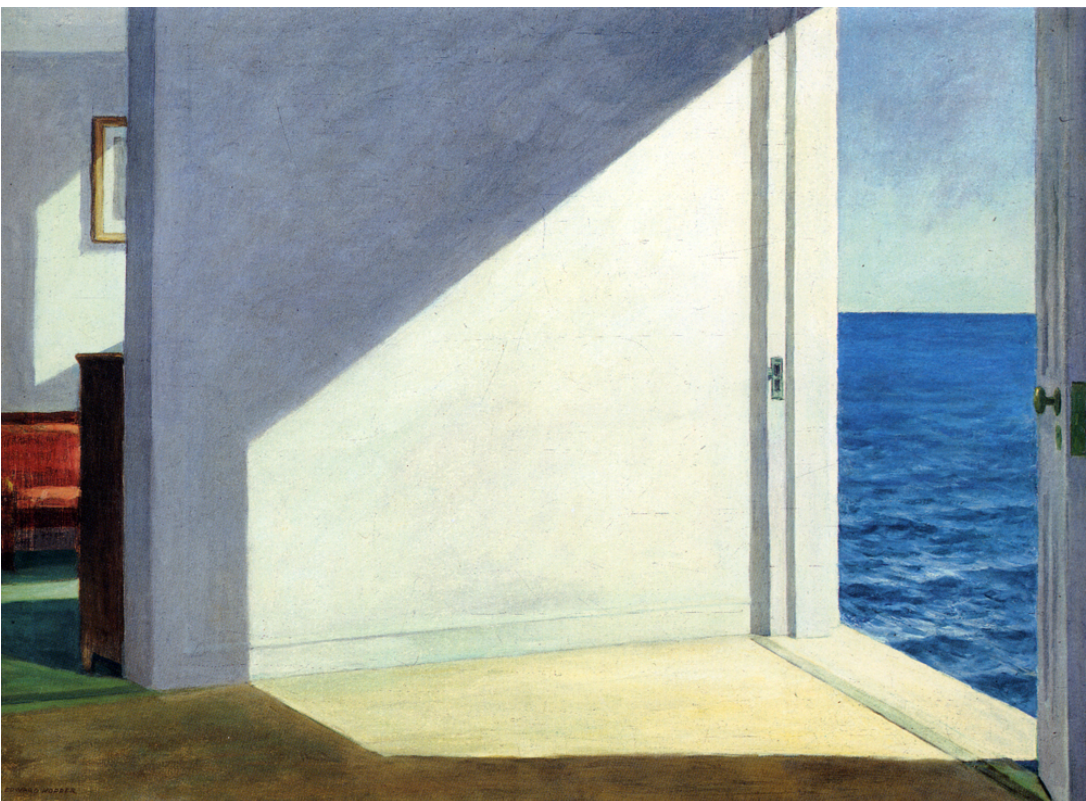


Hopper, lumière d'absence



La peinture moderne a évité l'image et la narration pour ne pas se retrouver dans la proximité de la photographie et du cinéma et de ce que la reproduction technique révèle : la banalité d'un monde vide de substance.

C'est ce défi que Hopper assume pour *peindre le présent au présent*. Tout en conservant la proximité du photographique et du monde banal, il les dépasse en exprimant leur « vérité » en peinture. Une transfiguration qui produit la tonalité particulière de son œuvre : « étrangement familier », énigmatique dans son évidence.

En partant de la réalité de l'Amérique de son temps, déterminée dans son essence par Hollywood, Hopper atteint l'envers du « rêve américain » et « l'expérience existentielle » commune du xx^e siècle : dérégulation, solitude, aliénation, « estrangement », absence.

C'est par son « architectonique de la lumière » que Hopper réalise ce passage entre la banalité quotidienne et l'intemporalité de la peinture, figuration et abstraction à la fois. Il crée, dans une lumière d'absence, entre le non-être de ce qui est et l'improbable de ce qui n'est pas, « l'image à l'arrêt » : présent sans présence, au seuil du temps.

Hopper, lumière d'absence

Youssef Ishaghpour

**Hopper,
lumière d'absence**

À la mémoire de Samy

« Une catégorie d'art à part »

Étrangement familier : même si l'on n'a jamais vu une peinture de Hopper, il se produit un effet de reconnaissance, comme un retour, et le tableau reste cependant d'une évidence énigmatique. Simplicité et implications multiples, transparence apparente et opacité effective : l'ambiguïté fait partie de son essence.

La découverte mondiale de l'œuvre de Hopper – avec, à distance de notre monde en voie d'implosion, un sentiment rassurant du passé – a eu lieu dans un contexte de postmodernité, après la raréfaction de la peinture. Une exception : une peinture d'image, une peinture de genre même, n'exigeant pas d'interprétation à partir d'un texte préalable ou de références externes. Images d'expérience, devenue commune – mais, à ce degré et cette constance, sans équivalent en peinture –, de la banalité quotidienne et de ses tonalités, décrites largement dans la littérature et la philosophie « existentielle » du

vingtième siècle. Ces expériences font désormais partie du vécu de chacun : dérégulation, isolement, ennui, angoisse, désir, attente, déception, avec plus ou moins explicitement un érotisme flottant, et, en hors-champ, une hantise de la mort.

Parce qu'il s'agit d'images, elles sont facilement reproductibles et, « suggestives », elles ont pu servir à l'illustration de n'importe quoi. Que la force fascinante de ces images – qui rend leur diffusion possible – provienne de leur élaboration « sophistiquée », pour reprendre un mot de Hopper, on n'a pas besoin d'en avoir une conscience réfléchie. La relation immédiate qui s'établit avec les tableaux de Hopper ne consiste pas d'abord en expérience esthétique, comme pour les grandes œuvres de la modernité picturale, mais en reconnaissance. Avec quelque chose d'illusoire, car, en retrait d'une présence communicable, les toiles gardent leur énigme.

Parmi les grands peintres du vingtième siècle, Edward Hopper est à part : il a peint à un moment où figuration et narration – sauf dans la mouvance surréaliste – étaient bannies de la peinture moderne. L'injonction d'être un « peintre de la vie moderne » : peindre le présent au présent n'a eu, semble-t-il, d'autre représentant que Hopper, qui n'a pas détourné ses regards des contingences extérieures pour la dimension purement intérieure ou formelle de la peinture. Car, très rapidement, dans les œuvres modernes, le présent a cédé devant la présence de la peinture : la référence au monde s'y est dissoute. Le monde est devenu peu reconnaissable : on l'a évité, on a

lutté contre lui, on l'a déconstruit, défiguré ou transformé en prétexte. La surface de la toile et la liberté absolue de la puissance picturale ont été affirmées contre l'idée albertienne du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde.

C'est qu'on croyait que cette « fenêtre » avait trouvé un succédané au pouvoir incontestable : la photographie. Si « la mimésis » avait fini par se réduire à l'imitation de la réalité, rien ne pouvait rivaliser avec la reproduction mécanique de celle-ci. Tout art s'est toujours voulu réaliste : simplement « la réalité » n'a jamais été la même. L'art de l'image n'a pas consisté à refléter les choses de manière passive : d'ailleurs « les choses » et leur expérience ont changé constamment de nature historiquement tout autant que la conception qu'on se faisait de l'art et de « l'imitation ». Donc, puisqu'on a pensé – comme le dira plus tard Arshile Gorky – que « la caméra a rendu impuissante toute tentative de rivaliser avec elle... il n'y a plus aucune raison de stagner dans le réalisme ». Contre la banalité sans phrase reproduite par la photographie, dénoncée, très tôt, comme la preuve manifeste de « la vacuité du matérialisme », on a valorisé la puissance de la peinture, la non-objectivité pure, l'invisible et l'intangible, le purement spirituel, le mental, et parfois l'accès à l'absolu et de son essence : dieu ou cosmos. Si la peinture moderne s'est détournée de l'image du monde, parce qu'elle considérait que celle-ci devait se révéler désormais par la photographie, Edward Hopper, en voulant créer une image du monde qui l'entourait, s'est trouvé, nécessairement, dans une proximité avec elle.

La photographie montre un monde réduit aux faits.

Non seulement il le reproduit, mais l'aide à se produire et se développer. Cet état du monde est l'effet de tout un processus économique, scientifique, technique, dont le résultat a été appelé la réification (Lukács) : une réalité définie comme fait, objet, chose, manipulable, objective, observable, analysable, enregistrable, reproductible. Ceci indépendamment, ou au détriment, de toutes les dimensions symboliques anciennes : les arrière-mondes substantiels, religieux, métaphysiques, qui créaient un « monde » en lui donnant un sens. Ce nouvel univers des faits permet des explications, des significations, mais reste dépourvu de sens.

La photographie est en harmonie avec ce monde atteint par l'absence. Doublement. Comme toute image, la photographie a rapport à l'absence. Mais là où les images peintes avaient une présence matérielle et pour but, la présentification de l'absent, la photographie, quasi immatérielle, et en tant que certificat de ce qui a été, montre l'absence dans la présence, et le montre en montrant un monde atteint dans son essence par l'absence¹. Si les photographies d'Adget ont une telle importance – et non seulement pour Hopper – c'est parce qu'elles en sont la révélation : monde sans phrase, de silence, là où les images peintes visaient l'immortalité ou l'intemporalité, la photographie est liée à la singularité quelconque, la contingence, la finitude et la mort.

1. On reviendra plus longuement sur ces questions dans les chapitres suivants. L'existence de l'image en peinture après l'invention de la photographie a déjà été au centre de mes essais sur Courbet, Manet, Seurat, Duchamp, Morandi, Staël, Rauschenberg.

Matisse : « La photographie a beaucoup dérangé l'imagination, parce qu'on a vu les choses en dehors du sentiment. » La photographie a mis fin à l'éloquence de l'image picturale qui était dans la dépendance des textes, d' *Istoria* selon Alberti. En réduisant le monde à des singularités quelconques données au regard, tout en disparaissant, en principe, devant ce qui était montré, la photographie, en se voulant « l'image de la réalité » a non seulement « dérangé l'imagination », elle a fait disparaître « la réalité de l'image » : le fait que l'image est aussi essentiellement un événement psychique. Or le cinéma a été la réintroduction de cet événement psychique dans l'image de reproduction. Dès qu'il ne s'est plus agi d'une seule « vue », mais de la relation entre les plans, le cinéma a cessé d'être simplement « la reproduction » du mouvement pour devenir porteur d'une dimension imaginaire et mentale reconnue par presque tous les premiers théoriciens du cinéma. L'aura, disparue de l'image photographique, redevient la dimension magique du miroir-écran du cinéma. Seul le cinéma peut donner une qualité d'apparition magique au monde ordinaire.

Guy Pène Du Bois, l'ami dévoué et le premier défenseur d'Edward Hopper avait écrit : « La scène américaine est parfaitement montrée – présentée, produit (*produced*) – par la caméra. Peut-être ces “ évidences ” – ces signes extérieurs, ces faits (*evidence*) – sont sans valeur. Nous devrions exiger le cœur de l'Amérique. » Dépendant d'un monde dominé dans sa réalité et dans son image par l'image de reproduction – loin encore de l'ère de « la reproduction généralisée » que produira le Pop'Art, où

peindre la réalité ne consistera plus à être dans la proximité de la photographie, mais simplement à peindre ou reproduire des photographies – Hopper ne se borne pas à reproduire le donné: il peint sa réaction émotionnelle par rapport à lui. C'est dire qu'il réintroduit dans ses images la dimension mentale et psychique que sa proximité avec la photographie aurait tendance à supprimer: elles acquièrent ainsi un potentiel de fiction. Mais ce faisant, Hopper redonne à « l'image de la réalité » le caractère de « la réalité de l'image »: il accomplit donc dans sa peinture l'équivalent de ce qui se produit au cinéma. Voilà les raisons de la très grande parenté, remarquée souvent, de la peinture de Hopper avec le cinéma, et de sa qualification, avec condescendance par Greenberg, de photographique et littéraire.

Cette double nature, « l'image de la réalité » métamorphosée en « réalité de l'image », produit, dans les tableaux de Hopper, l'image à l'arrêt. Le scénario qui, au cinéma, se développe dans le temps, est là, mais en arrêt, suspendu, irrésolu, laissé à l'interprétation ouverte des spectateurs. Et cela, malgré l'évidence apparente de l'image, lui donne une qualité d'absence et d'énigme.

Dans le cinéma « classique », la réalité est recrée artificiellement et formellement par l'esthétique du studio, de la fiction, de la mise en scène: comme dans un miroir ou derrière une vitre avec sa lumière d'aquarium. C'est cette qualité cinématographique d'apparition magique de l'image du monde ordinaire que l'on retrouve dans les tableaux de Hopper. De manière plus forte encore que ne peut se le permettre un plan de cinéma qui

doit rester dans le flux des images et ne pas se distinguer des autres plans. Chez Hopper, l'image à l'arrêt, malgré sa ressemblance avec « le photogramme », présente quelque chose de plus : une certaine théâtralité, qui évoque, a-t-on dit, un « théâtre de silence », un théâtre où « les acteurs auraient oublié leur texte ».

Presque apparues et développées en même temps, la photographie et la grande presse sont, à la fois, l'effet et les producteurs d'un monde réduit aux données reproductibles et à la communication journalistique : un monde banal ayant des significations mais non pas de sens. La littérature et la peinture moderne, avec Flaubert et Manet, naîtront contre ce nouvel état des choses : l'existence, dépourvue d'arrière-monde, réduite au néant de ce qui est, et l'art considéré comme un absolu : le style étant le sauvetage de l'un par l'autre, « la manière absolue de voir les choses ». Cette situation détermine encore l'art d'Edward Hopper.

Le monde présent autour de lui se caractérise par la banalité quotidienne, la contingence, la singularité quelconque. Et la teneur de son œuvre est en harmonie pré-établie avec ce monde déterminé par la reproduction technique. Cependant Hopper n'imité, ni ne peint d'après photographie, ou en référence à des photographies, mais dans la dépendance du photographique. Il crée sa relation au photographique, comme mode dominant des images, à partir de la peinture. Ainsi « l'effet de réalité photographique » et la proximité avec le photographique deviennent un résultat. Produit et traversé par la peinture, ce résultat se métamorphose

en quelque chose de différent. Il y a l'effet de réification photographique et sa « relève » (dans le sens du *Aufhebung* hégélien : conservation-dépassement), son acceptation et sa suspension picturale. Le « photographique » saisi par la peinture. La singularité quelconque et la contingence métamorphosées par la forme : « le style », l'élévation-ostentation qui en explicite et manifeste la teneur et la dépasse. Et au lieu d'une image du passé au passé – comme dans la photographie – produit un présent sans présence, parce que suspendu. C'est la dissonance spatiale, chez Hopper, la multiplicité des points de fuite qui engendre le temps suspendu, permet de priver le présent de sa présence et de l'ouvrir au possible : un présent au seuil du temps.

La peinture moderne évite l'image et la narration pour refuser la proximité avec la photographie, et avec le monde qu'elle reproduit : la banalité vidée de substance. C'est ce défi qu'assume Hopper, avec la « relève » de l'un et de l'autre, du « photographique » et de la banalité pour en exprimer « la vérité » en peinture.

Il s'agit de « la transmutation des faits en mystère » (O'Doherty) et, dans un sens beaucoup plus fort que ne l'a envisagé A. Danto (à propos de la photographie et du Pop'Art), de « la transfiguration du banal », grâce à la forme : en énigme de l'être. L'ironie, au sens de mystique négative flaubertienne, provenant de l'extrême sérieux et du travail élaboré – un labyrinthe complexe de fenêtres, d'espaces disjonctifs, de lumières, de couleurs – pour peindre un sujet aussi trivial qu'une grosse blonde de femme de chambre en train de faire un lit dans un coin

du tableau, *Apartment Houses*, 1923, où Hopper reconnaît que, pour la première fois, son style s'est « cristallisé » véritablement².

« La forme est réalisation utopique : affirmation et négation d'un non-sens déterminé » (Lukács). Chez Hopper, la peinture ne s'efface pas, le but n'étant pas descriptif, mais esthétique et formel : de là la suspension et le silence. La prose du monde, la banalité quotidienne « révélée » par la photographie se trouve rédimée par une volonté d'art susceptible de se rendre visible tout en rendant manifeste le non-être essentiel d'un monde atteint par le néant de l'insignifiance.

Flaubert : « Une œuvre sur rien qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, une œuvre qui n'aurait presque pas de sujet. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. Peu importe la lourdeur et l'insignifiance : le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses. [...] Il n'est pas nécessaire que le public s'aperçoive du tout le travail psychologique caché sous la forme : il en ressentira l'effet. » Le style, dans ce sens d'un absolu, n'est ni l'inflexion personnelle d'un auteur, ni une manière élégante, ou un arbitraire formel ou une construction pure, mais une rigueur sauvant le non-être de la réalité dans l'absolu de l'œuvre : à la fois celui des choses dans leur singularité quelconque et celui de la subjectivité créatrice. Grâce à

2. Il existe sur le Web, et parfois en plusieurs exemplaires, des reproductions de presque toutes les œuvres du peintre. On trouvera, dans l'index en fin de volume, les titres anglais et français des œuvres citées d'Edward Hopper, et leur lieu de conservation.

l'objectivité de la forme. Le décentrement de point de vue, le dessaisissement de la subjectivité ordonnatrice de l'espace du tableau, qu'on remarque dans les œuvres de Hopper, ont leur source dans cette exigence.

Il a fallu à Hopper atteindre un équilibre impondérable entre le banal et l'artificiel, sans que l'un absorbe l'autre ou qu'ils entrent en contradiction, la manière absolue de voir les choses consistant à les faire accéder au non-être de l'image. Au-delà d'une simple démarche formelle : le non-être atteint la substance des choses et devient l'absence comme contenu des images, éprouvée par ceux-là même qui y sont figurés. Cette teneur de l'œuvre de Hopper – le moderne et la réification présentés dans leurs « effets » : que ce soit l'abandon des maisons dans un paysage ou la solitude des hommes dans la grande ville – a été très tôt définie par l'« estrangement » : l'aliénation.

Ce sentiment naît de la rencontre particulière de la nature et des formes abstraites dans la constitution des tableaux. Sans qu'il s'agisse d'un ajout, à la figuration réaliste, de la conception abstraite. Car celle-ci détermine déjà, chez Hopper, l'expérience première des objets et la visée esthétique de leur possible représentation.

Dans un livre ancien³, W. Worringer avait abordé la question de la nature et de l'abstraction en art. *Abstraktion und Einfühlung* paraît en 1907, lorsque

3. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1907. Le terme *Einfühlung* (de *fühlen*: sentir, éprouver ; et de *föhlung*, entrer en contact avec) n'a pas d'équivalent en français. R. Munier l'avait traduit pas « co-naissance », « Abstraction et co-naissance », *Cahiers du musée de poche*, n° 1 et 2, Paris 1959. Mais, dans sa traduction complète de l'ouvrage, Dora Vallier a préféré sauvegarder le terme en allemand : *Abstraktion et Einfühlung*, Klincksieck, Paris, 1978.

la peinture abstraite, bien qu'en chemin, a encore besoin d'être inventée. D'ailleurs, telle qu'elle va se développer effectivement, cette peinture aurait été inconcevable pour Worringer : il ne pouvait imaginer la peinture comme un mode d'expression propre sans référence à la nature. Pour lui, s'il ne suffit pas de la figuration pour qu'une œuvre soit « réaliste-naturaliste », l'abstraction ne se réduit pas non plus à la géométrie ou au formalisme des lignes et des couleurs. Ce n'est pas le refus de la figuration qui définit l'abstraction, mais la distinction radicale entre « nature » et « style ». Évidemment une telle radicalité de distinction n'existe pas chez Edward Hopper, il n'en reste pas moins, dans son « réalisme », une prédominance du style sur la nature.

L'« *Einfühlung* » – telle que définie par Worringer – est ce qui manque dans la peinture de Hopper : un rapport d'intimité confiante, d'équilibre, d'unité entre l'homme et les phénomènes qui l'entourent ; un principe d'immanence incluant le divin dans le monde, considéré comme identique à lui dans un rapport heureux, panthéiste, d'une fervente affirmation du monde phénoménal. La « *co-naissance* », c'est ce sentiment de bonheur que procure la mystérieuse puissance de la vie organique dans sa forme, la mélodie de son rythme et de son être le plus intérieur. Ce que recherchait l'anthropomorphisme profond de la tradition picturale, héritière de la Grèce et de la Renaissance : cette façon de « se sentir soi-même dans les choses », « la jouissance de soi objectivée », qui avaient pour corollaire l'idée de Beauté. Tout à l'opposé de cet « anthropomorphisme » (« je crois

que l'humain m'est étranger », a dit Hopper), il suffit de voir les corps dévêtus des femmes exposées au soleil, dans ses tableaux, pour remarquer la distance sidérale qui les sépare du « Nu », comme manifestation traditionnelle de l'*Einführung* et de l'idée de Beauté.

« Plus ce monde est effrayant, comme il l'est justement aujourd'hui, plus l'art est abstrait, alors qu'un monde heureux produit un art d'ici-bas » avait écrit Klee, ce que répéteront également Newman et ses amis de l'École de New York. L'abstraction, dit Worringer, s'oppose à la belle vitalité organique. Le manque d'harmonie entre l'homme et le monde, le défaut d'unité formelle, engendre « un trouble profond de l'homme devant le monde », « l'insondabilité de l'existence », un « processus d'explicitation » indéfini, où l'homme devient pour lui-même un problème. Il n'y a plus de «*co-naissance* » et, dans le monde, l'homme n'est pas chez soi. C'est ce qu'on a déjà appelé, avec tous les interprètes de l'œuvre d'Edward Hopper depuis les années 1930 : l'« aliénation », l'« estrangement » par rapport au monde, aux autres et à soi-même.

Dans l'unité organique, « l'espace relie les choses et anéantit leur clôture individuelle, c'est un espace empli d'air atmosphérique, voilà justement ce qui donne aux choses leur valeur de temporalité et qui les attire dans le jeu d'alternance cosmique des phénomènes » (Worringer). Mais il n'y a pas d' « air atmosphérique » dans les tableaux de Hopper, pas plus que de temps : son monde, c'est « un espace sans temps » (Jean Gillies), un espace en conflit aux points de fuite divergents (Guy Pène Du

Bois) qui piège les figures, comme il dessaisit la certitude du spectateur. Son espace est celui de l'absence dans la présence.

À l'unité organique s'oppose « l'anxiété spatiale » : une « légalité géométrique » (Worringer). Et, selon Hopper lui-même, « cette prédominance de base de la structure géométrique de [ses] tableaux était la cause de [son] acceptation, comme l'un des leurs, par les peintres d'avant-garde ». La légalité géométrique « marque un temps d'arrêt dans la fuite des apparences », « sépare et clôt chaque chose individuelle... produit l'immobilité ... impose silence à la phénoménalité luxuriante de l'organique et tend à exclure toute vie » (Worringer). « Une configuration architectonique » (« je me suis toujours intéressé à l'architecture », a dit Hopper) devient le moyen de maîtriser l'absence d'harmonie intérieure : une vision à l'arrêt, rigide, volontiers schématique et sans vie, contrairement à l'art classique, dont les tableaux de Hopper, étrangers à la forme organique, offrent seulement « l'apparence ». À la psyché disharmonique, piégé dans l'espace, il reste une aspiration insatisfaite et inquiète, toujours dans l'expectative d'une improbable extase transcendante : c'est en ce sens que Hopper « peint l'attente » (E. Pernoud).

Edward Hopper n'est certes pas un « peintre abstrait », dans le sens historique précis de ce terme et de ses différentes réalisations et possibilités depuis plus d'un siècle. Cependant il existe une forte nécessité chez Hopper de rattacher la reproduction du modèle naturel aux éléments géométriques et architectoniques

de l'abstraction (sans commune mesure avec la sublimation classique du phénomène dans le monde de l'Idée). Entre figuration et art abstrait, c'est « une catégorie d'art spéciale qu'il faudrait inventer pour le genre de choses que fait Hopper », comme l'avait écrit Clement Greenberg en 1946.

Si l'on accepte la distinction de Worringer entre un « se sentir chez soi » et une « anxiété spatiale », l'opposition et l'inversion, radicales, deviennent évidentes par rapport à Vermeer, qui semble avoir fasciné le peintre de *Hotel Room*, 1931 et de nombreux autres tableaux. Mais apparaît également une certaine proximité – relevée par Alfred Barr dès la première rétrospective des œuvres d'Edward Hopper en 1933 – entre son style et « les résultats du cubisme, ou de Mondrian » (*Hotel Room*, 1931, encore, par ses grandes surfaces rectangulaires de couleurs unies, nettement délimitées, qui construisent et rythment l'espace ; ou bien, entre autres : murs, fenêtres et rideaux dans *City Sunlight*, 1954). Distance et proximité, cependant, sans qu'Edward Hopper ait voulu, délibérément, produire une synthèse, ni se différencier de l'un ou s'approcher des autres.

La tentation de Paris

Edward Hopper n'était pas un génie précoce. Son véritable œuvre commence en même temps que sa reconnaissance : avec la maturité. Il a exigé une longue préparation.

En confondant « les sujets américains » des tableaux avec « la peinture », un critique croira, plus tard, pouvoir y déceler des influences. Hopper sera sans réplique : « La seule influence que j'ai jamais subie était la mienne ». Affirmant que « dans l'évolution de chaque artiste, le germe du travail à venir se trouve toujours dans celui de ses débuts. Le noyau autour duquel l'intelligence de l'artiste construit son œuvre est l'artiste lui-même – l'ego central, la personnalité ou quelque nom qu'on lui donne – et ceci change peu de la naissance à la mort ».

Des toiles comme *Young Woman in a Studio*, 1901-1902, une jeune femme dans un atelier, adossée au mur en haut d'une estrade, solitaire et mélancolique, à la ma-

nière de l'ouvreuse de *New York Movie*, 1939 ; ou *Solitary Figure in a Theater*, 1903-1904, une rangée de fauteuils vides et au loin une femme de dos lisant devant un rideau baissé ; ou des encres sur papier, entre 1900 et 1906, *Ibsen*, avec de rares spectateurs au théâtre, ou bien *Ibsen, At Theater*, un homme regardant fixement la compagne d'un autre... ; et même les premiers tableaux parisiens : architecture, rue, intérieur d'une cour, fenêtre, escalier..., des images du vide et de l'absence où son ami Guy Pène Du Bois voyait « un air de prison » – ont quelques ressemblances avec les « sujets » des tableaux ultérieurs. Il s'agira cependant pour Hopper de trouver sa « peinture ».

« La chose la plus importante pour un artiste, c'est qu'il doit atteindre sa propre essence », a-t-il dit. S'il croit que « le noyau central » d'un artiste ne dépend pas d'influences, il pense aussi qu'« il est difficile de démêler le réseau d'influences qui produit un art ». Son idée de « noyau » a donc ses limites : il ne s'agit pas du développement naturel d'une plante, et même là il faut greffe, taille, engrais...

À dix-huit ans (étant né le 22 juillet 1882 à Nyack, sur la rivière Hudson, dans la proximité de New York, où il mourra, à Washington Square, le 15 mai 1967, à l'âge de 84 ans, après y avoir vécu presque toute sa vie), et avec l'accord et l'aide de ses parents, Edward Hopper commence à apprendre l'illustration, qui lui permettra de survivre pendant de longues années, lorsqu'il ne vendra qu'un seul tableau. Puis à partir de 1901, il étudie la peinture à New York School of Art jusqu'à 1906. Il y ob-

tient des prix, il est considéré comme le meilleur par ses condisciples et il y enseigne, peignant des *Nus* peu convaincants, des *Natures Mortes* à l'espagnole, des portraits et autoportraits. Parmi ses professeurs, Hopper apprécie Robert Henri, non pour sa peinture, mais parce que, tout en transmettant l'influence déterminante de la peinture française de dix-neuvième siècle, il a eu le courage et l'énergie de former toute une génération, de lutter contre « la corruption de l'art officiel et réactionnaire » et de « façonner le cours de l'art aux États-Unis ». Hopper adopte d'abord la manière de Henri : couleur pâteuse, tons sombres, touches rapides en coup de fouet et éclairages contrastés. Mais il la renie ensuite en se passionnant pour Paris, et en optant pour la clarté et la lumière. Henri enjoignait à ses élèves de peindre la vie urbaine autour d'eux. Il n'aimera donc pas les sujets parisiens des tableaux de Hopper, ni leur style contemp-
platif, ou leur traitement de la couleur et de la lumière contraire à la sienne. Et Hopper restera toujours ulcéré de ne pas avoir eu l'estime de son maître, mort avant d'avoir pu connaître son œuvre véritable.

Edward Hopper vient en Europe non pour se « perfectionner », mais pour voir la peinture et celle qui se pratique. Il n'entre donc dans aucun atelier, considérant avoir appris ce que les écoles pourraient lui enseigner. Il séjourne trois fois à Paris : 9 mois d'abord, d'octobre 1906 à juillet 1907 ; ensuite 6 mois en 1909 ; et à la fin 3 ou 4 mois en 1910. Il voyage aussi en Europe : Angleterre, Hollande, Allemagne, Belgique, Espagne. Mais fait significatif, en partie à cause de l'enseigne-

ment de ses maîtres, en partie parce que la tradition classique méditerranéenne lui est étrangère, il ne va pas en Italie, bien qu'il puisse dire à la fin de sa vie, à l'étonnement de tous, que sa peinture préférée est celle de la Renaissance, sans doute parce que pour lui aussi la peinture était à la fois miroir du monde et *cosa mentale*, et pour l'importance qu'il donnait lui-même à la construction de l'espace.

Lors du premier voyage à Paris, il continue d'abord, pendant l'automne et l'hiver, sa manière new-yorkaise : des tableaux sombres, de format vertical, peints sur le motif : cour, escalier, vue de fenêtre, rue adjacente à la mission évangélique qu'il habite rue de Lille. Puis avec le printemps il va vers la Seine, et découvre les monuments de Paris à partir des quais : des « sujets » qu'il va peindre désormais à chacun de ses séjours parisiens. La lumière devient son principal motif. Même s'il écrit dans une lettre qu'on ne voit jamais à Paris « les lumières éblouissantes que nous avons chez nous ; tout semble noyé dans une tonalité plus douce », il dira plus tard : « La lumière était différente de tout ce que je connaissais. Les ombres étaient lumineuses avec plus de lumières réfléchies. Même sous les ponts il y avait une certaine luminosité. Peut-être parce que les nuages étaient plus bas, juste au-dessus des maisons. J'ai toujours été intéressé par la lumière – bien plus que beaucoup de peintres contemporains. »

La lumière n'avait pas changé à Paris, depuis qu'on y pratiquait la peinture. Mais il avait fallu une nouvelle disponibilité pour la voir et la peindre qui avait pour nom

impressionnisme. Au bord de la Seine, la palette de Hopper s'éclaircit rapidement, de sorte que, déjà, quelques unes de ses œuvres parisiennes « comptent certainement parmi les plus claires que regard moderne ait produites » (Bonnefoy) : *Le Pont des Arts*, 1907, *Bridge on the Seine*, 1909, *Écluse de la Monnaie*, 1909, *Le Pont-Royal*, 1909.

L'influence de l'impressionnisme sera essentielle, mais en dehors de rares tableaux au départ : *Le Louvre et la Seine*, 1907, *Louvre and Boat Landing*, 1907, elle se décante rapidement. Et se réduit à l'importance de la lumière. Mais la manière impressionniste de peindre la lumière ne s'impose pas complètement à l'œuvre parisienne de Hopper. Car la lumière est couleur pour les impressionnistes, tandis que Hopper recherche la lumière blanche. La capture d'éphémères effets atmosphériques, la fugacité de la lumière et de l'instant lui sont étrangères : il voudrait retenir le temps. Pour l'impressionnisme, tout se produit dans la sensation et « la vision optique » : le mélange de couleurs et de leurs complémentaires, celui des touches fragmentées, hachées, vaporeuses, et la vibration atmosphérique, le refus de la ligne et la dissolution des formes. Hopper désire peindre l'instant à l'arrêt et construit « plastiquement » le moment en insistant sur les contrastes de couleurs pour les structures spatiales. Et là où les impressionnistes transforment même la ville en nature, dans les « paysages » de Hopper – à part quelques tableaux : *Trees in Sunlight*, 1907, *Le Parc de Saint-Cloud*, 1907 – c'est déjà l'architecture qui prédomine : *Bridge in Paris*, 1906, *Wash Houses at Pont-*

Royal, 1907, *Le Pavillon de Flore*, 1909. Plus tard les traces de l'impressionnisme seront visibles dans les aquarelles de Hopper : à cause du travail en plein air, de la multiplicité et la rapidité des touches et des couleurs qui se mélangent. Comme dans *Mansard Roof*, 1923, qui, achetée par Brooklyn Museum, sera le commencement de sa reconnaissance publique : très colorée, mouvementée, avec son atmosphère harmonieuse, ses libertés de touche dans le rendu de l'air et le mouvement des feuilles des arbres – mais sans rien d'un « étrangement ».

Paris en 1906-1907, c'est l'apogée du fauvisme. Une nouvelle avant-garde a remplacé « le dimanche de la vie » et la lumière des impressionnistes par « la fête de la couleur ». Les Fauves affirment la peinture en soi et l'acte pur de peindre : indépendamment de toute visée descriptive. Il ne s'agit plus d'atmosphère, mais de la surface du tableau : avec des coloris vifs, intenses, incandescents, arbitraires, dissonants. Et une lumière agressivement contre nature et des perspectives multiples. Hopper a repris des Fauves leurs perspectives divergentes, leurs aplats et leur amour de la couleur, mais reste étranger à leur dimension expressive sinon expressionniste. Il oppose surtout l'architectonique du tableau à leur aspect organique. Quelques toiles peintes à son retour aux États-Unis, et non seulement des paysages ou des marines du Maine, portent les marques du fauvisme : *Tugboat with Black Smokestack*, 1908, *Gloucester Harbor*, 1912, *Yonkers*, 1916.

Hopper aurait surtout été influencé par le plus inof-

fensif des Fauves : Marquet, dont les toiles ne sont pas parmi les plus ardentes ni les plus significatives du fauvisme. Chez lui, lorsqu'il peint la Seine et les quais, les motifs sont importants. Il y a la profondeur contre la surface éblouissante des autres peintres fauves : des perspectives obliques avec des diagonaux et des points de fuite externes. Paris est perdu dans l'évanescence, le flou, la grisaille sourde d'une brume légère qui unifie la surface au détriment des couleurs locales. Rien donc de la clarté et des couleurs de Hopper. Celui-ci adopte le diagonal et le point de fuite extérieur, mais coupe l'impression du lointain avec un plan frontal : son architectonique lumineuse a une netteté, une franchise, une assurance qui manquent à Marquet, même s'il lui est redevable par ses larges aplats : *Le Pont des Arts*, 1907, *The Louvre in a Thunderstorm*, 1907, *Notre-Dame n° 2*, 1907.

Les tableaux parisiens de Hopper ont une construction de forme, d'espace et de lumière qui les distingue nettement des impressionnistes et des fauves, bien que sa peinture ne présente pas encore la radicalité et l'austérité de sa maturité. Ni ce qui deviendra essentiel : l'absence. Une sorte d'évidence affirmative des choses s'impose au regard qui n'est pas invité à y entrer : claire, simple, une rectitude énergique, sans fioriture, d'élégance à l'américaine. Ce ne sont pas des vues panoramiques sur la ville mais des paysages en contre-plongée peints à partir des quais, avec un premier plan de chemin, de rivière ou de route en diagonale séparant le spectateur des monuments qui, de leur frontalité, bloquent le lointain. Pour

accentuer cela, parfois le paysage se compose de zones superposées : *Après-midi de juin*, 1907, *Le Parc de Saint-Cloud*, 1907. Ailleurs on dirait des images au téléobjectif qui rapprochent les architectures : Louvre ou Notre-Dame ; ou des perspectives divergentes, même si elles ne sont pas toujours aussi visibles et accusées que dans *Le Quai des Grands Augustins*, 1909. En absence d'homme – sauf de rares silhouettes indistinctes sur les ponts ou les bateaux – les « motifs » semblent « posés » sur la surface du monde sans y être enracinés. Ce manque de racines, qu'on pourrait attribuer à un regard extérieur, étranger, se retrouvera encore plus fortement dans les tableaux américains de Hopper.

Pendant ces années 1906-1910, entre le fauvisme et le cubisme – qui restait encore un peu « confidentiel » en 1910 et dont Hopper dira qu'il ne connaissait rien –, l'avant-garde parisienne affirme la suprématie de la peinture et son indépendance par rapport à la représentation de la réalité, en se réclamant de Cézanne, surtout à la suite de l'exposition décisive de ses œuvres au Salon d'Automne de 1907, que Hopper, n'étant plus à ce moment à Paris, n'a pas pu voir. Mais Hopper admire la force matérielle et la substantialité des paysages de Courbet. Il est attiré par Degas, ses cadrages photographiques et ses tentatives de peindre la vie prosaïque contemporaine. Et il trouve dans Cézanne « une qualité de papier bien mince et sans poids », sans doute à cause des couches de matière transparente et translucide des aquarelles et de certains derniers tableaux. Il n'y a pas eu de plus attaché à la nature que Cézanne :

la sensation qui permet l'organisation du tableau « s'éprouve sur nature », répétait-il ; mais en cherchant « la vérité en peinture », « une harmonie parallèle à la nature », il savait aussi qu'en voulant « réaliser » il peignait des « tableaux » et qu'il ne pouvait donc pas faire « abstraction » de cela en peignant la nature. Mais précisément pour « cela », Hopper l'accusera toujours – et il ne sera pas le seul – de s'être détourné de la nature pour fonder l'abstraction formelle : « Il y a une école d'art qui se nomme abstractionniste ou non-objective qui est dérivée principalement du travail de Paul Cézanne – et tente de créer une "peinture pure", c'est-à-dire un art qui utilise la forme, la couleur et le dessin en soi, indépendant de l'expérience de vie humaine et de son association à la nature. »

Si Hopper a pu dire, à la fin de sa vie : « je pense que je suis toujours un peintre impressionniste », il ne faut pas le comprendre littéralement, comme s'il s'agissait d'une constante affiliation à une manière et à une école de peinture, dont, à la différence de Childe Hassam et de Mary Cassatt et d'autres impressionnistes américains, il n'a jamais fait partie. Mais c'est parce que pour lui l'art n'est pas un pur produit mental mais l'expression de l'effet intérieur d'une impression reçue de l'extérieur : « Mon but en peignant était toujours la transposition la plus exacte possible de mes impressions les plus intimes de la nature. » Il gardait sur lui une phrase de Goethe qu'il lisait à l'occasion : le commencement et la fin de toute activité artistique « sont la reproduction du monde qui m'entoure grâce au monde qui est en moi, toute chose

étant saisie, combinée, recréée, pétrie et reconstruite sous une forme personnelle et d'une manière originale ». C'est dans ce sens que Hopper était un « impressionniste » jusqu'à la fin, même lorsqu'il ne peignait plus d'après « les faits » mais « improvisait », à partir de la mémoire et de l'imagination : parce que la base de l'inspiration, même retravaillée et transposée, restait toujours une réception.

En « improvisant » ainsi, Edward Hopper peint à New York, en 1914, son plus grand tableau parisien : *Soir bleu*, dont le titre vient d'un poème de Rimbaud. Un chef d'œuvre, même s'il diffère complètement de ses paysages parisiens et de ses peintures « classiques » ultérieures. D'autant plus remarquable qu'à cette époque Hopper, occupé par l'illustration, avait très peu de temps pour les tableaux.

À Paris, en dehors de sa peinture de paysage, il avait esquissé, à l'aquarelle, avec les habitudes de l'illustrateur, toute une série de « types », poussés jusqu'à la caricature. Les paysages étaient lumineux, ces figures l'étaient moins, provenant, pour la plupart, d'un monde interdit et fascinant dont il se méfiait et qu'il avait observé dans les rues et les cafés parisiens. À New York, Hopper essaie d'imaginer non pas des paysages mais des « scènes » parisiennes. *Le Bistro*, 1909 – entre le deuxième et le troisième voyage – place des silhouettes provenant des esquisses, une prostituée et un maquereau, dans un paysage de quai de Seine difficile à situer. Peint de mémoire, ce tableau a l'irréalité, l'immatérialité transparente et rayonnante d'une image mentale. Tout au contraire,

Summer Interior, 1909, qui ne se réfère pas directement à Paris mais à ses peintres, possède une grande matérialité, une très forte charge sexuelle qui sera absente des tableaux dits « érotiques » de la maturité de Hopper : une atmosphère chaude d'après-midi d'un intérieur aux volets fermés, avec des couleurs et des lumières intenses, et une jeune femme assise par terre à côté d'un lit défait, nue des pieds jusqu'à la taille, tête baissée et la main entre les cuisses, recroquevillée sur elle-même et douloureuse..., probablement un fantasme contre une jeune Américaine « platonique » – Alta Hilsdale – qui, même à Paris, n'avait cessé de le frustrer (Colleary).

Il n'y a pas de paysage dans *Soir bleu*, bien qu'il s'agisse d'une scène d'extérieur. Le lieu est difficile à déchiffrer, peut-être un souvenir imaginaire de Saint-Germain-en-Laye ou d'une terrasse surplombant un paysage dont on ne verrait que le ciel d'un bleu saturé. Et pour tout décor, un poteau, une balustrade, des tables, des chaises et des lanternes japonaises : très peu donc pour un peintre d'architecture qui a voulu surtout créer ici une atmosphère ambiguë. La toile est l'une des plus larges de Hopper et les figures sont aussi de grande taille : elles viennent des esquisses ou leur sont apparentées. Inspiré par des peintres parisiens – Lautrec et Degas surtout : *Femmes à la terrasse d'un café le soir*, 1877, pour la composition – ce tableau présente une théâtralité et surtout une monumentalité imposante, inconnue de ses sources éventuelles, pour qui bistros et prostituées, sans rien de maléfique, faisaient partie de la vie normale. Il s'agit d'un « tableau d'histoire », d'une prétention à l'universalité de

sens qui n'était plus du goût – ni à la portée – des impressionnistes. Il faudrait remonter à *L'Atelier* de Courbet, selon Ottinger, pour retrouver une telle envergure ambitieuse (le tableau de Courbet n'était pas encore dans les collections publiques, mais Hopper l'aurait vu au Salon d'Automne en 1906).

Soir bleu constitue une image quasiment mythique de Paris de la Belle Époque: « La Nouvelle Babylone », non seulement pour un Américain de Hudson River, mais pour la terre entière, avec, comme déesse, la prostituée, impériale, toisant du regard un parterre de figures typiques d'un Paris bohème fascinant. À gauche, en face, séparé des autres par le poteau, le maquereau nous regarde, narquois et sûr de son coup ; à droite un couple de bourgeois, la femme de dos, l'homme de profil et attiré par la prostituée qui, elle, semble s'intéresser au militaire au centre, de dos entre un autre homme de profil, à la barbe et au béret d'artiste, assis derrière le poteau et le saltimbanque, Pierrot, de face, les yeux baissés sous son maquillage, chauve et triste..., la prostituée et le saltimbanque étant les deux allégories de l'artiste depuis Baudelaire. On ne sait pas où se situe la balustrade, peut-être au-dessus d'un abîme. Hopper avait dessiné à l'encre *Waiter and Dinner*, 1906-1907, qui montrait grand père et enfants, dame et monsieur élégants et garçon de café moustachu dans un restaurant: une vision conviviale, innocente, paisible et plausible de Paris, avant cette allégorie théâtrale et luciférienne, où, comme chez les symbolistes, la prostituée règne, fatale, en déesse maléfique, avec son maquillage outré, fauve et fellinienne avant la lettre (*E la nave va*, qui

aura aussi pour objet la Belle Époque, mais également, ailleurs, l'amour des clowns).

Soir bleu montre que Hopper a l'ambition de créer une « peinture d'histoire » et des images emblématiques. Il faudra attendre *Nighthawks*, 1942, pour trouver une icône aussi significative, mais d'une importance et d'une nouveauté esthétique tout autres, avec une grande intensité et beaucoup de résonance par rapport à l'Amérique. Entre temps Hopper devra devenir lui-même, en inventant son monde et surtout sa propre « peinture ». *Soir bleu*, d'une matière pâteuse, est une scène aux personnages et situations allégoriques : une « exposition », une composition latérale sur un arrière-plan plat sans profondeur. Image de Paris et manière de peindre parisienne, bien qu'il soit difficile de lui trouver, ainsi que pour tout véritable tableau, des références et antécédences directes et convaincantes. Comme telle, elle n'aura pas de suite. Mais Hopper aura appris des Parisiens, depuis Manet, la réduction du tableau à l'image renvoyant à elle-même. C'est cette conception du tableau comme image autoréférentielle qui devra trouver ses propres moyens chez lui. *Soir bleu* reste une image « quintessentielle » de la Belle Époque, impliquant et sa peinture et sa réputation sulfureuse. C'est pourquoi à son unique exposition, le tableau a été rejeté par la critique. Ensuite Edward Hopper l'a roulé, comme s'il s'agissait de cacher les parties honteuses pour un peintre qui se métamorphosera et sera salué comme l'icône de l'américanisme, dont on comparera « la frugalité et l'austérité » à « la sévérité puritaine ».

Cette image « symboliste » de Paris, peinte à distance près de quatre ans après son dernier voyage, montre la profondeur de la véritable « possession » que Paris a exercée sur Edward Hopper, au-delà de la technique picturale de l'impressionnisme et du fauvisme : de la luminosité, de la couleur et de la prééminence du fait pictural. Les images de Paris continueront, pendant des années, dans ses dessins, ses illustrations et ses gravures. Il dira, plus tard, qu'il lui « a fallu dix ans » pour s'en défaire, afin de devenir lui-même. Et il ne remettra plus jamais les pieds en Europe.

Les tableaux « parisiens », et surtout *Soir bleu*, influencés par la peinture française, mais sans en être l'imitation, ne sont pas encore de véritables œuvres de « Edward Hopper ». Cependant s'il s'est obstiné à exposer ses paysages régulièrement, malgré le peu d'intérêt du public, c'est qu'il en connaissait l'originalité et les considérait, peut-être, comme des actes de naissance : il s'est découvert dans cette peinture, même s'il n'y a pas encore trouvé ce qui lui est propre.

G. Levin évoque un « *long affair whith France* » et Goodrich « un attachement insoupçonné chez un artiste aussi dévoué complètement à la scène américaine ». Hopper est resté un étranger à Paris, l'observant du dehors, d'un regard de peintre, avec fascination, sans beaucoup de contacts, mais attiré, sans doute, par une forme de vie totalement différente de celle, puritaine, de Hudson River et même de la New York School of Art, où un modèle nu féminin était déjà un événement. Edward Hopper a eu, à Paris, une histoire d'amour avec

une Anglaise, Enid Saies, qui habitait la même pension évangélique rue de Lille, et il l'a même accompagnée à Londres. Amour platonique, très probablement, même si cela n'a pas dû être toujours du goût de Hopper, comme le lui reproche son autre « amie », Alta Hilsdale : « Vous êtes le type d'homme qui ne croit pas qu'une fille puisse être platonique indéfiniment. » Hopper a connu Alta Hilsdale à la New York School of Art, et il l'a courtisée de 1904 à 1914. Ils se sont revus, habitant le même quartier Saint-Germain, lors des séjours parisiens de Hopper, souvent, sinon assidument comme l'aurait voulu Hopper, constamment frustré par la jeune femme. Celle-ci, qui a habité un moment à Washington Square, mais du côté opposé à Hopper, a fini par le désappointer extrêmement en lui apprenant la nouvelle de son mariage avec un autre, comme cela avait été déjà le cas pour Enid Saies. Plus tard à New York, entre 1915 et 1922, une Française, Jeanne Chérury semble avoir été l'amie de Hopper et le modèle de certains de ses nus sensuels. Elle lui a donné un volume de poésie de Verlaine qu'il a gardé toute sa vie. Ces histoires sentimentales ont pour point commun un lien très fort à Paris. Pendant l'une de leurs querelles, Hopper dira à sa femme, Josephine Verstill Nivison, qu'il l'a épousée, entre trois raisons, pour sa connaissance du français. À Noël 1923, il lui a offert une petite gouache sur papier : *à Mlle Jo*. C'est la projection imaginaire d'une romance à Paris : un double portrait où on les voit, en contre-jour, adossés à la balustrade d'une fenêtre sur fond de toits de Paris, avec Notre-Dame au loin, accompagné d'une ci-

tation : « *Un vaste et tendre / Apaisement / Semble descendre / Du firmament / Que l'astre irise / C'est l'heure exquise* ». Deux puritains qui ont pour mot de passe Verlaine ! En 1951, dédicaçant à sa femme un livre de poèmes de Rimbaud, il écrit en français : à « la petite chatte qui découvre ses griffes presque tous les jours ». Et Jo peint un coin de leur appartement avec le célèbre poêle et elle appelle le tableau : *Chez Hopper*. Le français semble avoir été leur langue intime. L'un et l'autre ont eu, dans leur généalogie, des arrières grand-mères françaises. Jo a visité Paris, et, à la fin de la Première Guerre, elle a été infirmière en province, avec des séquelles qui l'ont rendue inapte au travail. Et ils se sont mariés dans une église évangélique « huguenote », avec Guy Pène Du Bois pour témoin...

Au-delà de ces anecdotes et de ses attachements affectifs, Hopper s'inscrit dans une tradition de la modernité qui a pris naissance à Paris. Même s'il va déclarer que la peinture américaine devrait se séparer de « sa mère française », il a toujours gardé un lien à la littérature parisienne. Dans sa grande maturité, en 1941, il a copié des textes de Valéry sur Mallarmé, y découvrant une définition possible pour son propre œuvre « tout de clarté et d'énigme » : « Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui avaient pris corps... » Edward Hopper n'a pas été seulement influencé par la peinture française

mais aussi par la poésie symboliste qu'il a continué de lire toute sa vie (étonnant, à première vue, pour un peintre réputé « réaliste »). Du symbolisme, Valéry disait qu'il est « plus une éthique qu'une esthétique » : « les puissances de l'art, la beauté, la force de la forme, la vertu de la poésie [...] devenues la substance d'une vie intérieure [...] à l'égal d'une croyance définie. »

Devenir Edward Hopper

Entre ses voyages en Europe, ensuite pendant des années, Hopper n'a pas beaucoup de temps pour peindre, étant obligé de faire de l'illustration. Il en parlera toujours avec dédain. Néanmoins le métier d'illustrateur, attentif au rendu de la vie contemporaine autour de lui, a été tout aussi essentiel dans son développement que ses séjours à Paris.

Ses illustrations sont de deux sortes : détaillées, en noir et blanc, accompagnant des récits et en couleur pour des formats plus grands, des couvertures, ou parfois des affiches.

Les illustrations des récits ont un sens très dramatique de la mise en scène, de l'espace, une dynamique de l'action et du temps. Avec des doubles pages, Hopper crée même des effets de montage et de champ contrechamp – on sait, par ailleurs, que l'illustration avait influencé les débuts du cinéma. Une seule des peintures à l'huile de Hopper, à cette époque, ressemble à ce genre d'illustration et le résume : *Figures in Automobile Racing Alongside*

Freight Car, 1922. Une véritable image-mouvement : par le cadrage qui accentue l'entrée de la voiture dans le champ, avec le rapport entre la voiture et le train, et surtout par le gestuel et les regards des personnages. De toute l'œuvre de Hopper, à cause de sa dynamique intrinsèque, c'est l'unique tableau qui ressemble le plus à un plan de cinéma des débuts, avec quelque chose de la scène de la poursuite finale d'*Intolérance* de Griffith. Directement, sans les métamorphoses auto-référentielles en image des tableaux ultérieurs, qui les différencieront du cinéma.

Les grands formats et les couvertures exigent des illustrations synthétiques, éliminant les détails, accusant l'angle et le raccourci, pour être frappant du premier coup. Le côté schématique renforce certains éléments et à peine en suggère d'autres. Plutôt que le dessin qui domine dans les illustrations pour les récits, il s'agit ici d'art graphique, de surface, d'aplats de couleurs fortes, de mises en page très animées, de figures en action rendues avec force et précision, de gestes résumant l'avant et l'après, contrairement à leur suspension plus tard. L'impression d'absence d'air, l'importance des contours et des couleurs locales qu'on trouvera ensuite viennent aussi de ces habitudes de l'illustrateur.

L'ensemble de ces illustrations – et même « *What's this ?... Don't, don't – Hannah !* », scène de meurtre devant témoin, de 1925, donc bien après « la cristallisation » de son style – montre que s'il s'agissait de faire des peintures d'action et de mise en scène dramatique et dynamique, Hopper aurait été très fort : « C'est l'architec-

ture qui m'intéressait, mais les rédacteurs voulaient les gens agitant les bras. »

Malgré son peu de temps, Hopper continue cependant de peindre et envoie régulièrement des toiles à la National Academy qui les rejette, ou bien participe à des expositions de groupe autour des maîtres et élèves de New York School of Art, mais sans être remarqué. Sa production parisienne, abondante, était une peinture de paysage. À New York, continuer à imaginer Paris ne suffit pas, il faut inventer et Hopper cherche, sans savoir encore « que » peindre ni « comment ». Le mouvement l'attire. Beaucoup de peintures, comme plus tard des gravures, sont liées aux chemins de fer. *Railroad Train*, 1908, avec sa frontalité, ses plages de couleurs superposées, sa perspective montante en contre-plongée, amplifie la charge énergétique du train. Dans *The El Station*, 1908 : trois traits suggèrent des rails qui nous séparent de l'autre côté où les voyageurs peu distincts attendent. La construction de l'espace en diagonale y crée le dynamisme de l'image : un mouvement de passage entre l'ombre et la lumière en grands pans de couleurs, mais sans la douceur des tableaux parisiens. *American Village*, 1912, semble une vue dérobée, à partir des vitres d'un train en marche, de la grand-rue d'un bourg, en plongée et au grand-angle, avec une perspective étrange où les lignes, comme atteintes par la vitesse de la vision, tendent à s'écarter au lieu de se joindre. Des réminiscences du fauvisme persistent : un plan général en plongée d'un coin de New York, *New York Corner*, 1913, brumeux, hivernal, sans l'éclat lumineux, coloré, festif qu'on trouve

dans *Yonkers*, 1916, avec sa rue, ses poteaux et son tramway.

Pendant des années, Edward Hopper prenait ses vacances dans le Maine et là il peignait la mer : une série, rare, consacrée à un seul motif. Un ensemble considérable de tableaux, à part, qu'il a eu tendance lui-même à écarter de son œuvre. Car s'il y a dans les toutes premières toiles ou certains tableaux parisiens quelques prémonitions de ce qu'il réalisera différemment par la suite, les œuvres du Maine surprennent par leur altérité radicale. Elles ont été peintes en plein air, même s'il a fallu parfois un travail de finition à l'atelier. Il y a, dans ces tableaux, une prédominance de la nature qui disparaîtra totalement plus tard, où les purs paysages seront extrêmement rares, et encore marqués par des traces humaines. Ici la nature est « sauvage ». Une peinture extrêmement puissante, violente, passionnément véhémement, d'une énergie éruptive, matérielle, à la fois par la richesse de la pâte picturale et la spontanéité des touches, et par la présence de l'océan, des rochers et des falaises imposants et de leurs couleurs vives. D'abord à Ogunquit, des « vues » paysagères, avec un point de vue élevé et une ligne d'horizon haute qui laisse au ciel un tiers du tableau. Puis à Monhegan, plus centré sur les rochers et la mer, et des coups de brosse et de couteau empâtés aux couleurs violentes et contrastées donnant une impression de présence. Dans toute la série, avec leur matérialité et leur énergie, il s'agit de structures picturales, une manière de lutte avec la surface du tableau, et non pas de la matière et du mouvement du monde

comme dans les *Vagues* de Courbet qu'Edward Hopper admirait beaucoup. Même ici l'aspect construit domine, surtout dans les rapprochés qui portent les formes à la limite de l'abstraction. S'il avait poussé sa puissance expressive plus loin, il aurait été proche de « l'abstraction lyrique » dont il aura en horreur les termes.

Dans le Maine, Hopper peint également quelques vieilles maisons de capitaine, négligées en général par ses collègues. Des rochers au premier plan dans *Italian Quarter, Gloucester*, 1912, séparent le spectateur de la rue, où l'on voit en profondeur de vagues silhouettes entre les bâtiments, du genre des constructions démodées qu'il affectionnera plus tard. Il y a l'architecture et le vide, mais aussi trop de présence, comme dans les aquarelles qu'il commencera à peindre dans le Maine, et continuera tous les étés, partout, jusqu'à la fin de sa vie.

La comparaison des aquarelles et des tableaux, où apparaissent parfois des « ressemblances », montre qu'il ne faut pas réduire les œuvres à des « sujets », mais qu'on doit considérer le traitement pictural. Les aquarelles, plus « impressionnistes », peintes sur le motif, dépendent de la vision immédiate : les tableaux sont conçus, réfléchis, construits, composés, et réalisés dans l'atelier, après avoir mûri longuement dans l'esprit, à partir d'une synthèse de différents objets, de la mémoire et de l'imagination. Hopper dira : « Toutes mes aquarelles sont d'après nature, directes, de plein-air et non pas des esquisses pour les tableaux ; elles sont factuelles, des portraits de choses et de lieux, je change le sujet très peu ; des huiles, j'élimine beaucoup de choses. » Ce qui ne

veut pas dire que les aquarelles reproduisent la nature sans sélection ni composition, mais celles-ci ne sont pas de même ordre que pour les peintures. S'il retravaille, rarement, une aquarelle pour en faire un tableau, on aperçoit les transformations radicales, non seulement des suppressions, mais des aplats de couleur à la place de touches rapides, des complications de l'espace, des mises à distance. Même s'il reprend certains motifs autour des « Phares », ce qui est présent et proche dans les aquarelles apparaît en peinture avec l'austère solennité d'un paysage de l'autre monde. Il ne s'agit donc pas que de différences de détails.

Indépendamment même du travail « sur le motif », le mode d'être des aquarelles est l'immédiateté. Ne serait-ce qu'à cause de la fluidité des couleurs, des coups de pinceau et de la rapidité des touches, il y a une grande légèreté et mobilité dans les aquarelles par rapport au statisme des tableaux. La structure peut intéresser Hopper, mais l'aquarelle coule malgré tout et dirige la main, exige la rapidité de l'exécution et non la délibération méditative et la distance. Des couleurs dégradées, mélangées, créent une perspective atmosphérique qui produit des liens et intègre les choses et empêche leur isolement, contrairement à ce que l'on verra dans les tableaux. Rien n'y « insiste » : les aquarelles n'ont pas l'aspect vitrifié des tableaux. Il y a présence et proximité, non seulement des motifs, mais surtout de Hopper, à cause des exigences du maniement technique de l'aquarelle : on voit les touches, les traces de pinceau, le désordre dû à la rapidité. Tout cela manque dans les ta-

bleaux qui, pour cela, sont « saisissants », ce que Pène Du Bois a appelé « la qualité statique certaine, et le calme qui précède la tempête ». Les aquarelles sont dépourvues du mystère des tableaux : les motifs n'y ont pas été arrachés à la terre pour être projetés sur une autre scène, avec leur caractère d'objets perdus, sédimentés. Dans les aquarelles, à partir des années 1930, apparaissent même de nombreux paysages joyeux et vivants, où dominent les couleurs chaudes et fortes, contrairement à celles, froides, des tableaux, malgré leur intense clarté.

Aucun destin précis ne dirige nécessairement les pas de Hopper. Un tableau comme *Small Town Station*, 1918-1920, proche de l'impressionnisme, avec ses touches visibles et le mouvement de sa perspective atmosphérique, sans le sentiment d'absence ni la suspension entre lignes de fuite divergentes, ressemble aux aquarelles et montre un tout autre chemin...

Si certains « sujets » des peintures apparaissent dans les aquarelles, ce n'est pourtant pas là que se créent les prémices et les conditions du « style » de Hopper, mais dans la pratique de la gravure qu'il commence en 1915 et arrête en 1923, malgré beaucoup de succès – car il aura trouvé sa « manière » en peinture –, tandis qu'il continuera toujours à peindre des aquarelles.

La gravure se pratique à distance, dans l'atelier, les aquarelles sont réalisées en présence du motif : il s'agit non pas de la production d'une « vue », mais de la construction d'une « image ». C'est une objectivation, un produit de la mémoire et de l'imagination, et par sa possibilité de reproduction multiple elle a en soi une qua-

lité d'image. Le moyen n'est plus la couleur, mais la lumière et l'ombre. La gravure traite le sujet par la lumière, sans l'illusion de reproduire ce que l'on voit. Ainsi, avec la lumière, devenue essentielle, Hopper aura à trouver l'architectonique de la lumière : l'espace. Cette composition de l'image, créée par la synthèse de la mémoire visuelle et de l'imagination, et construite au moyen de la lumière et de l'espace, va s'interposer bientôt, chez Hopper, entre le motif « réaliste » et le tableau final.

Les gravures sont un lieu de passage entre l'illustration et la peinture, également entre les souvenirs de Paris, qui y abondent – *Street in Paris*, 1915-1918, *Les Poilus*, 1915-1918, *The Two Pigeons*, 1920, ou une image « coquine » : *Train and Bathers*, 1920, des baigneuses dans les buissons surprises par l'arrivée en trombe, au-dessus d'un arc de pont, d'une locomotive crachant la fumée – et les sujets américains, très souvent liés au train, dont une image aussi « symbolique » que sera, plus tard, *House by the Railroad*, 1925, mais justement sans le « mystère » de cette toile : *American Landscape*, 1920, où dans une composition à trois zones horizontales superposées, donc frontale, des vaches entrant dans le champ par le bas du cadre, traversent des rails et s'éloignent vers une maison. À la différence des peintures à venir, et à cause du rapport dynamique de l'ombre et de la lumière, les gravures ont un aspect dramatique d'action, de mouvement et toute une « atmosphère », dus au cadrage, à l'angle, comme *Night in the Park*, 1921, et parfois à la plongée aiguë, dont *Night Shadows*, 1921. Ainsi dans les gravures, Hopper raconte des histoires, sans les suspensions énigmatiques ultérieures,

même si l'image est hantée par l'inconnu du dehors : *East Side Interior*, 1921, *Evening Wind*, 1921. Une gravure comme *The Lighthouse*, 1919-1923, par son sujet et même sa composition, bien qu'en très grande contre-plongée, est assez proche de ce que sera *Lighthouse Hill*, 1927. Mais il s'y trouve, un peu à la Rembrandt, la silhouette d'un peintre de dos, au premier plan à droite en bas de la colline, en train de dessiner ou peindre le motif qui se détache sur le ciel. C'est cette présence qui va disparaître du tableau, même si l'une des rares photographies de Hopper au travail le montre, plus tard, en train de peindre *Lighthouse Hill* sur le motif.

« Après avoir commencé la gravure, ma peinture a paru se cristalliser », a dit Hopper. L'effet se produit dès 1921, mais il n'est pas immédiat. Hopper semble avoir repris de Félix Vallotton un sujet qu'il répète sous différentes formes, dans des gravures et ensuite dans des tableaux : une femme dans un intérieur en train de coudre à la lumière d'une fenêtre. Chez Vallotton, ce sont quasiment des portraits, une personne particulière, dans la profondeur d'un intérieur douillet : anecdotique. Hopper donne un sens plus général au motif, soit en le rendant inquiétant par l'intrusion du dehors, comme dans la gravure *East Side Interior*, 1921, ou en cachant le visage par la chevelure pour que le personnage soit anonyme : *Girl at Sewing Machine*, 1921, mais d'évidence, comme dans la gravure, bien que d'une manière différente, ce sont la fenêtre d'angle à droite et la projection trapézoïdale de la lumière sur le mur qui importent. Un saut se produit avec *New York Interior*, 1921 : le cadre de la fenêtre de-

vient le cadre du tableau, dont le fond est nettement partagé en plusieurs pans verticaux de couleur. Devant un rideau marron, une femme, de dos, en sous-vêtement bleu, séparée du cadre par des habits sombres posés sur ce qui doit être un lit, est en train de réparer une robe de couleur claire. Elle fait un mouvement large du bras, étant censée tirer sur le fil : une image d'action rare dans la peinture de Hopper, où l'action se réduira, en général, à un vague regard ou à l'esquisse d'un geste suspendu. Cependant, l'essentiel ici c'est l'identification de la fenêtre et du cadre du tableau et la construction rigoureuse de l'espace. Le même changement se présente entre *New York Restaurant*, 1922 et *Apartment Houses*, 1923, bien que les sujets des tableaux soient très différents. Il existe encore comme une histoire, une « action » dans le premier tableau : séparé du spectateur par des manteaux au premier plan et aussi par sa compagne de table, un homme, en position centrale, lorgne le derrière rebondi d'une serveuse, enrubanné sous un énorme nœud papillon. À l'arrière-fond, au centre, se voient chambranle, cloison, poteau, rideau et fenêtre, auxquels vont s'ajouter embrasure, appuis internes et externes et pans de mur, et se multiplier pour occuper tout le premier plan et le fond de *Apartment Houses*, en une véritable composition musicale, une sorte de fugue construite par des variations autour de ces éléments.

Alberti et Léonard avaient fait de la fenêtre la définition du tableau, entendant par fenêtre, semble-t-il, l'ouverture sur une scène à l'extérieur. Chez Hopper, on verra qu'à l'inverse, c'est très souvent l'ouverture sur un inté-

rieur, vue du dehors, en hauteur, d'un train aérien ou de la fenêtre d'un étage élevé en face. Ainsi, comme une redondance, la fenêtre devient visible et par là s'affirme son identité avec le cadre du tableau.

Dans *Apartment Houses*, à gauche de la toile, un cadre de fenêtre s'ouvre sur « le sujet » qui devrait faire tableau et n'occupe cependant qu'à peine la moitié de la surface de la toile et encore comme repoussé à l'écart. Un presque rien : entre un fauteuil et un miroir sur une commode, une femme de chambre occupée à faire un lit dont on ne voit qu'un coin. Derrière elle, une autre fenêtre, avec ses multiples embrasures, son appui et son rideau éclairé par le soleil, produit un autre tableau. Complètement abstrait celui-ci, en donnant sur l'immeuble d'en face, avec une mince ouverture verticale sur le bleu du ciel à gauche et à droite la frange noire d'un intérieur sombre qu'on aperçoit à travers une petite portion de sa fenêtre. Si l'on continue cette fois vers la droite de la toile, on y découvre une plante derrière la vitre d'une autre fenêtre qui, elle, est découpée par le bâtiment du premier plan, dont le mur d'angle n'est pas tout à fait dans l'alignement de la fenêtre de la chambre où l'on voit la femme. La construction spatiale de *Apartment Houses* est un véritable piège labyrinthique pour égarer l'œil et le rendre attentif à la peinture qui donne leur sens aux motifs : entre tous ses plans, lignes et couleurs divergents, « l'absence d'être », la tenue et la teneur véritable du tableau. L'architecture et la lumière comme structure, et la couleur pour matière : *Apartment Houses* a été, du point de vue de son « style »,

la première grande œuvre de « Edward Hopper ». Mais pour cela, il lui aura fallu aussi se découvrir « Américain ».

Être Américain

Avec la naïveté que dénote sa peinture et son immense dévotion pour l'art de son mari, malgré ses profonds ressentiments personnels et ses coups de griffes, Jo écrit dans son journal : « L'art de E. Hopper est tellement fondamental que l'on peut le comparer à Ab. Lincoln ou G. Washington pour représenter le meilleur de la tradition américaine. Cela comprend l'honnêteté, la simplicité, la fierté et l'appréciation des constructions solides, [...] la réalité clairement observée et avec toute sa dignité – une qualité de ceux qui craignent Dieu. » On a dit que dès sa première exposition européenne, à la Biennale de Venise en 1952, « les étrangers ont reconnu dans la peinture de Hopper, et avec raison, quelque chose d'authentiquement américain ». Cette spécificité avait été remarquée rapidement. Greenberg : « un message qui donne un aperçu de la nature présente de la vie américaine, aperçu qui n'a pas d'équivalent dans notre litté-

rature » ; Goodrich : « il est difficile de trouver un autre peintre qui montrerait autant de qualité américaine dans ses toiles qu'Edward Hopper » ; Lyons : « Dans la vision d'Edward Hopper, l'Amérique du vingtième siècle a trouvé la réflexion accomplie et incontestable d'elle-même » ; Hughes : « ses images sont devenues le grain et la texture même de l'expérience américaine, il est impossible de voir l'Amérique sans quelques réfractions à travers elles »...

Guy Pène Du Bois, selon Levin, a été le premier à présenter Hopper « comme une figure centrale de la tradition culturelle américaine », en écrivant : « Il est très tentant de voir en Edward Hopper le peintre le plus anglo-saxon, par nature, de tous les temps. En tenant compte, bien sûr, de l'aptitude au puritanisme de l'Anglo-Saxon. Il a tourné le puritain en lui en puriste, changé le rigorisme moral en précision stylistique » : un style défini par une droiture stricte et un déni têtu de l'instinct ; par la discipline, l'austérité, la nudité, la concentration, l'intégrité, la haine de l'ornement, de la fantaisie et de l'accident, et par un manque de patience envers le trivial ; ce qui fait paraître, en comparaison, les autres peintres trop romantiques, trop sentimentaux et fleuris, trop volubiles, bavards et prolixes (Pène Du Bois).

D'avoir été présenté ainsi, par son ami, « comme Puritain » n'a pas déplu à Hopper. Cependant Gail Levin a objecté que sa famille n'était pas d'origine anglo-saxonne mais hollandaise. Hopper y avait répondu, par avance, que « c'étaient des Hollandais de Hudson River

et non d'Amsterdam » (ceux-ci pouvaient se permettre de montrer sur les murs de leurs demeures des tableaux de galants militaires courtisant des jeunes femmes, mettant des pièces d'or dans leur main, ou bien des scènes de taverne, de beuverie ou de concert de musique profane...). À sa mère qui s'était inquiétée de son installation à Paris, Hopper avait écrit : « Je trouve, dans votre lettre, une tendance à la sentimentalité qui ne correspond pas à votre nature courageuse d'Anglo-Saxonne [...] Si vous persistez à exposer ainsi clairement votre cœur, notre amitié devra cesser », et il avait signé sa lettre : « votre enfant mâle ».

Cependant tout ce que Pène Du Bois écrit : l'austérité des formes et l'absence « puritaine » de matière n'existent pas dans les travaux d'apprenti de Hopper, ou dans ses tableaux du Maine, ni dans la sensualité, la mobilité et l'érotisme des corps féminins de ses gravures, de ses premières peintures et même de ses dessins d'après modèle du Whitney Club, au début des années 1920, avant de disparaître et d'être réprimés pour devenir précisions stylistiques. Donc s'il y a effectivement « puritanisme », il a mis du temps à se révéler et s'affirmer, ainsi que son style et son univers américain.

Même si Hopper va dire : « la spécificité américaine d'un peintre est née – il n'a nullement besoin de la rechercher », au départ cela n'est pas une évidence. Être Américain ne va d'ailleurs pas de soi. Ce qui leur est « propre » fait plus problème pour les Américains que pour les natifs des pays qui se croient un don de la nature et n'ont pas leur fondation dans une immigration

récente. Être Américain n'est pas « naturel », c'est presque un choix que l'on fait comme preuve de conversion ou d'élection. La quête d'identité, d'originalité, d'authenticité et le désir d'émancipation et d'indépendance par rapport à l'Europe ont été très forts aux États-Unis, tout autant que l'attraction de l'Europe. Peu avant les voyages de Hopper, il y a eu encore Whistler, James, Sargent et parmi ses contemporains Eliot et d'autres radicalement européanisés. L'attirance s'inversera, des Européens vers les Américains, grâce à la littérature d'abord : Dos Passos, Faulkner, Hemingway, et ensuite, en peinture, avec l'École de New York. Encore ces expressionnistes abstraits se voudront les héritiers de l'art moderne, dont la sauvegarde leur importe, puisque l'Europe s'est détruite dans la Seconde Guerre mondiale : « Nous sentions la crise morale d'un monde allant à l'abattoir, un monde dévasté par la grande Dépression et par une guerre mondiale féroce » (Newman). Plus tard, Rauschenberg dira : « L'expressionnisme abstrait a ses racines dans les concepts européens tandis que l'art américain a une énergie naturelle sans Histoire. » C'est seulement avec sa génération, celle du Pop'Art, qu'un art sans racines européennes et « authentiquement américain » apparaît – il suffit de voir les emblèmes de l'Amérique chez Rauschenberg, Johns, Warhol, etc. La société de masse et son industrie culturelle des images sont nées d'abord aux États-Unis avant de proliférer à travers le monde. Mais à l'époque de Hopper et pour lui, l'influence européenne en art, celle de Paris principalement, est fondamentale. Aussi bien pour les traditionna-

listes que pour des artistes d'avant-garde qui exposent – et ceci n'est pas un hasard – à la galerie du photographe Stieglitz.

Hopper a conscience d'être dans la dépendance de la peinture française : il peint *Soir bleu* à New York et pendant des années il s'obstine à exposer ses œuvres parisiennes au risque de se trouver dans une impasse. Même à Paris, ces tableaux, peints par un Américain, n'auraient pas eu de sens pour des Français que Hopper ne fréquentait d'ailleurs pas. Et à New York, s'il s'agissait de peinture parisienne, on préférerait directement les artistes français. Hopper le savait si bien que pour l'exposition de Armory Show en 1913, où il y avait l'avant-garde française, il a envoyé une peinture liée à son amour d'enfance pour les bateaux : *Sailing*, 1911, l'unique œuvre qu'il ait vendue jusqu'à 1923. La « possession » par l'Europe a été si forte, comme on l'a déjà rappelé, qu'il a fallu à Hopper dix ans pour pouvoir s'en libérer.

Dans les textes qu'il écrit sur son prédécesseur Sloan ou son contemporain et ami Burchfield, Hopper ne cesse de revenir sur ce qui a été son problème : le rapport à la peinture française, avec l'assurance et l'orgueil de celui qui l'a résolu. Il connaît très clairement les conditions nécessaires pour être un artiste qui compte dans l'histoire, à l'échelle du monde. C'est cela qu'il a toujours voulu – devenir « le premier grand peintre américain » – et non seulement être reconnu comme Homer ou Eakins pour un « génie local ». De là peut-être son long cheminement. Il se différencie donc dans le débat sur « *the very Americanness of American art* », dans ces années

d'isolationnisme et de nationalisme où il s'agit de savoir ce qu'il faut légitimement considérer comme américain. Hopper ne partage pas l'illusion de l'identité qui consiste à vouloir retrouver une « pureté native », ce que son ami Pène Du Bois a appelé « l'emblème infantile des patriotes », après l'avoir brandie lui-même contre « le colonialisme de la peinture française ».

L'art est, dans son essence, paradoxal : son historicité n'est pas un obstacle mais la condition nécessaire à son universalité et à son intemporalité. Seule son historicité, le fait d'être totalement de son époque, prisonnier de son temps et enracinée dans son espace, permet à l'œuvre d'art d'atteindre l'intemporalité utopique qui lui est propre (Lukács). Hopper considère cette idée fondamentale comme un principe de base : « Pour atteindre une audience mondiale un artiste doit appartenir à son temps et son lieu particulier ; une conscience de soi internationaliste, tout autant qu'une conscience de soi nationaliste, n'aboutit à rien sauf la stérilité ; je suis convaincu que le biais national est le pont pour être apprécié internationalement. » S'il n'hésite pas à critiquer « celui qui a troqué son héritage national contre un bagage culturel finalement contestable », l'éclectique « qui balance entre l'ancien et le nouveau monde ne trouvant de repos ni au ciel ni sur terre », « obligé par manque de vision personnelle à imiter les méthodes d'autrui », ces hommes « revenus avec l'aura de la scène européenne, peinant et hésitant à se réadapter à la réalité américaine », et à affirmer que « l'art américain devrait s'émanciper de sa mère française », que « la poursuite de la relation de do-

mination que la France exerce sur les arts plastiques américains ne peut apporter que l'humiliation, en nous imposant à nous-mêmes un caractère qui ne sera jamais qu'un vernis de surface » – néanmoins pour Hopper « le génie local est insaisissable en dehors de ses manifestations superficielles » et ses caractéristiques « peuvent être tellement indigentes dans leur contenu, tellement limitées dans leur portée, qu'elles apparaissent dérisoires à quiconque est un tantinet subtile et éduqué ». Et de conclure que « s'attendre à l'apparition d'un art totalement nouveau et singulier en Amérique relève d'un manque de compréhension des leçons de l'Histoire » : « Ce nouveau pays a été fondé par des peuples plus anciens qui lui ont transmis leur héritage pouvant servir à la fondation d'un futur différent. » C'est seulement à partir de toutes ces conditions qu'il croit « qu'en général l'art d'une nation donnée est le plus grand lorsqu'il reflète le mieux le caractère de son peuple. » Mais cette relation, et de là vient peut-être sa force, n'a pas été, pour Hopper, une donnée immédiate.

« Le libre usage de ce qui nous est propre est ce qu'il y a de plus difficile. [...] Il doit tout autant être appris que ce qui est étranger [...] Car au commencement l'esprit n'est pas chez lui à la source » (Hölderlin). Pour Hopper, revenir chez soi a nécessité « l'épreuve de l'étranger » et une explication avec lui. Dans son retour à New York, il ne s'est pas agi simplement de retrouver intact ce qu'il avait laissé avant le départ : une Amérique en soi qui serait là pour être peinte. Dans ce cas, il n'aurait pas eu besoin de partir et aurait pu peindre ce qu'il voyait autour de lui, comme le

faisaient ses condisciples. En fait, c'est son parcours qui s'interpose entre lui et ce qu'il voit et se transforme en style. L'expérience prégnante de Paris lui a donné un regard à distance : elle lui a rendu possible de voir cette distance, cette « absence à soi », le « non-familier » comme inhérent à la réalité américaine de son temps. Hopper a produit une « Image » de l'Amérique : il n'a rien reproduit de ce qui était déjà disponible. Non pas ce qui frappe d'abord avec son agitation, son clinquant, son bruit et son évidence habituelle, mais ce qui reste énigmatique dans sa réserve et garde en silence son secret. Pour devenir un grand peintre américain d'importance mondiale, il lui a fallu trouver la part inconnu de l'Amérique dans sa nouveauté, la chercher comme se chercher soi-même. Et, à cette fin, continuer ses prédécesseurs ou ses contemporains ne suffisait pas.

Il y a eu une peinture « réaliste » en Amérique dont Hopper aurait pu se réclamer. La tradition puritaine, si elle ne voyait pas d'un mauvais œil l'activité inutile des peintres, même immorale et source d'immoralité, excluait la peinture religieuse, et considérait la peinture d'histoire comme aristocratique et d'imitation européenne, juste bonne pour des peintres européanisés. On appréciait la peinture de genre, démocratique, avec une exigence d'appropriation du monde capable de reproduire ce que l'on tenait pour la réalité et de l'immortaliser. Cet aspect statique, où tout devait être visible et lisible, s'était renforcé avec l'apparition de la photographie, chez les deux grands peintres qui ont précédé Hopper : Homer et surtout Eakins.

Les tableaux de Winslow Homer présentent, en général, avec un dessin méticuleux et descriptif, des scènes rurales plutôt anecdotiques : des figures figées, malgré leurs gestes, dépourvues de consistance plastique, comme découpées sur un fond, en l'absence de perspective atmosphérique, à cause de la clarté des paysages dépourvus de matérialité et de leur grande luminosité. À la fin de sa vie, Homer a peint des aquarelles magnifiques de mer et de ciel mêlés au crépuscule, où la richesse dynamique de l'atmosphère et des couleurs l'emporte sur le dessin : Hopper sera fier qu'on leur compare ses propres aquarelles.

Mais c'est Eakins – pour sa capacité de peindre « la vie réelle de son temps » – que Hopper mettait au-dessus de tous. Guy Pène Du Bois avait écrit que les artistes américains devraient se mettre aux pieds de Eakins, comme s'il était leur grand-père. Dans l'hommage de R. Soyer à Eakins, Hopper sera à côté du maître au centre du tableau : grand par la taille et quasi à la place principale. Plus « pictural » que Homer, Eakins donnait au début une grande importance au clair-obscur et à la profondeur, aux dépens de la précision par le dessin. Il travaillait d'après des photographies, ce que Hopper avait découvert avant les historiens. Il prenait des photos lui-même ou le faisait faire par d'autres, y compris en utilisant l'appareil de Marey pour étudier le mouvement. Et il se servait de photographies même pour les scènes mythologiques qui ne sont pas les meilleurs tableaux de cet ancien élève de Gérôme. Son œuvre majeure se constitue surtout de portraits. Bien que peignant après l'exis-

tence de la photographie, Eakins ignorait la révolution picturale de Manet comme, d'ailleurs, les portraitistes de la bourgeoisie parisienne Carolus-Duran et Bonnat, dont il s'inspire. Il a fait le portrait d'une classe moyenne américaine, d'hommes de profession libérale et de leur épouse : des personnages de caractère, sûrs de soi, éduqués, accomplis dans leur capacité et leur moralité (E. Johns). Bien différents des portraits d'apparat de grands bourgeois de Whistler et de Sargent. Il suffit cependant de comparer les personnages de Eakins, peints avec délicatesse, dans leur présence à soi (non seulement leur force de caractère est visible mais aussi les veines de leur main) aux tableaux de Hopper, et à ses figures anonymes peintes à coup de serpe, à sa réalité vidée de substance et happée par l'absence, pour voir ce qui s'est produit aux États-Unis – et dans le monde – en très peu de temps.

La tendance à s'approcher encore plus de « la réalité » américaine – toujours en opposition aux avant-gardistes du « club » de Stieglitz – s'était affirmée en se démocratisant avec les contemporains de Hopper, pour la plupart ses condisciples de l'atelier de Robert Henri qui leur avait demandé de s'imprégner de la vie populaire urbaine. Il y a donc, chez Bellows, Marsh et d'autres, l'aspect spectaculaire, « exotique », tape à l'œil de la grande ville en pleine construction et effervescence, son mouvement et sa force, sa rapidité et sa spontanéité, sa rudesse et sa crudité : le dynamisme vertigineux de cette association hétérogène de classes, de races et de mœurs. Toute cette agitation, avec ses bruits et fureurs, dont

même un autre des maîtres admirés de Hopper, John Sloan, participe, lui reste étranger.

Deux autres démarches opposées se réclameront encore du « réalisme » parmi les contemporains de Hopper. Les régionalistes – « un art réellement américain, né du sol de l'Amérique contre les immondices importées de Paris », selon ses tenants (Benton, Cury, Wood) : un désir de retenir le temps qui passe, une volonté épique mythifiant et mystifiant l'Amérique profonde, opposée à la vie urbaine corrompue. Et les réalistes-socialistes (Juifs d'origine est-européenne, pour la plupart, comme Ben Shahn, les frères Soyer, Gropper...) peignant le clair-obscur de la vie urbaine familière, surchargée, âpre, laide et triste, avec une affection pour les malheurs des exploités et des déshérités (Hughes). Hopper restera totalement à l'écart de ces penchants antagonistes, d'extrême droite et d'extrême gauche. Et, tout en étant politiquement conservateur toute sa vie, opposé à Roosevelt et au New Deal, il sera, dans son art, dépourvu de velléité d'engagement explicite, à un moment où la littérature et même le cinéma américain – comme ailleurs dans le monde – deviendront politiques. Ce qui ne l'a pas empêché, à de rares occasions, de narguer certaines manifestations de l'hypocrisie puritaine : *The Bootleggers*, 1925, à l'époque de la prohibition et *Girlie Show*, 1941, contre la campagne pour interdire le strip-tease.

Au début des années 1920, Guy Pène Du Bois avait inventé l'idée de « la scène américaine », faisant de Burchfield et Hopper ses représentants. Dans le passage, cité précédemment, du début de son texte, il écrivait :

« La scène américaine est parfaitement montrée par la caméra. Peut-être ces faits extérieurs sont sans valeur. Nous devrions exiger le cœur de l'Amérique. » Ses deux artistes préférés étaient donc ceux qui cherchaient à peindre « le cœur de l'Amérique » contre les évidences immédiatement visibles par la caméra. « Il doit y avoir quelques difficultés originelles pour trouver la scène américaine. Elle est extrêmement rare. Elle a tendance à être composée de reliques. Son activité intense ne s'est arrêtée qu'en 1900. Là où une ville était progressive, et l'Amérique est supposée être progressive, la scène américaine a été éradiquée. Nous avons l'argent : la richesse, et le luxe de New York peut être comparé à Rome dans ses grands jours ou à Venise au seizième siècle. Mais la scène américaine est pauvre, blafarde, rude. Le véritable peintre américain est un provincial qui doit s'arranger pour fermer ses yeux devant les splendeurs urbaines. Il est modeste. [...] Hopper est un peintre de bâtiments, il peint des maisons victoriennes, silencieuses et mortes, aussi sinistres que la nudité rude qui les entoure. La scène américaine est indiscutablement laide. » D'autres critiques diront que Hopper « se plaît à trouver une pose aristocratique et donner une dignité à la laideur quelconque et terne des plus humbles objets – maisons victoriennes, phares anciens, ponts et toits – qu'il choisit de peindre. »

Mais l'idée de « la scène américaine » sera tellement galvaudée que Hopper en arrivera à déclarer que l'« *American Scene* » a caricaturé l'Amérique : « Dans l'esprit de public, cette désignation semble impliquer

un manque rustique de sophistication de l'art ainsi nommé qui est loin de la vérité. » « Je ne pense pas avoir jamais essayé de peindre "la scène américaine" : *j'essaie de me peindre moi-même*. Qu'est-ce que cette étiquette de "scène américaine" qu'on me colle ? »

En agitant, le premier, l'idée de « la scène américaine », Pène Du Bois avait repris le titre d'un livre de Henry James. Dans sa description de l'Amérique, derrière la richesse et le luxe de New York, James trouvait quelque chose de « particulièrement pathétique : une démonstration de la solitude universelle ». C'est cette « solitude universelle » qui constitue la teneur de toutes les peintures de Hopper, et non seulement lorsque la solitude constitue immédiatement le sujet visible du tableau, comme dans *Sunday*, 1926, ou bien *Automat*, 1927.

La solitude et l'aliénation dans la ville devenue un désert. Dès les années 1930, pour Lewis Mumford, spécialiste de l'architecture, de l'espace et de la civilisation américaine, la modernité d'Edward Hopper consistait à montrer « la névrose suscitée par l'industrialisme et l'urbanisation », déterminant toutes les formes de l'existence, et les vidant de leur substance : une transformation rapide et plus radicale à New York que dans les vieux pays européens où la modernité technique s'était avancée pas à pas, et ne dominait pas encore, dans sa nudité, à ce point.

Après avoir vu en Hopper, de son vivant, le peintre de « la scène américaine », on l'apprécie maintenant avec un autre titre jamesien : « le sens du passé ». Dans un

contexte consensuel de remise en cause de l'idée de progrès, cette interprétation de l'univers de Hopper comme effet dévastateur du modernisme – déjà explicite chez Pène Du Bois – n'est pas l'une des moindres raisons de l'attraction de son œuvre que, pour un peu, on qualifierait bien de « post-moderne » avant la lettre.

Hopper serait le témoin de la transfiguration de l'Amérique, d'un pays agricole, avec ses traditions locales, en la plus grande puissance industrielle et urbaine du monde. En cela, proche de l'atmosphère – innocente et sinistre, évidente et obscure à la fois – de son ami le poète Robert Frost qui a parlé, dans des formes anciennes, d'un arrière-pays rural abandonnée, menacé d'extinction par la technologie et le développement des grandes villes. Avec ses personnages et ses maisons solitaires, Hopper est l'envers de l'épopée américaine, de son souffle, et de son dynamisme. Opposé ainsi au gigantisme et à l'énergie dont Whitman avait été le chantre exubérant : « la vie immense en passions, en pulsations et en puissance, en joie, façonnée par l'action la plus libre sous la loi divine ... » Tout le contraire donc de ses contemporains modernistes – de la galerie de Stieglitz : John Marin, Joseph Stella, Max Weber – qui, à travers leur abstraction, cherchaient un équivalent au dynamisme technologique de New York ; ou des « précisionnistes » – Demuth ou Scheeler – peintres d'architecture industrielle visant à en abstraire les éléments géométriques essentiels.

Lorsque Hopper peint l'un des ponts de New York – joyau de la technique pour les modernistes comme

G. O’Keeffe ou J. Stella – son imposante structure, à peine distincte, lui sert simplement de point de vue, sur le bord du tableau, pour peindre le spectacle d’un clair de lune sur l’eau : *Blackwell’s Island*, 1911 ; ou bien, dans *Queensborough Bridge*, 1913, le pont semble s’éloigner, en diagonal, dans la brume, qui en estompe complètement l’allure triomphante métallique et technique, pour aboutir, en contre bas, à des arbres devant une maison, au bord de l’eau, au-dessus de la ligne d’horizon.

On trouve peu de trace, dans l’œuvre de Hopper, de ce qui fait la gloire, la fierté et l’orgueil de l’Amérique : ces « hautes excroissances de fer » (Whitman), les gratte-ciels. Pour cela il aurait fallu des vues panoramiques et le lointain – rares chez Hopper : *Blackwell’s Island*, *Queensborough Bridge* – et surtout de grands tableaux en format vertical et en plan très général qui ne correspondent pas à la taille quasi intimiste et aux plans moyens de Hopper. Un plan très général serait assez incompatible avec la précision et la netteté architecturale de son espace. De même que son silence ne tolérerait pas la juxtaposition irrationnelle des objets hétérogènes qui caractérisent la vie urbaine. Lorsqu’il y a des traces de gratte-ciel cela dépasse le cadre : *The City*, 1927, *City Roofs*, 1932, *The Circle Theater*, 1936. Un contrechamp de *East River*, 1920, ou de *Blackwell’s Island*, 1928, réduirait Manhattan à des silhouettes. Déjà *Apartment Houses, East River*, 1930, avec sa rangée d’immeuble à l’identique et son idée trop explicite d’anonymat, de vide, de standardisation inhumaine et d’une absence mortifère définitive et sans

possibilité de salut, manque de l'aura lumineuse de ses maisons à la campagne.

L'une des peintures les plus emblématiques de ce « sens du passé », *House by the Railroad*, 1925 – le premier tableau à être entré dans la collection permanente du Musée d'art moderne de New York – consiste en la rencontre, à première vue incongrue, d'une maison victorienne abandonnée et isolée de tout, sans racines et comme posée dans l'espace, et, séparant le spectateur d'elle, d'une voie ferrée tout aussi isolée et abandonnée, légèrement en diagonale et sur une pente qui cache encore plus la base de la maison ; l'une, la voie ferrée, étant la cause de l'abandon de l'autre, mais peut-être qu'elle-même, cette voie rouillée, n'est plus prédominante, devenue obsolète déjà avec la révolution de l'automobile. Cependant pas plus ici qu'avec *Drug Store*, 1927, ou *Early Sunday Morning*, 1930, il ne s'agit, pour Hopper, de s'absorber au passé dans l'image la plus intime et la plus triste d'un temps définitivement perdu – *House by the Railroad*, malgré la maison victorienne et le chemin de fer, n'est pas *The Magnificent Ambersons* de Tarkington ou de Welles, réduit et abstrait en une image « symbolique ». Il s'agit non pas de sombrer dans la nostalgie mais de pressentir dans la présence du passé le secret de l'absence qui le hante, et d'y être attentif, entre l'onirisme et l'éveil. Non le regret pour ce qui est devenu obsolète ou flétri, mais ouverture possible au dehors du non-advenu, relation dialectique entre l'arrêt du temps et temps à l'arrêt : cette clarté particulière, lumière d'absence qui l'illumine. Les choses représentées, passant de

l'extérieur à l'intérieur, sont imaginées, niées, devenues absentes, transfigurées et chargées de signification : la pensée suspendue se cristallisant en image énigmatique, non pas tant du souvenir d'un passé qui aurait définitivement disparu, mais de sa lumière impondérable, de sa part d'irrésolu et de son potentiel d'inaccompli.

Les impératifs de l'œuvre

« Sur le point de quitter la maison natale pour New York, le jeune Edward Hopper a dessiné un croquis de lui-même, en toque et en toge, passant le seuil pour se diriger vers un lointain sommet marqué "Gloire" », écrit Gail Levin dans sa « biographie intime », où elle rappelle aussi que Guy Pène Du Bois avait remarqué l'amertume persistante de Hopper, en 1918 après ses 36 ans, et son impatience avide d'être reconnu comme artiste : « *The hunger of that man [...] But the hunger of him, the hunger of him !* »

On a eu tendance à interpréter cette « faim », uniquement et en simplifiant à l'extrême, comme l'effet d'une frustration sexuelle qui se serait résolue par le mariage d'Edward Hopper avec Josephine, son ancienne condisciple chez Robert Henri qui en avait fait le portrait. Mais cet « ardent désir », Hopper l'a peint plusieurs fois en figurant une femme offrant son corps à la lumière

du soleil : *Eleven A.M.*, 1926, *Summertime*, 1943, *Morning in a City*, 1944, *High Noon*, 1949, *Morning Sun*, 1952, *A Woman in the Sun*, 1961. La lumière du soleil est, pour Hopper, l'un des principaux objets, et même le souci fondamental de son œuvre. Il a dit qu'il s'intéressait depuis toujours à la lumière bien plus que d'autres peintres : « la lumière m'intéresse beaucoup surtout la lumière du soleil », « je voudrais peindre la lumière à l'état pur pour ainsi dire », « ce que j'ai vraiment cherché à peindre, c'est la lumière du soleil sur la façade d'une maison ». Il aurait donc pu répéter à propos de ces femmes la phrase de Flaubert : « Emma Bovary c'est moi » (qu'ils aient été, l'un et l'autre, misogynes et fiers de leur virilité n'y change rien). On ne peut se permettre de s'attarder ici sur le « bovarysme » pas plus d'ailleurs que sur cette relation d'identité et de non-identité entre l'auteur d'une certaine forme d'œuvre et ce qui y est représenté⁴. Le « bovarysme », bien plus que simplement sexuel, consiste en un refus de ce qui est et d'un désir vague, érotico-mystique, de ce qui n'est pas, et il ne peut aspirer, pour sa résolution, qu'à l'expérience mystique ou à l'art absolu : à l'intérieur de l'œuvre, il personifie et représente son origine et son exigence. De ce « bovarysme », suggéré avec évidence par ces tableaux, une confirmation se trouve dans la biographie de Levin. En 1949, Hopper aurait peint *High Noon*, après avoir assisté à une projection de *Madame Bovary* au cinéma. On

4. Voir, à ce propos : Sartre, *L'Idiot de la famille*, tome 3, et Lukács, *La Théorie du roman*.

voit, dans ce tableau, une femme nue sous sa robe entrouverte, debout sur le pas de la porte d'une maison en bois, inondée de soleil sur fond de ciel bleu et de pelouse verte. Elle a une main sur la poitrine, une tête blonde, extatique, légèrement levée vers le soleil, et une expression tout intérieure. Levin écrit que Hopper a donné au personnage « une attitude digne de l'érotisme tragique d'une Emma Bovary ». Mais la même chose peut se dire de toutes ces autres femmes. Cette attente, si remarquée dans son œuvre, est aussi la métaphore de l'attente d'Edward Hopper pour l'œuvre toujours incertaine : la possibilité de rédimmer, dans une forme absolue et improbable ce qui l'entourait, un monde dépourvu de sens dans sa banalité. « Un peintre peint pour se révéler lui-même dans ce qu'il voit dans son sujet », a dit Hopper. En y disparaissant et en s'absentant de l'œuvre.

Très peu de peintures : un peu moins de 130 tableaux sur plus de quarante ans, dans sa maturité. Le travail est lent parce que chaque toile résulte d'une grande complexité de construction, d'espace, de couleur, de lumière, avec un aspect final d'une simplicité immédiate. Donc, malgré le succès, une vie frugale – le marché spéculatif de l'art du présent, qui se développera avec l'École de New York, n'existait pas encore. Même si Hopper a vécu pendant ce temps à Washington Square, l'existence tonitruante et tragique qui sera, à Greenwich Village, celle de la génération des expressionnistes abstraits – pour qui toute distance entre la spontanéité de l'œuvre et la vie de l'artiste s'abolit – lui est totalement étrangère. Contre « la bohème » : il avait « l'allure d'un

business executive élégamment vêtu de sombre », a-t-on dit. Ce que montrent également ses photographies, si l'on excepte son autoportrait de « jeunesse », où il s'est peint avec un regard scrutateur et ironique d'« artiste » sous son chapeau, *Self-Portrait*, 1925-1930. Les deux autoportraits au fusain et à la craie de 1945, contradictoires dans l'expression du visage, l'un clair et doux, l'autre sombre et d'allure soupçonneuse de méchant de film américain, aspirent plutôt au « sérieux ».

La légende du « reclus entièrement dédié à l'art » entretenue par lui-même, Pène Du Bois, Burchfield, Goodrich... n'est pas qu'une exagération : qu'il ait eu, avant de se marier à 42 ans, trois amies plus ou moins frustrantes, ou, qui sait, deux ou trois déboires de plus, d'après les découvertes futures, qui ne manqueront pas grâce à la vigilance des chercheurs, ne fera jamais du « Puritain anglo-saxon, timide, le Latin libéré » que, selon son ami Guy, Edward Hopper aurait voulu devenir. D'ailleurs la réclusion au service de ce genre d'art devenu un absolu, dans un monde dépourvu de sens, est structurelle. « Je crois que l'humain m'est étranger », a affirmé Hopper, « détaché, impersonnel », selon sa femme.

Il s'agit du rapport paradoxal entre l'esprit bourgeois – le puritanisme et son éthique du travail – et l'art pour l'art : l'exigence de l'œuvre comme absolu dans sa parfaite inutilité. Un certain ascétisme pour que la vie, niée, puisse être sauvée dans l'au-delà que constitue l'œuvre. Cette intensité quasi extatique dans l'élévation du travail a pour corollaire des périodes de repli sur soi et de forte dépression. Mais ce qui paraît comme de longs mo-

ments stériles de dépression n'est peut-être rien d'autre, pour Hopper, que le résultat d'une série de refus et de résistance nécessaire dont se constitue la rigueur de l'œuvre : le rejet des sujets pittoresques, « beaux », provisoires et surprenants, tape-à-l'œil, trop riches de signification immédiate (sociale ou autre), satiriques, anecdotiques, ou par contre complètement ineptes et insignifiants. Il faut trouver « le neutre », puis « l'inventer » comme disaient les anciens, pour que le pouvoir de la peinture puisse y résonner. Ainsi les tableaux deviennent rares.

« Il cherchait et cherchait..., répétant que c'était désespérant, comme si trouver un sujet et le peindre était très difficile pour lui » (Goodrich). « Je cherche tout le temps quelque chose qui pourrait être suggestif », a dit Hopper. Non pas « le fait », mais l'idée inspirée par lui, « le fait » vu à travers une personnalité et ce qu'il en ressort. « Ce à quoi j'aspire en peinture, c'est toujours, en me servant de la nature comme moyen, d'essayer de projeter sur la toile ma réaction la plus intime par rapport au sujet, tel qu'il apparaît lorsqu'il me plaît le plus ; quand les faits trouvent leur unité grâce à mes intérêts et préjugés. » Que le sujet ait sa source dans les faits (*facts*) ou qu'il soit improvisé (*improvisation*, selon ses termes), l'exigence est la même. Hopper passait peu de temps à peindre, et beaucoup pour concevoir ce qu'il allait peindre. Synthèse de l'observation, élaborée à partir de plusieurs éléments, mûrie intérieurement par la mémoire et l'imagination.

Le choix n'est pas automatique, il faut un sujet en har-

monie avec les résonances qu'on y découvre. Non pas la reproduction littérale de ce qui serait donné, ni, à l'inverse, une émotion qui se chercherait un support occasionnel et contingent pour se manifester, mais une rencontre qui devient expérience en devenant œuvre. Cette synthèse entre perception sensible et imagination s'effectue en vue de la forme qui l'accomplit : le passage de ce qui est, d'une singularité, à une universalité ouverte sur le possible. « Hopper peignait mentalement tout le temps. Les éléments devaient être précis et exacts dans son esprit avant qu'il puisse en tracer la composition sur la toile brute et vierge » (Soyer).

Hopper a toujours été « révolté » par l'abstraction, dont il avait une conception très réductrice. Il la confondait avec un exercice stérile, simplement formel et vide n'ayant d'autre but que des harmonies ou des dissonances de couleurs et de dessins : « La vie intérieure d'un être humain est un royaume vaste et divers, qui ne se résume pas uniquement en agencements stimulants de couleurs, de formes et de dessins. » Il opposait à l'abstraction la nécessité de l'expérience : « Je suis intéressé, avant tout, par le champ vaste d'expériences et de sensations qui restent hors de portée de la littérature et d'un art purement plastique. Disons, pour plus de précaution, d' "expérience humaine", de crainte que ce ne soit confondu avec des anecdotes superficielles. » Lorsqu'on lui demandait ce qui motivait le choix d'un sujet, Hopper répondait qu'il en ignorait les raisons précises et qu'elles étaient inconscientes.

L'inconscient qu'il évoque, à propos de son travail, est

de l'ordre de ce que l'on retrouve, en général, dans toutes les pratiques artistiques, où les œuvres obéissent à des nécessités inconscientes et en même temps à leur logique propre, irréductible à la volonté, au calcul et à la maîtrise : ce qui s'impose peu à peu contre les intentions de départ et celles de leur exécution. Il ne s'agit pas de l'inconscient dans la signification psychanalytique du terme – même si Hopper était lecteur de Freud et de Jung et qu'il a parfois abondé en leur sens dans ses compositions. Tout cela n'empêche pas une attitude réfléchie et rigoureuse. S'il y a toujours un désir vague d'autre chose et un érotisme plus ou moins explicite ou réprimé et sublimé par le style, Hopper ne fait pas volontairement appel à l'inconscient, aux forces refoulées, au pouvoir du rêve, à l'automatisme, comme les surréalistes, et leurs émules américains, au départ : Gorky, Tobey, Pollock, Rothko. Le but ne consiste pas à imaginer autre chose, mais, à strictement parler, « ce qui est ». Et c'est « ce qui est » qui, dans son insistance hallucinante, comme soustraite au temps, se charge d'étrangeté et devient fascinant chez lui.

Les « paysages » ont souvent leur source dans les « faits », mais les lieux, transformés en « scènes » avec figures, sont de purs produits de l'« improvisation » : un théâtre imaginaire. Nourricière et gardienne du temple, Jo était jalouse et ne tolérait d'autre modèle qu'elle-même, déguisée ou nue « comme ver de terre et grelottante de froid ». Elle avait fait du théâtre et le pratiquait encore d'une autre manière avec son mari dans le studio : ils inventaient des personnages et mettaient en scène des

fantasmes. Il ne faut pas, pour autant, interpréter les tableaux comme s'il s'agissait de la chronique de leur vie conjugale. Cependant leur collaboration dans ce théâtre privé a eu une telle importance que le dernier tableau d'adieu de Hopper, *The Comedians*, 1966, qui montre le couple en Pierrot et Pierrette faisant la révérence sur une scène, en est la marque (avec un renvoi, voulu ou non, au clown-artiste du *Soir bleu*). Parfois Edward lui-même servait de modèle pour les personnages masculins. Evidemment il s'agissait de mise en place, de pose, d'allure générale, de déguisement, donc de figures anonymes et pas du tout de portraits ressemblants. À son mariage, Jo avait déjà 40 ans et, pour l'époque, elle n'était plus de prime jeunesse. Pendant des années, son mari l'a métamorphosée en divers personnages, et au besoin en jeune première hollywoodienne aux formes plantureuses dans des robes moulantes. Ses propres portraits exceptés, ou quelques dessins de nu de Jo ou des aquarelles la montrant en train de peindre, les portraits sont rares dans la maturité de Hopper, le meilleur, en dehors du sien, étant celui de sa femme qui peint toujours, *Jo Painting*, 1936. Dans les tableaux avec figure, l'anonymat, condition de l'absence, est de règle. Une seule fois, Hopper a posé un personnage devant une maison : *Captain Ed Staples*, 1928. D'après les photographies le résultat était mauvais et le tableau est censé avoir disparu – il est le seul : hasard ? – dans un accident de train.

Le « sujet » trouvé, la scène imaginée et mise en scène, la réflexion et la sédimentation continuaient d'avancer : Hopper concrétisait sa vision en dessinant. Mais il consi-

dérait ses dessins comme un moyen et non un but en soi, et il ne les exposait pas. Disant que, si parfois les dessins peuvent être l'expression la plus personnelle d'un peintre, ce n'est pas son cas. Il s'agit, répétait-il, de tentatives préliminaires sans signification sinon pour lui-même. Dans les dessins, la couleur, la forme, et la composition sont considérablement simplifiées : « Ces dessins n'aideraient guère à éclairer le processus de réalisation de la peinture. » Il ne faut pas confondre ces dessins préparatoires avec les esquisses schématiques effectuées d'après les tableaux finis, accompagnées de commentaires techniques, et des éléments scénaristiques de Jo, dans leurs livres de comptes : « Exécutées postérieurement aux tableaux, les esquisses révèlent l'ossature sous-jacente de ses œuvres, telles qu'il les transcrivait dans des versions simplifiées » (A. Weinberg).

Les dessins préparatoires montrent le rapport entre l'idée et le tâtonnement pour sa réalisation. Bien qu'il ait une vision de ce que devrait être l'œuvre finale, Hopper commence par quelques traits qu'il complique peu à peu : apparition d'une possibilité, recherche, déplacement, ajout, élimination. Avec plus ou moins de précision, les dessins se présentent soit comme l'ébauche de grandes lignes de la composition, ou de l'atmosphère lumineuse générale essentielle, soit comme études de détails, parfois de diverses provenances avant leur intégration. La longue série des dessins pour *New York Movie*, 1939, illustre combien l'élaboration d'un sujet à partir de motifs différents, choisis dans plusieurs cinémas, transformés, réorganisés, éliminés, repris, et les change-

ments de l'attitude de l'ouvreuse ou de l'angle et de la composition, avec tout ce qui a été envisagé et supprimé, déterminent le résultat final. Ce qu'il a déclaré à propos de l'un de ses tableaux reste valable pour tous : « Il n'est pas la transposition exacte d'un endroit réel, mais une combinaison d'esquisses et d'impressions intérieures fournies par des éléments des environs. »

Il suffit de comparer les dessins et les « faits » qui les auraient inspirés pour voir – chez Hopper, mais c'est une règle valable pour tous les créateurs – le travail d'élaboration et de métamorphose : le bar-restaurant de *Nighthawks*, 1942, avec sa forme triangulaire, en fer à repasser, si frappante et exceptionnelle, aurait existé. C'était une excroissance de Flatiron Building, premier gratte-ciel new-yorkais à l'angle de Broadway, 5^e Avenue et 23^e Rue (c'est à cet emplacement que *Nighthawks* a été « reproduit » temporairement – en *life-size 3D Installation* – à l'occasion de l'exposition des dessins de Hopper par le Whitney Museum of American Art, en 2013). Mais, à l'époque déjà, un grand carrefour s'étendait devant le « *dinner* » et non pas le mur avec ses magasins, qui, dans le tableau de Hopper, lui font face. Si, dès le début, dans les dessins pour ce tableau, le bar est en légère diagonale, et la rue d'en face, frontale, la ligne du bar se déplace peu à peu pour devenir une diagonale très franche, sans que s'affirme, comme à la fin, le caractère dramatiquement opposé des deux plans. Dans les dessins pour *Office at Night*, 1940, comme très souvent pour les premières esquisses des autres tableaux, la composition est frontale avant l'apparition de la diagonale. On a l'impression

d'un réalisateur sur un plateau, cherchant avec son viseur l'objectif, l'angle, l'emplacement de la caméra et d'un chef-opérateur réglant les directions et les intensités des lumières. Cependant la réalisation définitive se produit toujours sur la toile (Foster).

Après une période longue et pénible de recherche de sujet, puis le temps d'incubation, de synthèse des impressions et de l'imagination, et des dessins, il y a ensuite la déception de Hopper de ne pas trouver sur la toile ce qu'il a conçu et qui, immanquablement, « se perturbe » au cours de l'exécution. Il existe une expérience commune à toute réalisation d'une idée – et pas seulement en art : la vision de l'œuvre reste relativement hétérogène à son effectuation. Car elle doit composer avec ce qui lui est extérieur : la matière, la technique et le processus de réalisation, qui ont leurs propres impératifs et leurs résistances propres. Constatant les différences entre vision et réalisation, impliquées par les procédures matérielles et techniques, Hopper considérait la réalisation picturale de l'idée comme une chute : « Vous ne pouvez pas projeter votre pensée sur la toile, parce qu'il y a des choses concrètes qui interfèrent, des éléments techniques. C'est une dégradation de votre idée originelle. » « La tentative de donner une expression concrète à une impression, c'est la difficulté insurmontable de la peinture. » En essayant de « transformer de force ce médium récalcitrant que constituent la peinture et la toile en un enregistrement de [son] émotion », Hopper assiste à « l'oblitération inévitable et le remplacement de la vision par le travail lui-même à mesure qu'il progresse ». Le résultat

n'est jamais exactement ce qu'il veut, jamais semblable à l'image qu'il a dans l'esprit avant de commencer à peindre, a-t-il dit (Goodrich).

Quand Edward Hopper peignait tout devait s'arrêter : « J'évite de griffer et de mordre lorsqu'un tableau est en devenir, et je le nourris patiemment », écrivait sa femme dans son journal, reconnaissant qu'« il est vraiment nécessaire qu'il puisse maintenir un certain état d'esprit pendant la production d'un tableau ». Et, ailleurs dans son journal, elle affirme : « C'est une taloche, sans la conscience du passage des heures, des jours, des semaines, des vies. » Inaccessible, se dérochant, l'art absolu exige l'Artiste devenu l'autre que l'homme : qu'il atteigne cet état par une ascèse et qu'il s'y tienne comme son lot impératif (Sartre). De cette « impassibilité », peut-être trouve-t-on une trace dans *Four Lane Road*, 1956, où, malgré les invectives de sa femme, penchée au-dessus de sa tête par la fenêtre, l'homme, imperturbablement assis, semble profondément plongé dans la contemplation de la lumière, des lignes et des couleurs du paysage. Il arrive à Jo de se plaindre que, préoccupé par sa nouvelle toile, *Nighthawks*, Hopper refuse de prendre des précautions, tandis que tout le monde s'attend à être bombardé : « trop occupé pour être excité par "l'outrage" public ». Peut-être s'était-il réfugié dans l'acte de peindre pour surmonter l'anxiété causée par la guerre, mais cela a été son attitude de toujours : contre l'angoisse produite par le monde, être capable de maintenir sa vision personnelle jusqu'au bout.

Dans cette démarche qui va de la recherche d'un su-

jet au tableau final, il ne s'agit pas simplement, pour Hopper, de peindre la réalité, mais de découvrir « sa réalité », comme la métaphore d'une émotion qui a pris forme dans la distance et n'est plus seulement l'expression de soi. Il se produit un mouvement de séparation d'avec les choses qui est l'obstination à peindre, l'acte de leur élévation, la possibilité de les rendre visibles : celle de leur absence. C'est « l'exigence de l'œuvre » qui poursuit son objet, le rencontre ou pas, parvient ou non à le métamorphoser pour l'accomplir en s'accomplissant. La reconnaissance d'un sujet, parmi tout ceux que Hopper refuse, aboutit à découvrir en lui sa possibilité de devenir image, de répondre au projet de l'œuvre. Le « réalisme » de Hopper, objectivation d'un univers intérieur dans sa rencontre avec le monde, dépend de « la réalité de l'image ». On est d'emblée en présence de tableaux peints, de transcription picturale, d'une réalité créée par la peinture : artefact et non pas reproduction ou illusion. Hopper a élevé ainsi des monuments stylistiques à la platitude d'un monde atteint par le néant de la banalité.

Parce qu'il a créé une image du monde qui l'entourait, a-t-on déjà remarqué, Edward Hopper est une exception et son œuvre, sans équivalent dans la grande peinture du vingtième siècle. Même auparavant, il faudrait remonter à Manet, son *Léjeuner à l'atelier* entre autres, et surtout à Degas qui a eu une influence directe sur Hopper. Car les impressionnistes, en général, transforment la ville en paysage de fête, et leurs lieux de plaisirs sont des « vacances du quotidien ».

Dans un contexte dominé, avant tout, par des consi-

dérations de forme, Hopper se réfère à « la réalité ». La peinture moderne a eu une relation très médiatisée au monde et n'a pas cherché à en créer l'image. Hopper présente, il faut le rappeler, ce que ces peintres refusent : la figure et la narration, bien que, avec ses personnages anonymes et sans particularités, on ne sache pas de quoi. Dans la peinture moderne, l'image et l'objet ont été déconstruits, agressés, ou ils se sont réduits à l'état de prétexte : « le sujet » ne constitue pas un but. Tandis que « la teneur chosale » de l'œuvre reste essentielle pour Hopper, la teneur matérielle et technique étant en fonction et au service de la teneur chosale : la transfiguration et la transmutation du banal pour y révéler « l'absence », sa teneur de vérité.

Si le moderne est le mouvement de rupture et de liquidation du passé et la création d'un monde nouveau, Hopper n'en participe pas. Il n'a pas inventé une nouvelle manière de peindre – et comparé aux finesses et subtilités des « maîtres d'autrefois », son objectif était autre : il a simplement montré que, dans un univers sorti de ses gonds, l'ancienne manière était devenue énigmatique et problématique, tout à l'inverse donc de l'évidence passée. Les moyens de Hopper restent conventionnels, mais non leur combinaison ni leur résultat. Il s'agit d'un conservatisme saisi par la modernité, une ambivalence de plus qui crée l'attrait de son œuvre. Sans la modernité, comme expérience de l'existence, et sans la liberté de la peinture moderne à l'égard de la tradition, la peinture de Hopper n'aurait, tout simplement, pas été possible. N'ayant pas cherché délibérément

une synthèse entre l'ancien et le nouveau, il a réalisé une expérience esthétique du présent, sans la transformation moderne du présent en présence picturale et en historicité du matériau.

Cette relation au présent avait été remarquée dès l'apparition des gravures et des aquarelles de Hopper, comme s'il avait, a-t-on dit, obéi au mot d'ordre d'Emerson, qu'il lisait souvent : « Donnez-moi l'intuition, l'aperçu (*Insight*) d'aujourd'hui ». Cependant il n'y a rien du sublime emersonien dans le monde aliéné par l'absence de Hopper : il faudrait trouver plutôt ce « courant cosmique de Dieu traversant toute chose » chez les paysagistes de Hudson River, contemporains du philosophe.

On pourrait, aussi bien, évoquer le « peintre de la vie moderne » selon Baudelaire. Edward Hopper est un peintre capable de « trouver la morale et l'esthétique du temps [pour faire] la peinture des mœurs du présent [avec] sa qualité essentielle du présent ». Un artiste possédant « la mémoire du présent, [...] un regard synthétique [et] le génie d'une nature mixte [...] où il entre une bonne partie d'esprit littéraire », afin de devenir « le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel ». Cependant c'est cette relation qui fait problème et il faudrait savoir ce que précisément peut signifier « l'éternel » – s'il n'existe plus de « normes esthétiques intemporelles ». Pour Baudelaire, l'art est, comme l'homme, composé d'une dualité : d'un élément relatif, circonstanciel et d'un autre éternel. Mais si l'on ne s'arrête pas à l'ironie baudelairienne qui considère le présent

non pas comme le but mais comme la simple « enveloppe amusante, titillante, apéritive » sans laquelle l'élément éternel « serait indigeste », la question d'une peinture de présent et de sa relation à « l'éternel » – ce que Hopper appelait « l'appréciation internationale » – reste entière.

Dans *L'Art comme expérience*, souvent cité à propos de Hopper (et pour presque tous les peintres américains), Dewey a comparé le travail des artistes – leur chemin pour atteindre l'œuvre d'art, en partant de l'expérience ordinaire, et des scènes et des situations quotidiennes – à « l'affinage des matériaux bruts ». Il s'agit d'une alchimie, de la métamorphose qui se réalise par l'accession à la forme : ce que l'on a appelé déjà le paradoxe de l'historicité et de l'atemporalité de l'œuvre d'art. Il y faut la capacité de voir les conditions de l'expérience actuelle comme la possibilité absolue de l'existence humaine, afin d'être en mesure de dépasser ainsi, en suspendant son effectivité, ce qui n'a de sens que dans un lieu et un temps fini et déterminé. Pour atteindre cette transfiguration, on ne peut pas simplement partir, par degré et en « l'affinant » ou en la sublimant, de l'expérience ordinaire : il est impératif de vivre immédiatement cette expérience dans l'horizon de « l'exigence de l'œuvre » (Blanchot). De là toutes les difficultés de Hopper pour peindre.

« Le présent » ou « la scène quotidienne et ordinaire » sont des injonctions : pourquoi peindre ceci plutôt que cela et de cette manière là, et pour atteindre ce résultat ? La différence spécifique de Hopper, c'est-à-dire la force et la vérité de son œuvre, parmi ses contemporains, y

compris ceux qui ont peint New York ou l'Amérique de son temps, tient au fait que pour lui l'expérience du monde présent est déterminée – non seulement à travers les images, mais « ontologiquement » et à la racine – par le développement de la photographie et, surtout aux États-Unis, du cinéma, qui sont liés au présent, dans leur principe, sinon dans leurs réalisations. D'ailleurs l'impératif pour l'art, contre l'idée traditionnelle de la beauté intemporelle, d'être au présent – visible dans la révolution de Courbet et explicité chez les théoriciens comme Baudelaire ou Dewey – est implicitement, et même pour Courbet directement, lié à l'existence de la photographie.

On y voit des images : avec le cinéma américain

« *À Hollywood vit Miranda, / La race neuve a vu le jour,
/ Notre tribu américaine, / Gouvernée depuis Hollywood.* »

Ce « poème » est écrit par un condisciple d'Edward Hopper à la New York School of Art, qui conduisait ses camarades au Metropolitan Museum pour leur donner des conférences : Vachel Lindsay, l'auteur du premier livre important d'aspiration théorique sur le cinéma, *The Art of the Moving Picture*, 1915⁵. Et cette proximité n'est peut-être pas un hasard.

Hopper est un peintre d'images, à une époque où le monde et l'image du monde sont déterminés par la photographie et le cinéma. En leur début, la photographie et le cinéma dépendaient, l'une, de la peinture, l'autre, également de la peinture – ce qui restera une

5. Vachel Lindsay, *De la caverne à la pyramide : Écrits sur le cinéma*, Klincksieck, Paris, 2000.

constance, jusqu'à aujourd'hui – de l'illustration et du théâtre. En se développant, ils ont changé le regard sur le monde en imposant une « image de la réalité », qui, comme telle, n'avait jamais eu d'existence auparavant. La peinture moderne, en Europe, s'était définie, dès Manet, en un rapport d'opposition à la photographie. Les années de formation d'Edward Hopper, à New York, coïncident avec la création de l'expression cinématographique qui naît, très précisément, aux États-Unis : « La caméra est allée d'Europe en Amérique, le cinéma est venu d'Amérique en Europe » (Balázs).

Tandis que le cinéma européen devient « le septième art », s'approche des courants artistiques modernistes d'avant-garde, se conçoit comme synthèse des arts d'espace et de temps ayant pour but la création du drame visuel comme transfiguration du monde par l'image, le cinéma américain, « art d'un peuple nouveau dépourvu de mémoire », n'a que faire lui de la synthèse des arts et de drame visuel abstrait : il invente une narration nouvelle au moyen des images. Hugo Münsterberg, dans son livre *The Photoplay*, 1916⁶, décrit ce que seront les principes esthétiques du cinéma américain, également valable pour Edward Hopper et déterminant leur parenté : le film raconte une histoire à travers la parfaite unité de l'intrigue et de l'apparence visuelle, sans s'écarter de la vraisemblance et de l'expérience de chacun ; c'est une synthèse de l'imitation de la réalité et de la mise en œuvre de l'intériorité et des actes psychiques.

6. Münsterberg, Hugo, *Psychologie du cinématographe*, De l'incidence, Le Havre, 2010.

La littérature, la peinture, le théâtre, la musique, la danse, l'architecture, dans leur longue existence historique, perdraient peu sans l'Amérique, non pas le cinéma. La relation intrinsèque de l'Amérique et du cinéma n'est pas un mystère : « En Amérique, le cinéma est vrai, parce que c'est tout l'espace, tout le mode de vie qui sont cinématographiques. Cette coupure, cette abstraction que nous déplorons n'existe pas : la vie est cinéma » (Baudrillard). C'est que l'Amérique du vingtième siècle et le cinéma hollywoodien se sont formés en osmose l'un avec l'autre et sont l'image l'un de l'autre. Ainsi, en peignant l'Amérique qui l'entoure, les « faits » comme il dit, Hopper le voudrait-il qu'il ne pourrait éviter une ressemblance, non seulement avec la photographie mais surtout avec le cinéma américain. Il ne faut pas oublier que, avec entre cinquante et cent millions de spectateurs par semaine à son apogée, Hollywood n'occupait pas seulement le cinquième rang dans la production industrielle américaine. En produisant le rêve d'un monde sans rêve pour les foules solitaires arrivées dans les grandes villes, Hollywood a produit l'imaginaire et la réalité de l'Amérique, le lien et le liant de l'existence des Américains (avant de conquérir l'imaginaire du monde). L'important est que ce cinéma tient sa puissance de rêve et sa force idéologique de sa parfaite ressemblance avec « la réalité ».

De sorte que, si pour les Américains, devant les œuvres de Hopper, l'effet de « reconnaissance » immédiate – comme pour Mark Strand au commencement de son essai sur le peintre – consiste à la rencontre de leur propre

passé (« *Just like my grand mother's* », se serait déjà écrié le premier acheteur privé d'une aquarelle représentant une vieilles maison victorienne), les étrangers y retrouvent l'Amérique qu'ils ont vue au cinéma, avec la surprise de la couleur en plus, car une majeure partie des tableaux de Hopper se réfère à l'époque où dominait le cinéma en noir et blanc.

Dans son livre, Vachel Lindsay assimile image de film et peinture de musée, le cinéma étant le moyen de rendre la peinture démocratique et les images de film pouvant être exposées : « ma conviction fondamentale est que le genre de film le plus élevé est une image et non un drame. La salle de cinéma c'est, au mieux, une galerie d'art et non un théâtre. » Le cinéma, dit-il, vient compléter un nouveau monde créé déjà par le chemin de fer et l'automobile : à l'instar du chemin de fer, le cinéma est une route mentale (Hopper a peint et gravé beaucoup d'œuvres autour de la route ou du chemin de fer – pour ne citer que *Compartment C*, *Car 293*, 1939, qui réunit une passagère, seule occupée à lire, en même temps que le paysage d'un pont visible à travers la fenêtre ; et on a dit que souvent ses tableaux évoquent des images captées au passage, comme furtivement regardées par la vitre d'une automobile ou d'un train, entre autres *Night Windows*, 1929. Son unique tableau à l'huile correspondant à ses illustrations, déjà cité, *Figures in Automobile Racing Alongside Freight Car*, 1922, réunit chemin de fer et automobile dans un cadrage au dynamisme cinématographique). Selon Lindsay, pour ses histoires intimistes, sinon dans sa dimension épique, le cinéma devrait

s'inspirer de la peinture de genre hollandaise. Il est un langage silencieux d'écriture iconique, avec l'architecture comme structure fondamentale et la lumière pour acteur principal, ce qui, dans une telle généralité abstraite, pourrait aussi bien définir l'œuvre de Hopper.

Cependant les proximités évidentes ne font pas de Hopper un autre grand cinéaste hollywoodien qui aurait choisi de s'exprimer par la peinture (selon Wenders), ni l'équivalent de ce que d'autres réaliseront, contre la modernité, beaucoup plus tard (pour Semin). Afin de décevoir ce genre de fantaisie, on pourrait rappeler, d'après Jo, la manière dont Hopper envisageait le projet d'un film sur New York. On serait étonné de découvrir quelque chose de diamétralement opposé à Hollywood et très proche de Dziga Vertov ou de Walther Ruttmann, avec le son en plus : « un film sans aucune intrigue – un film parcourant la ville, avec les bruits de la ville, les sirènes des bateaux, les grondements des camions. Ed. est si fou de la grande beauté de la ville. » Il ne s'agissait là que de l'utopie d'un Hopper cinéaste, et d'ailleurs les œuvres ne correspondent pas toujours aux idées. Si l'existence du cinéma est liée, dans son essence, au « choc » de la grande ville, avec la sédimentation en suspens de ses tableaux, le peintre a réalisé son exact contraire.

Hopper était à la fois proche et loin du cinéma. Il n'a certainement pas peint *New York Movie*, 1939, uniquement pour montrer, méprisant, sa propre différence avec le cinéma (comme l'écrit Hameury, dans son magnifique essai sur Hopper). Mais *New York Movie* pour-

rait prêter à ce genre d'interprétation : avec ses deux perspectives différentes, horizontale à gauche et verticale à droite, et son effet de « montage dans le cadre » entre le plan général de la salle et le demi-ensemble de l'entrée, et les séparant, comme il en existait dans les cinémas, un décor imposant de salle d'opéra, de temple barbare ou d'entrée des enfers, aux colonnes torsées, grands plafonniers, moulures et dorures ; et la caverne, le gouffre de gauche, où un public anonyme est « ravi » par une image qu'on croit être d'un baiser, tandis qu'à droite, l'ouvreuse mélancolique, enfouie dans ses pensées, rêve, peut-être, de l'escalier qui, derrière elle, monte vers l'ailleurs. Cependant s'il est vrai que, contrairement aux spectateurs, l'ouvreuse semble profondément plongée en elle-même au lieu de regarder l'écran, c'est que les ouvreuses n'avaient pas le droit de voir le film pendant leur travail (Foster) ! L'ambiguïté et l'ambivalence n'en demeurent pas moins, différentes de ce que l'on remarque dans les salles de théâtre : *Two on the Aisle*, 1927, *First Row Orchestra*, 1951, où une pièce silencieuse semble avoir cours entre les personnages, devant le rideau fermé. Contrairement à la sobriété de ses théâtres, ce sont les décors surchargés des salles de cinéma qui devaient attirer Hopper (*The Sheridan Theater*, 1937), comme les vieilles maisons mansardées ou victoriennes.

L'absence de dédain n'implique, d'aucune manière, que Hopper regardait sa peinture comme du cinéma, pas plus qu'il n'allait voir des films pour y chercher une inspiration, même si, après *New York Movie*, 1939, il peint plusieurs tableaux proches d'images de cinéma :

Office at Night, 1940, la plus hollywoodienne, trop explicite avec sa jeune première en robe moulante ; *Conference at Night*, 1949, d'une tout autre complexité de construction, de perspective, d'architecture, de lumière et d'ombre donnant sur un espace inconnu à gauche du tableau, créant ainsi l'atmosphère étrange d'une conférence suspecte, d'un complot (qu'à l'époque du maccarthysme on avait pris pour une « conspiration communiste ») ; *Gas*, 1940 et sa lumière crépusculaire ; et surtout les tableaux « hitchcockiens » avant la lettre : *Hotel Lobby*, 1943, et son intrigue sous-entendue entre les personnages, ou *Rooms for Tourists*, 1945, avec ses trousés multiples, ses rares éclairages inquiétants dans l'obscurité nocturne. Et, bien sûr, *Nighthawks*, 1942, purement abstrait : lumière artificielle et artifice de la lumière, d'une radicale austérité, avec le contraste entre l'extrême luminosité du mur intérieur et l'obscurité de la façade extérieure derrière les deux personnages au bar, et une zone intermédiaire de luminosité projetée sur la chaussée, et des rappels lumineux sur les fenêtres et les vitrines, pour briser la monotonie de la pénombre sur la partie la plus visible du mur d'en face. Non seulement il y a peu de figures – un serveur et trois personnages, dont un légèrement trapu de dos, et une tension entre eux sans l'air de rien – mais, dans ce vide quasi absolu, les objets aussi sont rares. À cause de la construction anguleuse du *dinner* et de l'opposition, dans la composition, entre un diagonal rapide et un arrière plan frontal, on dirait non pas un havre mais l'intrusion d'une forme agressive dans l'indifférence silencieuse de la nuit.

L'esprit de géométrie, caractéristique de l'architecture de Manhattan, est ainsi porté à la quintessence. Avec sa tendance « ascétique », Hopper réduit la précision photographique et les détails secondaires, en intensifiant la charge significative de ce qu'il peint. Ainsi il parvient à créer une image nette, radicale, tranchante, et, sans qu'il s'agisse d'« idéalisation », une icône prégnante et emblématique. Aucun plan de cinéma ne peut prétendre à cela, sinon il détruirait l'homogénéité du film : c'est la différence essentielle de la peinture de Hopper, malgré des ressemblances immédiates. Pour Hopper il s'agit, à chaque fois, d'une image devant se suffire à elle-même, ce qu'aucun plan de cinéma ne peut se permettre, mais qui relève, chez lui, de la tradition de la peinture d'histoire. Comme *Soir bleu*, par rapport à un certain imaginaire symboliste de Paris-Nouvelle-Babylone, mais avec une tout autre nouveauté, force et portée, *Nighthawks* condense en une seule image tout un imaginaire de l'Amérique et, par voie de conséquence, un pan entier du cinéma hollywoodien, en créant une icône de son temps : le film de gangsters des années trente et le film noir des années quarante à venir (qui doivent, comme le roman noir à leur origine, beaucoup de leur inspiration à Hemingway, dont *The Killers*, dès sa parution dans une revue, avait enthousiasmé Hopper). À cause de *Nighthawks*, qui aurait, peut-être, influencé Siodmak, on a suggéré, à rebours, que Hopper devait son style au film noir, en n'y voyant que des images et en faisant l'impasse sur la couleur, pourtant fondamentale dans ses tableaux (soit dit en passant, le format large et

les couleurs de *Nighthawks* étaient, à l'époque, inconnus à Hollywood). Si la scénographie des images de Hopper commence dans ses illustrations, son style s'est formé essentiellement, avec le traitement de la lumière et de l'ombre, dans ses gravures à partir de 1915 pour « se cristalliser » en peinture autour de 1923, sans avoir eu besoin d'apprendre l'éclairage nocturne et artificiel, dans sa relation à l'architecture urbaine, des films noirs qui n'existaient pas encore, et même des films de gangsters dont le véritable début – avec *Little Caesar*, *The Public Enemy*, *Scarface* – date de 1930-1932.

Il ne faut cependant pas réduire, à force de vouloir trouver des ressemblances, le cinéma à une série d'images, en oubliant l'essentiel : le montage. Son existence potentielle a bouleversé les arts (depuis le cubisme, le collage, le futurisme, et le montage surréaliste) et la littérature, dont celle de l'ami et du voisin direct d'Edward Hopper : John Dos Passos avec *Manhattan Transfer* et sa trilogie *U.S.A.* . Cependant, sauf des expériences rares et « malheureuses » financièrement, comme *Intolerance*, Hollywood a préféré, pour des raisons de principes esthétiques intrinsèques et de fonctions sociales, « le montage invisible » et, avec le culte de la star, celui de l'image. Il fallait tendre un écran-miroir devant l'Amérique et non pas le briser, comme le fera Orson Welles avant d'être éjecté...

Ce qui crée des similarités entre la peinture de Hopper et le cinéma, c'est la relation particulière entre Hollywood et la réalité et l'imaginaire de l'Amérique et l'image qu'elle avait d'elle-même. Au-delà de « l'image de la réalité » qui

en constitue le point d'ancrage, il s'agit pour Hopper, comme pour Hollywood, de « la réalité de l'image », chargée de sens et de tonalité affective. C'est cela qui situe la peinture de Hopper au-delà de la reproduction photographique. Un film se réalise à l'aide de la reproduction du monde, mais se crée dans l'imaginaire du spectateur tout autant que sur l'écran. S'il y a quelque chose de « cinématographique » dans l'œuvre de Hopper, c'est cette implication de l'imaginaire du spectateur dans l'achèvement du tableau. Les images de Hopper ont une réalité irréelle comme celles de Hollywood. Plus que la photographie de singularités quelconques, ses tableaux évoquent des mises en scène chargées d'événement. Cet aspect éminemment intentionnel, le suspens du temps au cours d'une action, l'induction de la possibilité d'une histoire peut engendrer l'idée d'une identité avec « le photogramme ». Mais un photogramme n'a d'existence qu'artificielle pour celui qui le prélève sur un déroulement dont il dépend : un tableau de Hopper constitue une entité, une finalité en soi. Son temps suspendu n'est pas l'effet de l'instantanée photographique et ne provient pas non plus d'une intervention extérieure dans un mouvement continu : il est l'essence du tableau.

Plutôt que des influences, entre Hopper et Hollywood, il existe donc des parallélismes et une matrice commune : l'Amérique de son temps. Même si, à partir d'un certain moment, il devenait impossible d'oublier ses tableaux, qui avaient déjà force d'icône par rapport aux États-Unis, à l'époque de Hopper, contrairement à ce qui s'est produit plus tard, peu de cinéastes les ont « imitées ». Ils

avaient le même monde et des références esthétiques communes, et ne disposaient pas, non plus, comme ceux d'aujourd'hui, d'innombrables reproductions. Même Hitchcock n'a pas fait exception : il n'avait pas eu besoin de Hopper pour découvrir une maison victorienne en Amérique. Il n'a pas copié ou reproduit la lumière si particulière qui donne son sens au tableau, ou la couleur et la composition de *House by the Railroad*, 1925, dans le noir et blanc de *Psycho*. Mais il en a recréé, au cours de tout un film, l'impression immédiate, qui avait déjà frappé Guy Pène Du Bois : « Une maison américaine morte, hantée, endormie et menaçante, étrange, mystérieuse, vide, inhumaine et de mauvais augure. »

Grâce à la rigueur de la peinture de Hopper, à son architectonique de la lumière et à la suspension du temps, le spectateur reste dans l'incertitude quant au sens irrésolu de l'événement. C'est pourquoi malgré toutes les similitudes possibles – au niveau des motifs, de la mise en scène, du cadre, de la composition – il existe entre Hopper et le cinéma classique américain une incompatibilité de nature qui tient, certes, à la différence entre peinture et cinéma dans leur rapport au temps, mais pas seulement. Le cinéma hollywoodien de la grande époque tend à la résolution, le monde de Hopper est essentiellement irrésolu, en suspens. Ce cinéma est un cinéma d'action – d'image-mouvement comme dit Deleuze. L'œuvre de Hopper est suspension de mouvement et arrêt du temps, et cet arrêt, mis en scène, devient visible, objet de question. Si un cinéaste comme Antonioni a pu être justement rapproché de Hopper, dont il ne connais-

sait probablement pas l'œuvre (ou peut-être : car il y a eu la Biennale de Venise en 1952), c'est qu'on trouve non seulement l'empreinte de la peinture moderne sur les images des ses films, mais surtout un même sentiment « moderne » d'aliénation, de réification, d'éclipse, de désert, et une perte similaire d'évidence et un caractère irrésolu d'image-temps, pour citer encore Deleuze. N'y aurait pas eu la complexité du « zen » d'un côté et « l'aliénation moderne » de l'autre, qui les rend fondamentalement différents, on pourrait – à cause du rapport paradoxal entre la vie quotidienne et le style, la proximité de la photographie, une certaine affinité pour le même genre de titres liés au temps, et la densité et la résonance du vide surtout, dans ce que l'on a appelé, au sujet de l'un et de l'autre, le « réalisme transcendantal » – évoquer, vaguement, à propos du plus « américain » des peintres le plus « japonais » des cinéastes : Ozu qui avait également flirté un moment avec le cinéma hollywoodien...⁷

Grand connaisseur de Hollywood, Parker Tyler – qui, en insistant sur l'aspect plastique de son œuvre, avait changé, selon Hopper, la manière d'envisager sa peinture – a pu écrire : « Beaucoup de ses tableaux sont comme des plans de cinéma consciemment cadrés pour nous donner une version purifiée de cet étrange alliage de communicabilité et d'incommunicabilité qui est Hollywood. » Par là, Tyler accomplit un arrêt sur « l'image » pour faire apparaître – dans la mouvance sur-

7. Si l'on tient à ce genre de rapprochements, de Hopper et d'Ozu, et aussi d'Antonioni, Wenders – avec ses hommages à l'un, sa collaboration avec l'autre et ses références à Hopper dans ses photographies et ses films – pourrait être un foyer révélateur de rencontre.

réaliste dont il participe – cette part non-dite et non voulue de Hollywood. Contre la dynamique du mouvement et le développement de l'action toujours au présent, donc contre l'essence du cinéma hollywoodien, Tyler insiste sur ce qui dépend, en fait, de la double nature même de l'image lorsqu'on la voit comme « image » : l'image est bonheur et nous protège contre le néant, mais c'est aussi le regard du néant sur nous (Blanchot). C'est cette part du néant – non désirée par Hollywood, voulant être d'abord l'image du bonheur, et reprenant, pour ce faire, l'héritage de la peinture classique – qui devient visible dans l'œuvre de Hopper. Car, tout en ayant l'apparence du cinéma hollywoodien de son temps, sa peinture en est l'envers : le réel vidé de substance, absent du rêve américain.

Hollywood a eu une telle fonction dans la formation de la réalité et de l'imaginaire de l'Amérique du vingtième siècle que, même au-delà de Hopper, sa présence a conditionné l'œuvre des générations suivantes. D'abord de manière négative pour les expressionnistes abstraits, comme la photographie l'avait été pour le développement de la peinture moderne européenne, dont ces expressionnistes se voulaient les héritiers. Greenberg avait publié un texte fondamental sur l'apparition simultanée, et déterminant l'un par rapport à l'autre, de l'avant-garde et du kitsch (« l'industrie culturelle »), au dix-neuvième siècle. Les intellectuels de gauche modernistes de la *Partisan Review*, le creuset théorique de l'École de New York, vont identifier le kitsch avec Hollywood et les Expressionnistes, qui parlent de « la

crise du sujet » et souhaiteraient « pulvériser le monde familier », créent leur abstraction contre le règne des images hollywoodiennes.

Mais celles-ci vont bientôt s'afficher fièrement sur les tableaux, peu de temps plus tard. Vers la fin des années 1950, et dépassant la reproduction simple que constituaient la photographie et le cinéma, commence à se développer « la reproduction généralisée et élargie » : la télévision comme support de publicité, la prolifération des techniques de communication et la naissance de « la société du spectacle » comme règne de l'image-communication-marchandise. Ainsi se crée la postmodernité de « l'art contemporain » qui abolit le rideau de fer entre le kitsch et l'avant-garde. À ce moment, il devient évident – ce qui chez Hopper restait encore en chemin et une intuition implicite – que la réalité n'est plus seulement informée et formée par la photographie et le cinéma, mais qu'elle est faite dans sa texture d' « image de reproduction » et qu'on est passé, comme le dit Günther Anders, des époques anciennes, où il y avait « des images dans le monde » à « un monde dans les images ». Auparavant, en dehors du collage et du photomontage, il n'y avait pas de présence de la photographie en peinture. Même l'œuvre de Hopper est exposée aux effets de l'existence de la photographie et du cinéma, sans en être la reprise directe. Mais un artiste, comme Richter, qui peindra des photographies, influencé par le Pop'Art américain dira : « Utiliser des photographies c'était le seul chemin possible de continuer de peindre... je devais utiliser des photographies. »

Le Pop'Art, avec ses images, a été considéré comme un retour au réel et surtout au « présent » et on a fait de Hopper son ancêtre. Les différences sont pourtant incommensurables. Cependant, le rapprochement entre eux doit provenir du fait que « le réalisme » de Hopper, tout en dépendant des effets de l'existence de l'image de reproduction, peut aboutir à l'irréalité foncière de l'image et devenir ainsi emblématique. Mais Hopper ne reproduisait pas d'images existantes et créait ses propres emblèmes, tandis que Rauschenberg et Warhol et les autres vont reproduire des « icônes » préexistantes. Que ce soit l'image des stars, la reproduction publicitaire, la retranscription de tout, y compris de l'art du passé, en imagerie de bande dessinée, leurs images sont évidentes, dépouillées d'ambiguïté, donc contrairement à la peinture de Hopper, sans rien d'un non-dit, d'un au-delà du regard, dans leur surface visible où « il n'y a rien à voir que ce qu'on voit ». Il existe chez eux une adhésion – même si ironique et parodique, même si la mort y rôde parfois – à l'univers de l'image-communication-marchandise dont se constitue l'Amérique, avec des accents épiques et l'omniprésence et le gigantisme de l'immédiat dans son simulacre. Le monde de Hopper était encore celui de l'illusion esthétique ; pour le Pop'Art, il ne s'agit plus que de simulacre.

Hopper était et se voulait un artiste peintre et maîtrisait le métier dont il avait besoin. Comme les peintres du Pop'Art, il avait pratiqué l'illustration, mais il l'avait quittée et l'avait rejetée. Il a peint son temps, certes, mais en l'inscrivant dans une tradition picturale qu'il a mé-

tamorphosée. Tandis que le Pop'Art ne se contente pas seulement de reproduire des motifs emblématiques existants et provenant de divers objets ou illustrations commerciaux : « le réalisme capitaliste ». Contre la tradition picturale, il reprend à son compte, comme nouveau langage esthétique, les diverses techniques d'illustration commerciale – d'affiche, de bande dessinée et de publicité – pour présenter n'importe quel motif. C'est cette utilisation radicale, comme moyen d'expression artistique, des techniques des images commerciales qui importe tout autant que leur objet. Ainsi est-il totalement absurde d'approcher *Standard Station* d'Edward Ruscha du tableau de Hopper parce qu'il s'agirait, dans les deux cas, de pompe à essence, tout autant absurde que de vouloir, à cause d'une image de la Vierge, assimiler une icône byzantine et une peinture de Van Eyck : les distances esthétiques – matérielles et formelles, donc de contenus – sont tout aussi grandes. Le Pop'Art, en opposition avec les expressionnistes abstraits, se proclame anti-art, anti-sensibilité, il rejette la subjectivité débridée de la génération précédente et reproduit des reproductions, « parce que cela empêche toute expression et interprétation personnelle », utilise la technologie contre le « savoir-faire » et le sentiment artistique, il ne « s'attend à rien » et se veut comme « du papier photosensible qui est éclairé seulement » ou « un miroir qui regarde dans une glace ». Rien donc de plus différent de l'image à l'arrêt et à la lumière d'absence de Hopper, dont les propos sur sa conception de l'art, comme l'expression de sentiment et d'expérience personnelle de la réalité, ont

déjà été rappelés abondamment. Il n'y avait certes pas chez lui l'expression spontanée, « romantique » et exacerbée de soi des expressionnistes abstraits, mais il était également aux antipodes de l'absence de subjectivité et du « monde comme image de reproduction » du Pop'Art.

Plutôt que chez Hopper, le Pop'Art pourrait chercher ses antécédents dans l'œuvre de Gerald Murphy, *Razor*, 1924, ou Stuart Davis, *Odol*, 1924. Le Pop'Art semble avoir suivi le mot d'ordre de Davis : « Copie la nature du présent – photographie et publicité, boîtes de tabac et étiquettes de tomates. » Encore Davis ou Murphy ne reproduisaient pas directement les images existantes comme le feront les artistes Pop, ils le retranscrivaient et les peignaient sur leurs tableaux.

Si de rares peintures parodiques tardives de Hopper, *People in the Sun*, 1960 – les gens endimanchés prenant le soleil, encore que contrebalancés par la présence du jeune homme qui lit – peuvent faire croire à des affinités avec l'aspect satirique du Pop'Art, par son travail de la couleur et sa tonalité contemplative *Sun in the Empty Room*, 1963, a pu être également rapproché, à l'autre extrême, d'un Rothko (L. Debecque-Michel), bien que là aussi il s'agisse, à l'intérieur de l'art moderne, de démarches et de visions incomparables⁸.

8. Voir, *Rauschenberg: Le monde comme image de reproduction*, et *Rothko: Une absence d'image, lumière de la couleur*, Farrago-Léo Scheer, Tours, 2003,

La narration suspendue :
la peinture dans la proximité de la photographie

Le présent à l'arrêt, ouvert, des images de Hopper peut, en apparence, faire penser à un photogramme d'un plan de cinéma. Mais c'est un fond d'absence qui crée leur étrangeté. Arrêt du temps, faille comme une expérience intérieure de dessaisissement, excédant la présence. Ce moment d'arrêt n'est pas un simple hiatus intégrable dans le cours d'un temps qui suivrait son cours, fût-ce de manière dramatique. Contrairement à cette certitude d'une suite inhérente au photogramme, c'est l'attente d'un avenir qui, peut-être, ne viendra pas.

Très tôt, il a été question de l'essence photographique de la peinture de Hopper, et cette déclaration du peintre pourrait le confirmer : « Chaque tableau est un instant

dans le temps, arrêté et réalisé de manière perspicace avec la plus grande intensité. » La ressemblance tient au statisme, à la netteté, à l'objectivité, à l'absence de poétisation et de déformation expressive, de traces de pinceau ou de matérialité excessive des couleurs. Elle est cependant contredite par les perspectives divergentes, par l'élimination de détails et du clair-obscur atmosphérique au profit des formes globales, au niveau du dessin, et par l'utilisation de pans de couleurs sans mélanges qui n'existent pas dans la nature pour pouvoir être reproduites.

Du photographique, il y a très peu d'effet directement manifeste dans l'œuvre de Hopper, sinon quelques « cadrages », visibles surtout dans ses gravures, dont la très forte plongée de *Night Shadows*, 1921, annonçant les films de gangsters et les films noirs à venir et influencée, probablement, avec ses ombres et lumières nocturnes très marquées, par le cinéma expressionniste allemand ; ou les contre-plongées de *Summer Twilight*, 1920, et de *House on a Hill – The Buggy*, 1920. Par contre, dans les peintures, les cadrages soulignant un point de vue sont évités ou extrêmement rares : l'entrée précipitée et brutale dans le champ, à l'angle gauche en bas du cadre, d'une nonne poussant un landau, « incongrue », à première vue, même si on la considère comme une nurse ou une infirmière, semble lui donner l'allure d'une voleuse d'enfant, *New York Pavements*, 1924-1925.

Hopper a tenté de se servir de la photographie pour peindre, comme l'avait fait Eakins, mais il y a renoncé très vite : « La photographie est si légère. Sans poids. » La légèreté de la photographie tient à sa quasi-immatéria-

lité, certes, mais surtout à l'absence de temps. Une photographie – avant le numérique et la possibilité de « la reproduction sans original » – représente l'empreinte de ce qui s'est trouvé devant la caméra : une image au passé fini et définitive. Un tableau de Hopper, œuvre autonome, sans lien de continuité avec la réalité qui a pu l'inspirer, crée une image à l'arrêt, d'un présent qui serait au seuil du temps, potentiellement autre que sa présence, chargée d'inaccompli⁹.

Non pas la reproduction immédiate, mais l'imagination d'un « fait », résultat de mémoire et de maturation intérieure, la peinture de Hopper en appelle à l'imagi-

9. Hopper ne peint pas de photographie : son œuvre est en harmonie avec un monde déterminé par l'existence de la photographie qu'il « relève » et rédime dans ses tableaux. Il s'agit d'une différence absolue. Il suffit, pour en avoir une preuve négative, de regarder une photographie célèbre de la série de *The New West* de Robert Adams : *Colorado Springs*, 1968. De toute évidence cette image se réfère directement aux tableaux de Hopper et en constitue, presque, une citation : à l'ombre du toit, reflétant la chaleur du ciel estival, et en retrait par rapport à une petite pelouse et un chemin ensoleillés au premier plan, la façade de brique d'un bungalow, avec la porte d'entrée et ses volets blancs à droite, et à gauche une fenêtre, et derrière celle-ci, en contre-jour, la silhouette d'une femme qui se détache sur une autre fenêtre éclairée. Un peu comme chez Wenders, dans pareil cas, Adams a accentué la composition plastique de Hopper (lumière et ombre tranchantes ; porte et fenêtres multiples, donc cadre dans le cadre dans le cadre...) en la transformant en une photo artistique et « posée », contre le principe du hasard photographique – donc en « faux tableau » – et en perdant ainsi le contenu, tandis que Hopper partait d'un monde déterminé par l'image photographique pour le métamorphoser en peinture. Chez Adams, il s'agit d'une véritable réification photographique, là où Hopper, avec la peinture et grâce à sa lumière d'absence, crée, contre cette réification, l'image à l'arrêt, aspirant à l'improbable.

nation et aux affects du spectateur. La photographie, instantanée prise au hasard, ne doit pas, en principe, être mise en scène, à moins qu'il s'agisse de « photographie artistique », sans commune mesure avec les banalités quotidiennes dont part Hopper pour créer des œuvres d'art. Dans ce passage de la banalité au tableau consiste la spécificité de la peinture pour lui : la capacité de métamorphoser, grâce au style, sa dépendance à l'égard d'un monde déterminé et dominé par la reproduction technique.

Même si le rapport entre l'idée et le sensible était devenu incommensurable, portant « la représentation » à sa limite de possibilité pour la rendre impossible, comme l'avait pensé Hegel, c'est pratiquement l'existence de la photographie qui a tout simplement révolutionné la peinture en imposant aux peintres la tâche d'avoir à y répondre. Effort perdu d'avance, s'il s'agit simplement d'imiter la réalité. Courbet a été le seul encore à avoir résisté, en opposant, à l'immatérialité de la photographie, la matière en général et la matière picturale en particulier. Mais il n'en a pas moins subi l'effet de la mort sans phrase qui est inhérente à la photographie : dans *Un enterrement à Ornans*, la photographie réduit le monde à des constats de « faits ». En mettant fin à l'éloquence des textes et des arrière-mondes (qui survivent encore chez Courbet comme Nature et Matière), Manet acceptera la transformation du tableau en image, à ce qui est donné au regard, et il réduira le tableau à sa surface, et libérera la puissance absolue picturale. Photographe lui-même, Degas va importer le cadrage photographique

dans ses tableaux, comme une découpe fragmentaire dans la continuité du monde, différente de l'ancienne conception – italienne – du cadre en tant que partie signifiant le tout mathématique de l'univers avec ses coordonnées spatiales. Le symbolisme proclamera un refus « du quotidien, du coudoyé et de l'obligatoirement contemporain » de la photographie, et rejetant le règne des faits reproductibles, il cherchera refuge dans l'intériorité, l'imaginaire, le lointain exotique ou les îles enchantées. Face au noir du deuil de la photographie, l'impressionnisme sera la célébration de la fête de la couleur-lumière, et avec le fauvisme s'ouvrira pratiquement le chemin de la peinture pure abstraite. Contre la réification, l'objectivation et la spatialisation qui triomphe avec la photographie, Cézanne va introduire le temps dans l'espace et affirmer la création en devenir des formes, d'où procéderont les spéculations sur la production et la constitution ou la déconstruction des formes et, avec la libération du « faire » pictural, toutes les métamorphoses et les défigurations de l'image.

À partir de cette situation d'une sorte d'interdit de l'image, dû à la présence de la reproduction technique, si l'image de « la réalité », ressemblante, fait retour dans la peinture, ce sera littéralement comme « revenante ». L'image peinte, après le triomphe de la photographie, ne peut échapper à l'essence de celle-ci : la réification. C'est aussi parce que le tableau, même s'il a des références à la réalité, ne renvoie plus qu'à sa propre effectivité. La toile peinte cesse de vouloir donner l'illusion d'une réalité en dehors d'elle-même, et la présence d'une action actuelle,

ou bien ne peut plus le faire: comme voilée par elle-même, il s'agit de quelque chose de peint, de mise en scène. Devenue image, et déjà chez Seurat, elle est atteinte par l'absence. Image au second degré, celle que l'art absolu – dont, malgré la « figuration », ces peintres d'image font partie – réclame à cause du néant redoublé qui est en elle. Dans les images de « la peinture classique », il y avait une sorte de totalité de temps, de temps accompli: on voyait une scène et non une image, riche de ce qui s'était passé avant et de ce qui viendrait ensuite. Sauf lorsque les objets du monde sont simplement des « prétextes » (comme pour Matisse, Morandi et d'autres), après l'existence de la photographie, l'image, même en peinture, est grevée de son caractère mortifère et de son statisme. En plus de l'aspect de retour, de « revenance », parfois fantomal, spectral (déjà pour Seurat), l'image est la scène d'un théâtre de silence, d'histoire suspendue et lacunaire, de rêve pétrifié, de réminiscence, de souvenir inconscient, d'énigme figée.

Ces déterminations communes sont à l'origine des ressemblances évoquées, par les critiques, entre la peinture de Hopper et celles d'autres peintres « figuratifs » de son temps. Nécessaires, peut-être, à l'époque où il fallait situer Hopper parmi les « grands », ces rapprochements devenus courants exigent maintenant qu'on insiste sur les différences: l'art étant fait de singularités, seules les différences sont pertinentes, elles permettent de mieux saisir la particularité de la peinture de Hopper.

La suggestion d'un contenu latent inexprimé, malgré la visibilité apparente, le fait de ne pas enlever le voile des choses qui donne parfois aux images de Hopper, hantées

par le désir, une impression d'étrangeté et une proximité avec le rêve, a été interprété dans le sillage du surréalisme. Un tableau comme *Drug Store*, 1927, avec le merveilleux de la lumière émanant de la vitrine dans l'obscurité de la nuit, a quelque chose de la fantasmagorie nocturne du passage de l'Opéra dans *Le Paysan de Paris*. Cependant Hopper est dépourvu de la panoplie littéraire des peintres surréalistes, de l'imaginaire, de l'onirisme affiché, du fantastique fantaisiste. L'étrangeté des images de Hopper résulte d'une longue élaboration réfléchie et formelle qui n'était pas dans le programme des automatismes de l'inconscient des surréalistes. Ses œuvres se réfèrent à des modèles extérieurs intériorisés, elles sont des plus terre à terre, antipoétiques, « prosaïques » au plus haut degré et « réalistes », dans le sens flaubertien. Différentes donc de ce que Breton écrit, en introduisant « le surréalisme et la peinture » : « En fonction d'un drame qui n'a pour théâtre que l'esprit, l'œuvre plastique se référera à un modèle purement intérieur ou ne sera pas », ce qui ne l'a pas empêché de faire aussi l'éloge de *New York Movie*, 1939.

Parfois la présence d'une double lumière, indécise, du jour crépusculaire et de l'éclairage artificiel électrique (*House at Dusk*, 1935, *Gas*, 1940), a fait penser à Magritte. Hopper avait copié la phrase de Valéry, citée plus haut, à propos de « la pensée devenue visible dans l'espace, chez Mallarmé », semblant définir ses propres tableaux, il aurait pu souscrire également à cette idée de Magritte : « La pensée inspirée ressemble au monde en évoquant son mystère, une pensée susceptible

de devenir visible. » Mais ici, dans la pensée devenue visible, il s'agit, pour Magritte, d'un « principe d'incertitude », d'une mise en crise du sens commun et habituel de la réalité, avec toute une série d'apories dialectiques sur l'image, le langage, l'écriture, la pensée, la réalité, tandis que le mystère, chez Hopper, consiste en celui étrange et inquiétant de la réalité habituelle et banale: le « il y a ». Non pas les problèmes épistémologiques de Magritte, mais une question existentielle et ontologique.

La même étrange apparition de « ce qui est » distingue un tableau tel que *Light House Hill*, 1927, malgré l'éclat du soleil sur le phare et la maison du gardien, de « la peinture métaphysique » de De Chirico, et de son univers totalement autre par rapport à l'expérience ordinaire et à l'existence empirique. Probablement Hopper connaissait l'oeuvre de De Chirico, au moins par des reproductions qui circulaient déjà, même s'il n'a été exposé pour la première fois aux États-Unis qu'en 1928. Ils ont en partage un monde arrêté, d'absence dans la présence, silencieux, énigmatique et aussi quelques ressemblances picturales: acuité de la lumière sur l'architecture, espace éclairé par plusieurs sources, contours tranchants d'objets, d'ombre et de lumière, perspectives divergentes et points de fuite hors-champ, force de la couleur locale et manque de perspective aérienne, d'air, d'atmosphère. Il y a cependant chez De Chirico – et ici la différence avec Hopper devient essentielle – une recherche apparente, immédiatement évidente, de l'insolite, de la présence dérangeante: un temps sans heure, une scénographie d'allure métaphy-

sique, avec la juxtaposition discordante de motifs appartenant à des époques et des règnes hétérogènes. Et, pour marquer encore plus leur distinction radicale, il suffit de voir avec quel dédain De Chirico évoque la lumière du soleil qui constitue pour Hopper le but de sa peinture : « Peindre par exemple un paysage ensoleillé en s'efforçant de donner la sensation de la lumière, pourquoi ? Une peinture avec un tel but ne saurait jamais me donner la sensation de quelque chose de nouveau, de quelque chose qu'avant je ne connaissais pas. » Pour Hopper, c'est « ce qui est », dans son non-être, qui fait problème, et sa lumière en est la révélation.

On a toujours remarqué (Francastel, entre autres) ce que la peinture de la Renaissance devait aux représentations et à la scène du théâtre. Celles-ci continuent dans la peinture figurative de vingtième siècle jusque chez De Chirico, Magritte, Delvaux, Hopper ou Balthus. C'est ce caractère optique, « naturaliste » et théâtral du tableau comme scène de « l'histoire », le silence d'une narration suspendue et un certain sens du passé qui ont pu servir de points de comparaison de la peinture de Hopper avec celle de Balthus. On trouverait cependant difficilement la trace, dans l'œuvre de Hopper, de la dimension fondamentalement transgressive des tableaux de Balthus, et dans ses sujets et dans sa manière de les peindre : la tentative de passer, par effraction, de l'autre côté du temps, où serait préservée, intacte, donc figée, la peinture italienne de la haute Renaissance, et de ramener de ce paradis sans âge et intemporel, comme « d'une profondeur non-dite, mais impérieuse » (P. J. Jouve), toujours char-

gées de désir, des scènes surprises d'un théâtre de fantasmes de l'adolescence.

Parmi tous ces peintres évoqués à propos de Hopper, le rapprochement avec Morandi reste le plus étonnant. Chez les deux, on peut reconnaître, certes, les objets, la couleur, la lumière, une certaine économie de moyens, l'effet de la mémoire et une abstraction évidente. Mais les buts sont autres. Morandi ne peint pas de figures humaines, ses paysages sont de sa jeunesse et extrêmement rares, il situe les choses par rapport à la surface picturale et il est dépourvu de la construction spatiale complexe de Hopper. Morandi a repris les mêmes objets hors d'usage, de tableau en tableau, comme des supports d'« exercice spirituel » à la manière des mystiques, tandis que les motifs sont essentiels dans les tableaux de Hopper. Il n'y a pas de suspension de la narration, chez Morandi, aucune énigme, mais la réminiscence, « le temps retrouvé » : quelque chose irradie de sa couleur comme une présence épiphanique de la lumière, qui n'est pas celle de l'absence comme pour Hopper.

Toutes ces références aux autres peintres ont été déduites des œuvres, sans liens vraiment directs, mais Hopper aurait vu une exposition des tableaux de Vilhelm Hammershøi, à Londres en 1907, et il en aurait été vivement impressionné. À tel point qu'on en retrouverait la trace, des années plus tard, avec l'image d'une femme de dos devant une fenêtre – si caractéristique et récurrente chez Hammershøi – dans *Room in Brooklyn*, 1939. La possibilité de trouver une influence, aussi minime

soit-elle, réjouit toujours les historiens, même si tout : la lumière et les couleurs éclatantes, la vue du ciel et de l'extérieur contre l'air confiné des tableaux de Hammershøi, la nature morte de vase de fleurs, la construction de l'espace, l'atmosphère générale, c'est-à-dire « la peinture », en somme, est totalement différente. De tous les peintres dont il a été question, c'est chez Hammershøi que l'effet de la photographie est le plus évident : on a même pu parler de ressemblance de ses tableaux avec des photographies tirées en noir et blanc puis coloriées. Contrairement au présent suspendu au seuil du temps de Hopper, chez Hammershøi il s'agit d'images du passé, comme effacées, mentales ou d'une immatérialité spectrale, dirait-on, lointaines dans le temps, évocations de mémoire. De grandes pièces, chargées du poids de « l'intériorité », mais vides et hantées par une présence disparue, malgré des pans de lumière solaire. Une lumière diffuse, dont le spectre se limite à des tons subtils de gris, ou de rares couleurs diluées, sourdes, estompées, comme imprégnées d'une poussière légère. Hammershøi : « On pourrait parler de couleurs neutres et réduites. Je suis intimement convaincu que moins un tableau est coloré, plus il est réussi du point de vue chromatique », ce qui n'est même pas le cas dans *Room in Brooklyn*, avec ses couleurs lumineuses. Le point de contact entre Hopper et Hammershøi – en dehors du statisme et du silence, dû à leur relation à la photographie –, reste leur référence commune à la peinture de genre hollandaise, Vermeer surtout.

Avec Vermeer, rappelé très souvent à propos de

Hopper, on semble sortir de l'époque déterminée par l'existence de la photographie. Mais son œuvre a été redécouverte après le développement de cette technique, et on a beaucoup spéculé sur l'usage que Vermeer aurait fait de « la chambre noire » et sur la proximité qu'il y aurait entre ses tableaux et la photographie, même si une distance irréductible existe entre le présent-éternité spinoziste de Vermeer et la mort sans phrase inhérente à la photographie. Le seul à avoir comparé Hopper et Vermeer, pour mieux comprendre la singularité de Hopper en soulignant leur différence radicale, c'est Parker Tyler. Chez Vermeer, dit-il, la lumière unit l'univers, elle met en rapport et définit les relations, à l'inverse de Hopper, pour qui la lumière n'unit pas mais aliène, isole : « La lumière devient le moyen visible par lequel un objet ou une personne s'isole à la fois des autres objets et des autres personnes, et même de l'univers – c'est-à-dire du sentiment d'union avec le reste du monde. »

Contrairement aux figures de Hopper – même ses maisons isolées – n'habitant pas réellement l'espace qui les entoure, celles de Vermeer sont centrales, comme l'incarnation de l'univers environnant, dans une interpénétration totale de soi avec le monde des objets et des événements, et une plénitude de la présence à soi, telle Delft se mirant dans l'eau. Il y a, du côté de Vermeer, la sérénité et la paix du silence et, du côté de Hopper, le silence dérangent et énigmatique : la plénitude du temps chez Vermeer et le temps non-accompli de Hopper, vide, ouvert. Il s'agit, pour Vermeer, de rendre présent, dans la pure présence du visible, ce qui ne se voit pas, ne

s'exprime pas, ne se rend pas présent : la plénitude du temps en un maintenant présent, le maintenant de l'éternité, la perception de toute chose en « Dieu », neuve et fraîche et présente, sans besoin de rien, ni d'attente. Chez Hopper, il n'existe point d'éternité, mais l'insistance d'un temps sans durée, vide et interminable : une interruption qui ne procède de rien. Non pas présence mais manque, expectative qu'aucune transcendance ne vient combler.

Pour Vermeer, l'essence des choses est dans leur immanence, se suffisant à elles-mêmes et à leur plénitude de présence dans l'unité de tout : l'épiphanie de l'être, sans, comme chez Hopper, l'absence d'une révélation. Qu'il y ait lectrice, peseuse de perle, laitière... elles sont concentrées, entièrement à elles-mêmes et absorbées en ce qu'elles font : nulle nécessité d'imaginer une histoire. À y regarder de l'extérieur, les occupations des femmes de Vermeer sont parfaitement dérisoires (encore plus dérisoires d'y chercher des sens symboliques ou ésotériques, comme certains s'y acharnent). Mais il n'en est rien ; c'est que, en toute chose, se révèle et s'accomplit le tout de la perfection du monde dans sa présence à soi. Et c'est précisément ce dérisoire du « faire » qui devient visible, parce qu'il est suspendu, dans les images de Hopper – interprété très tôt à la lumière du « je préférerais ne pas » de *Bartleby* de Melville. Parce que son accomplissement serait encore plus dérisoire et insignifiant. C'est seulement dans un monde moderne, hautement développé et vide de substance – lorsque dominant les phénomènes de réification : le travail abstrait et la logique

immanente, économique, qui gouvernent les hommes et les choses – que ceux-ci sont accaparés par ce qui les occupe, et que l'accomplissement des tâches devient « préoccupation », « affairement », « banalité quotidienne » (ce que ne connaissaient pas les Hollandais du siècle d'or) et qu'il faut son arrêt, sa cessation pour qu'apparaisse l'ouverture d'une auto-compréhension de l'existence, comme dans les tableaux de Hopper, où dans la suspension du « faire » résonne l'improbable de ce qui n'est pas. Un désœuvrement, un fond d'absence, une aspiration générale et incertaine à l'inattendu, visible même dans les « les paysages ». Un « demeurer-ouvert hésitant », l'état de « ceux qui attendent » (Kracauer) : la détermination moderne du sentiment d'exister, comme l'envers de la morosité de l'aliénation, effet de la solitude des grandes villes.

Image et absence :
la fascination de l'image

Il y a un rapport de l'image et de l'absence que toute image ne manifeste pas d'emblée. Au contraire, cette absence est niée par la présence d'un sens qui y vient au jour. Cela n'empêche pas que la célébration de la présence soit fondée sur l'absence, et c'est cette absence qui fait surface chez Hopper.

Blanchot : « L'image, nous l'éprouvons, est un bonheur, car elle est une limite auprès de l'infini, possibilité d'arrêt au sein du remuement : par elle, nous nous croyons maîtres de l'absence devenue forme, et la nuit compacte elle-même semble s'ouvrir au resplendissement d'une clarté absolue. Oui, l'image est bonheur, – mais auprès d'elle le néant séjourne, à sa limite il apparaît, et toute la puissance de l'image, tirée de l'abîme en quoi elle se fonde, ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel, [...] l'image,

capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous. »

S'il existe une relation entre l'image et l'absence, elle devient évidente dans l'image photographique qui réduit tout surmonde ou profondeur de sens à l'image du défunt : l'absence de ce qui a été devant la caméra. Ce rapport n'a pas été thématiqué comme tel, mais il a déterminé la conception de l'image et, en lien avec elle, celle de l'imaginaire au vingtième siècle (la dédicace, par Roland Barthes, de son livre sur la photographie, à *L'Imaginaire* de Sartre, en a été la marque). Contrairement aux époques anciennes, et ce qui en survit dans le panpoétisme onirique des surréalistes, l'imagination n'est plus considérée, depuis Flaubert et Manet, comme l'ouverture sur « un monde-au-delà-du-monde », mais pouvoir d'irréalisation, c'est-à-dire attitude esthétique par rapport à ce monde-ci dans sa pauvreté et sa banalité essentielle. Il s'agit de prendre la chose et la montrer en apparence.

Les tableaux ont toujours été appréciés non seulement pour le « savoir faire » dont les peintres faisaient preuve, comme on l'a répété depuis Aristote, mais également parce que les choses y étaient atteintes par l'irréalité de l'art : le néant de l'image. Si l'œuvre d'art est un irréel (Sartre), lorsqu'on avait affaire à des surmondes, cela allait de soi, mais atteindre l'irréel à partir de la réalité ne peut se faire que par la négation, l'irréalisation. Le réel est neutralisé, frappé de non-être, devenu intouchable, inactuel, insondable, impassible, pour apparaître en son image. Une image irréelle de la réalité, la figuration précise du non-être : « l'absente de tous bouquets ».

C'est cette version de l'image, « cette autre région où la distance nous tient », que Blanchot – tout en y voyant la mort en abyme, sans référence à la photographie, son signe cependant dans l'ordre des images – distingue de l'idéal serein de l'art classique qui disposait des choses. Dans la différenciation entre Vermeer et Hopper, on a dit que chez ce dernier « l'appartenance au monde s'était dissipée » et qu'il ne s'agissait plus de « la présence de l'absence », comme pour Vermeer, mais de « l'absence dans la présence » : l'anonyme ressemblance qui n'est sauvée par aucun ciel. C'est cette présence neutre, impersonnelle – « l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante » – qui produit la fascination de ses images dont on ne peut disposer, ni en saisir le sens. Rien n'a de sens, mais tout semble avoir infiniment de sens.

Entre le toujours déjà et le pas encore, entre un avant et un après, dont on ne sait rien, qui ne se révèle pas en un maintenant comme dans la peinture classique, ce qui fascine, c'est l'absence de temps : le temps d'un présent sans présence, un présent qui appartient d'ores et déjà au retour, étant un « revenant », et au possible, qui pourrait être également insignifiant ou bien donner soudain un sens au tout. S'il y a attente, non seulement rien ne finit mais aussi rien ne commence, hormis, comme pour la jeune femme de *Automat*, 1927, la perpétuelle insistance de ce qui est toujours déjà dans une lumière d'absence.

Le regard du néant, inhérent à son essence, la photographie le dénie en montrant les choses. Elle montre mais n'énonce pas. Sa « relève » par la peinture, chez

Hopper, en est l'énonciation : un silence, inquiétant, devenu éloquent, visible. C'est un passage qui nécessite et produit son style, soustrait l'image au passé pour la porter au seuil du possible : l'arrachant ainsi au néant qui y résonne encore et toujours. L'entre-deux d'une double absence, de ce qui a été et de ce qui n'est pas, crée la fascination de l'image. L'impression d'un monde à l'arrêt dont la vie aurait été brusquement aspirée ou en attente du mot magique qui la sortirait du sommeil : *East Wind over Weehawken*, 1934, *Portrait of Orleans*, 1950 ; ou bien vitrifié par l'absence, *Road and Houses, South Truro*, 1933, et *The Camel's Hump*, 1931, l'un de ses seuls purs « paysages ». Les communications sont interrompues, comme toujours il n'y a pas de câbles sur le poteau télégraphique, pas de gardien dans la cabine d'aiguillage, aucun train sur les rails : *Railroad Sunset*, 1929, et ce sont uniquement les trois zones superposées de couleur, depuis la terre sombre à ce qui reste du bleu dans le ciel, au-dessus du crépuscule orangé, qui peuvent faire croire que le monde n'a pas été encore enseveli. Mais l'humanité a probablement disparu, voilà ce que l'on devine de la ville désertée, abandonnée, dans *Freight Cars, Gloucester*, 1928, derrière l'herbe folle brûlée au soleil du premier plan et les wagons de marchandises sombres qui la surplombent et barrent la vue : ce pourrait être une sorte de nouvelle « vue de Delft » du temps de détresse, selon Edward Hopper.

Dans le passage du « fait » à « l'image » du tableau, la singularité quelconque et la contingence, frappées d'absence, sont métamorphosées. Le style de Hopper semble

transformer la peinture de genre en une peinture d'histoire, mais d'une nature particulière. Car une histoire suppose une action, mais, dans le présent sans présence, de quelle action pourrait-il être question ? Des femmes cousant, au début, une grosse blonde faisant un lit, une autre rangeant la vitrine d'un restaurant *Tables for Ladies*, 1930, un pompiste à la tombée de la nuit... On trouve aussi souvent la lecture, *Compartment C, Car 209*, 1938, ou la manucure dans le salon de coiffure *The Barber Shop*, 1931, pour ne citer que deux exemples entre beaucoup : mais la lecture c'est une activité où l'on s'absente. Il y a parfois un regard, à cela se réduit l'action : *Chair Car*, 1965, qui réunit lecture et regard dans un train à l'arrêt en un autre monde.

L'harmonie de l'architecture et de la lumière reste, en principe, rétive au mouvement, que ce soit avec le voilier du *Yawl Riding a Swell*, 1935, ou celui de *Ground Swell*, 1939, ou la stripteaseuse de *Girlie Show*, 1941 ; la chevauchée de *Bridle Path*, 1939, faisant exception : comme le tunnel noir, sous les rochers de Central Park, devant les cavaliers, le tableau, avec l'obscurité de son sens, présente une énigme aux spectateurs.

Chez Hopper, les gestes sont extrêmement rares : « Dans la mesure où toute vie est mouvement, et où tout mouvement peut être à la base d'une narration ou d'une anecdote, le moindre geste ou sentiment inspiré par la nature produit, d'une certaine façon, de l'anecdote », a-t-il dit : « Le tableau voudrait dire quelque chose, mais j'espère qu'il ne raconte pas une anecdote évidente, parce qu'il n'en a aucune intention. »

Il lui faut sauvegarder « les réverbérations silencieuses d'un présent subordonné à ce qui est absent » (Santayana : *The Last Puritan*, l'un des livres préférés des Hopper). Suggérer la possibilité d'une histoire, rien de plus : une image qui ne cache ni ne dit rien, mais insiste. Il y a un lieu de l'histoire, mais l'histoire n'a pas lieu. Ou bien elle n'a pas commencé, ou bien il s'agit de sa forme négative d'un évitement. De là l'ambiguïté de ces images qui constitue intrinsèquement leur essence et qu'on ne pourrait pas réduire avec une interprétation. Malgré l'apparente évidence, une certaine opacité persiste. L'ambiguïté vient de ce que cela n'a rien de clair, d'où sa possibilité de résonance. Les tableaux semblent raconter une histoire tout en gardant le silence, se taisent quand on les interroge, se dérobent dans l'absence. Ils requièrent le spectateur et lui opposent une distance qui l'exclut. Une suspension qui déclenche l'imagination du spectateur et refuse de la satisfaire. Rêves pétrifiés, images à l'arrêt qui ont besoin du regard du spectateur pour être délivrés. « Œuvres ouvertes », non seulement du fait de la conclusion suspendue, mais parce qu'elles impliquent le spectateur et son interprétation, au lieu de simplement s'adresser à lui. La suspension empêche une conclusion rapide, maintient l'intérêt et l'attention du spectateur déconcerté. Pauvre et silencieux et toujours plus riche de l'histoire que chacun y projette : le mystère des tableaux est dans le regard fasciné du public. Pour que chaque spectateur puisse imaginer une histoire qui ne correspond pas à celle imaginée par d'autres, il n'est pas nécessaire qu'il y ait des figures dans les peintures. Les nom-

breuses toiles, sans personnages, de maisons spectrales au bord de la route ou dans un pré, vidées et hantées par l'absence, avec leur statisme et leur caractère iconique, semblent encore plus mystérieux : *October on Cape Cod*, 1946, *Solitude*, 1944.

La solitude est essentielle : on voit des maisons solitaires dans des paysages, des figures isolées ou des solitudes ensemble. Le but, c'est la création de lieu, les figures étant là pour faire résonner l'espace : le vide rempli de la densité de l'absence. Hopper a toujours affirmé que les figures n'étaient pas fondamentales, que leur fonction, par leur emplacement dans la composition, consistait à augmenter la charge émotionnelle de l'espace qui pouvait aussi bien se passer de personnage. Le vide, loin de se réduire à l'apparente inanité, semble l'abri d'un secret, attente d'autre chose dans la présence. Figuration de ce qui insiste et persévère, se donne en se retirant : proximité et distance de l'absence que l'on voit. Devant ces demeures blanches abandonnées – *Cape Cod Sunset*, 1934, entre autres et surtout avec « le double portrait allégorique » des Hopper, *Tow Puritans*, 1945 –, il est difficile de ne pas évoquer les architectures blanches de lumière, dénudées et vides, de l'autre « hollandais », Pieter Saenredam, et d'être tenté d'y voir la retenue, l'épure quasi sans ombre de l'austérité calviniste. Sauf que là encore, pour Saenredam, il y a une affirmation, qui, chez Hopper, n'existe, et encore peut-être, qu'à l'horizon improbable.

Hopper procède par raréfaction, ce qu'on a appelé, et lui-même, la suppression des détails – mais le monde

consiste en détails. Il s'agit comme une négation des êtres et des choses qui peuplent le monde. « Ici s'est effondré dans nulle part, mais nulle part est cependant ici » (Blanchot), cette absence dans laquelle se transfigure le monde pour devenir image, « se réduisant à du silence égal » (Mallarmé). Impression indéfinissable, état de suspension, une densité du vide dans son insistance hallucinatoire : « Le silence qui semble remplir chacune des œuvres de Hopper... peut être mortel », dit Burchfield, définissant « la poétique du silence » de son ami. C'est l'absence dans la présence qui rend le présent absent de lui-même, dans l'impossibilité de réaliser une présence. « Propre à tenir toute l'existence en suspens, comme en condition de non-existence, [...] l'absence participe des inquiétantes étrangetés qui menacent la certitude des perceptions et des pensées » (Fedida). Ces inquiétantes étrangetés naissent de la réalité courante. La conclusion suspendue, le familier connu devient insolite, comme chargé d'un sens dissimulé qui déconcerte. À la frontière entre réalité et fiction, l'étrangeté hante l'image et reste hors de la prise de celui qui regarde.

Le monde devient énigmatique, a-t-on dit, depuis le retour de l'image en peinture, après l'existence de la photographie. Or la photographie, la criminologie moderne et la psychanalyse appartiennent à une même constellation où tout fonctionne comme signe et indice. La fiction à mystère – d'Edgar Allan Poe au « roman noir » et au-delà – constitue le seul genre d'aventure dans le monde « moderne ». Des photographies de rues et de places vides d'Atget, dont on a rappelé l'impact sur

Hopper, Walter Benjamin avait écrit qu'elles évoquent « des scènes de crime ». On peut le dire de certaines toiles sans personnages de Hopper, et il arrive que même les tableaux avec figures le suggèrent. Comme *Gas*, 1940, où Wenders s'attend à voir « passer une voiture de gangsters ». La constellation image de reproduction/criminologie/psychanalyse est la matrice de la logique du fantasme du cinéma de Hitchcock, et ce n'est pas un hasard s'il a repris de Hopper l'icône de *House by the Railroad*, 1925, pour en faire un film.

Évoquant, en 1954, *Nighthawks*, 1942 – devenu l'image emblématique de son œuvre, de l'Amérique et du cinéma hollywoodien de son temps – Hopper a dit : « Inconsciemment probablement je peignais la solitude d'une grande ville. » En 1954, l'Amérique lisait *La Foule solitaire* de Riesman. Et pour distinguer, aux extrêmes, les deux plus grands peintres américains de l'époque, Parker Tyler aller évoquer la « solitude dans la foule » à propos de Hopper et la « solitude cosmique » pour Pollock.

Métaphysique existentielle :
« le mystère du monde banal »

Le caractère mystérieux d'un tableau de Hopper n'est rien d'autre que celui, intrinsèquement et essentiellement, énigmatique de « l'existence », qui disparaît en général dans le sens et les croyances, dans l'action et par la narration. Tandis que l'absence de sens et de croyance, la suspension de préoccupation, de finalité, de l'action et de la narration – donc le désœuvrement comme condition de l'œuvre – renvoient chez Hopper cette étrangeté de l'existence à elle-même dans son insistance têtue. Le « il y a » que, sur le mode d'un passé, la photographie montre mais n'énonce pas, Hopper le « relève » dans la peinture. La banalité quotidienne, perdant son cours, donc sa familiarité, est mise en scène dans le tableau, elle se remarque et devient question : c'est la dimension immédiatement « métaphysique » de la peinture de Hopper. L'évidence de ce qui, jadis, a pu

apparaître dans la lumière de sa propre présence a disparu. Ici il ne s'agit ni de présence ni de rien d'évident, pas plus dans l'existence que dans l'ordre de l'image.

Devant ses tableaux, on s'est souvent référé à « l'existentialisme », à des descriptions phénoménologiques de « la banalité quotidienne » et de « la facticité » et « aux tonalités affectives » de leur vécu, qui sont les effets de « la réification » : déréliction, solitude, intranquillité, mélancolie, angoisse... Evidemment sans un projet théoriquement élaboré de Hopper ni d'influence qui n'étaient pas nécessaires : à un moment historique, l'horizon d'expérience du monde et de ses problèmes sont les mêmes, seules diffèrent les réponses. L'expérience, dont provient son œuvre, est véritablement d'ordre existentiel. Même si elle a des déterminations sociales, celles-ci n'apparaissent pas comme telles dans la peinture de Hopper. Il n'excluait pas que l'art puisse avoir des visées critiques, mais refusait qu'on le « réduise à de la sociologie ». Hopper a peint son temps, comme nul autre parmi les grands peintres du vingtième siècle, mais il serait vain – sauf à de rares « provocations » de sa part contre le puritanisme ambiant – de vouloir relier directement tel tableau à tel événement particulier, que ce soit la grande dépression ou la guerre.

Ce qu'on a appelé la pensée existentielle a des racines historiques autrement profondes qui n'apparaissent pas à l'intérieur de cette pensée. Rapidement et abordé de manière très schématique, on peut dire qu'il s'agit d'une crise de la subjectivité moderne, de l'individu sujet qui était né, en Occident, de la dissolution des univers tra-

ditionnels en vue de l'apparition du capitalisme entrepreneurial: une subjectivité certaine de soi dans sa présence, maître et ordonnateur du monde et de son destin. Cette subjectivité et la forme du capitalisme qui lui correspondait sont entrées en crise à la fin du dix-neuvième siècle pour être ébranlées autour de la Première Guerre mondiale (concentration du capital, développement des sociétés par action, monopole, trust et cartel ont mis fin à l'illusion de la toute-puissance de l'individu-sujet ; et l'extension continue du phénomène économique et social de la réification, étant devenue manifeste dans la guerre du matériel et la prédominance de la technique, a abouti à une nouvelle conscience de la finitude). L'individu cause de soi a cessé d'être, il a cédé la place à une finitude originaire, une subjectivité, non seulement clivée entre conscient et inconscient, mais déportée de sa position, s'éprouvant d'emblée, sur fond de déréliction, comme absence à soi au lieu de la certitude de la présence. Une situation d'étrangeté impliquant l'étrangeté à soi-même, une distance, une façon de ne pas être dans l'immanence, de coïncider avec soi-même. Hopper, dans sa singularité, participe de cette tendance très générale de « métaphysique existentielle ».

La tonalité de l'angoisse, fondamentale pour les Européens de l'époque, est plutôt exceptionnelle chez Hopper: *Manhattan Bridge Loop*, 1928, image oppressante de couleur d'ocre sombre, recevant peu de lumière, sauf le premier plan à l'éclairage incertain, où, sur la ligne de fuite hors-champ, longeant le muret qui sépare ce premier plan des rails, marche un petit homme, vers la

gauche du tableau, dominé par les bâtiments sinistres du fond et les poteaux qui ressemblent à des gibets ; ou *Approaching a City*, 1946, entre murs hauts et tunnel noir, l'image de l'angoisse à l'approche d'une ville.

La solitude, par contre, est récurrente. *Sunday*, 1926 : l'homme désœuvré, au centre, assis, les bras croisés, au bord du trottoir, devant les boutiques fermées. Ou bien *Automat*, 1927, en une image de solitude absolue : entre tristesse et angoisse, nocturne bien qu'éclairée, froide malgré les couleurs chaudes, où, à gauche du tableau et l'unique cliente d'un self-service, une jeune femme est assise, les yeux baissés sous son chapeau cloche, tenant sa tasse d'une main nue et la soucoupe de l'autre, gantée, le buste tourné d'un côté, les jambes de l'autre, absente d'elle-même dans son intranquillité, devant la baie qui, derrière elle, occupe tout le fond sombre, où, au lieu de laisser voir le dehors, se reflètent, en diagonale opposée à la frontalité de la vitre, les rangées obsessives de plafonniers ; la femme se trouve ainsi prise comme dans l'espace d'un aquarium, piégée véritablement par le vide autour d'elle et par la série de verticales, contre l'horizontalité de l'image, les cadres des fenêtres et de la porte à droite du tableau, et par la surface agressive de la table trop grande pour une seule tasse et la chaise inoccupée en face d'elle et une rampe d'escalier sur le côté. Ou bien encore *Hotel Room*, 1931, une grande toile, rare, de plus d'un mètre cinquante de côté et de format quasi carré qui en accentue l'aspect vertical. Véritablement un art d'une catégorie spéciale : réunissant l'abstraction et la figuration ensemble, à égalité, chacune renforçant l'impact de l'autre. Comme

si la construction complexe des cubistes et les surfaces de couleur de Mondrian se seraient ouvertes à la figuration de ce monde-ci, dans une proximité de la peinture de genre hollandaise, mais l'auraient figée par là-même en lui imposant la rigueur de leur géométrie, enfermant ainsi la femme dans l'éclat lumineux des formes et des couleurs. La chambre est étroite, encombrée de lit, commode, fauteuil, valise, sac, robe, chapeau, soulier, et cependant bien rangée et vide à cause de la hauteur et de ses pans de couleur pure. Il n'y a pas de temps, pas d'air, donc pas de perspective atmosphérique chez Hopper. Chaque surface, chaque forme, chaque objet est distingué par la couleur, plus ou moins lumineuse, de différentes températures. Depuis le bleu du premier plan, les beiges plus ou moins clairs des deux murs, au rideau jaune de la fenêtre, le marron des bois du lit et de la commode, au vert du tapis et du fauteuil, à la nuit de la vitre... Les couleurs claires et chaudes du fond et la verticalité du tableau renforcent son aspect frontal. Même si le blanc du drap de lit crée la profondeur de l'espace, il partage également le tableau en deux : la clarté du haut et le bas, avec les objets, plus sombres. Reliant les deux parties, la femme est assise sur le lit, peu habillée, mais le visage dans l'ombre : elle ne semble pas avoir reçu « une lettre d'amour ». Figure de « l'aliénation moderne », dans son absolu anonymat (de là la nécessité de l'ombre sur le visage), elle est prisonnière de l'espace et surtout du temps, qui, dans cette cage lumineuse, lui manque : dépendante de l'horaire impérieux des trains dans lequel elle est absorbée.

Non seulement les personnages sont souvent seuls,

mais même s'ils sont ensemble, il y a rarement être-avec-autrui ou être-au-monde. Dans *Chop Suey*, 1929, la jeune femme, qui semble, a-t-on dit, assise face à elle-même, est ailleurs. En général, les câbles manquent aux poteaux téléphoniques et les maisons sont parfois dépourvues de porte. Dès 1933, Mumford a parlé de solitude même s'il s'agit de maisons habitées, et elles le sont rarement. Elles ont l'air d'être posées sur la terre sans y être enracinées.

Il n'est pas question de présence chez Hopper. La nature se trouve à la lisière, limite menaçante, contre laquelle la maison est un abri, faite par les hommes qui l'ont pourtant désertée. La nature est « là-bas » : les bois devant la cage de l'escalier raide, faisant appel au spectateur pour qu'il s'y précipite, *Stairway*, 1949 ; la mer où peut-être quelqu'un vient de se suicider, *Room by the Sea*, 1951 ; le bois inquiétant au crépuscule de *Gas*, 1940 ; l'appel de la forêt que seul le chien entend dans *Cape Cod Evening*, 1939 ; la forêt derrière la boutique de *Seven A.M.*, 1949, et celle où, peut-être, sont passés, traversant la fenêtre, ceux qui habitaient la chambre de *Sun in an Empty Room*, 1963...

Bonnefoy avait évoqué la différence entre le « quasi panthéisme » des impressionnistes français, avec leurs racines dans le monde terrien des paysans, et l'effet du dualisme puritain chez Hopper, en voulant, toutefois, trouver dans le soleil sur le corps des femmes une « présence réelle » –, pour le moins, comme on verra, très problématique. À propos de *Excursion into Philosophy*, 1959, Hopper aurait dit à sa femme que « ce pourrait être son

meilleur tableau ». Il arrive que l'on croie ainsi, juste au moment de la finition d'une œuvre, sans la distance du lendemain. Mais peut-être Hopper pensait-il sincèrement y avoir exposé une conviction aussi ancienne que le livre de Platon que le jeune homme est censé avoir lu, avant de le poser à côté de lui, près des fesses nues de la jeune femme couchée sur le lit. L'homme assis regarde fixement, à ses pieds, la lumière intense entrée par la fenêtre sur le plancher : « Que dore le matin chaste de l'Infini / Mais, hélas ! Ici-bas est maître » (Mallarmé). Les rôles sont inversés dans *Summer in the City*, 1949, où une femme insatisfaite est assise sur le lit à côté d'un homme couché le visage enfoui dans l'oreiller, le contenu de vérité reste le même, mais sans référence philosophique cette fois et avec une construction autrement complexe d'espace, de lumière et de couleurs. À Jo qui aurait protesté que, dans le tableau « philosophique », les pieds de la jeune femme « sont trop sales pour une Nice Girl », Edward Hopper aurait répliqué que « ce n'est pas une Nice Girl ». Il voulait d'abord appeler *A Woman in the Sun*, 1961 – la femme debout devant la fenêtre et dans la même lumière intense qu'on voit aux pieds du jeune homme dans *Excursion into Philosophy* – « *The Wise Tramp*: Traînée avisée ». Hopper n'est pas de ceux pour qui l'Eros permet de surmonter le dualisme.

Au-delà du puritanisme, « une réaction naturelle contre la nature », selon la définition de Santayana, il y a le fait que l'Amérique a été créée par des immigrants contre le culte du passé (monarchique, féodal, papiste), et que c'est un pays de l'espace, sans attachement ni enracinement

dans l'Histoire et, comme les vieux pays, dans une terre : « la frontière » d'abord ; lorsqu'elle fut atteinte, Hollywood et, après la fin de la grande époque de celle-ci, la lune, disait Norman Mailer – et cette frontière traverse maintenant chacun chez Hopper (R. Hughes). Mais cette « déterritorialisation », le fait de « ne pas être chez soi » vient aussi de « l'aliénation moderne », de la dualité entre « substance pensante » et « substance étendue » – l'Amérique a mis en pratique Descartes sans l'avoir lu, selon Tocqueville –, dont les effets continuent dans la pensée existentielle, malgré les tentatives de dépassement.

Pour l'homme de la « métaphysique existentielle », l'absence et le néant, telle une fissure impalpable, s'introduisent dès l'origine du monde qui perd ainsi le plein de sa densité d'être. Exister, désormais, c'est être hors-de-soi : la possibilité, et non la simple coïncidence avec l'en-soi des objets, entre le non-être et le désir d'autre chose. L'aliénation et le désir de ce qui n'est pas sont liés et cause l'un de l'autre. Le futur – le projet – constitue la principale « extase temporelle » de la pensée existentielle. L'extase à distance d'elle-même : ouverte à autre chose, non présente à soi. L'existence est « possibilité d'être, en avance de soi-même », l'actualité du présent n'étant que l'actualité de la possibilité. C'est sur son seuil que se tiennent les scènes, avec ou sans personnage, de Hopper. Cette dimension de suspens, d'expectative, sauve l'être, et aussi l'image, de la réification : malgré la photographie, « il n'y a pas d'identification de l'être à son image pure et simple ».

Un tableau de Hopper est des plus prosaïque, littéral,

avec des figures enfermées dans leur existence étriquée, avortée, stagnante : *Hotel by a Railroad*, 1952, en est l'évidence criante. La femme, à gauche, en sous-vêtement de couleur saumon, assise dans un fauteuil plastique bleu agressif, est occupée à lire ; l'homme debout, au centre, tient une cigarette et regarde attentivement par la fenêtre, non pas les rails, devant un mur de clôture gris, mais hors-champ. C'est de là que vient le contrepoint à ce qui pourrait suinter une atmosphère sinistre : l'éclat de la lumière inondant tout. Tristesse et ennui ne sont pas réservés au grand âge, à la sexualité éteinte, « symbolisée » ici par le verre retourné sur la carafe devant le miroir et posé sur la commode entre l'homme et la femme. « Désenchantement et mélancolie du crépuscule, anxiété amoureuse et nuit profonde » (G. Levin) caractérisent le jeune couple de *Summer Evening*, 1947. Dans *Cape Cod Evening*, 1939, la femme regarde l'homme, celui-ci essaie d'attirer l'attention du chien qui est à l'écoute d'un ailleurs hors-champ. Un tableau de Hopper est une « mise en scène » du manque : manque dans l'être et manque à être. Il ne faut donc pas y chercher une apologie de ce qui est, « une sacralisation du fait quotidien », comme l'avait cru voir Lewis Mumford, mais plutôt la morosité de l'existant. Sans pour autant que le tableau renonce à l'absence qui hante les bornes étroites du « il y a ».

L'effectivité serait le triomphe définitif du banal, l'existence s'engloutirait dans le silence mortel, l'image est donc hantée d'absence, d'infinie lenteur, d'incomplétude, du possible. La suspension, le fait que rien ne se

produit, est plus féconde que l'effectivité de l'acte. Elle introduit la virtualité, la puissance du négatif, le « non-pas » riche de possibilité : l'expectative indéfinie d'une révélation qui ne viendra pas, la révélation étant l'attente même, un horizon improbable qui rend le monde étranger à lui-même. Une peinture de ce qui est, avec un coefficient d'absence : cela devient chez les personnages, comme dans « les paysages », une aspiration à un au-delà de la présence, de quelque chose d'insaisissable dans l'immanence, qui surprend le spectateur.

C'est l'œuvre, la peinture dont le moyen ou le véhicule est la lumière, qui révèle le manque et le comble, en ce qu'elle se réalise comme œuvre. Il ne s'agit pas de « présence réelle », selon Bonnefoy, ni « d'éclipse radicale et définitive de sens » comme pour Hameury, mais d'une lumière d'absence. « L'image à l'arrêt », dans l'acception benjaminienne du terme, « d'un présent qui n'est point passage, mais qui se tient immobile sur le seuil du temps ».

L'image à l'arrêt : lumière d'absence

La peinture de Hopper est d'apparence traditionnaliste : une figuration « réaliste » de l'espace tridimensionnelle. Mais elle n'obéit pas aux règles. Hopper passait beaucoup de temps à concevoir ses tableaux d'allure simple et d'une construction complexe. La simplicité du premier abord ayant même pour but de voiler en quelque sorte cette complexité déroutante, pressentie par le spectateur, sans être nécessairement réfléchi par lui.

Guy Pène Du Bois écrivait dès 1933 : « La tension est créée par le rapprochement ou l'imbrication d'espace en contraste. C'est par cette tension que le familier devient étrange, le connu inconnu. Le sens reste suspendu, insaisissable entre deux propositions qui s'opposent. » Ainsi, à y regarder de près, les ressemblances avec la photographie s'évanouissent rapidement : la prégnance des images de Hopper, y compris de *Nighthawks*, 1942,

tient à la tension entre leurs perspectives, ce qui n'existe même pas avec un objectif grand angulaire qui déforme mais ne fabrique pas de perspectives contradictoires.

La construction est rigoureuse et instable, à cause des points de fuite et des lumières divergentes : frontale, parallèle au plan du tableau et diagonale qui coupe dans la profondeur ou conduit hors-champ. Très tôt, et dès certains tableaux parisiens, Hopper combine la frontalité et le point de fuite en diagonale, influencé par les perspectives divergentes des peintres fauves. Et déjà dans *Le Parc de Saint-Cloud*, 1907, apparaît la tendance de Hopper, malgré la diagonale vers la droite au premier plan, de composer le tableau en zones parallèles superposées et frontales. Et ceci de même jusqu'au bout : les arbres au-dessus des routes superposées de *Four Lane Road*, 1956, comme ceux de *Road and Trees*, 1962, clôturent frontalement l'espace.

Cette frontalité qui renvoie à la surface du tableau est liée à l'abstraction. Par là, Hopper coupe court à l'idée de lointain et d'infini inhérente au paysage. Le monde est fermé, sans l'impression de l'infini. *Solitude*, 1944, à cause de la profondeur et du chemin vers l'horizon, peut faire penser à Friedrich, mais exceptionnellement : « la prose » de Hopper, « l'être du non-être » n'a rien d'une subjectivité lyrique et romantique, de l'éternité en absence de Friedrich, de l'aspiration qui fait apparaître ce monde-ci dans la lumière lointaine de l'ailleurs de la mort, de l'autre côté du paysage, et de sa part d'invisible. L'espace de Hopper n'est pénétrable qu'illusoirement : si l'on regarde ce monde on rencontre une sorte de mur,

que ce soit le ciel, un bois, des nuages, des briques ou du plâtre (P. Tyler).

Malgré la frontalité, les formes semblent posées sur terre et même les maisons et les arbres manquent d'enracinement. C'est que, en absence de perspective unique et stable, dit Jean Gillies, Hopper n'indique pas de ligne d'horizon ou en suppose plusieurs. Le « dehors » mine cependant la clôture de l'espace. Hopper : « La forme horizontale, panoramique de *Manhattan Bridge Loop* [1928] vise à donner une impression de vastitude latérale. Affirmer les principales lignes horizontales du dessin en les interrompant aux limites de la toile contribue à renforcer cette impression et à suggérer les espaces et les constructions qui se trouvent au-delà des limites de la scène elle-même. Ces espaces "hors-cadre" conditionnent toujours l'espace même très limité que le peintre vise à représenter, bien que je sois persuadé que tous les artistes n'en ont pas conscience. » Le point de fuite hors-champ introduit « le dehors » dans la présence.

À la différence du cadre pictural «classique», qui sert de coordonnées pour créer un espace centré, le cadrage photographique découpe un fragment dans une continuité spatiale et un flux temporel : que cela implique donc un hors-champ spatial, et au cinéma, temporel, cela va de soi. Dans la peinture ancienne existait une « sédimentation » de l'espace et du temps : une scène au temps et à l'espace accomplis. La perspective était donc symbolique, a-t-on dit, non seulement dans le sens considéré par Panofsky, mais aussi parce que l'espace et le temps du tableau et l'histoire peinte étaient symboliques dans une

relation de partie au tout de l'univers. Tandis que le cadrage photographique n'est qu'une découpe, un fragment dans le continuum espace-temps et tend donc nécessairement à une singularité quelconque et non pas à avoir un sens symbolique par rapport au tout. Hopper combine les deux conceptions du cadre et du cadrage dans un effet de suspension, d'absence, chacune déstabilisant l'autre.

La profondeur de champ constitue la dimension temporelle de l'espace. En utilisant la frontalité pour barrer l'impression du lointain et accentuer celle de la surface picturale, en déportant les points de fuite en diagonale vers les angles ou hors-champ, Hopper bloque cette dimension temporelle et crée « l'image à l'arrêt » : un temps suspendu, hors temps. Contre « la construction légitime », avec point de fuite unique et central, la divergence perspective produit une certaine mobilité immobile. À ses commencements, la perspective devait ménager une continuité entre le monde de l'image et celui du spectateur (contrairement à l'ailleurs sacré et surnaturel de l'icône) et produire un présent et une présence. Tout cela ne se trouve pas chez Hopper. Il n'existe pas de continuité, d'extension logique entre l'espace du spectateur et celui du tableau (Gillies) : étant donné la relation entre l'espace et le temps, le lien entre le temps du spectateur et celui du tableau est rompu. La relation au temps devient problématique parce que le chemin d'accès au tableau reste barré.

L'effectivité de la profondeur spatiale, donc du temps, dépend du point de vue de l'observateur, à partir duquel

se construit l'espace et son organisation en profondeur. Avec la rupture de cette relation, par Hopper, de l'impression que la composition prolonge l'espace du spectateur, celui-ci, au lieu de pouvoir parcourir la profondeur du tableau, est mis à distance par rapport à lui. Puisqu'il y a divergence de points de fuite, il ne s'en déduira pas l'évidence d'un point de vue. De là, avec ce décentrement de point de vue, pour le spectateur également, le dessaisissement du sujet : l'expérience de la « dérélition », telle qu'elle est présentée dans les tableaux et telle qu'elle a été réfléchie par la pensée existentielle.

La sorte de syncope qui se produit par la divergence des points de fuite perspectives, la suspension du devenir qui en résulte, et de ce qui normalement devrait suivre son cours, introduit l'étrangeté dans le familier et rend conscient de l'être ou du néant du « il y a ». Le spectateur ne fait pas seulement l'expérience de l'absence parce qu'il voit dans le tableau, qui n'est que l'être absent de l'image devenu redondant, mais par là même il éprouve l'impression d'une absence à soi au lieu de la certitude de la présence.

Hopper invite le spectateur et lui refuse l'accès, a-t-on souvent remarqué : ces deux impératifs contraires créent la tension de son œuvre. Ne pouvant entrer dans l'espace du tableau, le spectateur se trouve devant une peinture, une image énigmatique, à l'arrêt. D'ailleurs en plaçant parfois quelque chose au premier plan, Hopper interpose un obstacle devant le spectateur qui se trouve face à une scène. Il s'agit d'une expérience de voir. Contact et sé-

paration, à la fois, d'un temps immobile et d'un fond sans profondeur : la fascination de l'image.

Ce qui disparaît de l'image peinte après l'existence de la photographie, c'est l'impression du mouvement et d'éloignement en profondeur : les choses se figent dans un espace sous vide et sous vitre. Ainsi lorsqu'on constate que les fenêtres, dans les tableaux de Hopper, manquent de vitre, on oublie que ce sont des tableaux et non la réalité et que c'est le tableau qui apparaît sous vitre – comme l'avait remarqué Barr, en parlant d'« humanité inutile » et d'un « sens de silence et de détachement comme si l'on regardait la scène à travers une vitre ». Le caractère d'image peinte est souvent affirmé par la redondance du cadre dans le cadre, du tableau dans le tableau. *Rooms by the Sea*, 1951, chargé d'absence, quoique moins vide que *Sun in an Empty Room*, 1963, mais son prélude, en est comme une démonstration. À droite, la porte ouverte découpe un cadre de biais sur la mer et le ciel séparé par la ligne d'horizon. La lumière entre par cette porte et se projette en deux grandes formes trapézoïdes de couleur différente, plus jaune sur le plancher, plus bleue sur le mur qui occupe de biais une grande surface de la toile. À gauche de la toile, un cadre droit et plus étroit s'ouvre sur une seconde pièce, meublée celle-ci d'une commode et d'un canapé. Sur le mur et le plancher, la lumière, découpée en rectangle et losange de plus petite taille, fait écho aux formes lumineuses de la première pièce. Sur ce mur du fond, le bord visible d'un tableau résume toutes ces redondances de cadre, d'image, de tableau.

Hopper: « *The frame ? I consider it forcibly* ». Le cadre a une importance primordiale. La force de *Room in New York*, 1934, provient de son découpage de cadre dans le cadre et du contraste entre la partie éclairée et occupée et l'autre moitié de la surface du tableau au premier plan : l'architecture imposante et sombre qui fonctionne comme encadrement. Parfois le rideau de la fenêtre sert de rideau de théâtre devant une scène. Les dédoublements de fenêtres dans la fenêtre multiplient les cadres dans le cadre et, par les variations géométriques, enferment le personnage dans un espace par ailleurs ouvert. *Office in a small City*, 1953 : dans la frontalité d'un mur blanc, qui occupe la grande partie de la surface de la toile, un cadre de fenêtre en diagonale découpe ce qui ressemble à un tableau qu'on regarderait de biais. On y voit, à gauche du « tableau » et de la toile, l'employé assis devant un autre « tableau » : l'ouverture d'une autre fenêtre par laquelle entre la lumière, éclairant le mur à côté du personnage en y projetant l'ombre de la barre. Le fond de la toile, et du second « tableau », est fermé frontalement, mais en partie seulement, par un mur tout uni et blanc. Le ciel bleu et un autre immeuble ancien de couleur ocre, aux innombrables cheminées et fenêtres, font face à l'employé, donc en diagonale par rapport à la surface de la toile et du mur du fond et ils se prolongent jusqu'à la droite, découpant ainsi un troisième « tableau » vertical, « coincé » entre le mur du premier plan et le cadre de la toile.

Ce n'est rien d'autre, comme on l'a déjà rappelé, qu'une mise en évidence de l'idée albertienne du tableau

comme une « fenêtre » par laquelle notre regard plonge dans l'espace. Hopper expose cette identité du tableau et de la fenêtre, tout en en renversant la formule : c'est la fenêtre qui devient tableau.

« Il est difficile de peindre l'extérieur et l'intérieur en même temps. C'est un problème d'aire positive et négative. Le problème est de donner la sensation de l'intérieur et de l'extérieur d'un bâtiment, vus simultanément, et peu de peintres l'essaient », a dit Hopper. Voir l'extérieur à partir d'un intérieur est courant, et pas seulement dans la peinture flamande. Il y a très tôt, chez Hopper, la fenêtre, de biais avec ses multiples encadrements, dans la gravure : *From my Window*, 1915-1918, et ensuite très souvent un personnage solitaire qui regarde de manière interrogative un hors-champ par la fenêtre : *Eleven A.M.*, 1926, *City Sunlight*, 1954, *Hotel Window*, 1955. Avec, dans certaines gravures, de femme dans une chambre, de quelque chose d'inconnu, de menace d'intrusion violente du dehors.

Mais l'inverse : voir l'intérieur à partir de l'extérieur reste en général plus rare dans la peinture. Pour les Hollandais, la fenêtre sert parfois de cadre à un portrait « posé », mais ne s'ouvre pas sur une scène d'intérieur. Chez Hopper l'intérieur se voit par la fenêtre, éclairé artificiellement, lorsque l'obscurité règne alentour comme dans *Room in New York*, 1934. Et tout autant dans la clarté du jour : *Apartment Houses*, 1923, *Office in a small City*, 1953, ou bien *New York Office*, 1962, où, faisant « tableau », derrière une grande baie vitrée, découpée dans un mur beige au soubassement vert, on voit une

femme en robe décolletée bleu vif, se détachant sur une profondeur obscure, comme dans un aquarium, avec quelque chose d'inquiétant, à l'arrière, dans la rue adjacente de biais, entre cette façade vitrée et l'immeuble gris foncé aux fenêtres sombres qui la coupe en diagonale et s'enfonce dans la rue.

Ces visions par les fenêtres ont été l'occasion d'évoquer le voyeurisme, parce que d'autres peintures représentent des femmes dans leur intimité, surprises à la dérobée, au passage. Ainsi *Night Windows*, 1928, où trois fenêtres éclairées découpées dans l'obscurité massive de l'architecture extérieure d'un immeuble courbe, en ne permettant pas de voir tout de la chambre, du lit et de la femme penchée de dos et en sous-vêtement, augmentent l'acuité et la tentation de la vue. « La fenêtre ouverte sur le monde » a été inversée ainsi en fenêtre livrant l'intérieur au regard de tout le monde. À propos de la peinture de Sloan, Hopper avait écrit : « Ses personnages avaient les gestes sans affectation de l'animal humain quand il ne se sent pas observé. » Le « voyeurisme », chez lui-même, ne tient pas seulement à la vue de corps surpris, sans apprêt, mais surtout au caractère d'image redondante de ces tableaux. Images, de surcroît, dépourvues de « fabulation », avec leur effet de « réalité », dû à la proximité de la photographie et du cinéma. Ce voyeurisme provient de la distance entre le spectateur et l'espace du tableau : O'Doherty parle de « l'œil désincarné de Hopper qui précède le spectateur à travers la fenêtre ». Témoin silencieux, il n'est pas « présent » à ses tableaux : l'image est ailleurs,

non disponible, et malgré la proximité, à une distance infranchissable.

Par les structures architecturales, les angles, les lumières et les couleurs, il se produit des emboîtements d'espace les uns dans les autres, et un sens inouï, cubiste, de rythme et de variation : le style de l'œuvre qui nie l'allure quelconque de l'image simple de reproduction du monde banal pour en révéler la part étrange. Il ne suffit pas que le monde devienne peinture, c'est de l'ordre de la négation de l'immédiateté, il faut que la peinture devienne peinture, à distance de la représentation, par la redondance qui fait tableau dans le tableau, clôture contre l'infini et non moins inquiétant.

Plutôt de tendance « plastique » que « picturale », pour reprendre les termes de Wölfflin, Hopper n'emploie pas les couleurs et les valeurs afin de produire l'effet d'un mouvement continu en profondeur. Le mélange de couleurs et les touches de pinceau sont exclus du traitement des couleurs qui lui servent pour construire l'espace et les formes. Couleurs et lumière produisent des structures spatiales statiques au détriment de l'éloignement et du temps. Hopper ne choisit pas entre la lumière, la couleur et la ligne, et ne sacrifie pas l'une à l'autre. Plastiquement, chaque forme est délimitée avec ses contours précis et ses couleurs propres. Ce maniement plastique et tranché des couleurs va à l'encontre de la perspective atmosphérique. Contours et limites rendent les formes immuables et fixent leur apparition, ils séparent les formes les unes des autres. Les choses sont prises dans leur ordonnance et ne peuvent s'en échapper, d'où leur insistance et leur

inéluctabilité. Il n'y a pas de fusion intime de la forme, de la lumière et de la couleur dans un univers total et lié, donc pas d'épanchement des masses, mais insistance de formes particulières, fermées, « tectoniques », séparées. Il n'en résulte pas un tout organique mais l'unité d'une multiplicité distincte, dont les diverses parties s'offrent au regard en toute clarté et avec le maximum d'acuité.

Dans cette manière apparemment archaïsante d'un retour aux débuts de la Renaissance, néanmoins complètement déstabilisée par l'absence de perspective centrale, et avec l'éclat des couleurs en plus, il ne s'agit pas de rendre la réalité mais de peindre une réalité irréaliste devenue tableau. La peinture de Hopper n'est pas la réalité mais une réalité en absence. Et les couleurs sont utilisées par lui quasi abstraitement, sans quoi il y aurait une présence picturale, à la Manet, et non l'absence.

Hopper ne peint absolument pas une quelconque matière et ne cherche pas, comme les Hollandais, la texture des choses, que ce soit le bois ou la chair humaine. Il n'accentue pas la touche. Sa matière a de la consistance, non pas d'épaisseur sensuelle. Conservée, la matière est dépouillée de son épaisseur et de la pesanteur de ses qualités perceptives. « La vie fulgurante de la matière, la matière fulgurante de la vie, avec sa pulsation interne, l'organisme ensanglanté résumant et prolongeant dans sa substance l'organisme universel ; la spiritualisation de la chair, du sang, de la sève » (Elie Faure) : le contraire absolu du « puritanisme » de Hopper, il faudrait le voir chez son quasi contemporain, Soutine, dont se réclameront les expressionnistes abstraits. La matière

existait dans les tableaux peints dans le Maine, ensuite les œuvres classiques de Hopper – le mode particulier de leur sujet et la teneur de leur contenu – ont exigé l'austérité.

Sans la beauté de la texture et le charme de la couleur pour elle-même, la peinture de Hopper est méditative, faite pour les yeux et l'esprit, elle ne suggère aucune sensation de jouissance matérielle. Il n'y a pas de relation sensuelle avec les tableaux de Hopper, ou de romantisme sentimental ou émotionnel, pas d'éblouissement naïf non plus ou de beauté : tout est objectivé, réifié. Engagement et distanciation à la fois, « le neutre » qui sublime émotion, sensation et sentiment en art, en contemplation esthétique. À l'exception des figures – ce qui produit d'ailleurs leur étrangeté par rapport au lieu – la peinture de Hopper est dépourvue d'empâtement. En peignant ses personnages, il ne cherche pas à masquer leur sécheresse, leur aspect de figure de cire, même plâtré. Au contraire, cela révèle le caractère peint de ses tableaux et la métamorphose de singularités quelconques, anonymes.

La prééminence et la précédence du lieu sur les figures, qui sont parfois conçues et placées à un deuxième moment, les rendent étrangères à elles-mêmes et au lieu comme scénographie. « L'aliénation est l'état de l'individu dépossédé de lui-même par la soumission de son existence à un ordre de choses auquel il participe mais qui le domine » (Hegel). Cette aliénation, l'« étrangeté » par rapport au lieu, ce fait de ne pas être chez soi, est contraire au grand acquis de la Renaissance : la co-

substantialité et l'unité de la figure et du lieu. L'extériorité des figures par rapport au lieu leur donne l'air d'être en transit, déplacé (hôtel, cafétéria, bar, restaurant, cinéma, théâtre).

Si les disjonctions spatiales de perspectives divergentes, démultipliées par les fenêtres, leurs bords, embrasures et chambranles, enferment les personnages, c'est surtout, comme l'a écrit Parker Tyler, la fonction de la lumière qui aliène, isole : « Une définition toute mathématique, une stratification non modulée de la lumière et de l'ombre qui n'illumine pas la présence humaine, mais l'absence. » Sans passage et modulation, la lumière détache les formes. Elle n'est pas discrète, et au lieu de donner l'être à chaque chose le fait s'absenter de lui-même. Si la lumière annonce ou révèle quelque chose c'est bien l'absence. Elle est « lumière d'absence ».

Chez Hopper, la construction complexe du tableau résulte souvent de l'intrication de plusieurs perspectives d'espace, de lumière et d'ombre. L'intensité de la lumière et ses contrastes avec l'ombre voilent les ambiguïtés de la construction spatiale qu'on ne sent pas moins, sans qu'elles soient évidentes. Cependant bien que la lumière ait pour fonction de stabiliser la composition, étant elle-même divergente par ses sources, elle perturbe la stabilité (J. Gillies). La lumière frappe et révèle les formes ou bien devenant visible par elle-même, sans velléité expressive, elle donne aux images une présence d'absence hallucinatoire. L'intensité de la lumière fige les formes dans l'espace en un instant immobile.

Il existe une luminosité ambiante et une lumière non

immanente. Même lorsqu'elle n'a pas de forme précise, comme dans les « paysages », cette autre lumière se laisse pressentir par rapport à la simple luminosité ambiante qui a pour tâche de rendre les choses visibles. Lumière sur lumière, venue du hors-champ, du soleil ou d'une source artificielle, sa provenance n'est pas évidente et son effet aboutit à une construction artificielle. La manière dont Hopper peint la lumière naturelle, dans les intérieurs surtout, est due à une époque qui utilise des éclairages dirigés, et la lumière électrique qui rompt la relation naturelle avec l'environnement. C'est traversée par le cadre d'une fenêtre, d'une porte ou d'autres motifs architecturaux que la lumière devient visible : les lumière et les ombres, découpées avec une netteté violente par la géométrie, acquièrent une « solidité » architecturale, comme dans *Conference at Night*, 1949. Souvent « le volume » découpé par la lumière-couleur crée un effet de vide, d'aspiration vers l'inconnu du dehors. Dans *Dawn in Pennsylvania*, 1942, l'intrusion de la lumière, un faisceau trapézoïde éclairant un quai de gare et partageant en deux zones de différentes clartés le pilier du soutien, dessaisit soudainement les choses de leur être, les projetant sur « l'autre scène ». Le quai, légèrement de biais par rapport à la surface de la toile, découpe, au second plan, un tableau occupé dans le fond par des usines aux grandes cheminées noires dans le gris bleu indécis de la lumière de l'aube. Au premier plan à droite un chariot est en attente de transport d'on ne sait quel objet pour en charger, peut-être, le wagon marron sale, derrière le pilier, convoi en expectative, avec son

ouverture béante et sombre. D'un coup de lumière qui en révèle le vide, la réalité banale devient, en son image, énigmatique.

Pour se manifester, il faut que la lumière soit ainsi interceptée par un objet. Sans la forme d'un obstacle matériel qui la rend visible, la lumière deviendrait une pure abstraction. En effet, en tant que « matière », la lumière est à la limite de la matérialité et en opposition avec elle, c'est pourquoi elle peut renvoyer à l'ailleurs de la transcendance. Chez Hopper, c'est l'architecture qui la rend visible.

Hopper : « J'ai toujours été intéressé par l'architecture, mais les éditeurs [des illustrations] voulaient des gens qui agitent leurs bras. » « Je crois que l'humain m'est étranger. Ce que j'ai cherché à peindre, ce ne sont pas ni les grimaces ni les gestes des gens ; ce que j'ai vraiment cherché à peindre, c'est la lumière du soleil sur la façade d'une maison. » « J'aime les ombres allongées des premières et dernières heures de la journée. La lumière m'intéresse beaucoup surtout la lumière du soleil. J'essaie de peindre sans éliminer, si possible, la forme originelle. C'est très difficile. Les formes commencent à obscurcir la lumière elle-même et à la détruire. J'ai toujours cette impression avec la lumière du soleil. Je voudrais peindre la lumière à l'état pur pour ainsi dire. Mais elle éclaire une forme. » Pour Hopper, Méyron aurait gravé « l'essence absolue de la lumière du soleil ». C'est-à-dire la lumière blanche qui existe dans le noir et blanc de la gravure, et selon les impressionnistes ne se trouve pas dans la nature. Mais un tableau de Hopper est une scène de théâtre et non « la

nature », de là ses innombrables façades blanches, comme *Second Story Sunlight*, 1960.

Plus Hopper s'avance dans son œuvre, moins d'objets encombrant le vide de l'espace, pour arriver à une quasi abstraction. « J'ai toujours été intrigué par des pièces vides », a-t-il dit, en parlant de *Sun in an Empty Room*, 1963, d'où il a retiré la figure qu'il y avait d'abord placée. À la question de savoir ce qu'il cherchait dans ce tableau, il a répondu : « *I am after Me*, je me cherche. » Les deux lumières d'une même fenêtre, découpées sur deux murs séparés par un angle, et donc inégales de tailles, ont été rapprochées du dernier tableau où, déguisés en Pierrot et Pierrette, les Hopper tirent leur révérence avant de disparaître, *The Comedians*, 1966. Chose extrêmement rare : dans cette chambre vide, la lumière du soleil, en traversant les vitres, projette une ombre en croix sur l'embrasure de la fenêtre derrière laquelle on voit un bois qui pourrait être le lieu des trépassés. Il semble que *Sun in an Empty Room* soit la rencontre, par Hopper, de ce qu'il était lui-même et de ce qu'il voulait atteindre en peinture, par le dépouillement et la distillation successive pour atteindre cette abstraction qui manifeste l'esprit et la structure implicites de ses tableaux. Afin d'arriver à ce qui était le but mallarméen de « la vision horrible d'une œuvre pure », dont la condition est ici la mort en abyme : l'absence de soi-même.

Dès le milieu des années 1920, on a dit que, dans les tableaux de Hopper, la laideur des architectures – et on pourrait y ajouter celle des corps et des visages – est sau-

vée par la lumière. Mais qu'est-ce que la lumière pour lui? La lumière, littéralement, sans pourtant exclure les sens métaphoriques. « L'impact de la clarté vivifiante de l'innocence », selon Josephine Hopper, « source de vie », pour Levin. La lumière, en soi, n'est pas seulement le premier événement de « la création » : en tant que soleil, il est simplement l'origine de la terre. Donner donc des sens métaphoriques à la lumière est un phénomène primordial commun à l'humanité et non lié nécessairement à un dieu, un mythe, une métaphysique, ou à une croyance, doctrine ou ésotérisme particulier. Pure transcendance sans objet, immatérielle, lumière ineffable, « illumination », lumière de l'intellect, de la connaissance... Il n'y a pas, en tout cas, chez Hopper, de culte solaire des vacanciers ridicules de grandes villes, qu'il raille, facilement, dans *People in the Sun*, 1960. Pour l'un des seuls couples liés de son œuvre, la contemplation de la lumière du soleil semble être un objet de communion : *Sunlight on Brownstones*, 1956.

On pourrait évoquer « *Luce ed Amor* » : la dimension érotique étant évidente par rapport aux femmes vêtues qui exposent leur désir au soleil. Pour les nues, c'est une lumière extérieure à contempler, ni un rayon qui caresse la peau, ni le reflet d'une pensée intérieure. Cette contemplation pensive de la lumière extérieure est évidente dans *Morning Sun*, 1952, avec la femme, à demi nue, assise sur le lit, entre la forme trapézoïdale de la lumière projetée sur le mur derrière elle et la fenêtre à droite à l'embrasement complexe donnant sur le ciel et le bâtiment de l'angle. Ces images de femme ont souvent

été comparées aux anciennes « Annonciations », qui étaient aussi, on l'oublie, des scènes de conception, de l'incarnation de la lumière incréée, Dieu, en Christ – dont la métaphore devient, chez Van Eyck, la lumière qui pénètre la matière de la peinture à l'huile pour en ressortir. Mais il ne s'agit pas ici de cette lumière qui, dans diverses mythologies, féconde les mères des dieux et des héros, les femmes nues de Hopper ayant dépassé l'âge canonique. De plus il faudrait une lumière dirigée, mais si dans *A Woman in the Sun*, 1961, la femme se tient, droite, dans la lumière d'une fenêtre dont on ne voit qu'un bout de rideau, il serait très difficile de trouver avec précision le trajet de la lumière et de savoir vers quelle fenêtre regarde la femme dans *Morning in a City*, 1944. Ce ne sont pas des moments d'épiphanie de la lumière de rédemption, du salut, du panthéisme cosmique ou de celle, mystique, qui est ténèbres. À peine peut-on évoquer non pas son effectivité mais seulement l'aspiration à l'improbable. Il y a la même inversion, par rapport aux anciennes « Annonciations », que celle qui existe entre Vermeer et *Automat*, 1927, ou *Hotel Room*, 1931, et il ne pourrait en être autrement chez Hopper. Ces femmes ne sont pas des Vierge Marie mais, comme il en a déjà été question, des « Emma Bovary », fascinées, au même titre qu'Edward Hopper, par le mystère de la lumière du soleil, qui n'est pas un messager cosmique. Dans cette série, on pourrait citer *August in the City*, 1945 : derrière les fenêtres d'un bâtiment néo-gothique, face à Central Park, une statuette de bronze présente la même aspiration, l'attitude qui se répète dans *Cape Cod Morning*,

1950, à propos de laquelle, à la grande protestation d'Edward Hopper, Jo aurait dit que « la femme regarde le ciel afin de savoir si le temps convient pour étendre le linge ». Ces femmes n'ont pas le privilège unique de recevoir la lumière, dans *Pennsylvania Coal Town*, 1947, c'est un homme que la lumière illumine. De toute manière, on ne peut oublier que cette même lumière qui arrive sur le corps des femmes éclaire également, dans d'autres tableaux, des phares ou des maisons : « Ce que j'ai vraiment cherché à peindre, c'est la lumière du soleil sur la façade d'une maison. »

Il ne s'agit pas de « présence réelle » – celle-ci étant implicite dans les « Annonciations » – ou de l'affirmation d'un jour nouveau mais, peut-être, de l'improbable de sa possibilité. Absorbées, ces femmes sont absentes à elles-mêmes dans leur présence. Cette étrangeté à soi a deux dimensions liées mais non identiques. L'une est celle de l'aliénation, le fait de ne pas être chez soi, l'autre dimension en est la révélation qui peut être littéralement une illumination : la conscience d'exister dans la nudité de son essence. De la dérélition et de l'inaccompli naît l'aspiration à la délivrance. Même chose avec les phares ou les maisons – qui, produits par des êtres humains, en sont des métaphores : cette lumière révèle le néant dans l'être, en les éclairant, elle les rend absents à eux-mêmes, les destitue de leur simple appartenence au règne pesant, opaque et obscur du « il y a » des choses.

La révélation, pour Hopper, c'est celle de la peinture même où quelque chose s'annonce dans sa propre lumière. Une question apparemment simple : la peinture

dépend de la vue et de ce qui se présente à la vision, donc de la lumière, l'essence du visible. Peindre la lumière implique de mettre en scène la condition de possibilité de la peinture. Peu de peintres l'ont fait, parce que la lumière a toujours été en situation. Au départ on tenait à une visibilité uniforme de l'image et la nuit était plutôt signifiée par la présence d'une lanterne que par l'obscurité. On a cherché le modelé et l'ombre pour créer le sentiment de volume et de l'espace, non pour la lumière. Ensuite, avec la peinture à l'huile, il y a eu des effets de la lumière et rarement la lumière pour elle-même, « la lumière n'étant qu'un moyen technique, égal aux autres et servant à présenter la chose conçue dans les ténèbres de ses profondeurs » (Malevitch) : sur les toiles, la lumière faisait apparaître les choses en rapport à l'obscurité.

Le phénomène de la lumière pour elle-même est récent en peinture. La lumière est devenue un souci pour « les maîtres » de Hopper : les Impressionnistes, qui la lui ont révélée. Mais peut-être eux-mêmes avaient-ils été déterminés par l'existence de la photographie – « crayons de lumière », ainsi qu'on l'avait parfois nommée à sa naissance : la photographie est dans la dépendance absolue de la lumière. De là sa présence, chez Hopper, à cause de sa proximité avec la photographie. Mais comme l'avait remarqué Malevitch, la découverte de la lumière a abouti, par la suite, au déploiement de la couleur chez les Impressionnistes et surtout chez les Fauves pour se parachever en peinture abstraite. Il va de soi que dans la peinture abstraite, il n'existe pas de lumière de soleil

(étant « naturelle », elle est exclue) : la lumière y est un effet de la couleur, y compris chez Rothko.

Avec son amour de la lumière pour la lumière, Hopper reste une exception : ce n'est pas un moyen, mais une finalité et le sujet principal, déterminant la construction des tableaux. Comme sujet, la lumière a un caractère abstrait. « La lumière à l'état pur » que veut peindre Hopper et la lumière du soleil sont des concepts : une abstraction sans couleur, de façon radicalement autre. Hopper a souvent évoqué la difficulté de peindre « la lumière blanche ». Or le blanc, en soi la somme de toutes les couleurs, est associé à une absence de couleur : c'est la couleur du manque et de l'absence.

La lumière est produite, évidemment, au moyen de la couleur, mais, chez Hopper, elle tend à exister en tant que telle. La lumière se conjugue avec l'ombre et comme forme elle est en corrélation avec l'espace. Cette conjonction de l'espace et de la lumière métamorphose le lieu : ce monde-ci, dans son historicité prégnante, et elle en manifeste ainsi l'étrangeté. Ce point de rencontre de l'être et du non-être est la limite qui, malgré toutes les proximités, sépare définitivement Hopper de la peinture abstraite. Cependant, même suggéré par le « fait » et voulant être « l'image de son temps », la peinture de Hopper n'est pas « naturaliste », mais *Cosa mentale*. Certes, le « présent » qu'il désirait peindre était, comme tel, « parfaitement montré par la caméra », ainsi que l'avait écrit Guy Pène Du Bois. Mais le peignant, grâce à sa lumière, Hopper introduit l'« étrangeté » dans ce rapport au photographique : une lumière qui « obscurcit » en illu-

minant, dans la mesure où ce n'est pas la simple luminosité pour faire voir les choses. Le passage de l'un à l'autre : « la relève », par la peinture, de la photographie – niant son être-passé, fini – comme « la relève » de la banalité ordinaire, rend l'évidence photographique et celle du monde banal mystérieuse, étrange et inquiétante. L'architectonique de la lumière, « le style » de Hopper, crée l'image à l'arrêt, un présent sans présence. Sa lumière est celle – dialectique dans l'immobilité – d'une double absence dans la présence : seuil du temps, suspension entre le non-être de ce qui est et l'improbable de ce qui n'est pas.

Novembre 2012 – Novembre 2013

Index des œuvres d'Edward Hopper citées

à Mlle Jo, 1923, New York, Whitney Museum of American Art, 37.

A Woman in the Sun, Femme au soleil, 1961, New York, Whitney Museum of American Art, 72, 137, 158.

American Landscape, Paysage américain, 1920, Philadelphia Museum of Art, 48.

American Village, Village américain, 1912, New York, Whitney Museum of American Art, 43.

Apartment Houses, Appartements, 1923, Philadelphie, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 17, 50-52, 148.

Apartment Houses, East River, Appartements, East River, 1930, New York, Whitney Museum of American Art, 67.

Approaching a City, Approche d'une ville, 1946, Washington, The Phillips Collection, 134.

Après-midi de juin, 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 30.

August in the City, Août dans la ville, 1945, West Palm Beach, Norton Museum of Art, 158.

Automat, Cafétéria, 1927, Des Moines Art Center, 65, 123, 134, 158.

Barber shop (The), Coiffeur pour hommes, 1931, New York, Neuberger Museum of Art, 125.

Bistro (Le), 1909, New York, Whitney Museum of American Art, 32.

Blackwell's Island, Ile de Blackwell, 1911, New York, Whitney Museum of American Art, 67.

Blackwell's Island, Ile de Blackwell, 1928, Collection particulière, 67.

Bootleggers (The), Contrebandiers, 1925, New Hampshire, Currier Museum of Art, 63.

Bridge in Paris, Pont à Paris, 1906, New York, Whitney Museum of American Art, 27.

Bridge on the Seine, Pont sur la Seine, 1909, New York, Whitney Museum of American Art, 27.

Bridle Path, Piste cavalière, 1939, Collection particulière, 125.

Camel's Hump (The), La Colline de Camel's Hump, 1931, Utica, Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Museum of Art, 124.

Cape Cod Evening, Soirée à Cape Cod, 1939, Washington, National Gallery of Art, 136, 139.

Cape Cod Morning, Matin à Cape Cod, 1950, Smithsonian Museum of American Art, 158.

Cape Cod Sunset, Crépuscule à Cape Cod, 1934, New York, Whitney Museum of American Art, 78.

Capitan Ed Staples, 1928, Œuvre détruite, 78, 127.

Chair Car, Voiture salon, 1965, New York, Berry-Hill Gallery, 125.

Chop Suey, 1929, Collection particulière, 136.

Circle Theater (The), 1936, Baltimore, Collection particulière, 67.

- City (The), La Ville*, 1927, Tucson, The University of Arizona Museum of Art, 67.
- City Roofs, Les Toits de la ville*, 1932, Collection particulière, 67.
- City Sunlight, Ville ensoleillée*, 1954, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 22, 148.
- Comedians (The), Les Comédiens*, 1966, Collection particulière, 78, 156.
- Compartment C, Car 209, Compartiment C, Wagon 209*, 1938, Collection particulière, 92, 125.
- Conference at Night, Réunion, la nuit*, 1949, Wichita Art Museum, 95, 154.
- Dawn in Pennsylvania, Aube en Pennsylvanie*, 1942, Chicago, Terra Foundation for American Art, 154.
- Drug Store*, 1927, Boston, Museum of Fine Arts, 68, 113.
- Early Sunday Morning, Dimanche matin, tôt*, 1930, New York, Whitney Museum of American Art, 68.
- East River*, 1920, Collection particulière, 67.
- East Side Interior, Intérieur à East Side*, 1921, Philadelphia Museum of Art, 49.
- East Wind over Weehawken, Vent d'Est sur Weehawken*, 1934, Philadelphie, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 124.
- Écluse de la Monnaie*, 1909, New York, Whitney Museum of American Art, 27.
- El Station (The), La Station de métro*, 1908, New York, Whitney Museum of American Art, 43.
- Eleven A.M., Onze heures du matin*, 1926, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 72, 148.
- Evening Wind, Vent du soir*, 1921, Philadelphia Museum of Art, 49.

- Excursion into Philosophy, Incursion en philosophie*, 1959, Collection particulière, 136-137.
- Figures in Automobile Racing Alongside Freight Car, Figures dans une automobile lancée à toute allure à côté d'un wagon de marchandises*, 1922, New York, Whitney Museum of American Art, 42, 92.
- First Row Orchestra, Premier rang d'orchestre*, 1951, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 94.
- Four Lane Road, Route à quatre voies*, 1956, Collection particulière, 82, 142.
- Freight Cars, Gloucester, Wagon de marchandises, Gloucester*, 1928, Andover, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 124.
- From my Window, De ma fenêtre*, 1915-1918, Philadelphia Museum of Art, 148.
- Gas, Station service*, 1940, New York, The Museum of Modern Art, 113, 129, 136.
- Girl at Sewing Machine, Jeune femme devant une machine à coudre*, 1921, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza, 49.
- Girlie Show, Strip-tease*, 1941, Collection particulière, 63, 125.
- Gloucester Harbor, Port de Gloucester*, 1912, New York, Whitney Museum of American Art, 28.
- Ground Swell, Lame de fond*, 1939, Washington, Corcoran Gallery of Art, 125.
- High Noon, Plein midi*, 1949, Ohio, The Dayton Art Institute, 72.
- Hotel by a Railroad, Hôtel près d'une voie ferrée*, 1952, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 139.
- Hotel Lobby, Hall d'hôtel*, 1943, Indianapolis Museum of Art, 95.
- Hotel Room, Chambre d'hôtel*, 1931, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza, 22, 134-135, 158.

Hotel Window, Fenêtre d'hôtel, 1955, Collection particulière, 148.

House at Dusk, Maison au crépuscule, 1935, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts 113.

House by the Railroad, Maison près de la voie ferrée, 1925, New York, The Museum of Modern Art, 48, 68-69, 99, 129.

House on a Hill – The Buggy, The Buggy, Maison sur une colline, 1920, Philadelphia Museum of Art, 108.

Ibsen, 1900-1906, New York, Whitney Museum of American Art, 24.

Ibsen, At Theater, Ibsen, au théâtre, 1900-1906, New York, Whitney Museum of American Art, 24.

Italian Quarter, Gloucester, Le Quartier italien, Gloucester, 1912, New York, Whitney Museum of American Art, 45.

Jo Painting, Jo peignant, 1936, New York, Whitney Museum of American Art, 76.

Lighthouse (The), Le Phare, 1919-1923, Philadelphia Museum of Art, 49.

Lighthouse Hill, Le Phare sur la colline, 1927, Dallas Museum of Art, 49, 114.

Louvre and Boat Landing, Le Louvre et la station de bateau, 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 27.

Louvre et la Seine (Le), 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 27.

Louvre in a Thunderstorm (The), Le Louvre par temps d'orage, 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 29.

Manhattan Bridge Loop, Pont de raccordement à Manhattan, 1928, Andover, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 133-134, 143.

Mansard Roof, Toit à la Mansarde, 1923, New York, The Brooklyn Museum, 28.

Morning in a City, Le Matin dans une ville, 1944, Williamstown, Williams College Museum, 72, 158.

Morning Sun, Soleil du matin, 1952, Ohio, Columbus Museum of Art, 72, 158.

New York Corner, Coin de rue à New York, 1913, Los Angeles, collection particulière, 43.

New York Interior, Intérieur à New York, 1921, New York, Whitney Museum of American Art, 50.

New York Movie, Cinéma à New York, 1939, New York, The Museum of Modern Art, 24, 79-80, 93-94, 113.

New York Office, Bureau à New York, 1962, Montgomery Museum of Fine Arts, 148-149.

New York Pavements, Trottoirs de New York, 1924-1925, Norfolk, Chrysler Museum of Art, 108.

New York Restaurant, Restaurant à New York, 1922, Muskegon Museum of Art, 50.

Night in the Park, Le Parc, la nuit, 1921, Philadelphia Museum of Art, 48.

Night Shadows, Ombres, la nuit, 1921, Philadelphia Museum of Art, 48, 108.

Night Windows, Fenêtres, la nuit, 1928, New York, The Museum of Modern Art, 92, 149.

Nighthawks, Noctambuls, 1942, The Art Institute of Chicago, 35, 80, 82, 95-97, 129, 141.

Notre-Dame n° 2, 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 29.

October on Cape Cod, Octobre à Cape Cod, 1946, Collection particulière, 127.

Office at Night, Bureau, la nuit, 1940, Minneapolis, Collection Walker Art Center, 80, 95.

Office in a small City, Bureau dans une petite ville, 1953, New York, The Metropolitan Museum of Art, 147, 148.

Parc de Saint-Cloud (Le), 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 27, 30, 142.

- Pavillon de Flore (Le)*, 1909, New York, Whitney Museum of American Art, 27.
- Pennsylvania Coal Town, Ville minière en Pennsylvanie*, 1947, Youngstown, Butler Institute of American Art, 159.
- People in the Sun, Des gens au soleil*, 1960, Washington, Smithsonian American Art Museum, 105, 157.
- Poilus (Les)*, 1915-1918, , New York, Whitney Museum of American Art, 48.
- Pont des Arts (Le)*, 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 27, 29.
- Pont-Royal (Le)*, 1909, New York, Whitney Museum of American Art, 27.
- Portrait of Orleans*, 1950, San Francisco, Fine Arts Museum, 124.
- Quai des Grands Augustins (Le)*, 1909, New York, Whitney Museum of American Art, 30.
- Queensborough Bridge*, 1913, New York, Whitney Museum of American Art, 67.
- Railroad Sunset, Coucher de soleil sur la voie ferrée*, 1929, New York, Whitney Museum of American Art, 124.
- Railroad Train, Chemin de fer*, 1908, Andover, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 43.
- Road and Houses, South Truro, Routes et maisons, South Truro*, 1933, New York, Whitney Museum of American Art, 124.
- Road and Trees, Route et arbres*, 1962, Collection particulière, 142.
- Room in Brooklyn, Chambre à Brooklyn*, 1939, Boston, Museum of Fine Arts, 116-117.
- Room in New York, Chambre à New York*, 1934, Lincoln, Sheldon Museum of Art, 147, 148.
- Rooms by the Sea, Chambres sur la mer*, 1951, New-Haven, Yale University Art Gallery, 136, 146.

- Rooms for Tourists, Chambres pour touristes*, 1945, New-Haven, Yale University Art Gallery, 95.
- Sailing, Voilier*, 1911, Pittsburg, Museum of Art, Carnegie Institute, 57.
- Second Story Sunlight, Soleil au balcon*, 1960, New York, Whitney Museum of American Art, 156.
- Self-Portrait, Autoportrait*, 1925-1930, New York, Whitney Museum of American Art, 74.
- Self-Portraits, Autoportraits*, 1945, New York, Whitney Museum of American Art, 74.
- Seven A.M., Sept heures du matin*, 1949, New York, Whitney Museum of American Art, 136.
- Sheridan Theater (The)*, 1937, Newark, Collection of The Newark Museum, 94.
- Small Town Station, Station dans une petite ville*, 1918-1920, New York, Whitney Museum of American Art, 47.
- Soir bleu*, 1914, New York, Whitney Museum of American Art, 32-36, 57, 78, 96.
- Solitary Figure in a Theater, Figure solitaire dans un theatre*, 1903-1904, New York, Whitney Museum of American Art, 24.
- Solitude*, 1944, Collection particulière, 127, 142.
- Stairway, Escalier*, 1949, New York, Whitney Museum of American Art, 136.
- Street in Paris, Rue dans Paris*, 1915-1918, Philadelphia Museum of Art, 48.
- Summer Evening, Soir d'été*, 1947, Collection particulière, 139.
- Summer in the City, Été dans la ville*, 1949, Collection particulière, 137.
- Summer Interior, Intérieur, été*, 1909, New York, Whitney Museum of American Art, 32.
- Summer Twilight, Crépuscule d'été*, 1920, Philadelphia Museum of Art, 108.

- Summertime, Été*, 1943, Washington, Delaware Art Museum, 72.
- Sun in an Empty Room, Soleil dans une chambre vide*, 1963, Collection particulière, 105, 136, 146, 156.
- Sunday, Dimanche*, 1926, Washington, The Phillips Collection, 65, 134.
- Sunlight on Brownstones, Brownstones au soleil*, 1956, Wichita Art Museum, 157.
- Tables for Ladies, Tables pour dames*, 1930, New York, The Metropolitan Museum of Art, 125.
- Train and Bathers, Train et baigneuses*, 1920, Philadelphia Museum of Art, 48.
- Trees in Sunlight, Arbres dans le soleil*, 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 27.
- Tugboat with Black Smokestack, Remorqueur avec cheminée noire*, New York, Whitney Museum of American Art, 28.
- Two on the Aisle, Deux personnages au parterre*, 1927, Toledo Museum of Art, 94.
- Two Pigeons (The), Les Deux Pigeons*, 1920, Philadelphia Museum of Art, 48.
- Two Puritans, Deux puritaines*, 1945, Collection particulière, 127.
- Waiter and Dinner, Restaurant et garçon*, 1906-1907, New York, Whitney Museum of American Art, 34.
- Wash Houses at Pont-Royal, Les Lavoirs à Pont-Royal* 1907, New York, Whitney Museum of American Art, 27.
- “*What’s this?... Don’t, don’t – Hannah*”, “*Qu’est-ce?... Non, non – Hannah!*”, 1925, New York, Whitney Museum of American Art, 42.
- Yawl Riding a Swell, Voilier et lame de fond*, 1935, Worcester Art Museum, 125.
- Yonkers*, 1916, New York, Whitney Museum of American Art, 28.

Young Woman in a Studio, Jeune femme dans un atelier, 1901-1902, New York, Whitney Museum of American Art, 23.

Sources

- Berman, Avis, *Edward Hopper's New York*, Pomegranate, San Francisco, 2005.
- Bonnefoy, Yves, « Edward Hopper, la photosynthèse de l'être », *Dessin, couleur et lumière*, Mercure de France, Paris, 1995.
- Darragon, Eric, éd. Robson, Brettell, Richard, *Edward Hopper, Les années parisiennes 1906-1910*, Musée d'Art américain, Giverny, 2004.
- Debecque-Michel, Laurence, *Hopper et l'art américain*, Ligeia, Paris, 2012.
- Deschamps, Madelaine, *La Peinture américaine, les mythes et la matière*, Denoël, Paris, 1981.
- Foster, Carter E., éd., Fofi, Nicholas, Paparoni, Sampietro, Troyen, *Edward Hopper*, Skirta, Torino, 2009.
- Foster, Carter E., éd., Palmer, Robbins, Shahi, Turner, *Hopper Drawing*, Yale University Press, New Haven, 2013.
- Colleary, Elizabeth Thompson, éd. Alta Hilsdale's Letters, *My Dear Mr. Hopper*, Yale University Press, New Haven, 2013.
- Gillies, Jean, « The Timless Space of Edward Hopper », *Art Journal*, Vol 31, N° 4, 1972.

- Goodrich, Lloyd, *Edward Hopper*, Abrams, New York, 1971.
- Hameury, Jean-Paul, *Edward Hopper*, Folle Avoine, Bédée, 1997.
- Hopper, Edward, *Notes & articles*, L'Échoppe, Paris, 2012.
- Hughes, Robert, *American Vision: The Epic History of Art in America*, The Harvill Press, London, 1998.
- Johns, Elizabeth, *Thomas Eakins: The Heroism of Modern Life*, Princeton University Press, 1983.
- Kranzfelder, Ivo, *Edward Hopper: Vision de la réalité*, Taschen, Paris, 2002.
- Levin, Gail, *Edward Hopper: The Art and the Artist*, The Whitney Museum of American Art, New York, 1980.
- Levin, Gail, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, The Whitney Museum of American Art, New York, 1995.
- Levin, Gail, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Knopf, New York, 1996.
- Lyons, O'Doherty, Weinberg, *Edward Hopper, De l'œuvre au croquis*, Paris, Prisma, 2012.
- Ottinger, Didier / Llorens, Tomàs éd., Barr, Morse, Morris, O'Doherty, Pène Du Bois, Tyler, Soyer, Wenders, *Hopper*, Rmn, Grand Palais, Paris, 2012.
- Pène Du Bois, Guy, « America's Curious Predicament in Art », *Creative Art*, New York, September 1930.
- Pène Du Bois, Guy, « The American paintings of Edward Hopper », *Creative Art*, New York, March 1931.
- Pernoud, Emmanuel, *Hopper: Peindre l'attente*, Citadelles, Paris, 2012.
- Philipp, Michael / Westheider, Ortrud, *Modern Life. Edward Hopper and His Time*, Hirmer Verlag, München, 2009.
- Prown, Jules David et Rose, Barbara, *La Peinture américaine: De la période coloniale à nos jours*, Skira, Genève, 1969.
- Renner, Rolf Günter, *Edward Hopper: Métamorphose du réel*, Taschen, Paris, 2011.
- Salatino, Kevin éd., Foster, Katz, Martin, Troyen, Tuite, *Edward Hopper's Maine*, Delmonico Books-Prestel, New York, 2011.
- Schmied, Wieland, *Edward Hopper, Portraits of America*, Prestel, München, 1995.

Semin, Didier, *Edward Hopper et la modernité*, L'Échoppe, Paris, 2012.

Souter, Gerry, *Edward Hopper, Light and Dark*, Parkstone, New York, 2012.

Strand, Mark, *Hopper*, Knopf, New York, 2011.

Troyen, Barter, Comey, Davis, Roberts, *Edward Hopper*, MFA Publications, Boston, 2007.

Tyler, Parker, « Hopper / Pollock », *Art News Annual*, New York, 1957.

Wells, Walter, *Un théâtre silencieux: L'Art d'Edward Hopper*, Phaidon, Paris, 2011.

O'Doherty, Brian, *Hopper's Silence*, DVD, The Whitney Museum of American Art, New York, 1981.

Edward Hopper, DVD, National Gallery of Art, Washington, 2007.

Devillers, Jean-Pierre, *La Toile blanche d'Edward Hopper*, DVD, Arte Éditions, Paris, 2012

Table

1. « Une catégorie d'art à part »	9
2. La tentation de Paris	23
3. Devenir Edward Hopper.....	41
4. Être Américain.....	53
5. Les impératifs de l'œuvre	71
6. On y voit des images: avec le cinéma américain .	89
7. La narration suspendue: la peinture dans la proximité de la photographie.....	107
8. Image et absence: la fascination de l'image.....	121
9. Métaphysique existentielle: « le mystère du monde banal »	131
10. L'image à l'arrêt: lumière d'absence.....	141
11. Index des œuvres d'Edward Hopper citées	163
12. Sources	173

Du même auteur

Albums de Photographies

2004 – *Proche et lointain*, Farrago / Léo Scheer.

2006 – *Arbres*, Farrago / Verdier.

2006 – *Grèves, rocs et mer*, Farrago / Verdier.

2010 – *Au commencement*, La Différence.

2012 – *Nuée et pâture de vent*, La Différence.

Écrits sur l'art

1989 – *Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille*, La Différence. Réédition en 1995 et 2002.

1992 – *Seurat : La pureté de l'élément spectral*, L'Échoppe.

1996 – *Poussin, là où le lointain... : Mythe et paysage*, L'Échoppe.

1987 – *Chobreh Feyzadjou*, Khavaran.

1998 – *Courbet*, L'Échoppe.

1999 – *La Miniature persane*, Farrago

2001 – *Morandi : Lumière et Mémoire*, Farrago / Léo Scheer.

2003 – *Rothko : Une absence d'image : Lumière de la couleur*, Farrago / Léo Scheer.

2003 – *Rauschenberg : Le monde comme images de reproduction*, Farrago / Léo Scheer.

2003 – *Staël : La peinture et l'image*, Farrago / Léo Scheer.

2006 – *Antoni Tàpies : Temps et matière*, Hazan.

2008 – *Duchamp romantique : Méta-ironie et sublime*, L'Attente.

2009 – *La Miniature persane : Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*, Verdier.

2011 – *Chohreh Feyzdjou : L'Épicerie de l'apocalypse*, Circé.

2011 – *Courbet : Le portrait de l'Artiste dans son atelier*, Circé.

