

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

« ON ME TRAITE AU MIEUX COMME UN MONUMENT »

(OTTO DIX, 1951). LE SORT DES ARTISTES
FIGURATIFS DANS LES ANNÉES 1950

sous la direction Catherine Wermester

HOPPER À SOIXANTE-DIX ANS :
UNE VIEILLESSE RÉALISTE
EMMANUEL PERNOUD

Pour citer cet article

Emmanuel Pernoud, « Hopper à soixante-dix ans : une vieillesse réaliste », dans Catherine Wermester (dir.), *« On me traite au mieux comme un monument ». (Otto Dix, 1951). Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en décembre 2018, p. 3-14.

HOPPER À SOIXANTE-DIX ANS : UNE VIEILLESSE RÉALISTE

EMMANUEL PENOUD

Professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA

Dans les années 1940, Clement Greenberg professait qu'il ne saurait y avoir de peinture autre qu'abstraite si la peinture devait respecter son espace qui n'était pas en profondeur mais en plan. Il ne s'agissait pas d'une affaire de goût mais de déterminisme historique: la peinture avançait vers son émancipation inexorable – tel était le « sens de l'histoire » des avant-gardes. Ce déterminisme de l'avènement de l'espace-plan reléguait l'art figuratif (ou tout simplement suggestif d'un espace à trois dimensions) dans le passé, cet art fut-il tout à fait contemporain. Lorsque Greenberg s'exprimait, en 1940, la peinture américaine moderne était encore dominée par le réalisme social et le régionalisme, avec les figures de Reginald Marsh, Grant Wood, John Steuart Curry, Thomas Hart Benton – ce dernier ayant vivement marqué le jeune Pollock, comme le firent les muralistes mexicains, autres représentants du réalisme d'entre-deux-guerres. Comment définir cet art présent, vivant, qui serait un anachronisme historique? Greenberg allait recourir au terme de « provincialisme » qui avait cet avantage de pouvoir désigner une simultanéité décalée, hors du mouvement, tout en entrant en résonance immédiate avec le répertoire des régionalistes, peintre de la vie rurale américaine¹.

À côté du supposé « provincialisme » de la figuration réaliste, d'autres qualificatifs furent utilisés qui visaient à dissocier du présent l'art actuel qui n'était pas d'avant-garde. En 1946, dans le compte-rendu d'une exposition au Whitney Museum, Greenberg allait tout à la fois encenser Pollock et dénigrer Hopper – un Hopper de 64 ans qui était devenu une gloire nationale sans être pour autant un objet de musée puisque lui et Charles Sheeler, en 1943, avaient été désignés comme « les pionniers d'une nouvelle voie », dans l'exposition *Réalistes et réalistes magiques en Amérique* du MoMA (Troyen *et al.*, 2007). « Le travail de Hopper devrait être rangé dans une catégorie à part », écrivait Greenberg. « Il n'est pas un peintre au sens strict du terme ; ses procédés sont de seconde main,

1 Sur le thème du « provincialisme » dans les écrits de Greenberg, voir Greenberg, C. (2017), *Écrits choisis des années 1940*. Art et culture, éd. Katia Schneller, Paris, Macula, p. 162-163, note 1 p. 182, p. 425, note 2 p. 427, p. 447-453, p. 483-487.

usés et impersonnels [...] Les tableaux de Hopper sont essentiellement des photographies, et ils sont littéraires comme peut l'être la meilleure photographie qui soit². » Autrement dit, si Hopper faisait de la peinture, c'était en amateur, non comme un artiste pleinement impliqué dans son art et conscient de ses moyens. Au mieux, c'était un naïf – Greenberg parlait d'un « sens rudimentaire de la composition » et terminait par un compliment pour le moins ambigu : « [...] Hopper est tout bonnement un mauvais peintre. Mais s'il était un meilleur peintre, il ne serait sans doute pas un artiste d'une telle supériorité³. »

Hopper en porte-à-faux : le groupe Reality

Comment Hopper allait-t-il réagir à une critique formaliste qui le disqualifiait en lui déniait sa qualité d'artiste ? Il le fit à plusieurs niveaux, la plus intéressante de ces réactions étant la réponse véhiculée par sa peinture.

Grand muet devant l'éternel (John Dos Passos rapporta le souvenir d'éprouvants tête-à-tête au cours desquels pas un mot ne sortait de sa bouche), Hopper sortit de sa réserve proverbiale. En 1953, il rejoignit un groupe d'artistes qui s'étaient choisis le nom sans équivoque de *Reality* et signa avec eux un manifeste pour la défense de la peinture figurative qu'ils jugeaient ostracisée par les musées, en particulier par le MoMa, au profit de la peinture abstraite (Levin, 1995). Il y avait de quoi s'étonner de ce soudain sens du collectif de la part d'un Hopper qui s'était toujours défendu de quelque appartenance à un groupe et avait jalousement cultivé son indépendance, voire sa solitude. Dans l'entre-deux-guerres, il avait pris soin de récuser l'étiquette de peintre de la « scène américaine » (American Scene) que les critiques lui accolait, en clamant haut et fort la filiation de son œuvre avec la peinture européenne. Il avait en particulier démenti les liens qu'on pouvait lui supposer avec le réalisme de l'École de la poubelle (Ash Can School), qualifiée par lui de « sociologique⁴. » La distinction était pour lui déterminante : s'instituer peintre, c'était rompre les liens avec son premier travail, celui de dessinateur de presse. Rompre avec la servitude du dessinateur travaillant sur commande, au jour le jour, comme un ouvrier de l'image, était la condition pour accéder à l'autonomie symbolique de l'artiste peintre. Quand il déclarait que les réalistes étaient « sociologiques », il visait implicitement l'imprégnation de leur peinture par leur formation d'illustrateurs, formation qu'il partageait avec eux mais que sa peinture avait conjurée,

2 Greenberg, C. (1986) *The Collected Essays and Criticism*, éd. O'Brian, J., vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, p. 118. Nous traduisons.

3 *Idem*.

4 Kuh, K., *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York, Harper & Row, 1962, p. 140.

mise ostensiblement à distance. La majorité de ces peintres, en effet, furent de prolifiques illustrateurs de journaux. Hopper le fut aussi jusqu'au milieu des années 1920, travaillant sans relâche pour divers magazines (Levin, 2006). Mais si l'œuvre du peintre Hopper retint l'attention de la critique, dans les années 1920, c'est parce qu'elle figeait le mouvement, l'action, l'animation, tout ce qui faisait le sel d'une illustration – glaciation d'autant plus spectaculaire qu'elle portait sur les sujets mêmes de la presse illustrée, comme le sport, les divertissements, la rue. Devenir peintre, pour Hopper, ce n'était pas renier le spectacle des événements ordinaires, mais le déplacer sur un terrain inconnu de l'illustration de presse, le temps figé des architectures. « C'était l'architecture qui m'intéressait, mais les rédacteurs voulaient des gens agitant les bras⁵ », commentait-il à propos de ses années passées à dessiner pour les journaux. Le premier métier de Hopper est constamment présent dans sa peinture, mais non moins constamment neutralisé. Chez Hopper, la peinture n'est pas la rupture pure et simple avec l'illustration mais son dépassement mis en scène dans la peinture même. S'il fallait définir la figuration chez Hopper, on pourrait parler d'« illustration désactivée » (Pernoud, 2012).

Or, au début des années 1950, le groupe Reality rassemblait ces réalistes que Hopper avait violemment repoussés parce qu'ils étaient trop illustrateurs à son goût. À l'instar des tableaux de Marsh, leur peinture cherchait à reproduire l'animation urbaine par la massification des formes et par le coup de pinceau ; au surplus, elle délivrait des messages politiques, comme les tableaux des frères Soyer, piliers du groupe Reality et acquis aux idées communistes. Illustrant deux fois, en somme : parce que l'image diffusait un message et parce qu'elle recourait à des moyens issus du dessin de presse.

En défendant la cause de la figuration aux côtés de ses anciens ennemis, Hopper sabotait son image de peintre savamment construite. Il donnait des arguments à ceux qui, comme Greenberg, voulaient voir en lui un illustrateur et photographe taquinant du pinceau en amateur, un faiseur d'images qui restait tributaires d'un langage externe à la peinture et se compromettaient avec la « guimauve » de la culture de masse, pour reprendre la phraséologie d'Adorno et Horkheimer dans leurs écrits contre l'industrie culturelle (Adorno, T.W., Horkheimer, M., 1983).

5 Propos rapportés par Archer Winsten, A., « Wake of the News: Washington Square North Boasts Strangers Worth Talking To », *New York Post*, 26 novembre 1935, p. 15, cités par Levin, G. (1995), *Edward Hopper: An Intimate Biography*, New York, Knopf., p. 139.

Figurer sans illustrer

Dans les années 1950, le clivage critique abstraction/figuration piégeait Hopper dans des réductions que sa peinture avait voulu dépasser – dépassement que lui reconnaissait un Rothko, phare de la jeune abstraction qui ne faisait pas mystère de son admiration pour le vieux peintre réaliste (O'Doherty, B., 1982). Mais dans ces mêmes années, la peinture de Hopper réagissait autrement que ne le faisait son auteur par les mots, dans ses prises de position publiques. Tandis que l'artiste s'efforçait d'afficher une ligne cohérente et tranchée au risque du dogmatisme, ses œuvres montraient davantage de complexité en faisant surgir au grand jour un conflit originaire et créateur entre l'illustrateur et celui qui entendait dépasser l'illustration par la peinture.

Les années 1950 et 1960 ne furent pas favorables à Hopper. L'artiste sentait l'inspiration lui manquer et souffrait de tendances dépressives dont il se soulageait en allant au cinéma. Sa production de cette époque se signale par des œuvres peu bavardes et d'autres qui, à l'inverse, sont démonstratives et chargées de symboles.

Dans les premières, on peut ranger *Chambres au bord de la mer*, de 1951 (New Haven, Yale University Art Gallery). Comme *Soleil dans une chambre vide*, de 1963 (coll. part.), la toile est dépourvue de narration et se concentre sur le rendu de la lumière du soleil sur le mur, motif que Hopper présentait souvent comme le principal défi de sa peinture. Comme poussé dans ses retranchements par l'abstraction, Hopper s'expliquera en disant qu'il voudrait peindre la lumière « en soi », mais que c'est chose impossible car il faut bien un objet pour que la lumière soit visible⁶ : en d'autres termes, on est figuratif par nécessité. De fait, il est peu d'œuvres qui « s'abstraient » autant de l'objet que *Chambres au bord de la mer* et *Soleil dans une chambre vide*, comme le confirment des études préparatoires au fusain où l'on voit clairement que le souci premier de Hopper se résume à des pans de clarté et d'obscurité qui se passent de tout décor. Avec ces deux toiles, il en va comme si Hopper répliquait aux protégés de Greenberg en leur montrant ce que veut dire l'abstraction dans une peinture figurative : non pas le matérialisme du médium pictural, mais la peinture de l'immatériel. Rothko ne s'y trompera pas en se retrouvant dans la peinture de Hopper et, disait-il, spécialement dans ses diagonales, une observation qui s'applique magistralement à *Chambres au bord de la mer*, avec son grand pan de lumière oblique.

L'autre volet de l'art de Hopper, dans les années 1950, ce sont les œuvres « à thèse ». L'artiste se sert de la peinture pour illustrer une idée, par exemple celle

6 Voir ses propos recueillis par Aline Saarinen, *Sunday Show*, NBC, New York, 1964, cités dans Levin, G. (1995), p. 531.

que l'excès de cogitation intellectuelle se ferait au détriment de l'expérience sensible : thème d'*Excursion philosophique* (1959, coll. part.), une toile qui pourrait aussi viser l'emprise grandissante de la théorie sur la peinture, un problème qui préoccupait Hopper et le conduisit à déclarer au début des années 1960, un brin provocateur, qu'il était « toujours un impressionniste ⁷. » Cette tendance didactique se retrouve dans *Au soleil* (1960, Washington, National Museum of American Art, Smithsonian Institution), un tableau qui semble donner raison à Greenberg lorsque ce dernier voyait en Hopper un amateur qui faisait de la peinture, tant la facture de cette œuvre est raide, voire naïve, tranchant spectaculairement avec la dextérité du Hopper de l'entre-deux-guerres. L'image est incontestablement allégorique, même si l'on peut en discuter la signification. Peut-être Hopper y cible-t-il – assez lourdement, il faut en convenir – l'emprise de la culture de masse qui transforme la nature en écran géant pour des spectateurs passifs.

Il faut relever que, dans les deux cas, la peinture fait allusion à l'écrit par le biais de la figure du lecteur qui signifie, si on ne l'avait pas compris, que ces tableaux doivent se lire et pas seulement se contempler : qu'ils illustrent un propos.

On voit donc cet Hopper de 70 ans aux prises avec un dilemme : accepter d'encourir l'accusation d'être un illustrateur en peinture en assumant entièrement la cause de l'art figuratif et sa croisade aux côtés des « réalistes » ; se défendre d'en être un en quête d'une hypothétique abstraction par les moyens de la figuration. La difficile alternative à laquelle Hopper se trouvait confronté s'inscrivait dans un contexte bien particulier : qui disait figuration réaliste, dans la critique d'avant-garde qui dominait la scène artistique new-yorkaise dans les années 1950, disait concession à la culture de masse, à ce que Greenberg avait baptisé « kitsch » dans son article de 1939 paru dans *Partisan Review* (Greenberg, 2017). Cité par Greenberg, Norman Rockwell incarnait cette figuration illustrative de mauvais aloi : jouant avec les codes et les références picturales dans ses dessins de couverture pour le *Saturday Evening Post* qui rencontraient un succès immense, Rockwell devenait le symbole de ce kitsch honni, mauvais génie d'une peinture américaine « provinciale » et minée par l'illustration.

Mauvaise conscience du réalisme américain, vilipendé par la critique d'avant-garde (dans le même article, Greenberg s'en prenait au célèbre peintre-illustrateur Maxfield Parrish « ou ses équivalents qu'on accroche à nos murs au lieu de Michel-Ange ou de Rembrandt ⁸ »), l'illustrateur était souvent le premier

⁷ Kuh, K. (1962), *op. cit.*, p. 135.

⁸ Greenberg, C. (2017), « Avant-garde et kitsch », *Écrits choisis des années 1940. Art et culture*, éd. Katia Schneller, Paris, Macula, p. 218.

conscient de l'hybridité dont on lui faisait grief sous le nom de « kitsch ». Peintre travaillant pour les journaux, traînant sa réputation d'ancien forçat des images lorsqu'il voulait se consacrer à la peinture, le dessinateur de presse peinait à définir sa place en un temps où l'artiste était sommé de définir la sienne dans le combat pour l'émancipation. L'artiste d'avant-garde multipliait les démonstrations d'indépendance en s'affichant libre de créer ce qu'il voulait, comme il le voulait, dans des représentations de soi qui prenaient le contrepied explicite de l'homme de peine, attaché de tout son corps à son bureau, son lieu de travail et son emploi du temps. Lorsque les illustrateurs de presse livraient une image d'eux-mêmes, c'était en soulignant avec autodérision ce qui les rapprochait de l'employé de bureau, tout en faisant ressortir l'ironie de cette situation pour un professionnel du dessin, possédant une formation artistique et travaillant souvent comme un peintre, face à un chevalet. Ainsi, Norman Rockwell, citant le Vermeer de *L'Art de la peinture* (vers 1666, Vienne Kunsthistorisches Museum) pour offrir aux lecteurs du *Saturday Evening Post* un autoportrait où se télescopaient des références artistiques prestigieuses (des reproductions de Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Picasso sont fixées au chevalet) et la dure réalité d'un facteur d'images surchargé de travail comme n'importe quel employé de bureau, résumait sarcastiquement l'indétermination de l'illustrateur de presse, profession clivée entre savoir artistique et condition laborieuse. Mais il en profitait aussi pour détourner la déconsidération que lui valait son travail d'illustrateur aux yeux de la critique d'art, en tirant une image humoristique de cette illégitimité – aucun illustrateur de presse, si talentueux fut-il, ne pourrait jamais prétendre au rang de Vermeer ou de Picasso puisque ces derniers tenaient leur grandeur d'une indépendance que l'illustrateur s'interdisait en travaillant pour les journaux. De Hopper, on connaît deux gravures de 1918 montrant un illustrateur au travail – en l'occurrence Walter Tittle, ami du peintre, qui collabora à de grands magazines illustrés comme *Life* et *Harper's Bazaar*. Si de telles images n'ont rien d'humoristique, elles soulignent en revanche le caractère d'astreinte et d'encadrement de la profession d'illustrateur, travailleur en blouse, penché sur sa feuille comme pourrait l'être un secrétaire, trahissant dans son attitude et sa tenue ces contraintes dont l'artiste moderne aspirait de toutes ses forces à s'affranchir. À l'instar de ces peintres du XVIII^e siècle que se plaisait à représenter Ernest Meissonier dans ses tableautins « pignochés » qui faisaient les délices des amateurs de Salon, l'illustrateur est collé à son ouvrage comme peut l'être un artisan : la servitude de son travail est dénotée par celle de sa posture, tel est le sens que l'on peut attribuer à ces gravures qui se rattachent à la longue série d'œuvre que Hopper consacra au travail moderne, où défilent secrétaires, manucures, employé de bureau, couturières, ouvreuse de cinéma, balayeur de rue, femme de ménage, serveuses, barman. D'entre

toutes ces catégories professionnelles – où se signale l'absence du prolétaire et de l'agriculteur qui, eux, dominent l'imagerie militante à la même époque, et le font par le groupe, par la force des « masses populaires » –, c'est du « col bleu » que cet illustrateur est le plus proche : avec sa blouse et sa concentration sur une feuille, le dessinateur de presse représenté par Hopper n'est pas loin de l'employé de bureau, c'est le frère de l'homme qui se découpe dans la baie vitrée de *Bureau dans une petite ville* (1953, New York, The Metropolitan Museum of Art). Son application n'est pas éloignée non plus de la couturière à sa machine à coudre peinte par Hopper vers 1921 (Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza). Ce que l'illustrateur partage avec l'employé de bureau et la couturière, c'est le travail de reproduction : pas plus que la lettre dactylographiée et le travail des ateliers de couture, l'illustrateur de presse n'a l'initiative de ses images qui, si elles portent sa signature au bas d'une feuille, ne doivent leur existence qu'à une ligne éditoriale, au sommaire d'un numéro, à l'article d'un journaliste, et, *in fine*, à la loi du tirage.

Ainé de Rockwell, Hopper avait lui-même réalisé nombre de couvertures pour des magazines dans les années 1910 et 1920. Or il ne cachait pas son mépris pour l'illustrateur du *Saturday Evening Post*, ne souffrant guère de lui être comparé, comme en témoigne une anecdote rapportée par sa femme Josephine : cette dernière ayant identifié la figure de *Matin à Cape Code* (1950, Washington, Smithsonian American Art Museum) comme une femme jetant un œil par la fenêtre pour voir s'il fait assez beau pour mettre le linge à sécher, autrement dit ayant donné une interprétation anecdotique et narrative du tableau, Hopper lui rétorqua : « Tu vois ça comme un Norman Rockwell. Pour moi, elle regarde tout simplement par la fenêtre⁹. » Hopper, peintre cultivé s'il en est, faisait bien la différence entre culture savante et culture de masse. La question de l'aliénation logeait au cœur de son œuvre – aliénation dans le travail et dans les dérivatifs au travail fournis par l'industrie du spectacle –, même si elle n'était pas posée en termes politiques. Cependant, de la même manière que l'on a pu dire qu'il ne pouvait dénoncer le puritanisme que par des moyens puritains – la sobriété de ses compositions confinant à la sécheresse –, il semblait ne pouvoir désamorcer la dérive illustrative qui menaçait la figuration que par des moyens acquis dans sa formation d'illustrateur. Or cette empreinte du premier métier délégitimait le second aux yeux d'une critique attachée à défendre l'autonomie radicale de l'art et de l'artiste. On renvoyait au « vieil Hopper » le péché originel

9 Propos rapportés dans « Gold for Gold », *Time*, 30 mai 1955, p. 72, cités par Levin, G. (2006 [1995]), *Edward Hopper, A Catalogue Raisonné*, 4 vol., New York et Londres, Whitney Museum of American Art et W.W. Norton & Company, vol. 3, p. 334.

de sa dépendance à l'égard des patrons de presse, de l'actualité, du public – en somme, la servilité de l'illustrateur de journaux qui fabriquait des

L'anachronisme en autoreprésentation

Dans les années 1950, Hopper avait accédé au rang de « monument ». Il était couvert de prix. En 1956, il avait fait la couverture de *Time*. Il posait pour les photographes et notamment pour Berenice Abbott qui l'immortalisait dans son immuable costume en tweed, défi à la bohème de Greenwich Village. En arrière-plan, son atelier paraissait tout droit sorti du XIX^e siècle, avec le grand poêle et la presse à graver : on était loin du hangar des expressionnistes abstraits.

Depuis les années 1920, l'anachronisme était l'un des grands thèmes abordés par Hopper, un artiste qui restera comme le peintre des survivances architecturales et des angles morts de la course au progrès. Sa célèbre toile de 1927, *La Ville* (Tucson, University of Arizona Museum of Art), juxtaposait des périodes de l'histoire urbaine que la logique de la modernisation recouvrait au profit de la dernière strate. Contre le présentisme ambiant, Hopper prenait parti pour l'asynchronisme en accolant des styles architecturaux appartenant à des époques différentes de l'histoire moderne : *brownstones*, second Empire, gratte-ciel.

Ce sens tout hopperien des hétérogénéités temporelles allait se renouveler et se transformer dans les deux dernières décennies de la carrière de l'artiste, entre le milieu des années 1940 et le début des années 1960. Il prendrait forme humaine, sous l'aspect de personnages que nous interpréterons comme des figures de la figuration, des personnifications de l'art figuratif à l'heure de l'abstraction triomphante. Dans ces toiles, le peintre se saisissait de son propre anachronisme pour en faire des tableaux où la vieillesse occupait une place tout à fait inédite dans son œuvre – non parce que lui-même était devenu âgé, mais parce que son art était jugé obsolète.

Il ne s'agit pas seulement de peintures où la vieillesse est présente mais où elle est montrée décalée. *Soleil au balcon* de 1960 (New York, Whitney Museum of American Art), en offre un exemple tardif, caractéristique de ces œuvres « à thèse » où la figuration délivre un message appuyé, renouant avec l'illustration : la vieille dame lit, la jeunesse bronze et prend des poses. Dans *Hall d'hôtel* (1943, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art), la dignité du vieux couple forme contraste avec la futilité d'une teen-ager qui feuillette un magazine sans se soucier de ses aînés. L'élégance du mari et de sa femme n'est pas seulement désuète, elle signifie une honorabilité qui n'a plus cours, un pouvoir dévalué. Dans ces œuvres, le contexte dépaysant de l'hôtel est choisi pour symboliser le déphasage des gens qui ne sont « plus de leur temps ». C'est aussi le cas d'*Hôtel près d'une voie ferrée* (1952, Washington, Hirshorn Museum and Sculpture

Garden, Smithsonian Institution), et plus encore de *Fenêtre d'hôtel* (1955, coll. part.), une œuvre qui paraît citer une toile antérieure de quelque trois décennies, *Cafétéria* (1927, Des Moines, Iowa, Des Moines Art Center), tableau sur la solitude engendrée par les environnements impersonnels de la vie moderne : d'une toile à l'autre, se retrouve le motif de la baie vitrée donnant sur le néant. Mais où *Cafétéria* peignait le temps de pause d'une employée dans une ambiance réfrigérante et conçue pour que l'on ne s'y attarde pas, *Fenêtre d'hôtel* montre tout autre chose : le temps révolu d'une personne « hors course ». Comme la jeune secrétaire de *Cafétéria*, la vieille dame de *Fenêtre d'hôtel* garde son manteau sur elle, non qu'elle n'ait pas le temps de s'installer, mais elle n'a pas sa place dans la chambre fonctionnelle d'un hôtel passe-partout, elle qui paraît tout droit sortie d'un manoir belle-époque.

Selon nous, ces tableaux doivent beaucoup au conflit vécu par Hopper entre sa situation « honorable », et même couverte d'honneurs, et l'inactualité de sa peinture qui n'était plus « dans le coup ». Cette dissonance enclenche un processus de subjectivation où l'artiste trouve la matière de nouvelles peintures qui, tout en restant typiquement hopperiennes, s'attaquent à des sujets qui n'ont pas de précédent dans son œuvre. Mais aborderait-il un tel répertoire si, dans ces années 1940 et 1950, une figure ne s'était imposée dans la littérature et le cinéma américains ? Celle du *has-been*. En guise de conclusion, nous évoquerons cet anti-héros hollywoodien. Qu'est-ce qu'un *has-been* ? C'est le produit d'une *success story* qui demande toujours des têtes et des corps nouveaux. Si le *star system* est une économie sans états d'âme qui dévore ceux qu'elle crée, alors le *has-been* est son héros de tragédie, entraîné dans une chute fatale. Dans l'industrie cinématographique, cette figure tragique emprunte divers visages, celle du boxeur en fin de carrière (*Nous avons gagné de soir* de Robert Wise, 1949), de l'acteur sur le déclin (*Une étoile est née* de George Cukor, 1954) ou de la star déchue (*Boulevard du crépuscule* de Billy Wilder, 1950). Hollywood produit les *has-been* avant de les recycler et de les populariser sur grand écran.

Peint en 1966 et acquis par Frank Sinatra, le dernier tableau d'Hopper s'intitule *Deux comédiens*. L'artiste s'y représente en compagnie de sa femme, couple de vieux saltimbanques tirant leur révérence : une sorte de *Ginger et Fred* avant la lettre.

Bibliographie

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1983 [1944]), « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses » dans *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, trad. Kaufholz, E., Paris, Gallimard (Tel).

Greenberg, C. (1986), *The Collected Essays and Criticism*, éd. O'Brian, J., vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.

- Greenberg, C.** (2017), *Écrits choisis des années 1940*. Art et culture, éd. Katia Schneller, Paris, Macula.
- Kuh, K.** (1962), *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York, Harper & Row.
- Levin, G.** (1995), *Edward Hopper: An Intimate Biography*, New York, Knopf.
- Levin, G.** (2006 [1995]), *Edward Hopper, A Catalogue Raisonné*, 4 vol., New York et Londres, Whitney Museum of American Art et W.W. Norton & Company.
- O'Doherty, B.** (1982 [1974]), « Mark Rothko: The Tragic and the Transcendental », *American Masters. The Voice and the Myth in Modern Art*, New York, E.P. Dutton.
- Pernoud, E.** (2012), *Hopper, peindre l'attente*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- Troyen C. et al.** (2007), *Edward Hopper*, cat. exp. Boston et Washington, Paris, Flammarion.

Résumé

Comment Hopper réagit-il au procès en anachronisme intenté par le discours moderniste aux représentants du réalisme, dans les années cinquante ? La réponse se trouve autant dans sa peinture que dans ses prises de positions publiques. Pous-sée dans ses retranchements par le triomphe de l'abstraction sur la scène américaine, sa création d'après-guerre oscille entre une stylisation du réalisme par l'épure et par la construction formelle, et une intellectualisation de ce réalisme par le biais du symbole, ces deux options visant par des voies séparées à conjurer tout rapprochement possible de sa peinture avec l'illustration de presse, péché originel du réalisme américain aux yeux des critiques d'avant-garde. Enfin, l'hypothèse sera formulée que la récurrence des personnes âgées dans cette dernière phase de son œuvre renvoie moins à Hopper lui-même qu'elle ne fait allusion à l'anachronisme de son art, lucidement représenté sous les traits de personnages désuets, figures de la figuration.

Mots-clés : Hopper – réalisme – peinture – illustration de presse – années 1950



Affiche du film de Billy Wilder, *Boulevard du crépuscule*, 1950.



Edward Hopper, *Fenêtre d'hôtel*, 1955, huile sur toile, 99,4 × 139,1 cm, collection particulière.



Edward Hopper, *Hôtel près d'une voie ferrée*, 1952, 101,98 × 79,38 cm, Washington, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.