

« 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, objectivable, observable, analysable, enregistrable, reproductible. Ceci indépendamment, ou au détriment, de toutes les dimensions symboliques anciennes : les arrièremondes 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 singularité 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 » qui 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 recréée 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, naissent 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 préétablie 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, *Apratment 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 citée 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 *fühlung*, 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 Valier a préféré sauvegarder le terme en allemand : *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck, Paris, 1978.