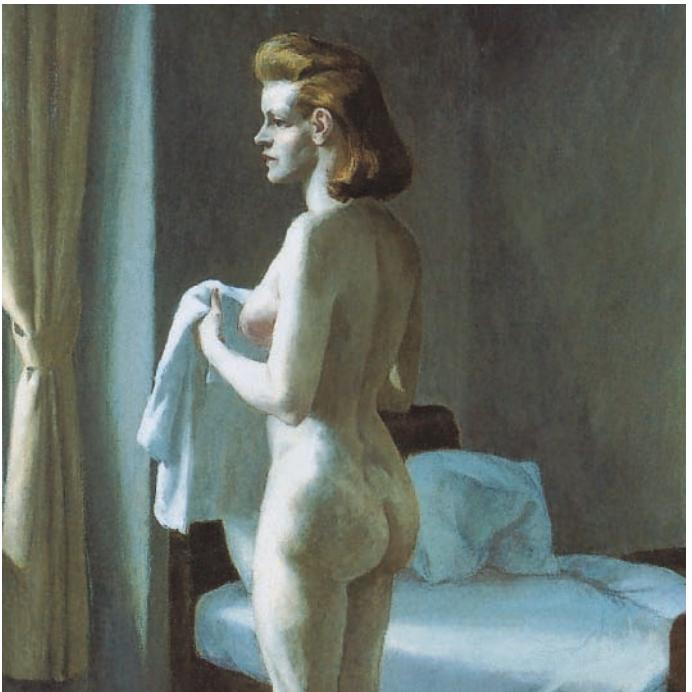
A painting by Edward Hopper titled 'Gas'. It depicts a woman in a red dress standing at a gas pump, looking towards the viewer. The scene is set at a gas station with a green building and a blue sky with clouds in the background.

Edward Hopper



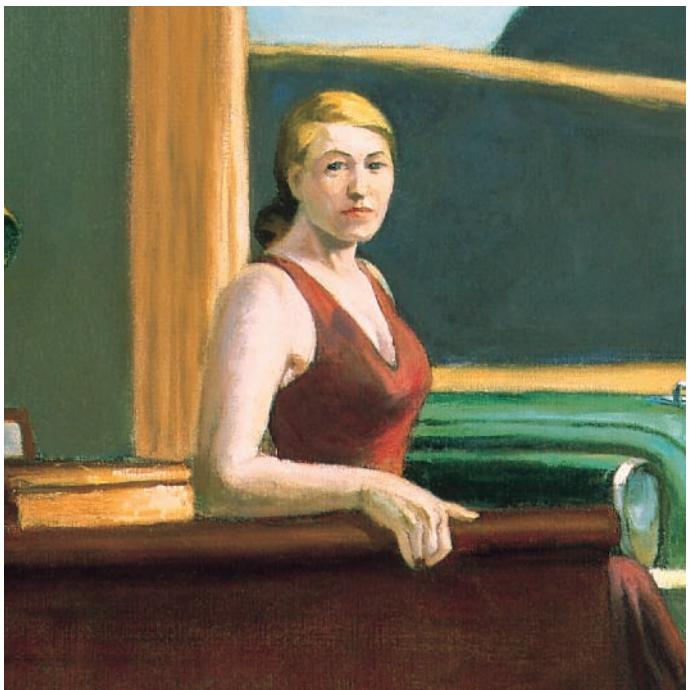
Auteur : Gerry Souter
Traduction : Aline Jorand

Mise en page :
Baseline Co Ltd.
33 Ter – 33 Bis Mac Dinh Chi St.,
Star Building ; 6^e étage
District 1, Hô Chi Minh Ville
Vietnam

© Parkstone Press International, New York, USA
© Confidential Concepts, worldwide, USA

Tous droits d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.
Sauf mention contraire, le copyright des œuvres reproduites se trouve
chez les photographes qui en sont les auteurs. En dépit de nos recherches,
il nous a été impossible d'établir les droits d'auteur dans certains cas. En
cas de réclamation, nous vous prions de bien vouloir vous adresser à la
maison d'édition.

ISBN : 978-1-78042-651-8



Edward Hopper





E. HOPPER

Entre Éducation et illustration

Edward Hopper naquit le 22 juillet 1882 dans le bourg prospère de Nyack (province de New York), sur le fleuve Hudson. Edward était le deuxième enfant de la famille, de deux ans le cadet de sa sœur Marion. Sa mère, Elizabeth Griffiths Smith Hopper était d'origine anglaise et galloise, alors que son père, Garrett Henry Hopper, avait des générations d'ancêtres anglais et hollandais. Son père tenta sa chance dans le domaine de la vente et ouvrit un magasin d'articles de mercerie qui ne connut jamais un grand succès.

Pendant que celui-ci peinait au milieu des rouleaux de tissu, des boîtes de boutons et des cols en celluloïd, la mère d'Edward gardait son fils et sa fille à la maison et les éduquait en leur faisant découvrir des outils créatifs en rapport avec le théâtre et l'art. L'un des objets auxquels tenait le plus le jeune Edward était un tableau noir et une craie rouge. Il pouvait dessiner et effacer à loisir. Malheureusement, tout résultat s'avérant particulièrement satisfaisant était réduit à une trace éphémère. Il commença à esquisser et à peindre très tôt, prenant son carnet de dessin avec lui lors de ses excursions fréquentes dans la campagne alentour.

La maison située au 82 North Broadway appartenait à la mère d'Elizabeth, Martha Griffiths Smith, qui était veuve, et fut l'endroit où Liz et Garrett se marièrent en 1879. C'était une maison blanche à deux étages, avec une ossature en bois. Elle était pleine de recoins, abritée par des arbres et creusée par des fenêtres aux volets fermés qui se cachaient sous des avant-toits décorés par des corniches. Il y avait une véranda posée en angle sur la partie avant de la maison. Pour Edward, cet endroit aux fenêtres sombres, qui ne révélaient rien des vies de ceux qui l'habitaient, était son lieu de prédilection, l'endroit où il pouvait savourer ses moments de solitude et le lieu qui fut son refuge pendant toute son enfance. L'image de cette maison apparut plus tard à maintes reprises dans ses tableaux.

L'incapacité du père de Hopper à devenir propriétaire, à une époque où les hommes étaient censés être les seuls à pourvoir aux besoins financiers de la famille, dût affecter l'enfance victorienne d'Edward. Sa grand-mère, Madame Smith, possédait la maison mais elle jouissait également d'une suprématie morale dans la communauté, car son père, le révérend Joseph W. Griffiths, avait fondé l'Église Baptiste à Nyack en 1854. Les femmes de la famille Hopper pourvoyaient aux besoins de leurs conjoints et enfants grâce à leurs rentes et aux paiements hypothécaires de leurs propriétés à Nyack.

Edward et sa sœur aînée, Marion, étudièrent dans des écoles privées et rentraient chaque jour dans une maison propre nettoyée par leur domestique irlandaise, une maison où les courses étaient livrées avec d'autres achats faits à crédit en ville. À l'école, les notes de Hopper demeurèrent au-dessus de la moyenne tout au long de ses études secondaires. L'une de ses matières préférées était le français, qu'il étudia et apprit suffisamment pour pouvoir le lire.

À une époque où la taille moyenne d'un homme ne dépassait pas les 1,76 mètres, le jeune Edward mesurait déjà 1,82 mètres à l'âge de douze ans. Il était tout en bras et en jambes, ce qui lui valut d'être surnommé « Grasshopper » (la « sauterelle ») par ses camarades. Il aimait les plaisanteries faites aux dépens des autres et il était souvent mauvais perdant. Beaucoup de ses

1. *Bateau à vapeur*, 1908.

Huile sur toile, 51,1 x 74,1 cm.
Hirshhorn Museum and
Sculpture Garden,
Washington, D.C., donation
de Joseph H. Hirshhorn.

2. *Promenade en mer*, 1911.

Huile sur toile, 61 x 74 cm.
Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh, Pennsylvanie,
donation de M. et Mme
James H. Beal.

3. *Train*, 1908.

Huile sur toile, 61,6 x 73,6 cm.
Addison Gallery of
American Art, Phillips
Academy, Andover,
Massachusetts, donation de
Dr Fred T. Murphy.





EDWARD HOPPER

amis devaient se rappeler plus tard son esprit taquin, un défaut de caractère penchant souvent vers le sadisme à l'âge adulte. Naturellement timide, il scrutait le monde derrière les têtes de ses camarades et se retrouvait toujours au dernier rang sur les photographies de classe. Hopper passa sa puberté et son adolescence à se promener souvent au bord d'un lac abondamment couvert de glace en hiver. Il faisait des esquisses des passants, des bateaux et divers paysages. La construction de yachts prospéra à Nyack et les quais situés le long de la rivière devinrent l'un des coins préférés d'Edward et de ses amis. Ils formèrent le Boys Yacht Club et ils apprirent à piloter leurs voiliers en atteignant chacun divers degrés de compétence. De ce passé, Edward garda en lui un amour des bateaux et de la mer qui l'accompagna toute sa vie.

L'éducation religieuse de Hopper à la Baptist Bible School allait à l'encontre des libertés convoitées à l'adolescence. Il avait baigné dans un enseignement qui prônait la vertu d'un style de vie austère et la nécessité de s'éloigner des satisfactions de la concupiscence, de la sexualité et d'un comportement immoral. Les baptistes croyaient fortement à l'efficacité des châtiments corporels pour punir les cas de mauvaise conduite, mais il semblerait qu'Edward fût rarement réprimandé pour ses bêtises. C'était un jeune prince, un garçon talentueux et intouchable. Pourtant, sa personnalité devint introvertie comme s'il était gêné par son statut social ambigu : fils d'un père de classe moyenne englouti par la réussite bourgeoise du clan matriarcal des Smith. Sa méfiance et l'habitude qu'il avait de se réfugier dans de longs silences évoluèrent plus tard vers des périodes de dépression qui étaient suscitées par l'inadéquation entre l'idée qu'il se faisait de ses compétences et la réalité, ou bien alors parce que la carapace de son ego ne l'a aidait plus à défendre ses ambitions. Il avait, déjà à cette époque, développé un masque placide qui servait à cacher les démons de l'inadaptation qui caractériserait plus tard sa carrière.

S'il existe un héritage que Garrett Hopper laissa à son fils, ce fut l'amour de la lecture. Pendant que le père de Hopper essayait de se retrouver parmi ses livres d'affaires et sa comptabilité, Edward passait son temps dans la bibliothèque de la maison où les étagères croulaient sous le poids des livres de littérature classique anglaise, française et russe. En lisant Tourgueniev, Hugo ou Tolstoï, la lecture était une escapade pour Edward, où il apprit à nommer les sensations qu'il ressentait mais ne pouvait dévoiler. Il utilisa la passion studieuse de son père comme refuge. Ses amis étaient plus nombreux fictifs que réels. Il faisait sienne la pensée issue de leurs mots, souvent lus à voix haute.

En 1895, le talent naturel de Hopper était devenu évident dans ses peintures à l'huile techniquement bien exécutées. Il représentait avec soin les détails dans ses dessins minutieux des bateaux de la marine et le gréement si longtemps étudié des yachts de course qui avaient été construits dans les chantiers navals de Nyack. Il eut tendance à retourner périodiquement vers la mer et ses plages tout au cours de sa vie. En 1899, il finit l'école secondaire.

La mère de Hopper s'assura de l'éducation artistique d'Edward et Marion à travers les livres, les revues, d'autres documents et illustrations. Elle dépensa une somme considérable en crayons, peintures, craies, cahiers de dessin, papiers d'aquarelle, pinceaux et stylos à encre. Alors que Marion préféra poursuivre l'apprentissage de l'art dramatique, Edward apprit

4. *Coin de rue à New York (Bar de quartier)*, 1913.

Huile sur toile, 61 x 73,7 cm.
Collection privée.



E. HOPPER



5. *Toit mansardé*, 1923.

Aquarelle sur papier,
33,2 x 46,2 cm.

The Brooklyn Museum,
New York.





diverses techniques artistiques, observant comment la lumière ajoutait ou enlevait des dimensions aux objets et comment les lignes compossent des formes ou comment elles guidaient le regard du spectateur. Il commença son apprentissage en faisant des copies de couvertures d'hebdomadaires, créées par les grands illustrateurs de l'époque : Edwin Austin Abbey, Charles Dana Gibson, Gilbert Gaul, et des esquisses des anciens maîtres : Rembrandt et Ingres. Hopper absorba tout leur raffinement mais il garda toujours son sens de l'humour qui lui servait de souffre pour pouvoir parfois évacuer l'angoisse que ses grands espoirs lui faisaient ressentir. Il continua longtemps à produire des caricatures et des dessins satiriques bien que l'âge et la vie aient endurci son visage. Ces dessins exprimaient souvent des émotions profondes, balayées avec humour comme pour ne pas attirer l'attention envers l'homme qui tenait le crayon. Grâce à l'approbation de son père et l'encouragement artistique de sa mère, il décida de poursuivre des études d'illustrateur commercial et s'inscrivit à la New York School of Illustrating.

Inscrit sur base mensuelle, il faisait le trajet quotidiennement de Nyack à New York, travaillant dans la salle de classe et à la maison sur des feuilles d'entraînement conçues par le doyen de l'école, Charles Hope Provost. Ses feuilles d'entraînement qu'il devait apprendre par cœur avaient été originellement conçues comme une aide à l'enseignement par correspondance, destinées à un large public, des talents en devenir, afin de cumuler le plus de frais de scolarité possibles. Hopper avait déjà passé du temps, après avoir fini ses études secondaires, à copier les illustrations de ses artistes préférés et à produire des croquis originaux de personnages et de scènes issues de la littérature. Après une année d'instruction peu approfondie auprès du doyen, Hopper éleva ses objectifs et décida d'entamer des études d'art et d'illustration commerciale. Ses parents consentirent à contribuer à ses frais de scolarité avec quinze dollars mensuels et en 1900, son portfolio impressionnant lui valut d'être accepté à la New York School of Art que dirigeait William Merritt Chase.

La New York School of Art était fréquentée par des garçons qui devaient devenir plus tard des icônes de l'art, du monde des lettres et du théâtre tel que Guy Pène de Bois, Vachel Lindsay et Clifton Webb. Les farces de Hopper et ses taquineries étaient conformes à cette ambiance virile. Son humour sec faisait irruption par éclats et il laissa sa marque sur ceux qu'il touchait. Sa timidité, que laissait apparaître une grande réserve, s'évanouit au fur et à mesure qu'il se sentit plus à l'aise dans les ateliers crasseux où les étudiants grattaient leurs palettes pour les nettoyer à la fin de la journée, laissant des taches colorées sur les murs ou sur les vieux chevalets rangés les uns sur les autres.

Ayant pour objectif d'en faire son gagne-pain, Hopper devait encore parfaire son apprentissage de l'illustration commerciale, et connaître ses débouchés. Ses études comprenaient des cours avec les illustrateurs Arthur Keller et Franck Vincent DuMond. Il admirait toujours les grands illustrateurs commerciaux de son temps et leur capacité à capturer la vie sur une page. Ils ne furent pas les seuls à l'influencer. Au tournant du siècle, l'impressionnisme avait englouti l'Europe avec la transparence et la luminosité caractéristique des peintres tels que Monet, Seurat et Pissarro. Degas contrastait avec les formes

6. *Maison près de la voie ferrée*,
1925.

Huile sur toile, 61 x 73,7 cm.
The Museum of Modern Art,
New York, donation anonyme.

7. *Matinée à Cape Cod*, 1950.

Huile sur toile, 86,7 x 102,3 cm.
Smithsonian American Art
Museum, Washington, D.C.,
donation de la Fondation Sara
Roby.

8. *Dimanche*, 1926.

Huile sur toile, 73,7 x 86,4 cm.
Collection Phillips,
Washington, D.C.



EDWARD HOPPER



9. *Ville minière de Pennsylvanie*, 1947.
Huile sur toile, 71,1 x 101,6 cm.
The Butler Institute of American
Art, Youngstown, Ohio.

substantielles de Manet, Van Gogh et Cézanne. Chase envoyait Hopper et ses camarades au Metropolitan Museum of Art pour étudier Édouard Manet, tout comme le faisait une autre personne qui eut une grande influence sur Hopper, Robert Henri, lequel commença à enseigner à la New York School of Art en 1902.

Hopper devint un étudiant phare, obtenant une bourse pour étudier le dessin. Il obtint également le premier prix de peinture à l'huile lors d'un concours à l'école. Ces prix l'encouragèrent à poursuivre son éducation artistique en 1903 et en 1904, et son talent lui permit de gravir plusieurs échelons d'un coup, devenant rapidement l'enseignant des cours du samedi en dessin, en composition, en esquisse et en peinture. Cependant, sa nature inquiète et inexorable le poussa vers différentes activités. Il commença à accepter des emplois d'illustration commerciale à temps partiel à l'agence C. C. Phillips and Company Advertising Agency pour gagner de l'argent, mais malheureusement celle-ci déposa rapidement le bilan.

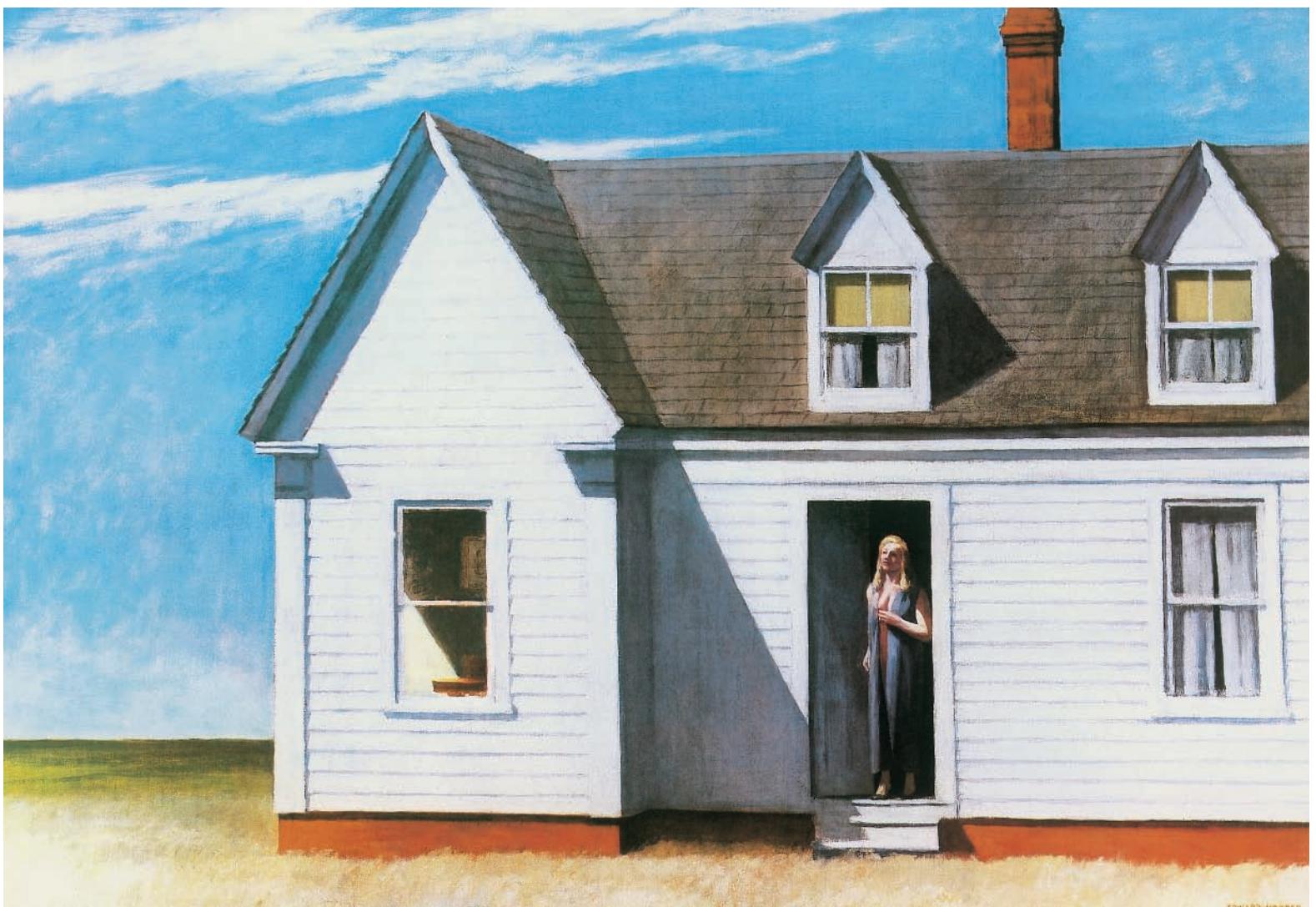
Hopper produisit alors quelques œuvres commerciales, mais son cœur n'y était pas. Il avait été étudiant et avait accumulé pendant sept ans un ensemble considérable de connaissances qui avaient maintenant besoin d'être appliquées. Il avait apprécié l'instruction et les compliments de ses enseignants qui étaient, eux, les opposés, car n'enseignant que la théorie. Bien que sa méthode s'améliorât et se peaupinât grâce à la pratique de différentes techniques, sa manière d'envisager l'art en fut profondément affectée. Il eut besoin de savoir si sa propre personnalité et son expérience pourraient être exprimées par la peinture et trouver un public. Il cherchait comment assouvir son désir d'être un grand artiste tout en s'adonnant à un travail de création motivant. Il voulait devenir un peintre complet.

En octobre 1906, Hopper prit la route la plus courue par les artistes de l'époque, la route de Paris, le sanctuaire culturel du monde. Le 24 octobre, Edward Hopper arriva dans une mission baptiste rue de Lille, tenue par madame Louis Jammes, une amie de la famille Hopper qui vivait avec ses deux fils adolescents. Hopper travaillait différentes techniques de manière équilibrée, produisant parfois des tableaux à l'huile, d'autres fois des esquisses des habitants des rues de Paris, créant une collection de caricatures en aquarelle du demi-monde et des profondeurs extrêmes de la société française. Il se mit aussi à utiliser une palette caractéristique de l'impressionnisme. En 1907, il était déjà très à l'aise à Paris, comme l'indique une lettre de madame Jammes aux parents de Hopper. En véritable garçon de bonne famille, il s'adonnait à des amusements sains, négligeant le monde bohémien des artistes.

Plein d'énergie, Hopper rentra d'Europe prêt à voir ses tableaux exposés dans les galeries. Ayant besoin de son indépendance sans quitter la ville, il se lança un défi économique : trouver un atelier et de l'argent. Malheureusement, arrivé lors même de la panique bancaire de 1907, Hopper n'eut d'autre choix que de recourir à ses compétences comme illustrateur commercial afin de gagner de l'argent et de préserver un semblant d'indépendance vis-à-vis de sa famille. Aussi insatisfaisant fût-il, ce travail aida Hopper à faire quelques économies dans le but de repartir rapidement à Paris. Il parvint cependant à montrer ses travaux parisiens à New York en mars 1908. Son style, tranchant avec celui des membres de l'Ash Can School fut qualifié d'européen par les critiques. C'est pourquoi il tourna son intérêt vers

10. *Soleil de midi*, 1949.

Huile sur toile,
68,6 x 99,1 cm.
The Dayton Art Institute,
Dayton, Ohio,
donation de M. et Mme
Anthony Haswell.



EDWARD HOPPER



11. *Soirée à Cape Cod*, 1939.

Huile sur toile, 76,2 x 101,6 cm.

National Gallery of Art,

Washington, D.C.,

collection de M. et Mme John

Hay Whitney.



12. *Soir d'été*, 1947.

Huile sur toile, 76,2 x 106,7 cm.

Collection de M. et Mme
Gilbert H. Kinney.



13. *La Côte Lee*, 1941.

Huile sur toile, 72,1 x 109,2 cm.

Collection privée.





des scènes plus nationales, créant le *Remorqueur avec cheminée noire*, résolument plus américain que les quais de la Seine.

En 1909 et 1910, il retourna à Paris pour de courts séjours où il se perfectionna dans l'art de l'aquarelle et prit techniquement de plus en plus d'assurance. Néanmoins, l'Europe n'avait plus un aussi grand attrait pour lui. De retour à New York, il fut réduit à aller d'une agence d'art et de publicité à l'autre avec son portfolio, en essayant de colporter ses compétences d'illustrateur aux directeurs artistiques qu'il méprisait pour la plupart. Il trouvait ce travail trop dégradant pour lui, néanmoins il s'y attela. Illustrer pour gagner sa vie occupait la plus grande partie de son temps. Hopper était quelqu'un qui prenait beaucoup de temps pour démarrer une création, quelques soient les circonstances, et en 1911, sa production de tableaux diminua pour s'arrêter à deux seulement. Son tableau à l'huile *Promenade en mer* (p.6) dépeint un « petit catboat dont le foc et la grande voile occupent », selon Hopper, « quasiment toute la toile... ». C'est un tableau inspiré par ses souvenirs d'enfance passée sur les bords de l'Hudson. Il l'exposa sans succès en février-mars 1912.

L'été suivant, sur les plages de la côte, il peignit frénétiquement des scènes d'extérieur d'après les paysages qu'il avait sous les yeux. Il exposa certaines de ces toiles en janvier 1913 mais sans succès. Au cours de la célèbre édition de l'Armory Show de 1913, il parvint à vendre la toile *Promenade en mer* pour la somme de \$250. Cette somme significative en poche, Edward Hopper radieux et plein d'énergie prit le train vers Nyack pour montrer à ses parents qu'il était enfin sur la bonne piste du succès artistique. Garrett Hopper, qui luttait contre une santé défaillante, décéda le 18 septembre 1913. En décembre de la même année, Hopper commença à chercher un nouvel atelier, plus ample. Il découvrit Washington Square à Greenwich Village et un bâtiment délabré au 3 Washington Square North, face au parc.

La Première Guerre mondiale surgit en Europe et les États-Unis se rangèrent bientôt du côté des Français et des Anglais comme le montrent les films de propagande britanniques qui étaient diffusés dans les cinémas en ville. Ces événements générèrent une augmentation dans la variété des sujets à illustrer. Hopper pouvait alors travailler d'autres thèmes que ceux des revues de fiction, dont il était obligé de lire les textes médiocres avant de pouvoir commencer une illustration de la couverture. La U.S. Printing and Litho Company sortait les affiches des films et payait Hopper \$10 (\$200 dollars actuels) pour leur création. Il était également payé pour regarder ces mélodrames silencieux en salle et il préférait ces films à la fiction bas de gamme. Ce fut à cette époque qu'il développa une fascination pour le cinéma qui ne le quitta plus jamais.

Après avoir gagné sa vie dans l'obscurité, Hopper éprouva le besoin de décompresser. On lui recommanda de visiter le village portuaire de Ogunquit (dans le Maine), un endroit où les artistes de New York se retrouvaient chaque été, attirés comme une volée de moineaux. Pour huit dollars par semaine, Hopper se logea à la pension de Shore Road, une des maisons préférées des artistes et il mangea régulièrement avec eux à la table commune. Il rencontra une jeune peintre, de petite taille et rousse, du nom de Josephine Verstille Nivison qu'il avait déjà aperçue dans les cours de Henri. En effet, le professeur avait peint un portrait complet de cette jeune femme, habillée avec un sarrau et tenant sa palette et ses pinceaux, intitulé *Art*

14. *Mer houleuse*, 1939.

Huile sur toile, 91,4 x 127 cm.
Corcoran Gallery of Art,
Washington, D.C.,
William A. Clark Fund.



15. *Le Phare à Two Lights*, 1929.

Huile sur toile, 74,9 x 109,9 cm.

The Metropolitan Museum of
Art, New York, Hugo Kastor
Fund.



16. *Le Phare à Two Lights*,
1927.
Aquarelle, 35,6 x 50,8 cm.
Collection Bount, Inc.,
Montgomery, Alabama.

Student. Le village attirait beaucoup de camarades de l'école de Hopper. Ils se réunissaient autour de la table, après le dîner, pour se remémorer leurs vieux souvenirs.

Au retour d'Ogunquit, décidé à éviter le travail d'illustration, il s'essaya à l'enseignement, expérience qui ne lui plut guère, et à laquelle il mit fin rapidement. En quête de nouvelles techniques et perspectives, Hopper se perfectionna dans l'art de la gravure, auquel il se consacra jusqu'en 1923. Bien qu'ignoré par la critique, il parvint enfin à gagner progressivement de l'argent avec ses gravures et à placer ses dernières œuvres dans les galeries et dans des expositions à Brooklyn, Chicago, Los Angeles et au Canada. Il réussit même à exposer son travail lors des expositions d'hiver et de printemps de l'Académie nationale d'art.

De Grandes Découvertes

S'il y eut une année qui représenta le faîte de la carrière d'Edward Hopper, ce fut 1923. Pour commencer, il arrêta de faire des gravures, redécouvrit l'aquarelle et trouva sa future femme.

Extravertie et sociable, Josephine Verstille Nivison faisait partie du monde artistique et bohémien de Greenwich Village. Elle mesurait un mètre cinquante-deux, couronné par une chevelure rousse cuivrée. Très indépendante, elle s'était, en 1918, portée volontaire pour partir en France, dans le but d'aider les hommes blessés et rendus infirmes dans les tranchées. Sa santé fragile la contraignit à rentrer et après quelques échecs dans le professorat, elle obtint une pension d'incapacité à vie qui lui permit de poursuivre sa carrière artistique. Comme Hopper, elle dessinait et peignait. Hopper avait déjà remarqué la petite rousse à Gloucester, à Monhegan et dans les endroits de la Nouvelle Angleterre fréquentés par les autres artistes. Il lui proposa d'aller peindre des aquarelles en plein air ensemble. Ce fut pour lui l'occasion de renouer avec cette technique délaissée.

Une fois rentrée à New York, Jo trouva une invitation du Brooklyn Museum pour exposer six de ses travaux dans une exposition d'aquarelles américaines et européennes. Avant l'aventure de l'été 1923, des conservateurs lui avaient rendu visite pour regarder le travail d'un autre artiste qui était sous sa coupe et ils avaient apprécié ses toiles. Elle recommanda le travail de son voisin Edward Hopper dont le travail remporta les suffrages.

Après s'être fait la cour pendant une année, Josephine Nivison et Edward Hopper se marièrent le 9 juillet 1924 à l'église évangélique. Hopper se mit ensuite à la recherche d'une galerie pour exposer son travail. Après un refus de la C.W. Kraushaar Art Galleries, Frank Rehn, propriétaire d'une galerie alors en vogue, accueillit Hopper dans sa « famille artistique ». Ainsi, en octobre 1924, la galerie de Rehn présenta l'exposition « Recent Watercolors by Edward Hopper » montrant seize tableaux. Il les vendit tous, chacun au prix de \$150. D'un seul coup, les recettes générées par cette exposition égalèrent quasiment le total de ses revenus de l'année 1923.

Avec les évolutions des mœurs et artistiques du temps, Hopper et les autres réalistes étaient clairement en passe de devenir des anachronismes. Cependant, ses images

17. *Chambres sur la mer*, 1951.

Huile sur toile,

74,3 x 101,6 cm.

Yale University Art
Gallery, New Haven,
Connecticut, legs de
Stephen Carlton Clark.





commencèrent à se vendre à un tel point que Rehn était enchanté car les clients revenaient pour acheter des aquarelles de Hopper. Josephine devint son agent de publicité, le présentant aux amis qui seraient susceptibles de pouvoir exposer ou acheter son travail, ainsi que son protecteur, filtrant ses contacts avec le monde extérieur et chassant les personnes nuisibles. Néanmoins, leur cohabitation – bien que Jo ait gardé son atelier sur 9th Street une année supplémentaire après leur mariage – amena Josephine à protester haut et fort contre les habitudes solitaires et peu sociables d'Edward. Lorsqu'elle le présentait à son grand cercle d'amis du Village, l'exubérance de Jo balayait tout sur son passage, contrairement au stoïcisme glacial et silencieux d'Edward. Mais, même si Hopper tendait à éviter les amis de Jo, ils étaient complémentaires.

L'année 1925 commença, le 8 janvier, avec le décès de George Bellows. La quasi-totalité de la communauté artistique assista aux obsèques. Profondément touché par ce décès, Hopper n'eut cependant que peu de temps pour s'attarder sur sa tristesse. Après une exposition en mars à la Pennsylvania Academy of Fine Arts, le Whitney Atelier lui demanda deux mois plus tard de participer à leur dixième exposition annuelle aux Anderson Galleries.

Les Hopper décidèrent d'aller passer leurs vacances dans l'ouest. Ils partirent via les chutes du Niagara et Chicago vers Santa Fe (Nouveau-Mexique), en louant un compartiment individuel où ils se seraient tous deux dans l'objectif de ne pas dépenser trop d'argent. Hopper posa le pied sur le sol de Santa Fe et ne trouva pratiquement aucun goût à rien presque immédiatement. Malgré son désir d'explorer le nouveau matériel visuel, il se sentait mal à l'aise d'être séparé des scènes familières de Gloucester et du bord de mer de la côte nord-est. Il évitait la foule des touristes poussiéreux qui achetaient de la poterie et des bijoux fabriqués par des Indiens qui étaisaient leur marchandise sur des couvertures posées sur la place centrale. De retour dans le silence de leur pièce, Hopper persuada Jo de poser pour une aquarelle. Elle s'assit devant le miroir du bureau, le dos en direction du lit et du chevalet, flanquée des deux côtés par leurs valises. Ses cheveux emmêlés tombaient sur ses épaules. Elle portait une chemise à manches longues et rien de plus. Le titre, *Intérieur*, fut changé plus tard par Hopper en *Modèle lisant*. Ce titre symbolisait la nouvelle tâche que Jo allait devoir accomplir pendant la carrière de Hopper. Cependant, à part prendre des bains de soleil, faire des promenades à cheval et passer la journée à errer dans la ville, le résultat du voyage à Santa Fe, laissa à désirer pour ce qui est du nombre de tableaux.

Comme pour oublier les scènes arides de l'Ouest, le retour de Edward et Josephine à New York fut marqué par un plaisir renouvelé de se rendre à leur théâtre bien-aimé – une addiction. À cette époque, Hopper peignit l'un de ses tableaux les plus célèbres, une œuvre qui cristallise son style et sa philosophie en une toile unique. Il l'intitula *Maison près de la voie ferrée* (p.11). Cette représentation tragique d'une élégance abandonnée au nom de l'efficacité ou d'une forme d'art écrasée par une autre était fondamentale chez Hopper, lui qui avait quitté son Nyack rural pour vivre à New York. Ce thème deviendrait par la suite récurrent chez Hopper, autant pour des sujets d'architecture que pour les personnages qui habiteraient ses maisons imaginaires. Une autre huile sur toile qui avait été peinte plus tôt, en 1924, intitulée *Coin de*

18. *Soleil sur Brownstones*, 1956.
Huile sur toile,
75,6 x 101 cm.
Wichita Art Museum,
Collection Roland P.
Murdock, Wichita, Kansas.





19. *Gens au soleil*, 1960.
Huile sur toile,
102,6 x 153,4 cm.
Smithsonian American Art
Museum, Washington, D.C.,
donation de S.C. Johnson &
Son, Inc.



20. *Vue du pont Williamsburg*, 1928.

Huile sur toile, 73,7 x 109,2 cm.

The Metropolitan Museum
of Art, New York, George
A. Hearn Fund.



rue à New York (p.9), ramène fermement Hopper vers son milieu citadin, laissant présager une série de toiles ayant pour thème l'architecture urbaine de la deuxième partie de la décennie 1920. Hopper envoya ces deux tableaux à la New Society of Artists Seventh Exhibition ouverte au public, qui se tenait aux Anderson Galleries en janvier 1926. Ces toiles susciteront l'intérêt des critiques qui avaient considéré Hopper comme un peintre prometteur du réalisme américain. Cet engouement fut alimenté quelque temps après avec *Dimanche* (p.14). Ce fut une rafale de commentaires sur « l'américanisme » de Hopper et l'« americanité (sic) » d'un « ...ouvrier désespérément désœuvré porteur d'une chemise ». Comme si toute cette reconnaissance ne suffisait pas déjà pour Hopper, le Boston Arts Club l'invita à exposer en février, et l'été suivant, quatre aquarelles furent déposées chez Rehn pendant qu'Edward et Jo fuyaient la ville pour retrouver leurs plages confortables de Nouvelle-Angleterre.

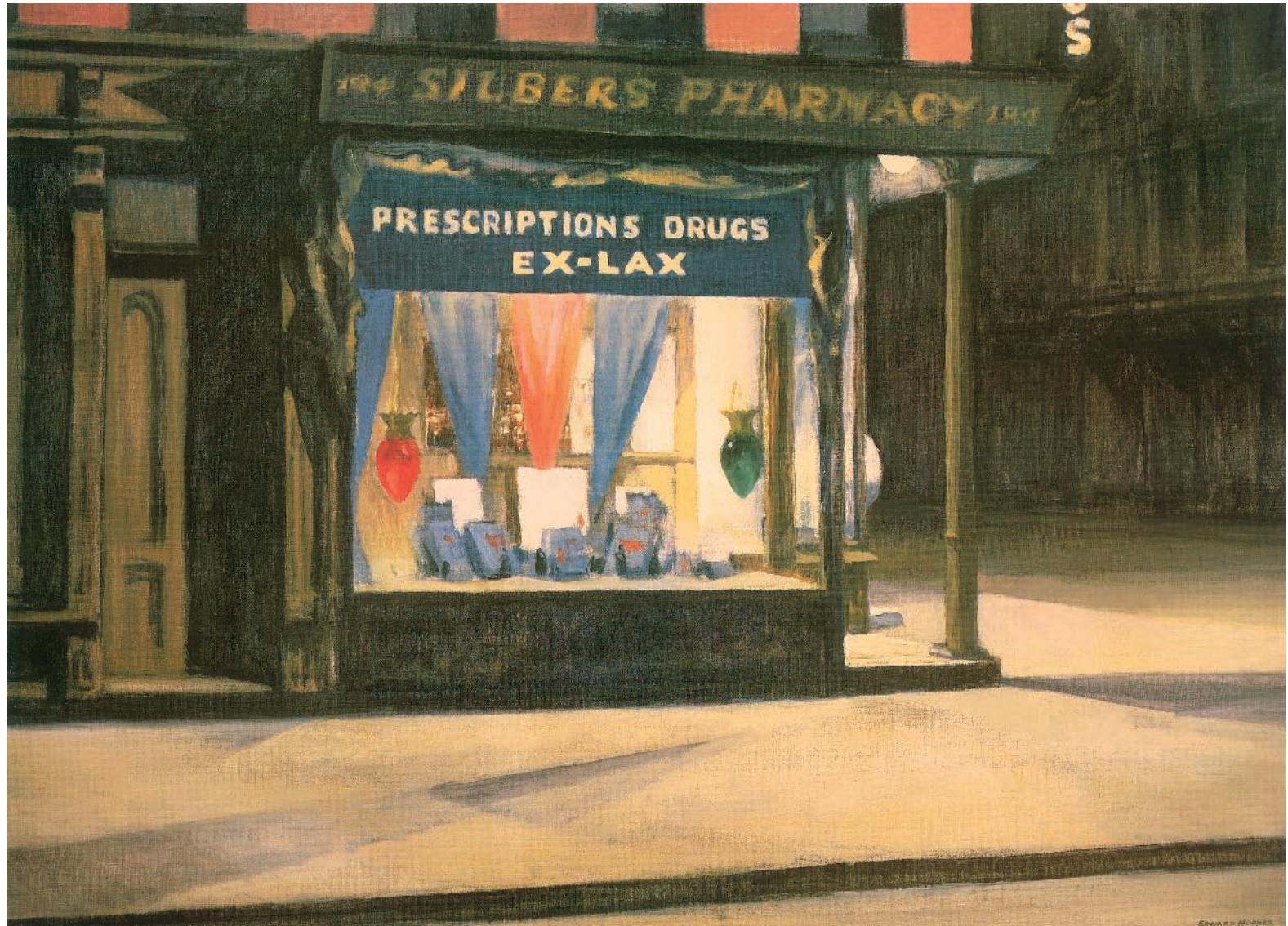
Pendant qu'Edward et Jo s'installaient dans le Maine, Rehn montra l'huile sur toile *Maison près de la voie ferrée*, oeuvre si particulière, à Stephen Clark, collectionneur et héritier de la fortune de l'usine Singer. Rehn avait contacté Clark en 1924, suggérant que les dernières aquarelles de Hopper étaient « ...le meilleur dans le genre depuis Homer. » (Garrett McCoy, « Charles Burchfield and Edward Hopper », *Journal of the Archives of American Art*, juillet-octobre 1967) Clark acheta le tableau pour \$600 (\$6 872 dollars actuels). À son retour à New York, Hopper apprit que son admirateur de longue date, le collectionneur de Washington, Duncan Phillips, avait acheté *Dimanche*, le tableau qui avait permis aux critiques de laisser libre cours à leur imagination, pour une somme de \$600. Avec l'aubaine de l'arrivée de nouveaux tableaux de son artiste primé, Rehn décida de monter une exposition individuelle du travail le plus récent de Hopper, à la Saint-Valentin, le 14 février 1927. Il y présenterait un nombre de tableaux sans précédent. Pour profiter de cette opportunité, Hopper s'empressa de terminer plusieurs huiles sur toile sur lesquelles il avait travaillé dans son studio. Pour respecter le programme serré, Josephine dut également participer. Outre le fait de devoir actualiser les comptes d'Edward dans le grand livre vert où elle notait les ventes et de devoir encadrer ses propres productions estivales à l'aquarelle, elle dut poser pour lui. L'exposition de la Saint-Valentin à la galerie de Rehn fut un succès.

Pendant que Hopper grinçait des dents à cause des analyses sophistiquées que les critiques faisaient sur son travail et leur réflexe consistant à l'étiqueter comme membre du groupe de peintres dits de l'« American Scene », Josephine envoyait une aquarelle intitulée *Bateaux* pour être exposée au Whitney Studio. Elle utilisa son nouveau nom professionnel, « Josephine N. Hopper ». Le choix difficile de la signature de ses tableaux traduisait un problème d'identité qui la hantait de plus en plus alors que l'étoile d'Edward montait et qu'elle devenait mieux connue comme la femme de Hopper. Si le partage de leur identité était un point à régler, leur passion mutuelle pour le théâtre inspira une autre huile sur toile intitulée *Deuxième Rang à l'orchestre* (p.64) qui fut livrée à Rehn en mars 1927. L'idée de Josephine pour le tableau *Deuxième Rang à l'orchestre* la plaça dans un rôle d'inspiratrice au sein du couple. En effet, Frank Rehn vendit le tableau \$1 500 (\$16 890 dollars actuels) – le prix le plus élevé payé jusque-là pour une toile originale de Hopper. La contribution de Josephine généra également

21. *La Ville*, 1927.
Huile sur toile,
71,1 x 91,4 cm.
The University of
Arizona Museum of
Art, Tucson, Arizona.

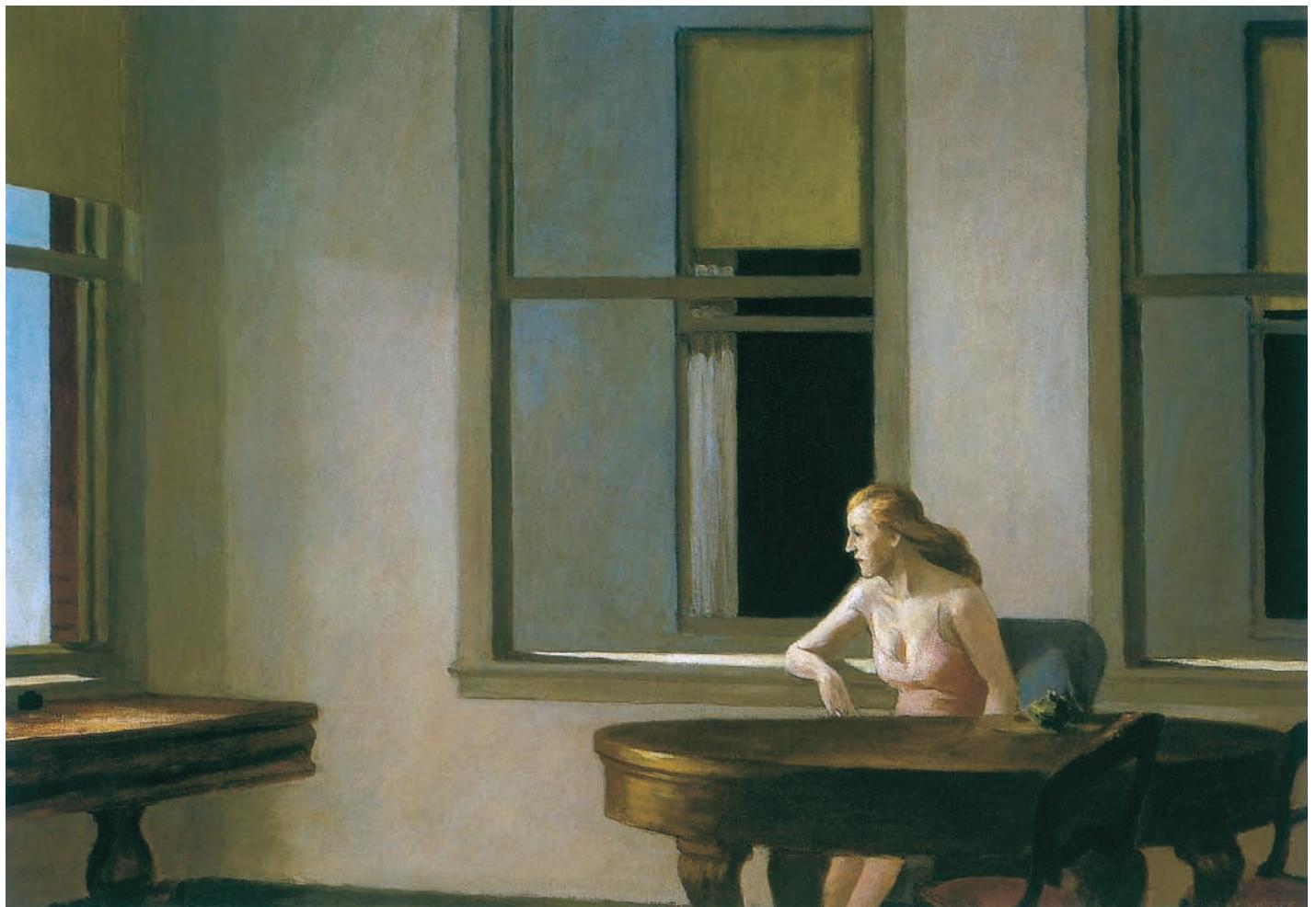
22. *Pharmacie*, 1927.
Huile sur toile,
73,6 x 101,9 cm.
The Museum of Fine
Arts, Boston,
Massachusetts,
legs de John T.
Spaulding.

23. *Chambre à Brooklyn*,
1932.
Huile sur toile,
73,9 x 86,3 cm.
Museum of Fine Arts,
Boston, Massachusetts,
Collection Hayden -
Fonds Charles Henry
Hayden.



EDWARD HOPPER





24. *Soleil dans la ville*, 1954.

Huile sur toile, 71,6 x 101,9 cm.
Hirshhorn Museum and
Sculpture Garden,
Washington, D.C.,
donation de la fondation
Joseph H. Hirshhorn.



une série de tableaux sur le thème du théâtre au cours des années suivantes. Ceci dura d'ailleurs jusqu'au dernier tableau de Hopper.

Il était temps de repartir sur la route. Les Hopper voyagèrent sur un peu plus de 500 kilomètres et ils s'arrêtèrent près de Portland. Ils trouvèrent un phare nommé « Two Lights » à Cape Elizabeth (Maine). Les phares avaient toujours été l'un des sujets préférés de Hopper depuis sa période étudiante à l'école des Beaux-Arts, mais la structure magnifique de « Two Lights » semblait l'obséder. Pour Hopper, l'emplacement agit comme un aimant qui ne cesserait de l'attirer au cours des années qui suivirent. Il peignit trois aquarelles élégantes du phare et de ses bâtiments pendant l'été 1927 (p.24, 25). Pendant que Hopper peignait, Josephine cherchait – à pied – un logement pour la nuit ou des endroits pour manger. Il leur arriva même d'utiliser des toilettes à l'intérieur d'une remise où se trouvait un seau rempli de poissons coupés et pourris servant d'appâts pour les homards. Malgré toutes ces distractions, Jo réussit à peindre quelques aquarelles pendant cette période. Pendant que Rehn évaluait chacune des nouvelles aquarelles de Hopper à \$250, Josephine déposait une petite pile de ses derniers travaux à la boutique de souvenirs du Whitney Studio Club pour vendre chaque tableau entre \$5 et \$50.

La routine avait été établie et elle varia peu au cours des années qui suivirent. D'octobre à mai, Hopper s'attelait à terminer ses tableaux et à tisser des relations publiques en écrivant, en assistant à des expositions, en donnant des interviews et en faisant ce que Jo planifiait dans son agenda. Ils prenaient la route de juin à août, voyageant vers le Nord, en Nouvelle-Angleterre ou en direction de l'Ouest jusqu'au Mexique ou vers le Sud à Charlotte (Caroline du Sud). Ils connurent leur dernier été insouciant en 1928 avant le crash boursier de 1929 et le début de la Grande dépression. Bien que leurs propres finances ne furent que très peu touchées parce qu'ils ne possédaient pas d'actions, les nouveaux riches qui avaient acheté des collections de tableaux avec les revenus qu'ils obtenaient grâce à la bourse se mirent à fréquenter les galeries de moins en moins.

La routine de voyage et de travail en studio changea peu avec la crise car Jo et Edward avaient toujours été habitués à vivre simplement. Aucun des deux ne donnait de l'importance à la mode vestimentaire. Ils portaient leurs habits jusqu'à ce qu'ils soient usés jusqu'à la corde au niveau des genoux et des coudes. Josephine ne réparait pas les vêtements, ne faisait pas de couture, ni de tricot, ni de crochet. Elle faisait des tapis à partir de chiffons provenant de vêtements irrécupérables, méthode qu'elle avait apprise de sa mère. Les Hopper mangeaient des boîtes de conserves ou prenaient leurs repas dans des petits restaurants puisque Jo ne cuisinait pas. Ils utilisaient chaque voiture après la Dodge jusqu'à ce qu'elle en devînt inutilisable, puis ils achetaient une nouvelle voiture qu'ils utilisaient encore jusqu'au bout. Les Hopper continuaient à acheter le matériel nécessaire pour produire des tableaux. Ils continuaient à travailler sur leurs chevalets, à assister au théâtre ou à voir des films. Jo parlait et Edward ne faisait pas même semblant d'écouter. Jo disait que parler à Edward revenait à jeter une pierre dans un puits profond : on ne l'entendait jamais toucher le fond.

25. *Fenêtre d'hôtel*, 1956.

Huile sur toile,
101,6 x 139,7 cm.
Collection privée.

26. *Motel à l'Ouest*, 1957.

Huile sur toile,
77,8 x 128,3 cm.
Yale University Art
Gallery, New Haven,
Connecticut, legs de
Stephen Carlton Clark,
B.A.





EDWARD HOPPER

New York maintenait une activité frénétique mais les Hopper respectaient leur routine annuelle. La Dodge se dirigea à nouveau vers le Nord-Est et s'arrêta à Gloucester (Massachusetts) le 28 juin 1928. Edward et Jo partirent ensuite vers Ogunquit pour rendre visite à G. K. Chatterton et sa femme Antoinette dans leur pavillon d'été. Chatterton, comme Hopper, connaissait alors un bond dans sa carrière, entraînant la mise en place de beaucoup d'expositions et de reconnaissance de son travail des vingt années précédentes. À sa surprise, Chatterton qui se rappelait la réunion joyeuse de leur dernière visite trouva Hopper déprimé. Bien que la plupart de ses tableaux célèbres restassent à composer, ses dépressions causées par des projets inaboutis ou des périodes de manque d'inspiration devinrent une entrave qui fit diminuer sa production. Il s'était habitué à une routine infatigable, mais beaucoup de facteurs tels que sa santé physique, sa relation avec Josephine ou ses démons intérieurs commençaient à ébranler le mur solide qu'il avait réussi à ériger jusque-là autour de sa personne. Après son retour à New York, à la fin du mois de septembre, Hopper remit l'ensemble de son travail estival à la galerie de Rehn et commença à faire des études et des esquisses pour peindre un nouveau tableau en large format.

L'année 1929 trouva les Hopper et le reste de la nation prospères et dopés par leur succès. Le couple connut alors un succès fulgurant. Une nouvelle exposition individuelle eut lieu à la galerie de Rehn le 21 janvier et Hopper obtint l'approbation de la critique. Le revenu total de Hopper qui apparaît dans son livre de registre pour 1928 arriva à \$8 486 (\$98 804 dollars actuels). Lui et Jo avaient assez d'argent pour aller au théâtre et ils pouvaient dépenser de temps en temps un peu d'argent pour aller manger dans un bon restaurant. Jo maintenait cependant un train de vie modeste. Un exemple de leur style de vie économique apparaît dans le tableau de 1929, *Chop Suey* (p.48), qui est une représentation d'un restaurant chinois bon marché qu'ils fréquentaient sur Columbus Circle. Jo eut à se dépêcher pour poser comme les trois femmes assises aux tables. Une fois ce tableau laissé chez Rehn, les Hopper cassèrent leur tradition estivale et au lieu de se diriger vers le Nord-Est, le 1^{er} avril, avec leur inséparable Dodge, ils visèrent le Sud vers Charleston (Caroline du sud), la dernière ville à la mode chez les écrivains et les artistes. Malgré tout son charme pittoresque, Hopper trouva Charleston un peu décevante. En outre, la nouvelle destination suscita finalement peu de bons tableaux.

Sur La Route

Après avoir voyagé en Virginie en traversant la vallée de Shenandoah et après avoir visité le champ de bataille de Gettysburg en Pennsylvanie, les Hopper retournèrent à New York. Mais ils n'avaient pas l'intention de passer l'été dans l'étouffante ville et ils repartirent bientôt vers le Maine. Comme d'habitude, les brises du bord de la mer et le charme trompeur et pittoresque des villes de la Nouvelle-Angleterre les revigorèrent. Ils arrivèrent à Cape Elizabeth et Edward s'installa à nouveau face au phare de Two Lights. Il peignit un tableau à l'huile auquel il donna le même titre que l'aquarelle originale qu'il avait peinte en 1927. Il répéta ce même procédé avec le poste de la gendarmerie maritime qui était sur la plage.

27. *Hall d'hôtel*, 1943.

Huile sur toile,
81,3 x 101,6 cm.
Indianapolis Museum
of Art, Indianapolis,
Indiana.





La plupart de l'énergie de Hopper pendant ce séjour d'été se tourna vers la production d'aquarelles pour pouvoir enrichir le nombre de tableaux que Rehn avait dans sa galerie. Il travaillait dur lorsque, le 22 juillet, un exemplaire de la revue *Time* lui apprit le décès de Robert Henri. Bien que Henri l'ait aidé à stimuler son intellect pour l'appliquer à son art, au fur et à mesure que Hopper mûrissait, le style et la palette de Henri l'avaient moins séduit. Hopper se sentait également mis à l'écart du cercle obséquieux d'artistes qui se rassemblaient autour de Henri, l'empresario, pour qu'il les aide à exposer. Les pérégrinations estivales générèrent deux toiles et une douzaine d'aquarelles qui finirent à New York en septembre, juste à temps pour regarder les « combinards » de la frénésie consommatrice d'actions en bourse remplir les rues, se ruant sous les hautes fenêtres des maisons de courtage. Le Jeudi Noir, le 24 octobre 1929, symbolisa l'événement qui commença à asphyxier la vie économique de l'Amérique. Dans les vingt années qui suivirent le succès créatif d'Edward Hopper, sa vie personnelle dut endurer les conséquences de sa notoriété. En effet, la vie avec Edward devint une épreuve de plus en plus grande pour Josephine. Elle devait littéralement lutter pour exister en tant qu'artiste. Paralysée par la dépression et par une santé faible, la production de Hopper diminua, mais plusieurs de ses plus grands tableaux restaient encore à composer.

Pendant que l'hiver 1930 saisissait la ville de New York – tant au niveau climatique que financier – Edward Hopper se réjouissait devant la lueur de son poêle quand il apprit que le Museum of Modern Art avait acheté sa toile intitulé *Maison près de la voie ferrée*, devenant ainsi le premier tableau de la collection permanente du musée. Pendant que les années 1930 généraient des problèmes bancaires, des pertes commerciales, des saisies et des banqueroutes, les tableaux d'Edward Hopper représentant des lieux américains devinrent des icônes d'une Amérique solide à partir desquelles un nouvel avenir pouvait être construit. Son interprétation de ces endroits et les vastes silences qui semblaient entourer les habitants de ses tableaux donnaient également aux écrivains, aux critiques et aux journalistes d'art une quantité considérable de matière pour leur frénésie d'interprétation.

Les années 1930 correspondirent également à l'abandon de projets passés. Ses peintures à l'huile devinrent plus orientées vers la représentation de personnages imaginés depuis son atelier. Le thème de l'aliénation domestique et de la relation avec Josephine mit du temps à pénétrer le travail de Hopper. Sa carrière comme peintre avait été quasiment sublimée par son succès. Josephine était pleine de ressentiment et se sentait insignifiante. Et pourtant elle restait avec Hopper et ne vivait que pour lui. Elle l'accompagnait en voiture lorsqu'ils se dirigeaient vers le Nord-Est, à Cape Cod, et dans leur retraite à Truro chaque été. Hopper, malgré ses silences grincheux, n'hésita pas à se précipiter en haut d'une colline pour récupérer une toile de Jo qui s'était éloignée de son chevalet emportée par le grand vent. Edward semblait prospérer dans un milieu solitaire et désert tandis que Jo avait besoin d'être entourée. Il fêta son cinquantième anniversaire avec une sérénité apportée par le succès, le 22 juillet 1932.

Même avant de partir en voyage à Truro en 1932, Hopper se plaignait déjà de « ce » Cape Cod si « terrible », avec son paysage stérile. Une nouvelle crise de dépression s'annonçait.

28. *Conférence, la nuit*, vers 1949.
Huile sur toile,
68,6 x 101,6 cm.
Wichita Art Museum,
Wichita, Kansas,
Collection Roland P.
Murdock.

29. *Oiseaux de nuit*, 1942.
Huile sur toile,
84,1 x 152,4 cm.
The Art Institute of
Chicago, Chicago, Illinois.

Only 5¢

PH

HILLIES







Il peignit une fois sur place, mais il glissa à nouveau dans la dépression, se plaignant de n'avoir aucune « ...prise » sur rien. Lorsque Jo suggéra de partir vers le Vermont, il choisit de rester, trempé dans l'ennui, à Truro, au lieu de tolérer le calvaire d'être confronté à de nouveaux paysages. Une fois rentré à New York, avec des rentrées d'argent presque aussi rapides que sa production de tableaux, Hopper prit une décision osée. Il déménagea dans un atelier plus grand dans le même bâtiment avec une chambre à coucher indépendante située vers l'arrière de l'appartement. Cette petite pièce fit également office d'atelier pour Jo.

Alfred H. Barr Jr., le premier directeur du Museum of Modern Art, organisa une exposition individuelle rétrospective du travail de Hopper en 1933. Hopper devenait un peintre régulier pour ce musée, comme pour le Whitney Museum. Bien qu'il fût reconnaissant, la réserve de Hopper lorsqu'il devait parler de son travail attira à nouveau l'attention des journalistes et des critiques qui cherchaient à pénétrer son intimité. Josephine essayait d'être serviable en contrôlant les détails de ses expositions et en tentant de le libérer de ces contraintes pour qu'il puisse continuer à travailler. Sa production de 1933 avait été plutôt lugubre en raison de la pluie et du fait qu'il avait passé du temps en voiture pour trouver de nouveaux sujets. Le couple se concentrerait à présent sur la construction de leur nouvelle maison d'été à Truro.

L'année 1935 connut un déclin de la fortune de Hopper. Elizabeth, la mère d'Edward, décéda le 20 mars à l'âge de quatre-vingt-un ans. Il avait passé toute sa vie à essayer de lui faire plaisir et elle n'avait pas encore vu leur nouvelle maison. Cette mort, alors qu'il avait atteint une reconnaissance tant attendue, le secoua profondément. Sur le plan financier, à part quelques ventes, les revenus d'Edward ne dépassèrent pas les \$2 250 tandis que Jo ne vendit rien. Malgré la diminution de ses revenus, le travail de Hopper apparut dans vingt-trois expositions et il devint vivement conscient de son nouveau statut dans le monde de l'art contemporain.

Avec la fin de la décennie 1930, les effets de la dépression sur l'économie américaine et mondiale s'allégèrent. L'année 1936 fut celle de l'émancipation de Josephine. Pendant qu'elle était à New York, elle sortait furtivement pour prendre des leçons de conduite qui lui permirent d'obtenir son permis. Elle se disait que ce pas était essentiel pour avoir plus d'indépendance lorsqu'elle voyageait avec Edward à la recherche de sujets pour peindre. Pour Hopper, 1936 arriva avec une nouvelle vague de désespoir causée par son manque d'inspiration lors de sa retraite d'été à Truro. Le couple essaya de trouver des sujets au Vermont mais ce voyage ne donna aucun résultat. L'ambiance chez les Hopper était particulièrement tendue et leur quotidien rythmé de violentes disputes. La sécheresse créative se poursuivit, cependant il gagna l'année suivante en 1937 le W. A. Clark Prize et la Corcoran Golden Medal à la 15^e Biennale de Corcoran.

Au début de 1938, Edward fut invité à figurer dans le jury des expositions à Philadelphie à la Pennsylvania Academy of Fine Arts et au Virginia Museum of Fine Arts de Richmond. Josephine y vit une opportunité et elle lutta, accrochée au succès d'Edward, pour voir son aquarelle, « Cape Cod Hills » exposée à la 133^e Annual Exhibition of Oils à Philadelphie.

30. *Chop Suey*, 1929.

Huile sur toile,
81,3 x 96,5 cm.
Collection Barney A.
Ebsworth.

31. *Automate*, 1927.

Huile sur toile,
71,1 x 91,4 cm.
Des Moines Art Center,
Des Moines, Iowa,
James D. Edmundson Fund,
1958.

32. *Restaurant new-yorkais*,

vers 1922.
Huile sur toile,
61 x 76,2 cm.
Muskegon Museum of Art,
Muskegon, Michigan,
achat du Hackley Picture
Fund.



EDWARD HOPPER







Pendant que le monde voyait l'Europe faire face à une nouvelle guerre en 1939, Edward Hopper créa inconsciemment ce qui deviendrait son chef-d'œuvre : une série de tableaux, reliés non pas par leurs thèmes qui parcouraient tous ses centres d'intérêts mais par leur intensité et l'accomplissement final de cette vision personnelle qu'il avait si longtemps poursuivie. L'âge et l'infirmité commençaient à faire effet, faisant diminuer sa production à deux toiles par an. Josephine s'accrochait à lui, radotant auprès de qui voudrait bien l'entendre à propos de l'injustice du monde artistique, de son mari qui accaparait toute l'attention, de sa carrière ruinée. La course créative qui dura deux décennies commença avec *Cinéma new-yorkais* (p.68). Pendant l'été, il peignit *Soirée à Cape Cod* (p.18) et *Mer houleuse* (p.22). Chacun de ces tableaux était le point de départ du tourbillon des années 1940 qui approchait. Les Allemands envahirent violemment la Pologne le 1er septembre 1939 et rassemblèrent leurs forces pour livrer une Blitzkrieg (guerre éclair) en France en 1940. Les Hopper étaient repliés sur leurs disputes et leurs discours rituels peu transcendants, à tel point qu'ils passèrent à côté du désastre international alors même qu'il était en gestation. Ils étaient, comme d'habitude, impliqués dans le monde artistique de New York et le mois de janvier passa rapidement sans qu'aucune toile ne soit terminée à l'atelier du 3 Washington Square. Cependant Edward ne chômait pas, il se baladait dans la ville la nuit, scrutant les fenêtres au moment où les wagons du chemin de fer s'éloignaient rapidement. Il commença finalement à dessiner au fusain une secrétaire et son patron seuls dans un bureau la nuit. Jo était heureuse de voir les premiers signes d'un nouveau tableau. Les aquarelles restèrent dans leur boîte pendant que Hopper restait décidé à peindre une nouvelle huile sur toile. Sa quête trouva une fin à une station-service au bord de la route et une idée qui avait tourbillonné pendant des années se posa finalement.

Intitulé *Essence* (p.76-77), le tableau semble en même temps étrange et familier. La station-service, solitaire au bord d'une route étroite en face d'une forêt dense et impressionnante, est trop épurée, dépouillée jusqu'à laisser uniquement sur la scène des éléments essentiels grâce à la méthode de Hopper. Les pompes sont éclairées – deux à l'essence normale et une d'essence à l'éthyle également appelée « hi-test ». Hopper montra *Essence* à la Whitney's Annual Exhibition of Contemporary Art Painting. Terminer ce tableau fut une véritable épreuve pour lui, car sa santé n'était pas au mieux.

Puisque 1940 n'avait pas été une année financièrement exceptionnelle (*Essence* ne fut vendu qu'en 1943 au Museum of Modern Art pour la somme de \$1 800), générant seulement \$3 866 de revenus (\$55 400 dollars actuels). Hopper combattit à sa façon l'inactivité déprimante qui s'annonçait pour l'année à venir, 1941, en esquissant des strip-teaseuses de maisons burlesques. La toile *Girlie Show* (p.67) en résultat fut soumise à Rehn le 8 avril 1941. La femme de ce dernier, Peggy, décéda l'été suivant. Cet événement dévastateur et évidemment déconcertant, ainsi que la maigre production de Hopper, fit baisser ses revenus annuels à environ \$1 560. Mais peu lui importait, sa muse l'avait encore abandonné.

Pour *Oiseaux de nuit* (p.46-47) – le titre suggéré par Jo dans une lettre qu'elle écrivit à Marion – Hopper plaça sa troupe de personnages dans un café-restaurant d'un coin de rue, éclairé par les lumières sévères et fluorescentes du plafond. Comme la proue d'un bateau très

33. *Appartements*, 1923.

Huile sur toile,
61 x 73,5 cm.
Pennsylvania Academy of
Fine Arts, Philadelphie,
Pennsylvanie, John
Lambert Fund.

34. *Fenêtres de nuit*, 1928.

Huile sur toile,
73,7 x 86,4 cm.
The Museum of Modern
Art, New York.

35. *Soleil du matin*, 1952.

Huile sur toile,
71,4 x 101,9 cm.
Columbus Museum of Art,
Columbus, Ohio.

éclairé, le comptoir enfermé par les fenêtres et les quatre personnages de « l'équipage » labourent l'obscurité avec un angle tranchant. La lumière aveuglante illumine des bâtiments qui regardent vers le bas de la rue avec leurs yeux morts ; on peut vaguement distinguer les marchandises des magasins couverts par les ombres. Tout à son honneur et grâce à la sagesse accumulée au cours des années de sa relation instable et dépendante, Jo resta loin de l'espace de l'atelier pendant que Hopper peignait *Oiseaux de nuit*.

Après un autre séjour à Truro, le tableau *Hall d'hôtel* (p.43) fut commencé en 1943 pour la galerie de Rehn. Edward le livra le 4 janvier et il étonna les partisans de son travail en changeant ses sujets habituellement issus de scènes de la classe moyenne ou basse – tel que *Oiseaux de nuit* ou n'importe quel autre tableau voyeuriste qui regardait à l'intérieur d'une fenêtre à la dérobée.

Après avoir remis *Été* (p.72-73) aux bons soins de Frank Rehn, les Hopper prirent la décision surprenante de repartir pour le Mexique en train, pour la durée de l'été, parce qu'à Truro on s'inquiétait de la guerre et du risque d'une pénurie d'essence, ce qui aurait ruiné leurs plans.

Leur voyage tourna au cauchemar, ils souffrissent grandement des horaires fantaisistes des trains bondés et du manque de nourriture. Hopper rentra avec six aquarelles qui furent ajoutées par Rehn à l'exposition et acclamées par la critique. Les ventes en 1943 avaient été minces, malgré l'achat de *Essence* par le Museum of Modern Art. Hopper n'avait rien pu peindre au cours des trois derniers mois cette année-là.

Pendant l'année 1945, les nobles murs du sélect Salmagundi Club s'ouvrirent au travail de Hopper. Frank Rehn fit entrer *Bureau, la nuit* à l'exposition du soixante-quinzième anniversaire du Club. Le Salmagundi était un asile pour les réalistes de New York qui avaient hué l'exposition de l'*« Armory Show »* de 1913, et avaient décrié les modernistes européens qui avaient fui les Allemands et s'étaient réfugiés aux États-Unis. Non loin du club où Hopper n'aurait même pas été invité à boire une tasse de café en 1921, au temps où il vendait ses toiles de Paris, maintenant, en 1945, son *Bureau, la nuit* emporta le Grand Prix de 1 000\$. Étant donné le refus de l'adhésion à la Design Academy, le prix aura sans doute été une bonne récompense. Il accepta ensuite d'intégrer le National Institute of Arts and Letters et y exhiba quatorze de ses œuvres en sa qualité de membre nouvellement élu. Plus tard, au cours de ce même mois, ses aquarelles furent exposées aux côtés de celles peintes par Winslow Homer au Brooklyn Museum. En juin, une autre exposition au Museum of Modern Art présentait son travail sous forme de collection permanente.

Mais son chevalet était toujours inoccupé et un séjour à Truro ne fit pas naître de nouvelles idées. Il n'avait plus aucune envie de peindre en extérieur, interdisant même à Jo de prendre la voiture pour faire ses propres excursions en solitaire. De retour à New York en octobre, ils apprirent que la toile de Hopper, *Hall d'hôtel*, avait gagné la Logan Institute Medal décernée par le Chicago Art Institute, avec un prix de \$500. Ils apprirent également que l'exposition annuelle du Whitney Museum avait relégué les participants réguliers au deuxième étage du bâtiment, tandis que « les peintres abstraits » avaient été commandités pour le premier étage, à une place de tout premier choix.

36. *Matinée dans une ville*, 1944.

Huile sur toile,

112 x 153 cm.

Williams College Museum
of Art, Williamstown,
Massachusetts.





37. *Bureau à New York*, 1962.

Huile sur toile,

101,6 x 139,7 cm.

Collection du Montgomery
Museum of Fine Arts,
Collection Blount,
Montgomery, Alabama.



38. *Soleil dans une cafétéria*, 1958.
Huile sur toile,
102,1 x 152,7 cm.
Yale University Art Gallery,
New Haven, Connecticut,
legs de Stephen Carlton
Clark.



La santé de Hopper était de plus en plus défaillante et l'on pouvait en dire autant de celle de Jo. Celle-ci voyait ses travaux constamment rejetés par les jurys et la critique et les années 1946-1947 furent particulièrement éprouvantes pour elle, tant moralement que physiquement. Une exposition sur le travail de Hopper à la galerie de Rehn marqua le début de 1948. Elle attira les critiques désireux de comparer son réalisme mûr aux expériences débutantes de plus en plus importantes des expressionnistes abstraits qui couvraient les murs des galeries. En plus de ce développement précoce de la « nouvelle peinture américaine », New York avait aussi attiré un certain nombre de surréalistes européens. André Breton avait assumé le manteau du porte-parole, et essayé d'agrandir le mouvement surréaliste en insistant sur le fait que de nombreux peintres étaient vraiment des surréalistes.

Comme si sa créativité était déterminée par les phases de la lune ou par la page d'un calendrier, Hopper se mit à son chevalet en janvier 1949 puisant dans le fourre-tout de ses idées plutôt que dans les choses réelles de la vie. Au cours de la même année, Hopper avec Lloyd Goodrich, conservateur du Whitney Museum, firent ensemble le projet d'une exposition rétrospective tandis que Jo partait à la recherche d'un local pour exposer son travail. L'année 1949 vit la paix revenir dans la maison. Les années 1950 semblaient prometteuses avec la rétrospective de Edward et la peinture du San Esteban de Josephine sur les murs du National Arts Club.

En effet, ces années-là furent une période marquante pour Edward Hopper qui était arrivé au summum de son art et de sa renommée. Il put se défendre, avec d'autres peintres réalistes, contre l'impact de la nouvelle peinture américaine qui avait commencé à envahir New York. Il était septuagénaire, sa santé était chancelante et son travail, avec lequel il ne faisait plus qu'un, de plus en plus introspectif.

Juste avant la grande rétrospective de Hopper au Whitney le 9 février 1950, Edward fut hospitalisé à l'hôpital de New York pour la diverticulose, une maladie des intestins. Tandis qu'il était alité, Jo assista à la première de la rétrospective. Elle fut consternée. Trop d'œuvres se trouvaient entassées les unes sur les autres dans un espace restreint. Leur chronologie laissait par ailleurs beaucoup à désirer. Pourtant, au moment de la clôture de l'exposition, le 26 mars, environ 24 000 personnes avaient admiré les peintures et gravures à l'eau-forte de Hopper. Dans le cadre de l'exposition, le magazine *Life* fit un grand reportage sur Hopper et son éloge déclencha chez Jo cette fureur, cette envie et cette peine qui la rongeaient de l'intérieur à chaque honneur qu'on faisait à son mari, honneurs qui culminèrent par un doctorat honorifique accordé par le Chicago Art Institute. Ils continuèrent par la suite leur routine annuelle et arrivèrent à Truro pour l'été. Hopper travailla à ce qui serait son chant du cygne sur des vues architecturales droites faites à l'huile au Cap, pendant qu'il finissait *Orléans, un portrait* (p.78), une petite ville de Cape Cod.

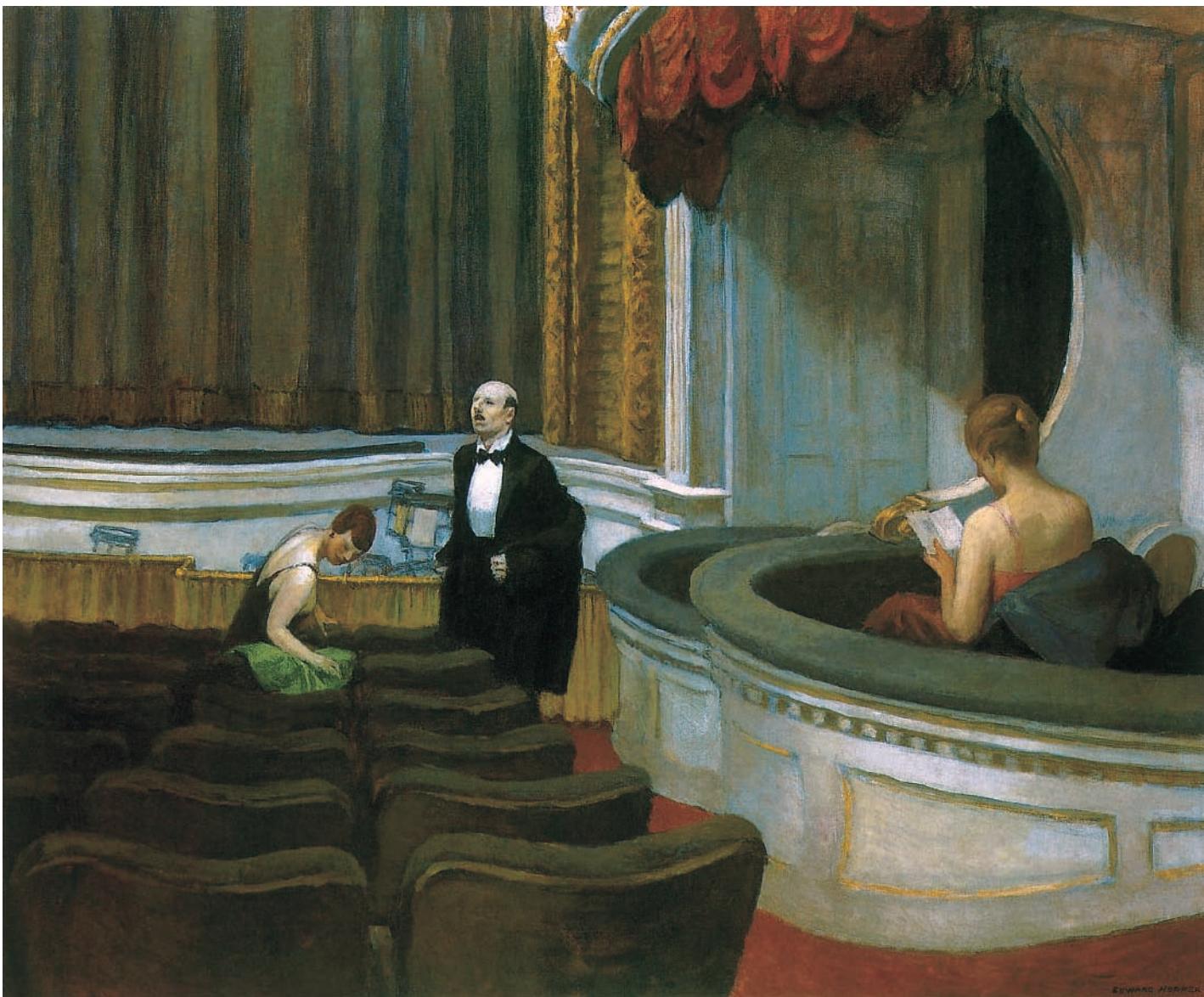
De tous les réalistes en voie de disparition, Hopper était le plus respecté. Sa méthode mûre et réductrice distilla, dans ses peintures, des interprétations impossibles de la réalité ; ses créations nées d'un égoïsme enfiévré le conduirent à la réussite pendant toute sa vie par les coups de ses pinceaux sur la toile. Les tableaux de Hopper des années 1950 et des années

39. *Bureau dans une petite ville*,
1953.
Huile sur toile,
71,1 x 101,6 cm.
The Metropolitan Museum
of Art, New York,
George A. Hearn Fund.





40. *Deux Comédiens*, 1965.
Huile sur toile,
73,7 x 101,6 cm.
Collection de M. et Mme
Frank Sinatra.
41. *Deuxième Rang à l'orchestre*,
1927.
Huile sur toile,
101,6 x 121,9 cm.
The Toledo Museum of
Art, Toledo, Ohio,
donation d'Edward
Drummond Libbey.
42. *Premier Rang d'orchestre*,
1951.
Huile sur toile,
79 x 101,9 cm.
Hirshhorn Museum and
Sculpture Garden,
Washington, D.C.,
donation de la fondation
Joseph H. Hirshhorn.





1960, dans leur version cachée de la réalité, étaient non moins enfiévrés que ceux de l'expressionnisme abstrait le plus explosif.

Le rendement de Hopper souffrit encore l'année suivante alors qu'il peignait l'huile, *Premier Rang d'orchestre* (p.65). Jo et lui avaient eu la chance de profiter de ces fauteuils dispendieux offerts par un ami. Toujours pleins d'espoir, Edward et Josephine étaient repartis en voiture vers la pointe du Mexique, de nouveau en quête d'inspiration, pour y découvrir seulement une vague de chaleur déferlant sur le pays. Incapable de supporter les températures élevées, Edward se dirigea vers le nord, droit sur Santa Fe, pour revoir une nouvelle fois la ville après vingt-cinq ans. Selon lui, elle n'avait pas changé en bien. Sur ce, ils repartirent, dormant dans des motels et des camps de touristes minables jusqu'à arriver enfin à Cape Cod. Dans l'atelier de Truro, Hopper peignit *Chambres sur la mer* (p.27), une vue depuis la porte de derrière, sur l'entrée de leur chambre à coucher. La lumière pénètre par la porte ouverte qui ne s'ouvre que sur la mer et la marche ordonnée des vagues.

Hopper fut surpris d'apprendre que le Art Institute of Chicago avait attribué à Willem De Kooning le prix Logan et acheté sa fresque, *Excavation*. Hopper avait gagné le même prix en 1923 (\$25) pour une ses gravures à l'eau-forte. À leur retour à New York, Edward apprit qu'un groupe était en voie de formation, composé « des peintres objectifs essayant de se défendre » contre le Museum of Modern Art. Le musée avait semblé s'enticher dernièrement d'art non-objectif à la consternation des réalistes apparemment rétrogrades. Le soutien de Hopper aux peintres réalistes le mit en contact avec un public plus jeune, alors que ses propres contemporains disparaissaient. Kenneth Hayes Miller, un de ses premiers instructeurs, venait de décéder. John Sloan, un autre contemporain, membre du groupe original des « Huit » de Henri était mort en 1951. Hopper a continué à assister aux réunions de ces artistes et pour eux, son silence laconique tenait lieu de tranquille et sage approbation.

Hopper fit un autre voyage pour le Mexique en 1953. C'était la montagne russe habituelle des bonnes périodes, bonne nourriture, mauvaise nourriture, pannes de voiture, maladies, qui se terminèrent par une course vers la frontière des États-Unis. Avec toujours aussi peu de résultats sur le plan de la productivité. Le grand événement d'art de l'année était le lancement de Reality et de son accueil positif dans la communauté artistique réaliste. Le complexe d'infériorité de Josephine avait été encore nourri par les excuses embarrassées de Lloyd Goodrich, conservateur au Whitney, qui ne l'avait pas incluse dans sa dernière exposition annuelle. *New Yorker* est la seule huile d'Edward Hopper en 1953. Quand *Bureau dans une petite ville* (p.60) fut terminé le 8 octobre 1953, il fut livré à la galerie de Rehn. Frank Rehn avait eu une crise cardiaque et son assistant John Clancy dirigeait désormais la galerie. Hopper était inquiet. Il n'avait jamais eu un autre agent, mais Clancy lui avait paru compétent et maintenant que la renommée de Hopper était établie, les ventes et les expositions étaient plus faciles à organiser.

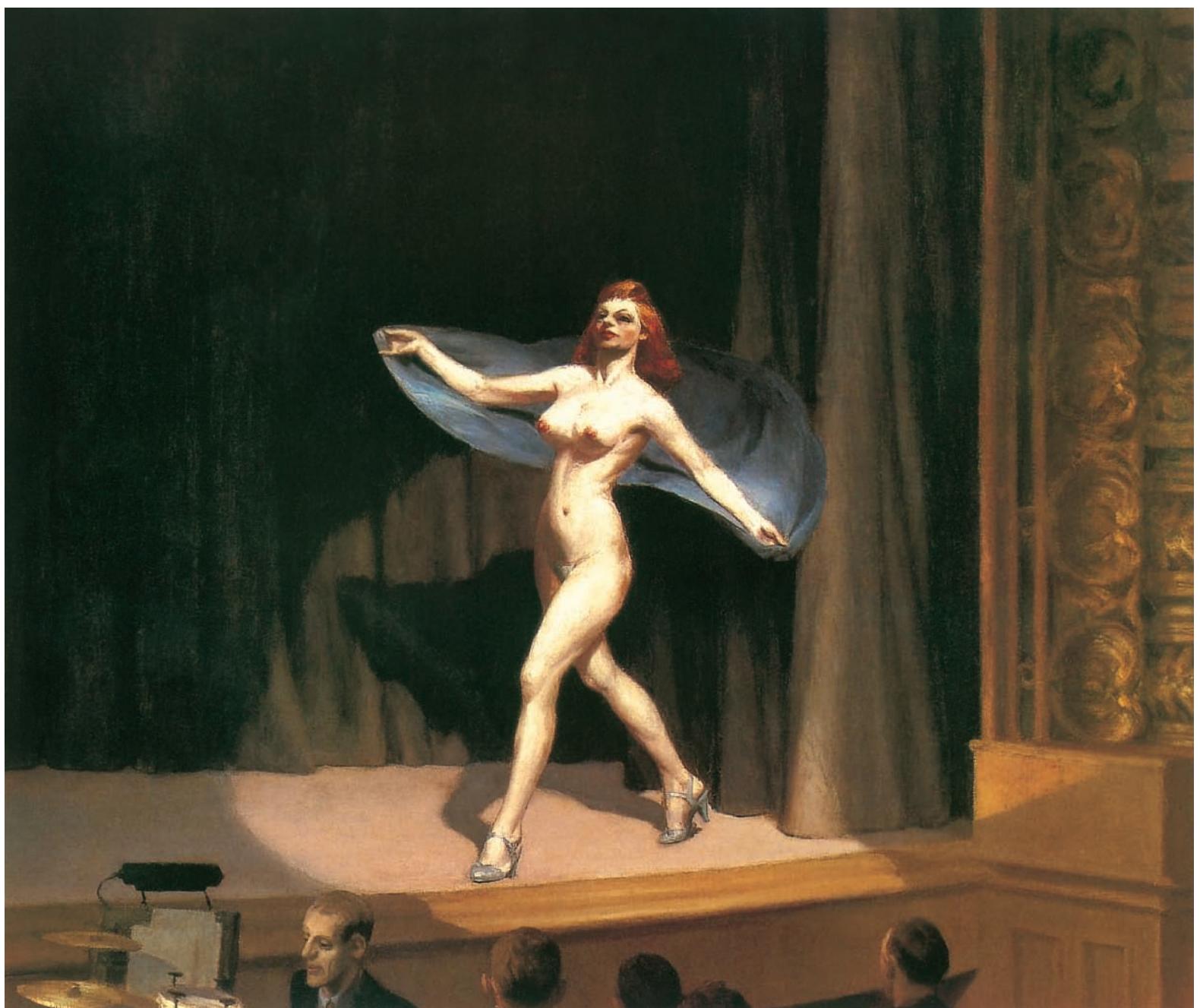
De 1954 à 1960, les Hopper continuèrent leurs déplacements saisonniers entre Truro, le Mexique et l'Ouest. Ils rentraient à New York chaque automne pour se mesurer aux expressionnistes ; Edward passait son temps à participer à des jurys d'exposition tandis que Jo commençait à avoir un certain succès pour trouver des expositions pour ses peintures.

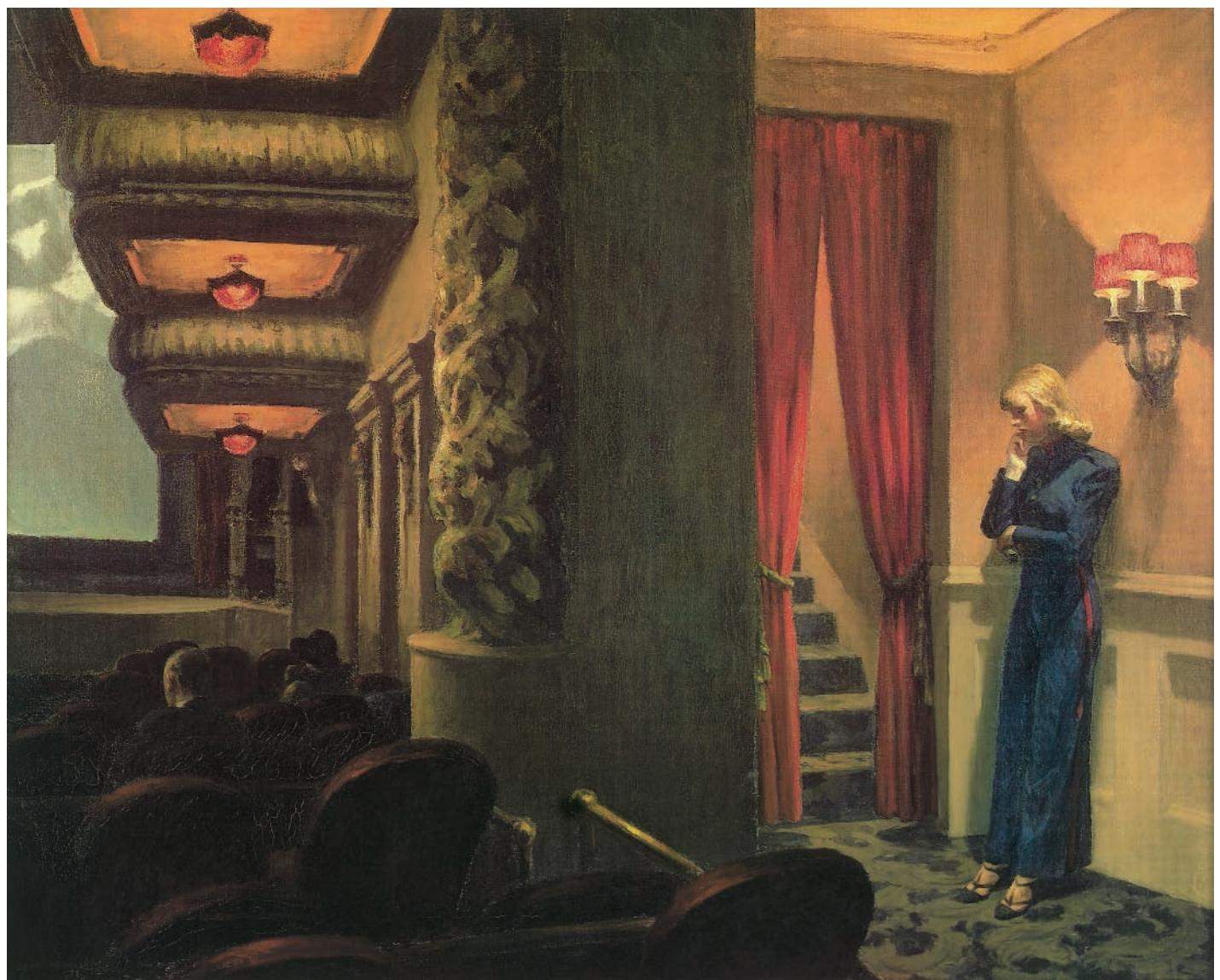
43. *Girlie Show*, 1941.

Huile sur toile,
81,3 x 96,5 cm.
Collection privée.

44. *Cinéma new-yorkais*, 1939.

Huile sur toile,
81,9 x 101,9 cm.
The Museum of Modern
Art, New York,
donation anonyme.







45. *Le Théâtre Sheridan*, 1937.
Huile sur toile,
43,1 x 63,5 cm.
The Newark Museum,
Newark, New Jersey,
Felix Fuld Bequest Fund.



EDWARD HOPPER

Malheureusement, les cataractes naissantes et les colites continuaient de l'affaiblir, tandis qu'Edward devait aller à l'hôpital régulièrement pour des interventions chirurgicales liées à des hernies et à sa prostate. Les peintures figuratives continuèrent pendant cette période.

L'année 1955 semble avoir été l'année des femmes fortes chez Hopper avec les toiles *Soleil dans la ville* et *Fenêtre d'hôtel*. Ses cinq peintures à l'huile suivantes ont été accomplies entre 1956 et 1959 : *Soleil sur Brownstones* (1956, p.28), *Route à quatre voies* (1956, p.75), *Motel à l'Ouest* (1957, pp.40-41), et *Excursion philosophique* (1959).

L'année 1959 clôtura une décennie déterminante pour la pérennité de Hopper au titre de doyen des peintres réalistes américains ; l'expressionnisme abstrait et les variations de l'art non-objectif étaient maintenant constamment sur les murs des musées et des principales galeries. Le Museum of Modern Art lança une exposition ambulante des grandes peintures. Leur impact secoua l'Europe et les bastions du bon goût pour engager les Espagnols, réveiller les Allemands, embarrasser l'Union Soviétique et tracasser vraiment les Français, qui n'avaient pas eu de peintre de catégorie supérieure depuis Dubuffet qui atteignait désormais la soixantaine.

Gens au soleil (pp.30-31) est une toile imposante et un projet ambitieux pour un Hopper âgé de soixante-dix-huit ans, alors même qu'il entre dans les années 1960 qui seront les dernières années de sa vie. Jo continuait à s'occuper de leurs affaires. L'université de New York avait décidé d'installer le chauffage central, choisissant d'abord le gaz, à la grande peur de Jo, mais optant plus tard pour un chauffage à vapeur, moins risqué ; il y avait trois radiateurs. Le transport du charbon et des cendres prit fin également. Quand les nuages de pluie commençaient à menacer au-dessus de leur lucarne, abîmant la qualité de la lumière pour la peinture, ils se rendaient au cinéma, mais lorsque la lumière du soleil – l'obsession de Hopper – revenait dans la pièce, ce dernier se remettait au travail.

Jo et Edward continuèrent de soutenir la faction des artistes anti-abstraction de New York. Il signa une lettre commune de protestation au Whitney Museum, alors que de plus jeunes artistes manifestaient devant le Museum of Modern Art qui avait complètement embrassé le mouvement des expressionnistes. Edward protestait malgré lui contre le Whitney puisque sa carrière avait commencé là, dans les années 1920. Le musée avait été son partenaire privilégié pendant quarante ans et le travail de Jo se trouvait accroché sur ses murs lors de chaque exposition annuelle. Mais son rejet du « gobbledegook » des expressionnistes demandait qu'il apportât son soutien aux protestataires. De son côté, Jo souffrit un revers lorsque la galerie de Herman Gulack, qui avait enfin accepté ses œuvres, avait fait faillite et lui avait rendu ses peintures. Gulack avait été son admirateur et sauveur quand il avait ouvert sa galerie, et elle était désormais obligée de montrer ses tableaux dans son propre atelier, une épreuve rendue difficile par les soixante-quatorze marches de l'escalier d'accès.

Un des points culminants de la saison 1961-1962 fut pour Hopper la reprise de contact avec le conservateur Karl Zigrosser qui souhaitait monter une rétrospective complète des gravures à l'eau-forte de Hopper au Philadelphia Museum of Art. Plutôt que de demander à Hopper de tirer de nouvelles impressions sur la presse antique qui trônait encore dans l'atelier de New York, Zigrosser lui présenta Colker, un graveur de Philadelphie. La résurrection des plaques de Hopper

46. *Trottoirs new-yorkais*, 1924.
Huile sur toile,
61 x 73,7 cm.
Chrysler Museum of Art,
Norfolk, Virginie,
prêt de la Collection
Walter P. Chrysler, Jr.



47. *Été*, 1943.

Huile sur toile,

73,6 x 111,8 cm.

Delaware Art Museum,
Wilmington, Delaware,
donation de Dora Sexton
Brown.



qui avaient été protégées avec des enduits à la cire d'abeille, du nettoyage au tirage des copies finales, vit le maître donner plus qu'un coup de main à Colker, en lui imposant ses exigences. La dernière étape, selon Colker, était l'œil critique de Jo à la livraison des copies. Elle avait repris à son compte toutes les critiques de son mari, mais les copies durent malgré tout passer l'examen. La visite de Colker à l'atelier était ponctuée par l'obligation de devoir regarder poliment les tableaux de Jo dont Colker dit qu'ils étaient « ... des Hopper de deuxième classe » (Gail Levin, *Edward Hopper – An Intimate Biography*, University of California Press, Berkeley, CA, 1995).

Au printemps de 1963, Hopper travailla entre mars et avril pour finir *Entracte*, un autre sujet de théâtre montrant une femme aux cheveux bruns courts portant une robe noire et des chaussures à talons assortis.

La rétrospective de 1964 au Whitney rendu Hopper nerveux. Serait-il toujours démodé ? Avait-il dépassé la valeur de sa vision ? À l'âge de quatre-vingt-trois ans, ces questions le préoccupaient toujours. Il se déplaçait lentement avec une canne, souffrait de la fatigue et dépendait encore plus de Josephine comme gardienne de son intimité. Selon Josephine, 70 000 personnes visitèrent la rétrospective de Hopper avant qu'elle ne se déplace à travers tout le pays. Pas mal pour un vieux réaliste... En décembre 1964 il commença une nouvelle toile à New York. Il revint à son amour des trains et l'intitula *Wagon-Salon*.

Étant loyaux à leurs racines conservatrices, les Hopper déclinèrent une invitation à l'inauguration de Lyndon Johnson en janvier 1965. Sa sœur Marion, le dernier lien entre Edward et son passé, mourut le 17 juillet après que Jo et lui lui prodiguerent des soins pendant une semaine à Nyack. De retour à New York, Edward fut pris de douleurs graves et entra à l'hôpital. Une semaine plus tard, Jo l'y rejoignit après une fracture de la hanche et de la jambe à la suite d'une glissade sur de la cire. Ses cataractes se compliquèrent d'un glaucome. Ils quittèrent l'hôpital en décembre 1966 et revinrent dans leur foyer au sommet du 3 Washington Square. Edward était faible et avait besoin de l'aide de Jo qui fit son possible avec sa vue très diminuée. La santé de Hopper continua d'empirer après une nouvelle opération de l'hernie. Josephine écrivit à une amie, Catherine Rogers, au sujet de son entrée dans l'atelier le 15 mai 1967 :

« Et quand l'heure a sonné, il était à la maison, ici dans sa grande chaise dans le grand atelier – il a pris une minute pour mourir. Aucune douleur, aucun bruit, les yeux secs (sic) et même heureux et très beau dans la mort, comme un El Greco... Nous étions seuls là vers la fin de l'après-midi et lui dans sa chaise. Aucune lutte, aucune douleur, même heureux, et il avait l'air si beau. »

(Josephine Hopper, Lettre à Catherine Rogers, 4 juin 1967)

Hopper fut enterré dans le cimetière de famille le 17 mai 1967 après une cérémonie très privée. Jo lui survécut assez longtemps pour léguer les peintures, les croquis et les gravures à l'eau-forte de son mari au Whitney Museum of American Art. Elle leur donna également ses journaux intimes, ses dossiers et carnets, ses lettres et tout son travail. Jo vécut dix mois de plus qu'Edward, jusqu'au 6 mars 1968, juste avant son quatre-vingt-cinquième anniversaire. Après quarante-trois ans de mariage, ils étaient de nouveau réunis dans la mort.

48. *Route à quatre voies*, 1956.
Huile sur toile,
68,6 x 104,1 cm.
Collection privée.







49. *Essence*, 1940.

Huile sur toile,
66,7 x 102,2 cm.

The Museum of Modern
Art, New York,
Mme Simon Guggenheim
Fund.

50. *Orléans, un portrait*, 1950.

Huile sur toile,
66 x 101,6 cm.
Collection privée.



BIOGRAPHIE

- 1882 : Naissance de Edward Hopper le 22 juillet à Nyack (New York).
- 1899 : Il s'inscrit à la New York School of Illustrating.
- 1900 : Son portfolio lui vaut d'être accepté à la New York School of Art sous la direction de William Merritt Chase.
- 1906-1907 : Hopper voyage à Paris où il découvre et imite les impressionnistes.
- Février 1913 : Ouverture de l'« Armory Show ». L'art américain fait une entrée fracassante dans le monde avec 1250 tableaux, sculptures et autres travaux décoratifs réalisés par plus de 300 artistes européens et américains. Hopper vend son premier tableau au cours de cette exposition.
- 18 septembre 1913 : Décès de son père, Garrett Hopper.
- Décembre 1913 : Hopper emménage au 3 Washington Square North à New York, où il restera jusqu'à sa mort.
- 1914 : Il passe l'été à Ogunquit dans le Maine.
- Automne 1915 : Hopper enseigne aux étudiants. Au cours de cette année, il réalise ses premières eaux-fortes.
- Printemps 1918 : Il gagne un concours d'affiches subventionné par la « National Service Section of the United States Shipping Board Emergency Fleet Corporation ».
- Janvier 1920 : Hopper expose individuellement pour la première fois dans la salle du Whitney Studio Club au 4th West Street.
- Juillet 1923 : Il rencontre Josephine Nivison.
- Automne 1923 : Hopper présente six aquarelles à l'occasion de l'exposition du Brooklyn Museum « A Group Exhibition of Watercolour Paintings, Pastels, Drawings and Sculptures by American and European Artists ».
- 9 juillet 1924 : Mariage d'Edward Hopper et Josephine Verstille Nivison.
- Octobre 1924 : La galerie de Rehn présente l'exposition « Recent Watercolors by Edward Hopper » montrant seize tableaux de Hopper.
- Novembre 1924 : Il participe, avec quatre tableaux, à une exposition du Chicago Arts Club.
- Mars 1925 : *Appartements* qu'il avait exposé à la Pennsylvania Academy of Fine Arts est acheté par cette institution pour \$340 dollars (\$3 872 dollars actuels).
- Mai 1925 : Le Whitney Studio lui demande d'exposer lors de sa dixième exposition annuelle aux Anderson Galleries.
- Février 1926 : Le Boston Arts Club l'invite à exposer et la galerie de Rehn fait de même.
- 1929 : Sur fond de crise économique, Hopper expose toujours à la galerie de Rehn et passe les vacances à Two Lights.
- 1933 : Jo obtient un héritage de son oncle Harry Woolsonwood qui leur permet d'acheter un terrain pour une maison secondaire pour l'été à Truro.
- Novembre 1933 : Alfred H. Barr Jr., le premier directeur du Museum of Modern Art de New York, organise une exposition individuelle rétrospective du travail de Hopper.
- 20 mars 1935 : Décès de sa mère, Elizabeth.
- 1937 : Hopper reçoit le premier « W. A. Clark Prize » et la « Corcoran Golden Medal » à la 15^e biennale de Corcoran.
- 1938 : Il est invité à figurer dans le jury des expositions à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie et au Virginia Museum of Fine Arts de Richmond.
- Février 1950 : Une grande rétrospective de Hopper débute au Whitney Museum of American Art.
- 1955 : Hopper reçoit la « Gold Medal for Paintings » du « National Institute of Arts and Letters » au nom de l' « American Academy of Arts and Letters ».
- 17 juillet 1965 : Décès de sa soeur Marion.
- 15 mai 1967 : Hopper s'éteint dans son studio.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

A			
Appartements	p. 52	Mer houleuse	p. 22
Automate	p. 49	Motel à l'Ouest	p. 40-41
B			
Bateau à vapeur	p. 4	Oiseaux de nuit	p. 46-47
Bureau à New York	p. 58	Orléans, un portrait	p. 78
Bureau dans une petite ville	p. 60		
C			
Chambre à Brooklyn	p. 36	Le Phare à Two Lights	p. 24, 25
Chambres sur la mer	p. 27	Pharmacie	p. 35
Chop Suey	p. 48	Premier Rang d'orchestre	p. 65
Cinéma new-yorkais	p. 68	Promenade en mer	p. 6
Coin de rue à New York (Bar de quartier)	p. 9		
Conférence, la nuit	p. 44		
La Côte Lee	p. 20-21		
D			
Deux Comédiens	p. 62-63	Restaurant new-yorkais	p. 51
Deuxième Rang à l'orchestre	p. 64	Route à quatre voies	p. 75
Dimanche	p. 14		
E			
Essence	p. 76-77	Soir d'été	p. 19
Été	p. 72-73	Soirée à Cape Cod	p. 18
F			
Fenêtre d'hôtel	p. 38	Soleil dans la ville	p. 37
Fenêtres de nuit	p. 53	Soleil dans une cafétéria	p. 59
G			
Gens au soleil	p. 30-31	Soleil de midi	p. 17
Girlie Show	p. 67	Soleil du matin	p. 54
H			
Hall d'hôtel	p. 43	Soleil sur Brownstones	p. 28
M			
Maison près de la voie ferrée	p. 11	T	
Matinée à Cape Cod	p. 12	Le Théâtre Sheridan	p. 69
Matinée dans une ville	p. 57	Toit mansardé	p. 10
		Train	p. 7
		Trottoirs new-yorkais	p. 70
V			
		La Ville	p. 33
		Ville minière de Pennsylvanie	p. 15
		Vue du pont Williamsburg	p. 32

