

Université de Neuchâtel
Faculté des Lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Espace Tilo-Frey 1
2000 Neuchâtel

Les fenêtres d'Edward Hopper : Seuils d'évasion, seuils d'intrusion

Étude du motif de la fenêtre dans l'œuvre d'Edward Hopper



Edward Hopper, *Room in New York*, 1932, huile sur toile, 73.6 x 93 cm, Lincoln, Sheldon Museum of Art.
© DILPS

Mémoire de Bachelor
Semestre de Printemps 2024-2025
Prof. Régine Bonnefoit
13 juillet 2025

Emma Magliano
Histoire de l'art
emma.magliano@unine.ch

SOMMAIRE

Introduction	2
1. La fenêtre dans l'œuvre d'Edward Hopper : genèse et aboutissement.....	4
1.1. Genèse : la fenêtre chez Friedrich, Caillebotte et Vermeer.....	5
1.2. Aboutissement : la fenêtre chez Hopper.....	9
2. La fenêtre comme espace intérieur et extérieur : la question du seuil	11
2.1. Partage des espaces, partage des temps : la notion de seuil.....	12
2.2. Le cas de <i>Nighthawks</i> (1942) et <i>Hotel by a Railroad</i> (1952)	14
3. Le cadre de la fenêtre, la fenêtre comme cadre : la fenêtre architecturale et la fenêtre picturale.....	17
3.1. La fenêtre architecturale et la fenêtre picturale : affaire de cadres	18
3.2. Le cas de <i>Morning Sun</i> (1952) et <i>Room in New York</i> (1932)	20
4. Attente et voyeurisme : visions de l'intime chez Hopper.....	23
4.1. À travers la fenêtre : la poétique de l'attente.....	24
4.2. À travers la fenêtre : voir sans être vu, ou le « voyeurisme » de Hopper.....	27
Conclusion.....	30
Bibliographie.....	33
Webographie.....	35
Filmographie.....	36
Liste des illustrations.....	37
Dossier d'illustrations	39

Introduction

À la fois « *limen et limes* »¹, seuil et frontière, la fenêtre se définit par son ambivalence. Élément incontournable de l'architecture domestique et publique, elle répond d'abord à une fonction concrète : laisser pénétrer l'air ou la lumière, et offrir une ouverture sur le monde extérieur², tout en maintenant une séparation entre l'intérieur et l'extérieur. L'étymologie de ce terme, issue du mot latin *fenestra*, désigne non seulement la fenêtre au sens strict, mais renvoie également aux notions de « passage » et d'« ouverture »³, suggérant déjà sa fonction de seuil ou de frontière entre deux réalités. Or, au-delà de sa dimension utilitaire, la fenêtre engage une relation avec le regard : elle cadre une portion du réel, oriente la vision, et transforme la perception de l'espace. C'est précisément cette relation entre l'espace et le regard qui conduit Leon Battista Alberti à définir le tableau comme une « fenêtre ouverte »⁴ sur le monde dans son traité paru en 1435 intitulé *De pictura*⁵, formulant ainsi une conception fondatrice de la peinture comme dispositif perspectif et mimétique. En ce sens, il n'est donc pas surprenant que la fenêtre ait trouvé dans la peinture un terrain d'expression privilégié. Depuis la Renaissance, elle constitue un motif récurrent, tantôt discret, tantôt central, qui interroge les fondements mêmes de la représentation. Elle se fait « tableau dans le tableau »⁶, constituant une ouverture vers l'ailleurs – un ailleurs au sens propre et figuré, s'apparentant tant au monde extérieur qu'à un monde intérieur profondément mystérieux. La fenêtre reflète les préoccupations esthétiques et idéologiques de chaque époque : tandis qu'elle éclaire minutieusement les intérieurs bourgeois des peintures flamandes et hollandaises, elle invite à la rêverie ou à la mélancolie chez les romantiques.

Plusieurs travaux récents ont mis en lumière la richesse iconographique et symbolique du motif de la fenêtre dans l'histoire de l'art. Deux expositions majeures ont ainsi exploré son évolution entre le XV^e et le XX^e siècle, et dont sont issus les catalogues éponymes : d'une part, *Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century*⁷ et de l'autre, *Fenêtres. De la Renaissance*

¹ FERRARI Daniela, « Une fenêtre ouverte sur le monde : des cadres comme fenêtres... des fenêtres comme cadres », in : WUHRMANN Sylvie (dir.) et al., *Fenêtres. De la Renaissance à nos jours : Dürer, Monet, Magritte...*, cat. exp. [Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 25 janvier-20 mars 2013], Lausanne : Fondation de l'Hermitage/Milan : Skira, 2013, p. 267.

² CLIER-COLOMBANI Françoise, « Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire », in : CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Par la fenestre*, 27^e colloque du CUER MA, Aix-en-Provence, 21-23 février 2002, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2003, p. 67.

³ J'ai pu recueillir ces informations auprès de M. Alain Corbellari, professeur de littérature française médiévale à l'Université de Neuchâtel, qui a su répondre à mes interrogations sur l'évolution du terme dans la langue française.

⁴ ALBERTI Leon Battista, *De la peinture*, Paris : Macula/Dédale, 1992, p. 115.

⁵ ALBERTI 1992.

⁶ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 266.

⁷ REWALD Sabine (dir.), *Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century*, cat. exp. [New York, Museum of Modern Art, 5 avril-4 juillet 2011], New Haven/Londres : Yale University Press, 2011.

à nos jours : *Dürer, Monet, Magritte...*⁸. Ces travaux collectifs insistent donc notamment sur le fait que la fenêtre joue un rôle central dans la structuration narrative et symbolique de nombreuses œuvres. Parallèlement à ces approches curatoriales, plusieurs travaux à visée plus théorique ont élargi la compréhension du motif. Rolf Selbmann, dans son ouvrage intitulé *Eine Kulturgeschichte des Fensters: von der Antike bis zur Moderne*⁹, retrace une vaste généalogie culturelle de la fenêtre, explorant ses usages et représentations à travers les époques, de l'Antiquité à nos jours. Gérard Wajcman, dans son essai *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*¹⁰, interroge quant à lui la fenêtre en tant que scène du regard moderne et complexe, proposant une réflexion à la jonction entre philosophie, histoire de l'art et psychanalyse.

C'est à la fois dans la continuité de cette tradition et selon une approche résolument personnelle que s'inscrit l'œuvre d'Edward Hopper. Chez lui, le motif de la fenêtre acquiert une dimension inédite ; comme le déclare Emmanuel Pernoud dans son ouvrage *Hopper. Peindre l'attente*¹¹, « la fenêtre, dans l'œuvre de Hopper, ne se réduit jamais à l'ouverture par laquelle on regarde : elle est aussi une cible du regard »¹². L'étude menée par Pernoud constitue une contribution majeure relative à la recherche sur Hopper, dans la mesure où elle propose une lecture transversale de son œuvre où la notion d'attente devient une clé d'interprétation essentielle. Plus récemment, le documentaire réalisé en 2023 par Annie Dautane, intitulé *Connexions. Hopper X Vermeer*¹³, établit un dialogue inédit entre l'œuvre de Hopper et celle de Vermeer. En confrontant trois siècles d'histoire de l'art, ce film constitue ainsi une source précieuse replaçant l'étude de Hopper dans une perspective historique, tout en y apportant des résonances inédites autour de la fonction du motif de la fenêtre dans son œuvre.

Chez Hopper, ce motif – n'ayant, à ce jour, fait l'objet d'aucune étude systématique – demeure donc riche de possibles interprétations. En effet, si Hopper refuse toute narration explicite au sein de ses toiles, il place fréquemment ses figures dans des situations qui suggèrent un regard volé, un moment d'intimité surpris sans que les personnages ne semblent en être conscients. Cette relation entre le spectateur et l'espace peint introduit une ambiguïté entre observation et voyeurisme, par l'intermédiaire de laquelle nous assistons à des scènes où rien ne se passe véritablement, mais où l'attente elle-même devient un élément central. Désormais, la fenêtre ne se limite pas à un passage entre intérieur et extérieur : elle devient un dispositif paradoxal, qui

⁸ WUHRMANN 2013.

⁹ SELBMANN Rolf, *Eine Kulturgeschichte des Fensters : von der Antike bis zur Moderne*, Berlin : Reimer, 2010.

¹⁰ WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier, 2004.

¹¹ PERNOUD Emmanuel, *Hopper. Peindre l'attente*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2012.

¹² PERNOUD 2012, p. 107.

¹³ DAUTANE Annie, *Connexions. Hopper X Vermeer*, film documentaire, 52 min., Paris : Calm [producteur], Paris : France Télévisions [diffuseur], 2023.

enferme autant qu'il ouvre, encadrant à la fois les figures représentées et le regard du spectateur. Cette charge ambivalente confère à la fenêtre une fonction qui dépasse largement sa simple dimension architecturale : elle devient, chez Edward Hopper, un vecteur essentiel de tension narrative et de signification. Dès lors, une question cruciale émerge : comment le motif de la fenêtre, seuil symbolique entre intérieur et extérieur, devient-il chez Edward Hopper un dispositif formel et symbolique, révélateur d'intimité et d'attente ? Pour répondre à cette interrogation, il conviendra d'abord d'examiner l'histoire du motif de la fenêtre dans la peinture occidentale, afin d'en dégager les héritages visuels et conceptuels chez Hopper. Ensuite, une seconde partie sera consacrée à la fenêtre comme espace intermédiaire, à la croisée entre l'intérieur et l'extérieur, révélant la complexité de ce seuil conçu à la fois comme séparation et comme continuité. La réflexion se poursuivra par l'examen de la fenêtre comme cadre visuel et conceptuel ; il s'agira d'analyser comment la fenêtre dépasse sa simple fonction architecturale pour devenir un véritable dispositif de cadrage, plaçant parfois le spectateur dans une position d'observateur clandestin, assistant à une scène sans y avoir été convié. Cette perspective permettra de revisiter la théorie albertienne de la peinture comme *finestra aperta*, une « fenêtre ouverte »¹⁴ sur le monde, et d'en évaluer les résonances chez Hopper, dont certaines toiles – à l'instar de *Room in New York* (Ill. 1) – réactivent cette conception du tableau. Enfin, il s'agira d'interroger les scènes d'intimité représentées par Hopper, marquées par l'attente, où la fenêtre devient le vecteur d'un *voyeurisme hoppérien*, un regard attentif, curieux, mais jamais intrusif.

1. La fenêtre dans l'œuvre d'Edward Hopper : genèse et aboutissement

Dans l'histoire de l'art occidental, nombre d'artistes ont investi le motif de la fenêtre comme une composante esthétique et symbolique riche au sein de leurs œuvres. Dès le IV^e siècle av. J.-C., il apparaît déjà dans certaines productions de céramiques du sud de l'Italie, où une figure féminine, postée à la fenêtre, est représentée vue de l'extérieur¹⁵ (Ill. 2). À la Renaissance, ce motif acquiert une dimension nouvelle avec l'invention de la perspective linéaire par Filippo Brunelleschi, qui transforme radicalement la représentation de l'espace pictural. Au cours du XV^e siècle, les artistes d'Europe du Nord mettent ce principe en œuvre dans des scènes religieuses dans lesquelles la Vierge ou des saints apparaissent devant une *loggia* ou une ouverture, laissant entrevoir des paysages lointains¹⁶. Or, contrairement aux fenêtres de la

¹⁴ ALBERTI 1992, p. 115.

¹⁵ REWALD 2011, p. 15.

¹⁶ REWALD 2011, p. 15.

Renaissance, celles que l'on trouve dans la peinture entre le XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle jouent avant tout un rôle fonctionnel. Elles sont traitées comme de simples sources de lumière, privées de vues – car leur représentation, souvent oblique ou en raccourci, ne permet pas d'entrevoir l'extérieur¹⁷. À l'inverse, au XIX^e siècle, la fenêtre tend à s'aligner sur le plan du tableau¹⁸, devenant un véritable cadre au sein du cadre qui, ouvert sur le monde, permet au spectateur d'accéder à un espace extérieur désormais pleinement intégré à la composition. Ainsi, à travers les siècles, le motif de la fenêtre n'a cessé de se transformer, tant sur le plan formel que symbolique, ces évolutions témoignant de changements profonds dans la conception de l'espace pictural et de la relation entre l'individu et le monde. Elles trouvent un écho singulier dans l'œuvre d'Edward Hopper qui, dans sa vie, « peint de nombreuses fenêtres, pratiquement depuis tous les points de vue »¹⁹ et dont la pratique semble à la fois hériter et rompre avec cette tradition iconographique séculaire. Afin de mieux saisir la portée du motif de la fenêtre dans l'œuvre d'Edward Hopper, il convient d'abord de revenir sur ses usages antérieurs. On se penchera ainsi sur la manière dont trois éminents peintres – Caspar David Friedrich, Gustave Caillebotte et Johannes Vermeer²⁰ – ont chacun mobilisé le motif de la fenêtre dans leurs compositions, au fil des siècles et selon des traditions picturales diverses. Cette analyse comparative permettra, dans un second temps, d'évaluer la place singulière qu'occupe l'œuvre de Hopper au sein de cette filiation visuelle, s'inscrivant entre continuité et rupture.

1.1. Genèse : la fenêtre chez Friedrich, Caillebotte et Vermeer

Dans la peinture, il est fréquent que le motif de la fenêtre s'accompagne de la présence d'une figure humaine, représentée assise ou debout à proximité de l'ouverture. Cette configuration donne ainsi naissance à une autre iconographie à part entière, celle de la figure – souvent féminine²¹ – à la fenêtre. Dès lors, cette dernière trouve un écho singulier chez les peintres romantiques, et plus particulièrement dans l'œuvre de Caspar David Friedrich. Entre 1805 et 1806, le peintre allemand introduit pour la première fois le motif de la fenêtre ouverte dans la peinture romantique, avec ses deux dessins *Vue de l'atelier du peintre à Dresde : Fenêtre de*

¹⁷ REWALD 2011, p. 15.

¹⁸ REWALD 2011, p. 15.

¹⁹ IOVANE Giovanni, « [Fenêtres] », in : WUHRMANN 2013, p. 26.

²⁰ L'ordre de traitement non chronologique adopté ici est délibéré. En effet, Hopper et Vermeer présentent, comme nous le verrons, des affinités dans leur traitement du motif de la fenêtre et dans leur capacité à construire des atmosphères intimistes.

²¹ REWALD 2011, p. 17.

gauche (Ill. 3) et *Vue de l'atelier du peintre à Dresde : Fenêtre de droite* (Ill. 4). Dans ceux-ci, les romantiques interprètent le motif de la fenêtre ouverte comme une expression de la position liminale entre le monde intérieur et le monde extérieur²², assumant ainsi « le rôle métaphorique d'intermédiaire ouvrant sur une dimension étrangère au lieu intime de la création »²³. Or, si dans ces deux premières œuvres, c'est le spectateur lui-même que le peintre installe en position de figure à la fenêtre, Friedrich réalise en 1822 ce qui constitue sans doute l'une des représentations les plus emblématiques du motif de femme à la fenêtre dans la peinture romantique. Sobrement intitulé *Femme à la fenêtre* (Ill. 5), ce tableau montre une femme – identifiée comme l'épouse du peintre²⁴ – vue de dos, penchée à une fenêtre. À travers celle-ci s'esquissent quelques éléments de paysage : le mât d'un bateau et le feuillage de divers peupliers se découpant sur le bleu du ciel. L'iconographie de cette œuvre suggère la perspective d'un voyage, qu'il soit concret – évoqué par la présence discrète d'une embarcation sur le fleuve visible depuis la fenêtre – ou métaphorique²⁵, relevant d'une dimension contemplative et sensible chère aux romantiques. De plus, elle matérialise « l'exigence humaine de “regarder outre” »²⁶, une thématique centrale chez Caspar David Friedrich, qu'il transcende dans son *Voyageur contemplant une mer de nuages* (Ill. 6) ; le voyageur, « solitaire devant l'immensité et le mystère de la nature »²⁷, entre ainsi en résonance avec la figure féminine de *Femme à la fenêtre*, qui incarne elle aussi une posture méditative face à l'infinité du monde.

L'essai intitulé *The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism*²⁸, rédigé par l'historien de l'art Lorenz Eitner et paru en 1955 dans la revue *The Art Bulletin*, constitue la première étude s'intéressant spécifiquement au motif de la fenêtre ouverte durant l'époque romantique. Dans cet article, Eitner désigne la fenêtre à la fois comme un seuil et un obstacle²⁹, cristallisant le désir d'ailleurs et la nostalgie propre à l'imaginaire romantique. Par ailleurs, comme le relève Marco Fanciulli, la figure se tenant à la fenêtre contemple de ce fait « un monde extérieur tour à tour convoité et craint, mais, en réalité, manifeste aussi la manière dont l'artiste se rapporte au monde »³⁰. Néanmoins, si la figure à la

²² REWALD 2011, p. 3.

²³ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 267.

²⁴ REWALD 2011, p. 63.

²⁵ REWALD 2011, p. 38.

²⁶ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 267.

²⁷ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 267.

²⁸ EITNER Lorenz, « The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism », in : *The Art Bulletin*, vol. 37, n° 4, 1955, pp. 281-290.

²⁹ EITNER 1955, p. 286.

³⁰ FANCIOLLI Marco, « L'artiste à la fenêtre. Images, processus et figures de l'art occidental, de Leon Battista Alberti à l'art contemporain », in : WUHRMANN 2013, pp. 14-15.

fenêtre telle qu'elle apparaît chez Friedrich incarne une posture introspective tournée vers un paysage naturel, le motif ne se limite pas à la seule tradition romantique. De fait, ce dernier trouve également une résonance singulière chez certains peintres impressionnistes, et en particulier chez Gustave Caillebotte. Ainsi, dans son tableau intitulé *Jeune homme à la fenêtre* (Ill. 7), réalisé en 1876, la fenêtre ne s'ouvre plus sur un ailleurs verdoyant, mais sur la ville moderne, remodelée par les grands travaux d'urbanisme conduits sous le Second Empire. L'homme, représenté de dos, le regard rivé sur la vue s'épanouissant sous sa fenêtre, évoque subtilement la *Femme à la fenêtre* ainsi que le *Voyageur* de Friedrich – à ceci près que son « promontoire ne donne que sur d'interminables avenues au décor monotone »³¹. Sa contemplation est donc, ici, orpheline d'horizons sublimes, car elle « butte sur un urbanisme géométrique rationalisé »³² que Gustave Caillebotte transpose sur la toile « sans chercher à l'atténuer par des modulations de lumière à la manière impressionniste »³³. Le même constat peut être fait concernant l'homme accoudé au balcon que Caillebotte met en scène quatre ans plus tard dans *L'homme au balcon, Boulevard Haussmann* (Ill. 8). Au moyen de cette silhouette masculine immobile, Caillebotte représente une posture typiquement moderne, proche de celle du *flâneur*³⁴ : un spectateur solitaire de la vie urbaine entretenant un rapport distancié au monde qui l'entoure. Le balcon, tout comme la fenêtre, forment donc un seuil entre intérieur feutré et effervescence citadine, ainsi qu'un lieu de contemplation empreint de nostalgie, bien que dépourvu des tourments métaphysiques qui troublaient jadis les romantiques. Ainsi, par le traitement qu'il réserve à la figure à la fenêtre, Caillebotte renouvelle un motif déjà largement exploré au XIX^e siècle, réinscrivant ce dernier dans un contexte urbain moderne. Les pièces dans lesquelles se tiennent ses « guetteurs postés sur les balcons du Paris haussmannien »³⁵ sont réduites à leur fonction de point d'observation ; la préoccupation du peintre n'est pas celle de représenter un intérieur riche de détails, mais bien ce qui s'étend au-delà : la rue, la ville, le monde moderne.

³¹ PERNOUD 2012, p. 104.

³² PERNOUD 2012, p. 104.

³³ PERNOUD 2012, p. 104.

³⁴ Par définition, le *flâneur* est un archétype désignant un type d'observateur urbain, caractérisé par une pratique déambulatoire dans l'espace public, souvent désintéressée et contemplative. Il s'agit d'une figure ambivalente, en ce qu'elle incarne à la fois la capacité d'errer à travers la ville pour le simple plaisir de l'observation, tout en portant un regard critique sur les phénomènes sociaux propres à la métropole. Charles Baudelaire en brosse le portrait en 1863, dans son recueil d'essais *Le Peintre de la vie moderne* consacré au peintre et dessinateur Constantin Guys. Le poète y écrit : « La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau est celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. » (BAUDELAIRE Charles, « Le Peintre de la vie moderne », in : *L'art romantique* [1863], Paris : Louis Conard Libraire-Éditeur, 1922, pp. 61-62).

³⁵ PERNOUD 2012, p. 24.

Ce choix marque une rupture avec la tradition picturale prisée par les peintres hollandais du XVII^e siècle, pour lesquels la scène domestique constitue un lieu central de la narration. Dans cette tradition, ce sont les intérieurs qui priment, tandis que le paysage n'est que lointainement évoqué³⁶. À cette période, il émerge aux Provinces-Unies une bourgeoisie singulière : située entre une élite restreinte et une population plus modeste, cette société, bien que mobile, établit néanmoins des distinctions nettes entre ceux qui appartiennent à cette sphère et ceux qui en sont exclus³⁷. Ainsi, la définition de ces limites sociales joue un rôle central dans la manière dont les Hollandais du Siècle d'Or se représentent eux-mêmes, car elle détermine qui est inclus dans cette société et qui ne l'est pas :

Dans les œuvres d'art, cette frontière est souvent symbolisée par la relation dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, et en particulier par les portes de maison, les seuils, les fenêtres, des environnements de transition entre le public et le privé. On en trouve des exemples chez Ochtervelt [...], mais aussi chez Vermeer lui-même [...].³⁸

L'art de cette période, notamment celui de Johannes Vermeer, matérialise donc la tension entre intérieur et extérieur par autant de zones de passage marquant la frontière entre sphère privée et espace public. Vermeer est un intimiste, un peintre des scènes d'intérieur : il peint le « dedans du dedans »³⁹. On trouve des fenêtres dans ses œuvres, mais l'extérieur n'y est jamais représenté (Ill. 9, Ill. 10). L'attention de Vermeer n'est donc pas portée sur les confins entre le monde privé et le monde public, mais sur celui de l'intimité et du privé⁴⁰. Dans ses toiles, le spectateur est maintenu à distance, « à la porte ou de l'autre côté de la vitre »⁴¹, invité à observer ses scènes de genre sans jamais pouvoir y pénétrer pleinement. Or, ce rapport à la distance et au regard trouve un écho remarquable dans l'œuvre d'Edward Hopper, qui semble, à trois siècles d'intervalle, reprendre et transformer cet héritage.

³⁶ RAPETTI Rodolphe, « Paris Seen from a Window », in : DISTEL Anne (dir.) *et al.*, *Gustave Caillebotte. Urban Impressionist*, cat. exp. [Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16 septembre 1994-9 janvier 1995, Chicago, The Art Institute of Chicago, 18 février-28 mai 1995, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 22 juin-10 septembre 1995], Chicago : The Art Institute of Chicago, 1995, p. 144.

³⁷ PESCIO Claudio, *Vermeer*, Florence/Milan : Giunti Editore, 2012, p. 7.

³⁸ [Ma traduction]. Texte original : « Nelle opere d'arte questo confine è spesso simboleggiato dal rapporto dialettico interni/esterni, e in particolare da porte di casa, soglie, finestre, ambienti di transizione tra pubblico e privato. Se ne hanno esempi in Ochtervelt [...], ma anche nello stesso Vermeer [...] » in : PESCIO 2012, p. 7.

³⁹ DAUTANE 2023, 00:15:50 – 00:15:52.

⁴⁰ DAUTANE 2023, 00:16:02 – 00:16:08.

⁴¹ DAUTANE 2023, 00:28:22 – 00:28:26.

1.2. Aboutissement : la fenêtre chez Hopper

À l'instar de Vermeer, Edward Hopper peint des espaces clos et intimes, habités par des figures solitaires. Et tout comme celles du maître de Delft, les compositions de Hopper sont souvent structurées par la présence, explicite ou suggérée, d'une fenêtre. Ce dialogue entre les deux artistes n'est pas fortuit : Hopper, dès son jeune âge, est fasciné par la peinture hollandaise. Ainsi, en 1907 – alors fraîchement diplômé de la New York School of Art – il séjourne à Amsterdam et à Haarlem lors d'un cours d'été organisé par Robert Henri, l'un de ses anciens professeurs⁴². À cet égard, il est nécessaire de souligner qu'Edward Hopper entretient un rapport particulier avec « la chose vue »⁴³. Les œuvres qu'il observe laissent chez lui une empreinte durable : leur structure visuelle tout comme l'émotion qu'elles suscitent s'inscrivent dans sa mémoire et nourrissent son propre langage pictural⁴⁴. De cette manière, l'art hollandais ne constitue donc pas son unique source d'inspiration : durant sa jeunesse, il effectue également divers séjours en France, et essentiellement à Paris, où il passe plusieurs mois entre 1906 et 1907, puis entre 1909 et 1910⁴⁵. Élevé par un père francophile, il connaît déjà le français⁴⁶ ; mais lors de ses voyages parisiens, il découvre les impressionnistes, dont la pratique artistique le fascine et marque durablement son regard :

Si l'on compare la technique et la palette des travaux d'étudiant de Hopper et des peintures réalisées au cours de ses premiers mois à l'étranger avec celles produites en 1907, il est évident qu'il a beaucoup appris des peintures impressionnistes qu'il a vues dans les galeries et les salons de Paris. [...] Hopper nia par la suite l'impact de Paris sur son travail, comme s'il était gêné d'avoir absorbé avec tant d'ardeur le style des artistes français. Mais les lettres qu'il a écrites de Paris témoignent clairement du plaisir qu'il prenait à découvrir l'Art nouveau et les expériences qu'il y faisait. Il visita de nombreuses expositions, alla au théâtre [...].⁴⁷

À l'époque, Robert Henri encourageait ses élèves à étudier les grands maîtres, tels que Manet, Rembrandt ou encore Degas ; mais il les incitait également à s'ouvrir à d'autres formes

⁴² LEVIN Gail, *Edward Hopper: The Art and the Artist*, cat. exp. [New York, Whitney Museum of American Art, 16 septembre 1980-25 janvier 1981], New York/Londres : W. W. Norton & Company, 1980, p. 300.

⁴³ DAUTANE 2023, 00:11:50 – 00:11:51.

⁴⁴ DAUTANE 2023, 00:12:04 – 00:12:15.

⁴⁵ LEVIN 1980, pp. 300-301.

⁴⁶ DAUTANE 2023, 00:05:54 – 00:05:57.

⁴⁷ [Ma traduction]. Texte original : « Comparing the technique and palette of Hopper's student work and the paintings made during his first few months abroad with those produced in 1907, it is evident that he learned much from the Impressionist paintings he saw in the galleries and salons of Paris. [...] Hopper later denied the impact of Paris on his work, as if embarrassed at having so eagerly absorbed the style of the French artists. But the letters he wrote from Paris clearly indicate his delight in the new art and experiences he encountered there. He visited many exhibitions, attended the theater [...] » in : LEVIN 1980, p. 24.

d'expression artistique, comme le théâtre ou la littérature⁴⁸ – ce que Hopper fit manifestement. Ainsi, dans certaines de ses toiles, Hopper transpose « la ville baignée de soleil des impressionnistes, et son spectateur urbain isolé »⁴⁹ dans le Manhattan du XX^e siècle, ce qui le rapproche de Caillebotte et de ses « guetteurs »⁵⁰ parisiens. En vérité, les deux artistes reproduisent, sur la toile, « le trauma d'un urbanisme nouveau, l'expérience du citadin qui se sent étranger dans sa propre ville »⁵¹, tout en partageant toutefois « un intérêt permanent pour l'architecture »⁵². Parmi les œuvres de Hopper, *Office in a Small City* (Ill. 11) est sans doute celle qui s'apparente le plus, dans sa composition, à l'esthétique de Caillebotte. Dans ce tableau, différentes vues sont emboîtées : on y voit un homme, assis dans un bureau muni de deux grandes baies vitrées, situé à l'angle d'un immeuble. À travers les fenêtres, on perçoit le ciel bleu ainsi que des toits d'immeubles ; depuis son bureau, l'homme surplombe la ville – et en cela, la composition rappelle également les œuvres de Friedrich. L'influence de ce dernier sur Hopper se manifeste également dans une autre œuvre, intitulée *Room in Brooklyn* (Ill. 12) et réalisée en 1932. On y retrouve le motif de la « Rückenfigur »⁵³ chère à Friedrich, incarné ici par une femme solitaire assise dans un rocking-chair, tournée vers la fenêtre et plongée dans la contemplation du paysage urbain. Cette résonance visuelle avec *Femme à la fenêtre*, de Friedrich, s'avère d'autant plus significative que Hopper a très probablement pu voir l'œuvre lors de son séjour à Berlin de 1907⁵⁴. Le tableau avait en effet été acquis par la Nationalgalerie de Berlin en 1906⁵⁵, et l'on sait que Hopper, alors en quête d'un éveil de ses sens artistiques, multipliait les visites dans les musées et les galeries d'art. En réalité, Hopper semble avoir été durablement marqué par la figure de la femme solitaire à sa fenêtre, si bien qu'il y revint de façon récurrente tout au long de sa carrière⁵⁶. Ainsi, au XX^e siècle, la représentation de la fenêtre devient un moyen de voir autrement, une « mise en abîme du regard du peintre, caché derrière ces femmes, observant le monde depuis leur fenêtre »⁵⁷.

⁴⁸ LEVIN 1980, p. 20.

⁴⁹ [Ma traduction]. Texte original : « The Impressionists' sunlight-dappled city, and its isolated urban onlooker » in : GRANT Sally, « The ultimate symbol for our times », 28 juin 2021, site de la BBC, disponible à l'adresse URL : <https://www.bbc.com/culture/article/20210624-the-ultimate-symbol-for-our-times>, consulté en ligne le 15 juin 2025.

⁵⁰ PERNOUD 2012, p. 24.

⁵¹ PERNOUD 2012, p. 102.

⁵² GOLDBERG Itzhak, « Hopper ou la fausse énigme », in : BOUCHERAT Véronique (éd.), *L'énigme en histoire de l'art*, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019, p. 121.

⁵³ WELLS Walter, *Un théâtre silencieux : l'art d'Edward Hopper*, Paris : Phaidon, 2011, p. 106.

⁵⁴ LEVIN 1980, p. 300.

⁵⁵ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Collections en ligne, « Frau am Fenster », disponible à l'adresse URL : <https://recherche.smb.museum/detail/961043/frau-am-fenster>, consulté en ligne le 23 août 2025.

⁵⁶ WELLS 2011, p. 105.

⁵⁷ DAUTANE 2023, 00:31:10 – 00:31:16.

Là où les fenêtres de Vermeer, n'offrant pas d'ouverture sur l'extérieur, se contentent de laisser entrer la lumière pour éclairer la quiétude de scènes domestiques, les romantiques les ouvrent sur des paysages vastes et sublimes, se faisant lieux de rêverie et d'élévation spirituelle. Avec Caillebotte, elles deviennent des points d'observation de la modernité urbaine, scrutée à distance par des figures solitaires. Chez Hopper enfin, la fenêtre condense toutes ces dimensions par son ambivalence : car comme l'observe Emmanuel Pernoud, elle constitue « le seuil de l'évasion, mais aussi de l'intrusion »⁵⁸. En effet, la fenêtre permet un échange entre le monde extérieur et le monde intérieur et, même lorsqu'elle est close, elle devient un lieu de passage entre deux imaginaires :

À la différence du mur, de la porte, la fenêtre est une cloison fragile qui ne peut faire obstacle à la porosité et à l'infiltration réciproque de deux mondes. Fermée ou close, elle laisse circuler les éléments dans deux sens : du dedans vers le dehors et du dehors vers le dedans. Elle est l'espace d'intersection de deux rêveries : celles de l'intérieur et de l'extérieur.⁵⁹

De ce fait, cette *porosité* propre à la fenêtre en fait non seulement un lieu de passage, mais également un espace liminaire où se rejouent les rapports entre intérieur et extérieur.

2. La fenêtre comme espace intérieur et extérieur : la question du seuil

Dans son article intitulé *Within and Without. Hopper, peintre de la dissociation intime*⁶⁰, paru en 2019, Pascal Bardet insiste sur la valeur paradoxale de la fenêtre dans l'œuvre de Hopper : « Ce mur de verre », écrit-il, « est l'agent oxymorique par excellence qui sépare et relie en même temps deux univers qui ne s'interpénètrent pas et ne se confondent jamais »⁶¹. Ainsi, la « porosité des espaces »⁶² susmentionnée s'illustre par le fait que « la vitre sépare mais n'isole pas »⁶³. Cette ambivalence de la fenêtre trouve un écho dans l'histoire de l'art occidental : traditionnellement, en architecture, fenêtres et portes constituent des points de jonction entre espace domestique et monde extérieur. Mais dès lors qu'elles sont représentées dans un tableau, ces ouvertures acquièrent une dimension symbolique car elles « se transforment en un seuil

⁵⁸ PERNOUD 2012, p. 27.

⁵⁹ VARSIMASHVILI-RAPAËL Maïa, « La fenêtre dans l'imaginaire symboliste », in : KATSIKA Karolina (dir.), *Dedans dehors. Approches pluridisciplinaires de la fenêtre*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, p. 226.

⁶⁰ BARDET Pascal, « Within and Without. Hopper, peintre de la distanciation intime », in : *Textes et contextes*, vol. 2, n° 14, 2019, pp. 1-18.

⁶¹ BARDET 2019, p. 8.

⁶² BARDET 2019, p. 9.

⁶³ BARDET 2019, p. 9.

métaphorique de séparation entre deux mondes, le monde privé de l'intimité et le monde public et social »⁶⁴. La notion de seuil apparaît ainsi comme un point clé pour comprendre la façon dont Edward Hopper construit ses œuvres. Comme le souligne Pascal Bardet, le seuil constitue « l'*axis mundi* de l'univers hoppérien »⁶⁵ car il permet un dialogue avec le monde et avec « l'autre »⁶⁶. Il concerne donc les figures représentées, qui sont « constamment située[s] dans un entre-deux spatial et existentiel », mais pas uniquement : le spectateur est lui aussi placé dans une position liminale. Par conséquent, cette deuxième partie d'analyse s'attachera tout d'abord à étudier la notion de seuil, par le biais de ses diverses implications narratives et perceptives. Dans un second temps, une sélection d'œuvres de Hopper permettra d'examiner concrètement comment la notion de seuil prend forme dans sa peinture, et la façon dont elle engage le regard du spectateur.

2.1. Partage des espaces, partage des temps : la notion de seuil

Dans l'avant-propos de son ouvrage intitulé *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*⁶⁷ paru en 2014, Andrea Del Lungo déclare :

Comme tout seuil, la fenêtre unit et sépare à la fois : elle se situe au cœur d'une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur dont les déterminations spatiales se chargent de valeurs symboliques ou métaphoriques. Seuil entre le privé et le public – car toute fenêtre présuppose une maison, une demeure tout au moins conceptuelle qui instaure une relation entre un lieu clos et un espace ouvert –, la fenêtre sépare un univers domestique, [...] de l'espace social du monde [...]. Ainsi, à travers ce seuil toujours double, c'est une relation du sujet au monde qui se joue, relation en réalité ternaire entre l'intérieur, l'extérieur, et un œil mobile qui regarde et articule la disposition des espaces.⁶⁸

Le terme de *seuil* renvoie d'abord à une réalité matérielle. Son étymologie, provenant du latin *solea* – signifiant sabot ou sandale – et ayant évolué par analogie avec le mot latin *solum* – le sol – désigne la dalle placée au bas d'une porte⁶⁹, donc le point d'appui entre deux espaces. Par extension, le seuil devient un lieu de passage et de transition. Dans la peinture, cette notion se

⁶⁴ FANCIOLLI Marco, « Intérieur/extérieur, vues », in : WUHRMANN 2013, p. 110.

⁶⁵ BARDET 2019, p. 13.

⁶⁶ BARDET 2019, p. 13.

⁶⁷ DEL LUNGO Andrea, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, 2014.

⁶⁸ DEL LUNGO 2014, pp. 7-8.

⁶⁹ « Seuil », in : *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 9^e édition, disponible à l'adresse URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1455>, consulté en ligne le 17 juin 2025.

transpose et se matérialise donc au travers d'éléments tels que les portes et les fenêtres : des motifs qui, depuis la Renaissance, permettent de guider le regard du spectateur de l'intérieur vers l'extérieur, articulant ainsi plusieurs plans. La toile devient alors un espace d'emboîtement, comme dans « un jeu de poupées russes où l'intérieur et l'extérieur s'entremêlent »⁷⁰. Mais dès la fin du XIX^e siècle, cette frontalité de la représentation se brouille, et, chez des peintres comme Édouard Vuillard, Pierre Bonnard ou Henri Matisse, la figuration devient « oblique »⁷¹. Les éléments se superposent : « les portes, les miroirs, les vitres et les rideaux se mêlent sans solution de continuité »⁷², et ce jusqu'à rendre la frontière entre le dedans et le dehors « ambiguë et indistincte »⁷³. Chez Hopper, la transparence des fenêtres participe pleinement à cette dynamique d'ambiguïté du seuil ; contrairement à d'autres peintres comme Norman Rockwell, qui avait le don de conférer au verre une véritable texture (Ill. 13), Edward Hopper « élimine arbitrairement les vitrages »⁷⁴. Comme l'explique Emmanuel Pernoud, dans la peinture, la fenêtre ne se limite pas à une « articulation spatiale »⁷⁵ : en effet, elle introduit une double temporalité dans « la simultanéité de l'image fixe »⁷⁶. Ainsi, à travers la fenêtre, ce n'est pas uniquement l'espace qui est partagé, mais également le temps.

Dans divers tableaux de Hopper, les personnages sont représentés dans des bâtiments d'angle aux parois vitrées ; on peut notamment observer ce phénomène dans *Office in a Small City* (Ill. 11) ou dans *Nighthawks* (Ill. 14). Cette disposition donne l'impression que les figures sont à la fois à l'intérieur d'un lieu et exposés à l'extérieur de celui-ci – comme « installés dans de véritables vitrines »⁷⁷. Avec cet effet de *mise en vitrine*, relevé par Pierre Fresnault-Deruelle, la « caméra »⁷⁸ de Hopper « neutralise l'opposition extérieur/intérieur »⁷⁹, et ce « en focalisant depuis un lieu situé juste en-deçà de la vitre, c'est-à-dire au bord de la "limite de protection" des habitants »⁸⁰. Cette position, à la frontière entre deux espaces, crée une forme d'ambiguïté spatiale : les personnages semblent coexister dans plusieurs lieux à la fois, pris entre l'espace qu'ils habitent et celui vers lequel leur regard se projette. Ce dispositif renforce la sensation de

⁷⁰ FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 110.

⁷¹ FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 110.

⁷² FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 111.

⁷³ FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 111.

⁷⁴ PERNOUD 2012, p. 83.

⁷⁵ PERNOUD 2012, p. 83.

⁷⁶ PERNOUD 2012, p. 83.

⁷⁷ FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Hopper ou la raréfaction de la Vie », in : *Revue française d'études américaines*, n° 46, 1990, p. 260.

⁷⁸ FRESNAULT-DERUELLE 1990, p. 260.

⁷⁹ FRESNAULT-DERUELLE 1990, p. 260.

⁸⁰ FRESNAULT-DERUELLE 1990, p. 260.

simultanéité, car bien que tout se passe dans un même moment figé, plusieurs plans visuels et mentaux se superposent :

La figure hopperienne est constamment située dans un entre-deux spatial et existentiel, à la lisière d'un monde fermé, sclérosant et d'un ailleurs à la fois proche et inaccessible.⁸¹

En cela, les figures peintes par Hopper se rapprochent du jeune Nick Carraway, narrateur du roman *Gatsby le Magnifique*, écrit en 1925 par l'auteur américain Francis Scott Fitzgerald⁸². Nick tente à plusieurs reprises d'échapper à des espaces clos et oppressants, dont il ne parvient à se libérer que par l'imagination⁸³. De fait, à la fin du second chapitre, il raconte :

Je voulais quitter cet appartement [...] mais chaque fois que j'essayais de partir, je me retrouvais empêtré dans une virulente altercation qui me tenait ligoté, comme par des cordes, dans mon fauteuil. Pourtant, loin au-dessus de la ville, notre rangée de fenêtres dorées devait offrir sa part de mystère humain au passant qui s'arrêtait un instant pour regarder dans l'obscurité grandissante, et j'étais aussi cet homme qui levait les yeux et s'interrogeait. *J'étais dedans et dehors*, fasciné et écœuré tout à la fois par l'inépuisable diversité de la vie.⁸⁴

Selon Pascal Bardet, la fenêtre, pour Hopper comme pour le narrateur, devient ainsi « le lieu focal d'un entre-deux, un tiers-espace »⁸⁵. Ce « tiers-espace »⁸⁶ décrit par Bardet permet ainsi à Hopper d'organiser plusieurs réalités coexistant dans une même image, résultant en une simultanéité qui se distingue particulièrement dans certaines de ses œuvres.

2.2. Le cas de *Nighthawks* (1942) et *Hotel by a Railroad* (1952)

Cette simultanéité prend une forme particulièrement visible dans *Nighthawks* (Ill. 14), l'un des tableaux les plus emblématiques de Hopper. Réalisée en 1942, cette toile représente une scène nocturne se déroulant dans un *diner*, situé à l'angle de deux rues désertes. L'établissement, aux larges baies vitrées, est vu depuis le trottoir, selon un angle oblique qui épouse la courbe du bâtiment. À l'intérieur du restaurant, quatre figures sont présentes : un serveur, debout derrière le comptoir, et trois clients, assis. Parmi eux, un couple, composé d'un homme et d'une femme,

⁸¹ BARDET 2019, p. 11.

⁸² BARDET 2019, p. 10.

⁸³ BARDET 2019, p. 10.

⁸⁴ FITZGERALD Francis Scott, *Gatsby le Magnifique* [1925], trad. de l'américain par Philippe Jaworski, Paris : Gallimard, 2012, p. 48 (je souligne).

⁸⁵ BARDET 2019, p. 11.

⁸⁶ BARDET 2019, p. 11.

s'effleure la main sans se regarder ; à leur droite, un homme se tient à l'écart, seul. Aucun de ces personnages n'interagit avec les autres, et tous les quatre semblent absorbés dans leurs pensées, figés dans l'instantané de la scène. La lumière artificielle du *diner*, contrastant avec l'obscurité extérieure, isole la scène et lui confère un aspect d'îlot lumineux ; en outre, l'absence d'accès direct au restaurant – aucune porte d'entrée n'est visible sur le tableau – vient en accentuer le caractère isolé. En arrière-plan, au centre du tableau, on aperçoit les vitrines vides des commerces bordant la rue, surplombées de plusieurs fenêtres plongées dans l'obscurité.

De ce fait, la scène nocturne se compose comme une succession de plans, et le spectateur, placé au croisement de ces axes, est invité à arpenter visuellement l'espace⁸⁷. Les larges vitres, parfaitement transparentes, semblent effacer les barrières physiques séparant la rue du *diner* ; pourtant, elles instaurent simultanément une distance irréductible entre le monde extérieur et l'espace intérieur représenté, empêchant le spectateur de « pénétrer véritablement »⁸⁸ dans l'œuvre. Comme le constate Giovanni Iovane, « *Nighthawks* est en substance un jeu de miroirs, un puzzle formé par les reflets démultipliés des fenêtres »⁸⁹, étant dépourvu « de toute intention narrative »⁹⁰. Dans cette toile, la fenêtre retenant notre attention est la baie vitrée enveloppant le *diner* : cette dernière, telle une authentique vitrine, encadre la scène se déroulant à l'intérieur du café, et permet au regard de traverser l'espace sans rupture apparente – pourtant, ce seuil reste impossible à franchir, en raison de son manque d'« indications claires et de clarté narrative »⁹¹ :

La fenêtre huppérienne s'ouvre, nous donne à voir mais ne dévoile rien et se referme sur nos propres interrogations. L'observateur reste aux portes de l'univers du peintre sans jamais pouvoir y pénétrer véritablement.⁹²

Dix ans plus tard, en 1952, Edward Hopper réalise une huile sur toile intitulée *Hotel by a Railroad* (Ill. 15), une œuvre qualifiée par Emmanuel Pernoud de « rond-point qui nous oriente vers les lieux clefs de sa peinture »⁹³. Dans celle-ci, Hopper représente une scène domestique montrant un homme ainsi qu'une femme d'âge mûr, installés dans une chambre d'hôtel. L'homme, placé au centre de la composition, se tient debout près de la fenêtre, son regard dirigé vers celle-ci. La femme, placée sur la gauche, est assise dans un fauteuil et paraît absorbée par

⁸⁷ IOVANE, in : WUHRMANN 2013, p. 26.

⁸⁸ BARDET 2019, p. 11.

⁸⁹ IOVANE, in : WUHRMANN 2013, p. 26.

⁹⁰ IOVANE, in : WUHRMANN 2013, p. 26.

⁹¹ [Ma traduction]. Texte original : « explicit gesture and narrative clarity » in : O'DOHERTY Brian, « The Hopper Bequest at the Whitney », in : *Art in America*, novembre 1971. Cité d'après FRESNAULT-DERUELLE 1990, p. 255.

⁹² BARDET 2019, p. 11.

⁹³ PERNOUD 2012, p. 20.

la lecture d'un livre ; aucun échange semble se produire entre les deux figures, bien qu'elles partagent le même espace. La pièce est modestement meublée, et c'est la fenêtre, placée à droite de la composition, qui attire le regard par sa taille et par les couleurs vives qu'elle laisse entrevoir à l'extérieur. Encadrée de rideaux, elle ouvre sur un « pan de ciel en haut, un aperçu de voie ferrée en bas et des immeubles entre les deux, les murs de la cité qui bouchent l'horizon »⁹⁴. Fidèle à son habitude, Hopper supprime volontairement les vitrages et les traverses qui pourraient interférer dans cette vue donnant sur l'extérieur⁹⁵ ; néanmoins, ce que l'on aperçoit par la fenêtre ne mène nulle part. Par conséquent, le regard du vieil homme vient s'y briser, bloqué par ces murs sombres obstruant l'horizon⁹⁶. En outre, cette fenêtre fonctionne comme un « tableau dans le tableau »⁹⁷, qui ne se contente pas uniquement d'articuler deux espaces, mais qui introduit également deux temporalités : celle du présent du personnage, et d'un futur « où il se propulse en entrant dans la perspective que la fenêtre offre à sa vue »⁹⁸. Selon Pernoud, la fenêtre est un « écran »⁹⁹, qui relie et sépare à la fois, offrant une image tout en « s'intercalant entre elle et celui qui la regarde »¹⁰⁰.

Par ailleurs, dans sa composition, *Hotel by a Railroad* fait subtilement écho à *Intérieur, femme à la fenêtre* (Ill. 16), toile réalisée par Gustave Caillebotte en 1880. Si les deux tableaux diffèrent par leur décor, ainsi que par l'inversion des rôles chez Caillebotte – où l'homme est assis et la femme debout, regardant par la fenêtre – ils se rejoignent néanmoins dans leur maintien de « la puissance des murs et la fermeture de l'horizon »¹⁰¹. Dans les deux cas, les personnages regardent par une fenêtre où rien ne se passe et qui ne montre rien, si ce n'est « l'immobile monotonie du décor pénitentiaire »¹⁰² que blâmait Joris-Karl Huysmans lorsqu'il parlait du Paris haussmannien. Dans *Hotel by a Railroad* – tout comme dans *Intérieur, femme à la fenêtre* – le spectateur s'introduit dans une scène domestique, tandis que dans *Nighthawks*, le point de vue constitue un « renversement du thème de la figure à la fenêtre »¹⁰³, où « c'est le spectateur qui regarde à l'intérieur »¹⁰⁴. Dans les toiles peintes par Hopper, la fenêtre peut donc

⁹⁴ PERNOUD 2012, p. 83.

⁹⁵ PERNOUD 2012, p. 83.

⁹⁶ PERNOUD 2012, p. 83.

⁹⁷ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 266.

⁹⁸ PERNOUD 2012, p. 83.

⁹⁹ PERNOUD 2012, p. 83.

¹⁰⁰ PERNOUD 2012, p. 83.

¹⁰¹ PERNOUD 2012, p. 103.

¹⁰² HUYSMANS Joris-Karl, *L'Art moderne/Certains*, 1889. Cité d'après PERNOUD 2012, p. 103.

¹⁰³ FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 15.

¹⁰⁴ FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 15.

tout autant marquer « la projection d'une intériorité méditative vers l'ailleurs »¹⁰⁵ qu'elle peut encourager « à l'inverse, un regard centripète tourné vers un intérieur ordinaire »¹⁰⁶. Force est donc de constater que dans ces œuvres, la fenêtre ne détermine pas seulement la structuration de l'espace, elle conditionne également la place du spectateur. Que le spectateur soit placé à l'intérieur même de la pièce, comme dans *Hotel by a Railroad*, ou à l'extérieur de la scène, comme dans *Nighthawks*, la distance reste la même : le spectateur est tenu en retrait du monde qu'il contemple. La transparence des vitres ou la proximité apparente ne suffisent pas et ne permettent pas de franchir le seuil symbolique qui le sépare des personnages – il semble placé, en quelque sorte, *au bord du cadre*.

3. Le cadre de la fenêtre, la fenêtre comme cadre : la fenêtre architecturale¹⁰⁷ et la fenêtre picturale¹⁰⁸

En 1921, dans l'une de ses *Méditations* portant sur le cadre, le philosophe espagnol José Ortega y Gasset écrivait ces mots :

Le cadre a quelque chose de la fenêtre, de même que la fenêtre a beaucoup du cadre. Les tableaux peints sont comme des ouvertures d'idéal percées dans la muette réalité des murs, des brèches d'invraisemblance sur quoi nous nous penchons à travers la bienfaisante fenêtre d'un cadre.¹⁰⁹

De cette manière, le bord de la toile, son cadre, peuvent être conçus comme une limite de la représentation, pouvant dès lors être assimilés « à l'ouverture dénommée “fenêtre” »¹¹⁰, faisant ainsi du tableau une véritable fenêtre. Formulée de la sorte, cette hypothèse fait écho à une théorie bien plus ancienne, trouvant ses fondements à la Renaissance : celle qui, en 1435, fut formulée par Leon Battista Alberti dans son traité de peinture intitulé *De pictura*. Dans ce traité fondateur, Alberti invite à considérer le tableau comme « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire »¹¹¹. Ainsi, le quadrilatère « faits d'angles droits »¹¹² que trace Alberti

¹⁰⁵ VALANCE Hélène, « Le regard à la dérochée : *Night Windows* (1928) d'Edward Hopper », in : *Transatlantica*, n° 2, 2012, p. 2.

¹⁰⁶ VALANCE 2012, p. 2.

¹⁰⁷ Il est à noter que, par l'emploi du terme « fenêtre architecturale », nous désignons ici la représentation figurative d'une fenêtre au sein même de l'image, c'est-à-dire une fenêtre visible et intégrée à l'espace pictural.

¹⁰⁸ Il est à noter que, par l'emploi du terme « fenêtre picturale », nous n'entendons ici non pas la représentation explicite d'une fenêtre dans l'image, mais le tableau lui-même envisagé comme une fenêtre.

¹⁰⁹ ORTEGA Y GASSET José, « Méditations du cadre : III, L'île de l'art [1921] », in : *Essais espagnols*, trad. de l'espagnol par Mathilde Pomès, Paris : Éditions du cavalier, 1932, p. 117. Cité d'après FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 265.

¹¹⁰ FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 14.

¹¹¹ ALBERTI 1992, p. 115.

¹¹² ALBERTI 1992, p. 115.

n'est pas simplement l'encadrement d'une image, mais constitue, au contraire, une ouverture¹¹³. Ce troisième chapitre s'attachera donc à explorer, dans cette perspective, l'émergence de deux types de fenêtres distincts : la fenêtre architecturale et la fenêtre picturale. Il s'agira, dans un premier temps, de distinguer la fenêtre comme élément représenté au sein de l'espace pictural, de la fenêtre en tant que principe structurant du tableau lui-même. Puis, dans un second temps, cette distinction permettra d'éclairer la manière dont Edward Hopper mobilise ces deux formes de cadrage dans ses compositions, et plus particulièrement dans *Room in New York* (Ill. 1), où ces deux formes s'entremêlent et se confondent, conférant à l'image une profondeur à la fois spatiale et symbolique.

3.1. La fenêtre architecturale et la fenêtre picturale : affaire de cadres

À l'instar de la fenêtre, le tableau porte en lui une forme d'ambivalence, qui se trouve révélée dans la terminologie elle-même. En peinture, le tableau désigne la toile tendue sur un châssis, servant de support à la peinture ; en revanche, en architecture, le terme renvoie à « la partie de l'épaisseur du mur qui encadre une baie de fenêtre »¹¹⁴. On peut donc distinguer, d'une part, le tableau de fenêtre – c'est-à-dire, l'ouverture pratiquée dans un mur destinée à accueillir la fenêtre – et d'autre part, le tableau envisagé comme une fenêtre, selon une illustre théorie qui concentre ici notre intérêt. En effet, la métaphore du tableau comme *fenêtre ouverte* est l'une des plus fécondes de l'histoire de la théorie de l'art occidental. Elle trouve son origine au XV^e siècle, dans le traité *De pictura* rédigé par Leon Battista Alberti, un penseur, peintre et théoricien de l'art humaniste. Dans ce traité fondateur, il écrit :

Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire.¹¹⁵

Cette conception repose sur le principe de la *mimesis*¹¹⁶, entendue comme l'imitation de la réalité, supposant que l'art devrait chercher à représenter le monde de façon exacte et crédible. En ce sens, la fenêtre d'Alberti est un outil conceptuel : elle délimite un fragment du monde visible, cadré selon la volonté du peintre, et destinée à être contemplée par le spectateur telle une illusion de la réalité. Ainsi, comme l'observe Daniela Ferrari, l'idée selon laquelle le cadre

¹¹³ BEUVELET Olivier, « Les six fonctions de la fenêtre (finestra) d'Alberti », in : *La parole des images*, carnet en ligne d'Olivier Beuvelet, disponible à l'adresse URL : <https://veraiconahypotheses.org/960>, consulté en ligne le 22 juin 2025.

¹¹⁴ WAJCMAN 2004, p. 29.

¹¹⁵ ALBERTI 1992, p. 115.

¹¹⁶ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 265.

fonctionnerait comme une fenêtre ouverte sur le monde est centrale dans l'histoire de la représentation, et ce depuis ses débuts, où la *mimesis* jouait un rôle fondamental¹¹⁷. Par ailleurs, cette idée reste pertinente « non seulement lorsque la peinture se situe dans une perspective d'imitation de la réalité, mais aussi quand elle y déroge »¹¹⁸. Dans le prolongement de cette réflexion, Andrea Del Lungo propose le terme de « fenêtre-cadre »¹¹⁹ pour se référer au « rôle d'encadrement de la vision propre à l'image de la fenêtre », qui se caractérise par son ambivalence dans sa capacité à « ouvrir le regard sur un monde infini, et en même temps de limiter la vue, par sa forme géométrique »¹²⁰. En réalité, le terme de *cadre* présente lui aussi une certaine dualité, en ce qu'il peut désigner – dans la langue française, du moins – deux choses distinctes, bien que liées. D'une part, le cadre en tant qu'objet, à savoir la bordure matérielle qui entoure le tableau, et d'autre part, le cadre en tant que format, c'est-à-dire les limites dans lesquelles l'artiste compose son image¹²¹. Cette double lecture du cadre entre en résonance avec la fonction ambivalente de la fenêtre ; qu'il soit matériel ou conceptuel, le cadre partage avec la fenêtre ce rôle fondamental de médiation entre un dedans et un dehors. Or, dans la peinture, ces deux éléments se rejoignent si étroitement qu'ils semblent parfois se confondre, le cadre devenant fenêtre et la fenêtre devenant cadre :

Fort à propos, par goût de l'ironie, ou par le hasard de la composition, le cadre et la fenêtre se superposent ou intervertissent leurs rôles, coïncident ou sont imbriqués l'un dans l'autre, conformément à la formule du tableau dans le tableau.¹²²

De cette façon, ce que la fenêtre isole dans la composition agit comme une forme de double représentation, un tableau dans le tableau, qui instaure une nouvelle frontière entre l'intérieur et l'extérieur peints. La même logique s'applique lorsqu'un cadre vient structurer une zone spécifique de la toile, puisqu'il ouvre alors un autre espace au sein de l'image, exactement comme le ferait une fenêtre largement ouverte sur une scène distincte¹²³. Cette analogie entre cadre et fenêtre prend tout son sens lorsqu'on considère les deux types de fenêtres que l'on peut rencontrer dans une œuvre peinte : la fenêtre en tant qu'élément architectural au sein de l'image – la fenêtre *architecturale* – et d'autre part, la toile elle-même envisagée comme une fenêtre ouvrant sur un espace fictif – la fenêtre *picturale*.

¹¹⁷ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 265.

¹¹⁸ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 265.

¹¹⁹ DEL LUNGO 2014, p. 66.

¹²⁰ DEL LUNGO 2014, p. 66.

¹²¹ WAJCMAN 2004, p. 122.

¹²² FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 265.

¹²³ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 266.

La fenêtre architecturale désigne donc ici la représentation explicite d'une fenêtre, inscrite dans l'espace figuré du tableau. Elle est représentée comme faisant partie intégrante de l'architecture, avec ses montants, son encadrement, ses vitres ou ses volets. Toutefois, sa fonction dépasse le simple réaliste ou décoratif : elle organise et structure la composition et oriente le regard. Ainsi, la fenêtre peut alors servir à faire entrer la lumière, rendre visible un fragment du monde extérieur, et marquer la délimitation entre espace intérieur et espace extérieur ; à cet égard, elle devient alors un point de tension entre dedans et dehors. Cependant, la fenêtre architecturale n'est pas l'unique forme opérant cette médiation entre deux espaces ; parfois, c'est le tableau lui-même qui constitue cette ouverture. On entre alors dans le registre de la fenêtre picturale, un dispositif où la toile agit elle-même comme découpage du réel, et qui rejoint donc le principe établi par Alberti durant la Renaissance. Or, comme nous l'indique Emmanuel Pernoud, « la culture picturale de Hopper se nourrit de la Renaissance »¹²⁴ ; il n'est donc pas surprenant que son œuvre engage un dialogue entre ces deux formes de fenêtres.

3.2. Le cas de *Morning Sun* (1952) et *Room in New York* (1932)

C'est précisément ce que l'on peut observer dans *Morning Sun* (Ill. 17) d'Edward Hopper. La toile, réalisée en 1952, donne à voir une femme vêtue d'une chemise de nuit rose assise sur un lit, tournée vers une grande fenêtre par laquelle pénètre une lumière vive, se projetant contre le mur en arrière-plan. Hopper ayant à nouveau choisi d'y éliminer les vitrages, c'est uniquement l'encadrement de la fenêtre, visible en épaisseur, qui signale la présence d'une surface vitrée. La vue de l'extérieur donne à voir un autre bâtiment, se trouvant en face, lui-même percé de multiples fenêtres. Par sa position et par la lumière qu'elle diffuse, la fenêtre structure l'ensemble de la scène. Elle ne se limite pas à une simple ouverture sur l'extérieur : elle donne également accès à un ailleurs infini, bien que limité par sa forme géométrique stricte. Elle incarne donc pleinement le concept de « fenêtre-cadre »¹²⁵ formulé par Andrea Del Lungo, et forme, ce faisant, un « tableau dans le tableau »¹²⁶. En outre, la scène est cadrée de telle sorte que le spectateur semble assister *in situ* à la scène à travers une ouverture invisible – tout aussi imperceptible que la vitre de la fenêtre architecturale peinte par Hopper. En ce sens, *Morning Sun* illustre parfaitement la façon dont Hopper fait dialoguer les deux formes de fenêtres évoquées précédemment. La fenêtre architecturale, d'une part, est représentée explicitement dans l'espace pictural, son encadrement signalant clairement sa présence matérielle, malgré la

¹²⁴ PERNOUD 2012, p. 57.

¹²⁵ DEL LUNGO 2014, p. 66.

¹²⁶ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 265.

transparence du vitrage. Cette fenêtre joue un rôle structurant dans la composition, orientant la lumière, le regard et la posture de la femme représentée. Par ailleurs, cette fenêtre architecturale apparaît aussi dans l'image livrée de l'extérieur, où l'on entrevoit un bâtiment bardé de fenêtres, tel un écho démultiplié du motif. D'autre part, la fenêtre picturale se manifeste par le cadrage même de la scène, devenant un vecteur de narration suggérant le désir d'évasion ou l'« attente diffuse »¹²⁷ de la femme assise sur son lit. Le tableau agit ainsi comme un dispositif du regard, rejoignant ainsi l'idée énoncée par Alberti d'une peinture conçue comme une « fenêtre ouverte »¹²⁸ sur une histoire.

Néanmoins, si *Morning Sun* esquissait déjà une articulation sensible entre fenêtre architecturale et fenêtre picturale, c'est avec *Room in New York* (Ill. 1) qu'Edward Hopper en offre une déclinaison d'autant plus intéressante et significative. En effet, la composition met en jeu, avec une grande clarté, les tensions entre intérieur et extérieur, dans un dispositif visuel où le cadrage pictural, l'architecture urbaine et le regard du spectateur s'articulent étroitement. Peinte par Hopper en 1932, l'œuvre *Room in New York* présente une scène nocturne vue depuis l'extérieur d'un immeuble, à travers une large fenêtre. Cette dernière se découpe sur la façade d'un bâtiment en pierre claire, dont l'architecture cossue est typique des immeubles new-yorkais du début du XX^e siècle¹²⁹. Dans la pièce, un homme en costume sombre est assis dans un fauteuil, plongé dans la lecture d'un journal, tandis qu'une femme vêtue d'une robe rouge semble pianoter machinalement sur le clavier d'un piano placé contre le mur de droite. Tous deux paraissent repliés dans des mondes distincts, et n'entretiennent aucun contact visuel. Selon toute vraisemblance, la pièce est un salon sobrement décoré, uniformément éclairé d'une lumière dont la source n'est pas visible, créant un contraste avec l'obscurité régnant à l'extérieur. Comme le relève Emmanuel Pernoud, « nous entrons par une fenêtre qui n'existe pas – aucune trace de vitrage, de menuiserie, de store, de rideaux ou de voilage : l'ouverture est béante »¹³⁰ ; cette fenêtre découpe ainsi l'espace tel un écran ou une estrade de théâtre. En outre, l'architecture de l'immeuble – partiellement représentée au vu du « cadrage aléatoire »¹³¹ présentant la scène – joue un rôle crucial : elle signale l'étrange proximité avec laquelle le spectateur assiste à la scène.

De fait, c'est précisément cette proximité qui ouvre sur une ambiguïté plus profonde, vis-à-vis de ce l'on pourrait identifier en tant que fenêtre architecturale et en tant que fenêtre picturale.

¹²⁷ PERNOUD 2012, p. 340.

¹²⁸ ALBERTI 1992, p. 115.

¹²⁹ PERNOUD 2012, p. 107.

¹³⁰ PERNOUD 2012, p. 107.

¹³¹ PERNOUD 2012, p. 107.

Car ce qui frappe ici, c'est la manière dont la découpe de la fenêtre semble se confondre avec les limites mêmes de la toile. Si la façade du bâtiment dans lequel se situe l'appartement du couple n'était pas visible, rien ne distinguerait la fenêtre architecturale de la fenêtre picturale. Celles-ci coïncident et se superposent, de telle façon que le couple se retrouve « cerné par des structures architecturales très fortes qui redoublent le cadre du tableau où il s'inscrit »¹³². À moins d'imaginer l'usage de jumelles, seule une ruelle permettrait une telle proximité avec les figures représentées¹³³ ; cependant, les indices architecturaux visibles sur la bordure gauche de la toile indiquent clairement que l'on se trouve ici dans une large avenue bordée d'immeubles massifs. En ce sens, si l'apparente proximité de la scène semble inviter le spectateur à pénétrer visuellement dans l'intimité de ce « petit salon sobre et douillet »¹³⁴, force est de constater la persistance d'une cloison aussi visible qu'invisible, le séparant de la scène. Visible, par la présence matérielle de la façade du bâtiment et de l'encadrement de la fenêtre architecturale ; invisible, car la vitre elle-même disparaît, et qu'aucun élément ne vient entraver cette vue sur l'intérieur – pas de traverses, de rideaux ni de reflets à la surface du verre. Ce phénomène engendre ainsi une expérience du regard profondément ambivalente, où tout semble indiquer que le spectateur est à la fois convié à entrer et condamné à rester dehors. Ce paradoxe s'intensifie du fait de la vacuité narrative de la scène : l'absence d'interaction entre les personnages, leur mutisme et leur immobilité suspendent le récit, renforçant la sensation de mise à distance du spectateur. Dans ce tableau, nous pourrions aller jusqu'à dire que la fenêtre picturale absorbe la fenêtre architecturale, la redoublant et la neutralisant tout à la fois. De plus, c'est aussi cette fusion qui permet à la scène de *Room in New York* d'atteindre une intensité presque voyeuriste : nous ne regardons pas simplement une peinture, nous regardons *à travers* elle. Edward Hopper semble ainsi rejouer, de manière subtile, le principe énoncé un demi-millénaire plus tôt par Alberti, mais en le poussant à son extrême, et ce jusqu'à faire du tableau lui-même un dispositif d'intrusion.

¹³² FRESNAULT-DERUELLE 1990, p. 261.

¹³³ PERNOUD 2012, p. 107.

¹³⁴ PERNOUD 2012, p. 107.

4. Attente et voyeurisme : visions de l'intime chez Hopper

Dans son poème intitulé *Les Fenêtres*, trente-cinquième du recueil *Le Spleen de Paris* paru en 1869, Charles Baudelaire écrivait : « Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre »¹³⁵. Or, derrière cette image poétique se cache une vérité sensible qui résonne tout particulièrement avec l'univers pictural d'Edward Hopper ; celle d'un regard fasciné par les fragments du quotidien et par la vie ordinaire. En effet, son procédé pictural consiste à « mythifier le banal »¹³⁶, en éclairant l'extraordinaire dans l'ordinaire. Ainsi, comme évoqué par Pernoud, cette « transposition du banal est une transfiguration qui nous permet de voir ce que jamais nous ne verrions de fenêtre à fenêtre »¹³⁷ ; chez Hopper, la fenêtre devient donc l'un des vecteurs privilégiés d'une vision sur l'intime, car elle opère « comme un cadrage, le prisme par lequel le peintre peut voir quelque chose »¹³⁸. De cette façon, les figures qu'il peint sont toujours « saisies dans leur intérieur, dans un état de suspension physique et psychologique »¹³⁹, une posture d'attente dont l'objet reste indéfini. Cette « attente sans objet »¹⁴⁰ s'impose alors comme un motif récurrent de la peinture de Hopper, et constitue l'une des voies d'accès majeures à sa poétisation du quotidien. Mais cette latence va de pair avec une autre dynamique, plus ambiguë : celle du regard porté sur l'intimité – un regard qui, souvent, parce qu'il s'exerce secrètement, est pris pour voyeuriste.

De fait, la manière dont Hopper réalise certaines de ses scènes place tout autant le peintre que le spectateur dans une posture d'observation à l'insu des figures représentées. En regardant à travers les fenêtres ou en s'immisçant clandestinement dans des espaces privés, le regardeur occupe donc une position qui évoque, en creux, celle du voyeur. Le peintre ne donne toutefois jamais à ce *voyeurisme* une connotation perverse ou intrusive ; au contraire, il le neutralise et le désamorce en le plaçant dans un univers dénué d'action, où le regard reste impuissant malgré son apparente liberté. Cette analyse s'articulera donc autour de deux axes complémentaires, en étudiant d'abord la manière dont la fenêtre figure l'attente chez Edward Hopper, puis en abordant la question du prétendu *voyeurisme* caractérisant certaines de ses toiles.

¹³⁵ BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* [1869], Paris : Gallimard, 2010, p. 119.

¹³⁶ KRANZFELDER Ivo, *Hopper, 1882-1964. Vision de la réalité*, Cologne : Taschen, 2006, p. 115.

¹³⁷ PERNOUD 2012, p. 107.

¹³⁸ DAUTANE 2023, 00:30:45 – 00:30:52.

¹³⁹ DAUTANE 2023, 00:26:41 – 00:26:45.

¹⁴⁰ PERNOUD 2012, p. 84.

4.1. À travers la fenêtre : la poétique de l'attente

Le mot français « attente » provient du verbe latin *adtendere* – aussi orthographié *attendere* – signifiant littéralement « tendre vers »¹⁴¹. Cette action suppose donc « une attitude physique qui est contraire au relâchement »¹⁴², faisant de l'attente une posture impliquant le corps. Toutefois, on trouve en latin une autre forme d'attente, celle de l'*expectatio* ; il s'agit de l'attente dans le sens d'un désir¹⁴³, l'espérance qu'une chose se passe, ou se réalise. Le mot, composé des deux particules *ex* et *spectatio*, suggère donc littéralement l'action de regarder au-dehors, et pourrait se traduire grossièrement par « la vue qui sort »¹⁴⁴. Cette signification, contrairement à celle du verbe *adtendere*, ne donne donc pas de corps à l'attente, mais lui confère « un regard et un espace »¹⁴⁵ : il s'agit d'une projection du regard. La langue anglaise, avec le mot *wait*, s'ancre quant à elle dans une dynamique différente. Issu de l'anglo-normand *waiter*, ce terme évoque l'action de veiller ou de guetter¹⁴⁶ ; cette étymologie évoque donc une attente active et empreinte de vigilance.

Cependant, chez Hopper, l'attente est « sans objet particulier »¹⁴⁷. L'attente hoppérienne est « machinale »¹⁴⁸, suspendue, et s'apparente davantage à l'*expectatio* latine qu'à la dimension de vigilance ou de veille propre à l'étymologie du mot anglais *wait*. Par leur attitude et leur latence, les figures peintes par Hopper évoquent les deux protagonistes de la pièce de théâtre *En attendant Godot*, écrite en 1952 par Samuel Beckett. De fait, les deux hommes y attendent inlassablement une personne ou une chose inconnue, qui n'arrivera finalement jamais. Cette attente, sans but ou presque, s'illustre notamment dans les ultimes répliques de la pièce :

VLADIMIR — Alors, on y va ?

ESTRAGON — Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*¹⁴⁹

En effet, les années 1950 font de l'attente « sans fin et sans finalité »¹⁵⁰ une question d'art et de littérature¹⁵¹. Durant cette période, Hopper est alors âgé de presque septante ans, et en 1950, il

¹⁴¹ « Attendre », in : *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 9^e édition, disponible à l'adresse URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A3030>, consulté en ligne le 31 juin 2025.

¹⁴² PÉRNOUD 2012, p. 22.

¹⁴³ « Expectatio », in : *Dictionnaire latin-français Gaffiot* [en ligne], disponible à l'adresse URL : <https://gaffiot.fr/#expectatio>, consulté en ligne le 31 juin 2025.

¹⁴⁴ PÉRNOUD 2012, p. 22.

¹⁴⁵ PÉRNOUD 2012, p. 22.

¹⁴⁶ « Wait », *Merriam-Webster Dictionary* [en ligne], disponible à l'adresse URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/wait#word-history>, consulté en ligne le 31 juin 2025.

¹⁴⁷ PÉRNOUD 2012, p. 22.

¹⁴⁸ PÉRNOUD 2012, p. 22.

¹⁴⁹ BECKETT Samuel, *En attendant Godot* [1952], Paris : Les Éditions de Minuit, 2021, p. 124.

¹⁵⁰ PÉRNOUD 2012, p. 339.

¹⁵¹ PÉRNOUD 2012, p. 339.

réalise une huile sur toile où cette forme d'« attente sans objet »¹⁵² se manifeste avec une intensité particulière. Intitulée *Cape Cod Morning* (Ill. 18), l'œuvre se divise en deux parties verticales : sur la partie gauche du tableau, la composition est occupée par le *bow-window* d'une maison dont on ne distingue que la façade et les volets verts. Une femme en robe rose se tient debout à l'intérieur de l'oriel, dans une position de tension vers l'avant, les deux mains appuyées sur une petite table, le regard rivé vers l'extérieur, en direction d'un point hors-champ. La partie droite de la composition donne à voir le paysage extérieur, où s'organisent, horizontalement, le ciel bleu, une forêt verdoyante, ainsi que l'herbe du jardin, jaunie par le soleil. La posture de la femme, tendue vers l'avant, est pourtant freinée par la fenêtre qui l'empêche d'aller plus loin ; elle se retrouve donc figée dans « sa posture d'élan »¹⁵³, que rien ne traduit mieux que le verbe latin *adtendere*, attendre, « tendre vers »¹⁵⁴. Si selon Jo, l'épouse de Hopper, cette femme « regarde dehors pour voir s'il fait assez beau pour mettre le linge à sécher »¹⁵⁵, l'artiste n'est pas du même avis – pour lui, « elle regarde tout simplement par la fenêtre »¹⁵⁶. Cette précision apportée par Hopper est essentielle, car « elle induit l'existence d'une attente sans objet, sur le mode intransitif »¹⁵⁷ ; tout comme dans *En attendant Godot*, personne ne sait – et ne saura jamais – ce que cette femme attend, ni si cette éventualité arrivera ou se réalisera un jour. De fait, chez Hopper ce type d'attente se cristallise particulièrement au travers de figures se tenant à la fenêtre :

L'attente est une posture mentale et perceptive qui se tient à la croisée d'un dedans et d'un dehors, avec la figure type du personnage à la fenêtre. Elle interroge le rapport entre deux espaces de la représentation qui constituent des catégories éminentes et apparemment bien distinctes dans l'œuvre de Hopper, le paysage urbain et la scène d'intérieur.¹⁵⁸

À cet égard, bien que *Cape Cod Morning* ne narre pas de récit à proprement parler, la division de l'image, en plus de souligner la séparation entre la scène d'intérieur et le paysage extérieur, suggère également chez la femme « une dichotomie entre son espace intérieur et le monde

¹⁵² PERNOUD 2012, p. 84.

¹⁵³ PERNOUD 2012, p. 84.

¹⁵⁴ « Attendre », <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A3030>.

¹⁵⁵ LEVIN Gail (1), *Edward Hopper, A Catalogue Raisonné*, New York : Whitney Museum of American Art/ W.W. Norton & Company, 4 vols., vol. 3, 1995, p. 334. Cité d'après PERNOUD 2012, p. 84.

¹⁵⁶ LEVIN (1) 1995, p. 334. Cité d'après PERNOUD 2012, p. 84.

¹⁵⁷ PERNOUD 2012, p. 84.

¹⁵⁸ PERNOUD 2012, p. 74.

extérieur »¹⁵⁹. Or, c'est la fenêtre qui matérialise ici cette séparation à la fois physique et symbolique.

Près de septante ans plus tôt, cette « attente indéterminée »¹⁶⁰ liée au motif de la fenêtre apparaissait déjà chez Caillebotte, dont les figures postées à leur fenêtre présentaient de fortes similitudes avec celles qui allaient être peintes par Hopper. Comme mentionné précédemment, cette similarité s'observe notamment dans *Hotel by a Railroad* (Ill. 15), qui rappelle l'œuvre *Intérieur, femme à la fenêtre* (Ill. 16) peinte par Caillebotte ; cette « indétermination de l'attente, qui ne s'arrête sur rien en particulier, pour qui tout est égal »¹⁶¹ se lit dans les deux tableaux, comme induite par le motif même de la fenêtre. Commentant la fenêtre dans *Hotel by a Railroad*, Emmanuel Pernoud indique en effet que « l'attention qui dirige [l]e regard vers la fenêtre rime avec distraction »¹⁶² ce qui, une fois encore, souligne le caractère machinal de l'attente huppérienne¹⁶³ – une attente étroitement liée au seul acte de regarder par la fenêtre. Ainsi, même lorsque le regard traverse la fenêtre et semble se porter au loin, l'attente reste immobile et inchangée :

Aussi loin qu'elle se projette en regardant par la fenêtre, l'attente est fixe, elle ne sort pas, elle appartient aux murs. Elle enveloppe donc une tension entre ces univers jumeaux que sont le recto et le verso de la fenêtre, sa partie intérieure et sa face extérieure.¹⁶⁴

L'attente incarne donc une tension entre l'envers et l'endroit de la fenêtre, deux faces demeurant indissociables bien qu'ouvrant sur deux mondes distincts : l'espace public et la sphère privée. De cette manière, la fenêtre apparaît comme l'« un des lieux où se matérialise l'attente »¹⁶⁵ ; vue depuis l'intérieur, elle est « le signe d'un enfermement qui s'accroît »¹⁶⁶ de plus en plus, un isolement consenti mais où s'installe une forme de résignation. À travers la vitre, ce sont des fragments du quotidien qui défilent et permettent de mesurer le temps, mais sans jamais y prendre part, où l'attente devient alors une expérience cyclique et passive¹⁶⁷. Vue de l'extérieur,

¹⁵⁹ [Ma traduction]. Texte original : « a dichotomy between her interior space and the world beyond » in : Smithsonian American Art Museum, Collections en ligne, Notice d'œuvre « Cape Cod Morning, Edward Hopper », disponible à l'adresse URL : <https://americanart.si.edu/artwork/cape-cod-morning-10760>, consulté en ligne le 2 juillet 2025.

¹⁶⁰ PERNOUD 2012, p. 102.

¹⁶¹ PERNOUD 2012, p. 102.

¹⁶² PERNOUD 2012, p. 22.

¹⁶³ PERNOUD 2012, p. 22.

¹⁶⁴ PERNOUD 2012, p. 83.

¹⁶⁵ CHAMLOU Laurence, « La fenêtre : un détail qui annonce la chute dans *Falling Slowly* d'Anita Brookner », in : *Imaginaires*, n° 7, 2001, p. 142.

¹⁶⁶ CHAMLOU 2001, p. 142.

¹⁶⁷ CHAMLOU 2001, p. 142.

la fenêtre peut également suggérer un rituel, celui du retour – non pas dans un foyer habité, mais dans un foyer qui « signifie des retrouvailles avec un silence et un vide »¹⁶⁸. Cette vision trouve un écho puissant dans l'œuvre de Hopper, qui peint des scènes véhiculant des moments du quotidien suspendus dans le temps. Rien de spectaculaire ne s'y passe, si ce n'est la lenteur de la vie ordinaire ; dans *Cape Cod Morning*, *Hotel by a Railroad*, *Room in New York*, ou encore *Nighthawks*, pour ne citer que les œuvres déjà étudiées ici, les personnages sont figés dans une attente sans but précis, une attente qui « semble absente à elle-même »¹⁶⁹. Dans ce contexte, la fenêtre devient alors le théâtre de l'intimité, un *œil* tourné autant vers l'intérieur que vers l'extérieur, captant la banalité du quotidien – car la fenêtre peut être considérée comme un œil, « puisque l'œil est une fenêtre »¹⁷⁰.

4.2. À travers la fenêtre : voir sans être vu, ou le « voyeurisme » de Hopper

En 1869, dans le deuxième paragraphe de son poème intitulé *Les Fenêtres*, Charles Baudelaire écrivait :

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.¹⁷¹

Dans ce passage, le poète décrit une expérience, celle d'observer une vieille femme derrière sa fenêtre, et d'en *refaire l'histoire*. D'une certaine façon, nous pourrions nous avancer à dire qu'il s'agit là d'une expérience universelle : observer et scruter les individus qui nous entourent, et tenter de nous figurer qui ils sont et de quoi sont faites leurs vies. Or, lorsque l'image perçue de ces individus se retrouve encadrée par une fenêtre, elle acquiert une dimension nouvelle. La fenêtre agit soudain comme un dispositif de mise en scène, amenant le regardeur à fictionnaliser ce qu'il voit et à reconstruire, derrière le visible, les contours d'une histoire. La fenêtre devient donc « le lieu d'un spectacle »¹⁷² qui, parce qu'il est encadré par une fenêtre, suscite « chez le spectateur l'équivalent d'une vision »¹⁷³. Ainsi, comme le remarque Marco Fanciulli, « dans le renversement du thème de la figure à la fenêtre, c'est le spectateur qui regarde à l'intérieur »¹⁷⁴.

¹⁶⁸ CHAMLOU 2001, p. 142.

¹⁶⁹ PERNOUD 2012, p. 22.

¹⁷⁰ WAJCMAN 2004, p. 6.

¹⁷¹ BAUDELAIRE 2010, p. 119.

¹⁷² CLIER-COLOMBANI 2003, p. 52.

¹⁷³ CLIER-COLOMBANI 2003, p. 52.

¹⁷⁴ FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 15.

En effet, en s’immisçant dans l’intimité d’autrui, celui-ci est témoin de ce qui « ne devrait pas être vu »¹⁷⁵, une attitude qui, sous certains aspects, rappelle celle du voyeur.

Cette position ambiguë trouve un écho direct dans la démarche d’Edward Hopper, qui – selon les dires de son épouse Josephine – passait lui-même de longues heures à déambuler dans les rues de New York, et aimait « regarder par les fenêtres et voir les gens se tenir là, dans la lumière du soir »¹⁷⁶. En outre, Josephine révéla que c’était pour cette même raison que son mari aimait emprunter le métro aérien¹⁷⁷. De fait, au cours de sa vie, Hopper parcourt Manhattan de part en part à de nombreuses reprises ; fervent utilisateur du métro aérien new-yorkais, il fait de ce moyen de transport « un instrument de vision mobile »¹⁷⁸ lui permettant de saisir au vol un certain nombre de scènes possibles, qu’il dramatise ensuite à l’envi. Pourtant, bien qu’il pénètre presque « par effraction »¹⁷⁹ dans ces intérieurs privés, c’est toujours avec retenue et délicatesse qu’il les reporte sur la toile. Car en dépit des propos tenus par divers critiques au fil des années, qualifiant son œuvre d’ouvertement voyeuriste, Hopper conserve sur l’intimité un regard neutre et distant. À la différence de certains de ses confrères tels que John Sloan – qui mettait en scène une vie urbaine sensiblement empreinte de « complaisance érotique »¹⁸⁰ (Ill. 19) – les fragments d’intimité capturés par Hopper se distinguent par leur distance et leur « neutralité documentaire »¹⁸¹ :

Le résultat est une vision crue, non par l’accent mis sur le sexe, mais, à l’inverse, par le réalisme uniforme appliqué à l’intime. Le tableau ne peint pas en voyeur, mais peint le voyeurisme avec la même distance qu’il met à représenter des maisons et des routes.¹⁸²

Ainsi, même la nudité, lorsqu’elle est représentée, n’est ni érotisée ni dramatisée. Walter Wells émet en la matière une distinction entre les notions de « nu » et de « nudité »¹⁸³ : tandis que le nu renvoie à une construction esthétique du corps pensée pour susciter le désir et l’attrait, la nudité « est associée à la vulnérabilité et à l’innocence »¹⁸⁴, et expose un corps dans sa vérité. C’est cette nudité, dénuée de tout artifice, que l’on retrouve dès lors dans certaines œuvres de

¹⁷⁵ FANCIOLLI, in : WUHRMANN 2013, p. 15.

¹⁷⁶ [Ma traduction]. Texte original : « to look in windows and see people standing there in the light at night » in : LEVIN Gail (2), *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 1995, p. 270.

¹⁷⁷ LEVIN (2) 1995, p. 270.

¹⁷⁸ DAUTANE 2023, 00:26:12 – 00:26:15.

¹⁷⁹ DAUTANE 2023, 00:26:25 – 00:26:27.

¹⁸⁰ PERNOUD 2012, p. 110.

¹⁸¹ PERNOUD 2012, p. 110.

¹⁸² PERNOUD 2012, p. 110.

¹⁸³ WELLS 2011, p. 92.

¹⁸⁴ WELLS 2011, p. 92.

Hopper (Ill. 20). De cette manière, le voyeurisme hoppérien – si tant est qu’on puisse réellement le qualifier de voyeurisme – semble toujours soumis à une « censure morale »¹⁸⁵, maintenant une certaine distance entre l’observateur et le sujet observé.

Cette retenue perceptible dans l’œuvre de Hopper peut s’éclairer à la lumière de son éducation et de son héritage culturel. D’origine hollandaise par son père, l’artiste reçoit une éducation protestante et rigoriste dont il conservera, sa vie durant, un sens de la distance¹⁸⁶. Il grandit dans un environnement imprégné des valeurs véhiculées par le puritanisme, où la discrétion, la retenue et le contrôle de soi occupent une place centrale. Cette éducation laisse donc une empreinte durable chez l’artiste, et se manifeste dans ses toiles par « cette froide objectivité indifféremment appliquée à un immeuble, à un wagon, à une pompe à essence et à un corps de femme »¹⁸⁷. L’intimité peinte par Hopper n’est donc pas véritablement transgressée, elle est exposée telle quelle, traversée de la même banalité qui caractérise ses autres tableaux. Comme le constate Emmanuel Pernoud, « la vue sort de la fenêtre, traverse la rue et s’introduit chez autrui comme un cambrioleur, mais le butin est nul »¹⁸⁸. Or, si l’on peut si bien voir à travers les fenêtres, c’est que rien ne vient en obstruer l’accès. À ce titre, un élément typique des régions à forte tradition protestante, notamment aux Pays-Bas et à Manhattan¹⁸⁹, se doit d’être mentionné : l’absence de rideaux aux fenêtres. Dans ces sociétés marquées par une forte transparence morale, la fenêtre laissée nue fonctionne comme une métaphore de droiture et de discipline – rien à cacher, rien à exhiber non plus. L’intérieur est exposé, mais dans une forme de banalité assumée, sans fard ni mise en scène. Dans ses toiles, Hopper semble donc avoir pleinement intégré cette esthétique de la transparence sans concession, qui s’illustre tant par l’absence presque systématique de rideaux aux fenêtres que dans le traitement même du vitrage. De cette façon, l’apparente tentation voyeuriste qui paraît traverser son œuvre résulte moins d’un geste délibéré du peintre que d’une projection du spectateur :

Le sentiment de déception ou de frustration qu’on peut éprouver en l’occurrence est d’autant plus fort que nous avons cru que Hopper avait fait de nous des voyeurs. En réalité les choses sont plus complexes : il apparaît que ce “voyeurisme” n’est qu’un fantasme favorisé par toute notre culture.¹⁹⁰

¹⁸⁵ WELLS 2011, p. 92.

¹⁸⁶ DAUTANE 2023, 00:29:07 – 00:29:17.

¹⁸⁷ PERNOUD 2012, p. 112.

¹⁸⁸ PERNOUD 2012, p. 112.

¹⁸⁹ Au XVII^e siècle, le protestantisme se propage, et ce surtout en Amérique du Nord. Les Hollandais construisent ainsi Manhattan, qu’ils surnomment « La petite Amsterdam ». Source : DAUTANE 2023, 00:28:48 – 00:28:58.

¹⁹⁰ FRESNAULT-DERUELLE 1990, p. 258.

Autrement dit, Hopper ne cherche pas à créer un effet de surprise ou d'indiscrétion, comme le ferait un peintre de genre cherchant à capturer un instant volé. Loin du coup d'œil malsain ou grivois, son regard est frontal, et bien que parfois très proche dans son angle de vue, comme dans *Room in New York* (Ill. 1), ce regard demeure distant, presque indifférent. La fenêtre, tel un seuil traversé du regard, devient ainsi l'espace d'un dévoilement plus que d'une exhibition à proprement parler. En ce sens, les scènes de vie que nous donne à voir Hopper ne relèvent pas d'un théâtre de l'indiscrétion, mais plutôt d'un théâtre du quotidien – un *théâtre silencieux*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Walter Wells mentionné précédemment. La fenêtre ne constitue donc pas uniquement ce par quoi s'introduit le regard du spectateur, mais structure également l'image, comme un « écran »¹⁹¹ translucide où se projettent nos attentes et nos fantasmes d'interprétation. Dès lors, nous concluons cet ultime chapitre en citant Gérard Wajcman : « En tous lieux et pour tout le monde, la fenêtre paraît cette place singulière où on se fait son cinéma, d'où le monde se regarde et se rêve, d'où il se désire, et où on l'attend »¹⁹².

Conclusion

À l'issue de cette étude consacrée au motif de la fenêtre dans l'œuvre d'Edward Hopper, il apparaît avec force que cet élément, bien au-delà de sa fonction concrète, agit comme un véritable dispositif formel, symbolique et perceptif. Plus encore qu'un motif, la fenêtre est une structure : elle est ce qui relie, tout en les séparant, un monde visible et un monde invisible. Hopper en fait un outil de mise en tension de l'image, mais aussi une clé de lecture de notre propre regard. Si l'on y entrevoit parfois un désir d'évasion, c'est qu'elle exprime, avant tout, l'impossibilité du départ. La peinture de Hopper est une peinture de l'« entre-deux »¹⁹³, ce qui implique que le seuil y est pourvu d'une « portée symbolique très forte »¹⁹⁴. Cependant, cet entre-deux renvoie également à la temporalité de ses toiles, qui mettent en scène des instants suspendus où le temps semble s'être figé entre deux actions ou entre deux états. Selon Dustin Breitenwischer, la figure hoppérienne, dont le temps semble s'être arrêté, est habitée d'« un ennui remarquable »¹⁹⁵ qui frôle la mélancolie ; néanmoins, cette mélancolie n'est pas un signe de mal-être, mais reflète plutôt une manière moderne d'être au monde¹⁹⁶. Loin d'un désintérêt,

¹⁹¹ Pernoūd 2012, p. 83.

¹⁹² Wajcman 2004, p. 12.

¹⁹³ Bardet 2019, p. 13.

¹⁹⁴ Bardet 2019, p. 13.

¹⁹⁵ [Ma traduction]. Texte original : « einer bemerkenswerten Langweile » in : Breitenwischer Dustin, *Dazwischen: Spielräume ästhetischer Erfahrung in der US-amerikanischen Kunst und Literatur*, Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2018, p. 90.

¹⁹⁶ Breitenwischer 2018, p. 90.

l'ennui devient chez Hopper « une forme particulière d'attention »¹⁹⁷, une disposition à observer, à attendre, et à chercher du sens. La présence répétée de fenêtres dans les compositions de Hopper ne participe donc pas uniquement d'un choix esthétique : elle constitue un véritable principe d'organisation visuelle et narrative. En cela, il renoue avec la théorie albertienne du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, tout en la réinterprétant à la lumière d'une société américaine contemporaine en pleine mutation.

L'artiste joue des cadres et de la transparence des vitrages pour structurer le regard et brouiller la limite entre intérieur et extérieur. Par le biais d'œuvres comme *Morning Sun* (Ill. 17) ou *Room in New York* (Ill. 1), il met en place un jeu subtil de doubles encadrements, dans lequel la fenêtre architecturale se transforme en un « tableau dans le tableau »¹⁹⁸, et où le tableau lui-même se transforme en une fenêtre. À travers ces « murs transparents »¹⁹⁹ que sont les fenêtres qu'il peint, Hopper nous expose des fragments de la vie quotidienne, non dans un élan d'indiscrétion, mais dans une logique de mise en exposition silencieuse. Or, en exposant ces scènes d'intimité – aussi banales soient-elles – il réussit à toucher à une forme d'universalité, qui confère à son œuvre une résonance encore intacte aujourd'hui :

Cinquante ans après sa mort, Hopper fascine toujours autant car son art reste muet et donc ouvert à toute forme d'interprétations. [...] Cependant, loin d'être une page blanche, son œuvre constitue le réceptacle de nos propres tourments, de nos questionnements existentiels.²⁰⁰

En effet, l'univers hoppérien résonne curieusement avec notre époque : en tant que spectateurs, nous sommes plongés dans une intimité à la fois familière et éloignée, scindée entre le besoin de solitude et le désir d'être vue – une intimité qui, pour exister pleinement, semble devoir s'accomplir sous le regard d'autrui, tout en exigeant, paradoxalement, le retrait du sujet²⁰¹. Aujourd'hui plus que jamais, à une époque marquée par la surexposition de soi et le besoin contradictoire de se protéger tout en continuant à s'exhiber, ces figures murées dans le silence mais offertes à la vue de tous nous apparaissent étrangement familières. En définitive, il existe une forme de continuité troublante entre les vitrines²⁰² symboliques dans lesquelles Edward Hopper inscrit ses figures, et celles de l'ère numérique où l'individu s'expose désormais à

¹⁹⁷ [Ma traduction]. Texte original : « eine besondere Weise der Zuwendung » in : BREITENWISCHER 2018, p. 90.

¹⁹⁸ FERRARI, in : WUHRMANN 2013, p. 266.

¹⁹⁹ BARDET 2019, p. 7.

²⁰⁰ BARDET 2019, p. 14.

²⁰¹ BREITENWISCHER 2018, p. 92.

²⁰² SELBMANN 2010, p. 37.

travers les réseaux sociaux. Nous l'avons vu : la fenêtre est un « écran »²⁰³ qui sépare autant qu'il joint²⁰⁴. De cette manière, si cet écran peut isoler les individus les uns des autres, il peut également devenir un point de jonction – entre les époques, les pratiques artistiques et les sensibilités. En ce sens, la peinture de Hopper n'a eu de cesse d'inspirer les artistes, nourrissant de nombreuses œuvres contemporaines, en particulier dans le champ de la photographie ; et la fenêtre hoppérienne n'y fait pas exception. Bien qu'elle ne constitue pas le motif le plus explicitement repris par les artistes, elle participe d'un langage visuel qui continue d'inspirer. C'est notamment le cas du photographe américain Gregory Crewdson, qui évoque lui-même l'œuvre de Hopper comme l'une de ses principales sources d'inspiration²⁰⁵ :

Il est intéressant d'observer l'utilisation du cadrage dans les images de Hopper. Les fenêtres, les embrasures de portes et les puits de lumière sont des motifs récurrents. Les divers dispositifs de cadrage créent différents types d'espace et sont également autoréférentiels : ils parlent de l'*acte* de faire un tableau.²⁰⁶

Crewdson souligne ici à quel point les fenêtres, tout comme les autres dispositifs de cadrages employés par Hopper, ne constituent pas uniquement des composantes du décor, mais bien des structures actives de la composition. Cette approche trouve un écho direct dans la série *Beneath the Roses*, et surtout dans la photographie *Untitled (Birth)* (Ill. 21) : en effet, en plaçant le spectateur à l'extérieur de la scène, observant celle-ci à travers une large fenêtre, Crewdson rend subtilement hommage à l'univers de Hopper.

Depuis plus d'un demi-siècle, Edward Hopper continue d'inspirer et de fasciner le plus grand nombre ; au fil du temps, son œuvre a généré un impact significatif sur la photographie, le cinéma et les arts visuels au sens large – témoignant de l'universalité de son langage pictural.

²⁰³ PERNOUD 2012, p. 83.

²⁰⁴ Sur ce point, nous ne manquerons pas de mentionner l'excellent ouvrage d'Anne Friedberg intitulé *The virtual window: from Alberti to Microsoft* paru en 2006 : FRIEDBERG Anne, *The virtual window: from Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2006.

²⁰⁵ CREWDSON Gregory, « In a Lonely Place », in : *Aperture*, n° 190, 2008, p. 80.

²⁰⁶ [Ma traduction]. Texte original : « It is interesting to observe the use of framing in Hopper's pictures. Windows, doorways, and shafts of light are all recurrent motifs. The various framing devices create different kinds of space and are also self-referential: they speak about the act of making a picture » in : CREWDSON 2008, p. 80.

Bibliographie

Sources primaires

ALBERTI Leon Battista, *De la peinture*, Paris : Macula/Dédale, 1992.

BAUDELAIRE Charles, « Le Peintre de la vie moderne », in : *L'art romantique* [1863], Paris : Louis Conard Libraire-Éditeur, 1922.

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* [1869], Paris : Gallimard, 2010.

BECKETT Samuel, *En attendant Godot* [1952], Paris : Les Éditions de Minuit, 2021.

FITZGERALD Francis Scott, *Gatsby le Magnifique* [1925], trad. de l'américain par Philippe Jaworski, Paris : Gallimard, 2012.

Littérature secondaire

BARDET Pascal, « Within and Without. Hopper, peintre de la distanciation intime », in : *Textes et contextes*, vol. 2, n° 14, 2019, pp. 1-18.

BREITENWISCHER Dustin, *Dazwischen: Spielräume ästhetischer Erfahrung in der US-amerikanischen Kunst und Literatur*, Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2018.

CHAMLOU Laurence, « La fenêtre : un détail qui annonce la chute dans *Falling Slowly* d'Anita Brookner », in : *Imaginaires*, n° 7, 2001, pp. 139-146.

CLIER-COLOMBANI Françoise, « Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire », in : CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Par la fenestre*, 27^e colloque du CUER MA, Aix-en-Provence, 21-23 février 2002, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2003, pp. 67-86.

CREWDSON Gregory, « In a Lonely Place », in : *Aperture*, n° 190, 2008, pp. 78-89.

DISTEL Anne (dir.) *et al.*, *Gustave Caillebotte. Urban Impressionist*, cat. exp. [Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16 septembre 1994-9 janvier 1995, Chicago, The Art Institute of Chicago, 18 février-28 mai 1995, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 22 juin-10 septembre 1995], Chicago : The Art Institute of Chicago, 1995.

EITNER Lorenz, « The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism », in : *The Art Bulletin*, vol. 37, n° 4, 1955, pp. 281-290.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Hopper ou la raréfaction de la Vie », in : *Revue française d'études américaines*, n° 46, 1990, pp. 253-262.

FRIEDBERG Anne, *The virtual window: from Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2006.

GOLDBERG Itzhak, « Hopper ou la fausse énigme », in : BOUCHERAT Véronique (éd.), *L'énigme en histoire de l'art*, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019, pp. 105-121.

HEATH Stephen, « Narrative Space », in : *Screen*, vol. 17, n° 3, 1976, pp. 68-112.

KAPLAN Andrew, « Windows: a meditation on modernity », in : *Word & Image*, vol. 18, n° 2, 2002.

KATSIKA Karolina (dir.), *Dedans dehors. Approches pluridisciplinaires de la fenêtre*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2019.

KRANZFELDER Ivo, *Hopper, 1882-1964. Vision de la réalité*, Cologne : Taschen, 2006.

LEVIN Gail, *Edward Hopper: The Art and the Artist*, cat. exp. [New York, Whitney Museum of American Art, 16 septembre 1980-25 janvier 1981], New York/Londres : W. W. Norton & Company, 1980.

LEVIN Gail, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 1995.

LOPEZ Wendy, *Windows as expressive elements in the art of Edward Hopper and Fairfield Porter*, thèse de Master sous la direction de Patricia Coronel, Colorado State University, 1990.

DEL LUNGO Andrea, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, 2014.

LYONS Deborah et O'DOHERTY Brian, *Edward Hopper: Paintings & Ledger Book Drawings*, Munich : Schirmer/Mosel, 2012.

OTTINGER Didier, *Hopper. Ombre et lumière du mythe américain*, Paris : Gallimard, 2012.

PERNOUD Emmanuel, *Hopper. Peindre l'attente*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2012.

PESCIO Claudio, *Vermeer*, Florence/Milan : Giunti Editore, 2012.

REWALD Sabine (dir.), *Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century*, cat. exp. [New York, Museum of Modern Art, 5 avril-4 juillet 2011], New Haven/Londres : Yale University Press, 2011.

REY Olivier, « Edward Hopper, ou l'Annonciation suspendue », in : *Conférences*, n° 36, 2013, pp. 311-357.

SELBMANN Rolf, *Eine Kulturgeschichte des Fensters : von der Antike bis zur Moderne*, Berlin : Reimer, 2010.

SOMERVILLE Kristine, « Edward Hopper and the Art of Voyeurism », in : *The Missouri Review*, vol. 46, n° 3, 2023, pp. 93-107.

STANTON Joseph, « ON EDGE: Edward's Hopper Stillness », in : *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 77, n° 1/2, 1994, pp. 21-40.

VALANCE Hélène, « Le regard à la dérobée : *Night Windows* (1928) d'Edward Hopper », in : *Transatlantica*, n° 2, 2012, pp. 1-4.

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier, 2004.

WELLS Walter, *Un théâtre silencieux : l'art d'Edward Hopper*, Paris : Phaidon, 2011.

WUHRMANN Sylvie (dir.) et al., *Fenêtres. De la Renaissance à nos jours : Dürer, Monet, Magritte...*, cat. exp. [Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 25 janvier-20 mars 2013], Lausanne : Fondation de l'Hermitage/Milan : Skira, 2013.

Webographie

BEUVELET Olivier, « Les six fonctions de la fenêtre (finestra) d'Alberti », in : *La parole des images*, carnet en ligne d'Olivier Beuvelet, disponible à l'adresse URL : <https://veraiconahypotheses.org/960>, consulté en ligne le 22 juin 2025.

GRANT Sally, « The ultimate symbol for our times », 28 juin 2021, site de la BBC, disponible à l'adresse URL : <https://www.bbc.com/culture/article/20210624-the-ultimate-symbol-for-our-times>, consulté en ligne le 15 juin 2025.

« Seuil », *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 9^e édition, disponible à l'adresse URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1455>, consulté en ligne le 17 juin 2025.

« Attendre », in : *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 9^e édition, disponible à l'adresse URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A3030>, consulté en ligne le 30 juin 2025.

« Exspectatio », in : *Dictionnaire latin-français Gaffiot* [en ligne], disponible à l'adresse URL : <https://gaffiot.fr/#exspectatio>, consulté en ligne le 30 juin 2025.

« Wait », *Merriam-Webster Dictionary* [en ligne], disponible à l'adresse URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/wait#word-history>, consulté en ligne le 31 juin 2025.

Smithsonian American Art Museum, Collections en ligne, Notice d'œuvre « Cape Cod Morning, Edward Hopper », disponible à l'adresse URL : <https://americanart.si.edu/artwork/cape-cod-morning-10760>, consulté en ligne le 2 juillet 2025.

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Collections en ligne, « Frau am Fenster », disponible à l'adresse URL : <https://recherche.smb.museum/detail/961043/frau-am-fenster>, consulté en ligne le 23 août 2025.

Filmographie

DAUTANE Annie, *Connexions. Hopper X Vermeer*, film documentaire, 52 min., Paris : Calm [producteur], Paris : France Télévisions [diffuseur], 2023.

Liste des illustrations

- III. 1.** Edward Hopper, *Room in New York*, 1932, huile sur toile, 73.6 x 93 cm, Lincoln, Sheldon Museum of Art. © DILPS
- III. 2.** [s.n.], *Combat entre Héraclès et Apollon pour le trépied de Delphes*, env. 350 av. J.-C., cratère en argile, Naples, Museo archeologico nazionale di Napoli. Source : SELBMANN Rolf, *Eine Kulturgeschichte des Fensters: von der Antike bis zur Moderne*, Berlin : Reimer, 2010, p. 42.
- III. 3.** Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier du peintre à Dresde : Fenêtre de gauche*, 1805-1806, sépia sur papier, 31.4 x 23.5 cm, Vienne, Palais du Belvédère. © PubHist
- III. 4.** Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier du peintre à Dresde : Fenêtre de droite*, 1805-1806, sépia sur papier, 31.2 x 23.7 cm, Vienne, Palais du Belvédère. © Wikimedia Commons
- III. 5.** Caspar David Friedrich, *Femme à la fenêtre*, 1822, huile sur toile, 45 x 32.7 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie. © DILPS
- III. 6.** Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 74.8 x 94.8 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle. © DILPS
- III. 7.** Gustave Caillebotte, *Jeune homme à la fenêtre*, 1876, huile sur toile, 116.2 x 80.9 cm, Collection privée. © DILPS
- III. 8.** Gustave Caillebotte, *L'homme au balcon, Boulevard Haussmann*, 1880, huile sur toile, 116.5 x 89.5 cm, Collection privée. © DILPS
- III. 9.** Johannes Vermeer, *La Liseuse à la fenêtre*, 1857-1859, huile sur toile, 83 x 64.5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen. © DILPS
- III. 10.** Johannes Vermeer, *La Leçon de musique*, 1862-1865, huile sur toile, 73.3 x 64.5 cm, Royaume-Uni, Royal Collection Trust. © DILPS
- III. 11.** Edward Hopper, *Office in a Small City*, 1953, huile sur toile, 71.1 x 101.6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. © WikiArt
- III. 12.** Edward Hopper, *Room in Brooklyn*, 1932, huile sur toile, 74 x 86.4 cm, Boston, Museum of Fine Arts. © Artchive
- III. 13.** Norman Rockwell, *The Window Washer*, 1960, huile sur toile, 114.5 x 106.5 cm, Collection privée. © Norman Rockwell Museum

- III. 14.** Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, huile sur toile, 84.1 x 152.4 cm, Chicago, Art Institute of Chicago. © DILPS
- III. 15.** Edward Hopper, *Hotel by a Railroad*, 1952, huile sur toile, 78.7 x 101.6 cm, Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. © DILPS
- III. 16.** Gustave Caillebotte, *Intérieur. Femme à la fenêtre*, 1880, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection privée. © DILPS
- III. 17.** Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, huile sur toile, 71.7 x 101.9 cm, Columbus, Columbus Museum of Art. © DILPS
- III. 18.** Edward Hopper, *Cape Cod Morning*, 1950, huile sur toile, 86.6 x 102.2 cm, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum. © Smithsonian American Art Museum
- III. 19.** John Sloan, *Night Windows*, 1910, eau-forte, 13.3 x 17.5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Phillips Collection
- III. 20.** Edward Hopper, *Eleven A.M.*, 1926, huile sur toile, 71.3 x 91.6 cm, Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. © WikiArt
- III. 21.** Gregory Crewdson, *Untitled (Birth)*, 2007, tirage photo numérique, 144.8 x 223.5 cm, New York, Courtesy Gagosian Gallery. © Art Blart

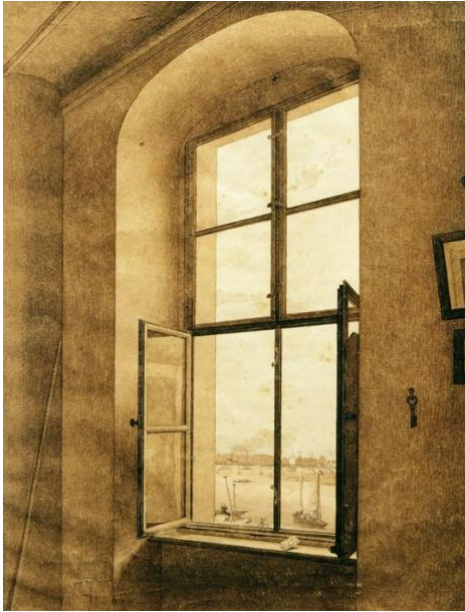
Dossier d'illustrations



III. 1. Edward Hopper, *Room in New York*, 1932, huile sur toile, 73.6 x 93 cm, Lincoln, Sheldon Museum of Art.



III. 2. [s.n.], *Combat entre Héraclès et Apollon pour le trépied de Delphes*, env. 350 av. J.-C., cratère en argile, Naples, Museo archeologico nazionale di Napoli. Source : SELBMANN Rolf, *Eine Kulturgeschichte des Fensters : von der Antike bis zur Moderne*, Berlin : Reimer, 2010, p. 42.



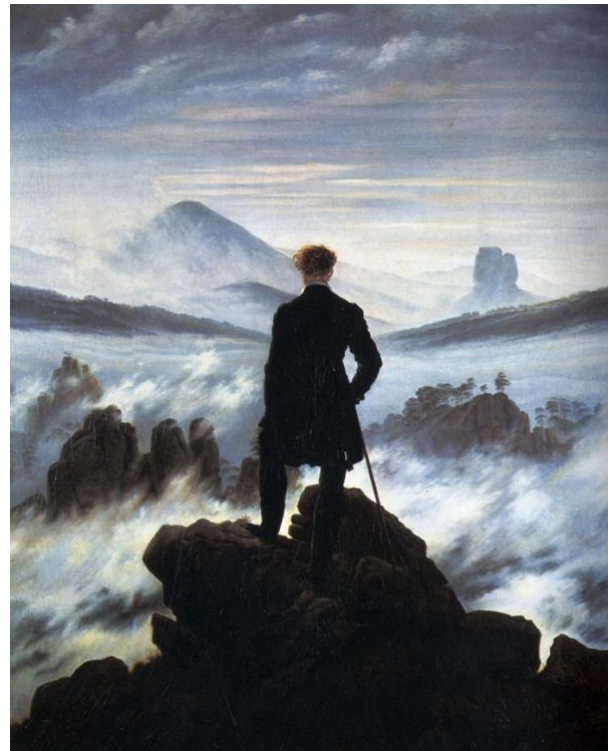
III. 3. Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier du peintre à Dresde : Fenêtre de gauche*, 1805-1806, graphite et sépia sur papier, 31.4 x 23.5 cm, Vienne, Palais du Belvédère.



III. 4. Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier du peintre à Dresde : Fenêtre de droite*, 1805-1806, graphite et sépia sur papier, 31.2 x 23.7 cm, Vienne, Palais du Belvédère.



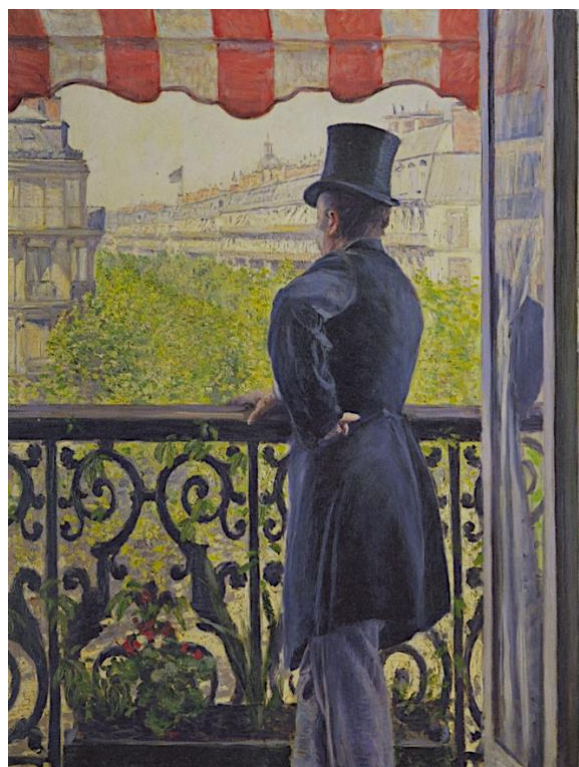
III. 5. Caspar David Friedrich, *Femme à la fenêtre*, 1822, huile sur toile, 45 x 32.7 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie.



III. 6. Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 74.8 x 94.8 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.



III. 7. Gustave Caillebotte, *Jeune homme à la fenêtre*, 1876, huile sur toile, 116.2 x 80.9 cm, Collection privée.



III. 8. Gustave Caillebotte, *L'homme au balcon, Boulevard Haussmann*, 1880, huile sur toile, 116.5 x 89.5 cm, Collection privée.



III. 9. Johannes Vermeer, *La Liseuse à la fenêtre*, 1857-1859, huile sur toile, 83 x 64.5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen.



III. 10. Johannes Vermeer, *La Leçon de musique*, 1862-1865, huile sur toile, 73.3 x 64.5 cm, Royaume-Uni, Royal Collection Trust.



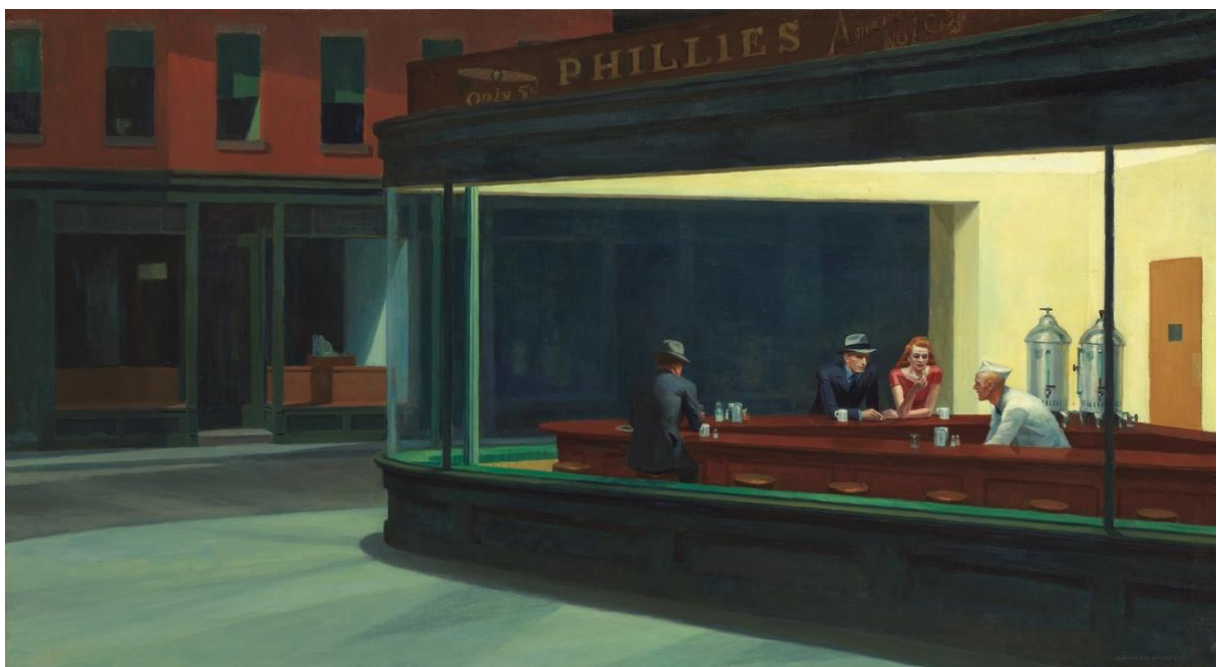
III. 11. Edward Hopper, *Office in a Small City*, 1953, huile sur toile, 71.1 x 101.6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.



III. 12. Edward Hopper, *Room in Brooklyn*, 1932, huile sur toile, 74 x 86.4 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



III. 13. Norman Rockwell, *The Window Washer*, 1960, huile sur toile, 114.5 x 106.5 cm, Collection privée.



III. 14. Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, huile sur toile, 84.1 x 152.4 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.



III. 15. Edward Hopper, *Hotel by a Railroad*, 1952, huile sur toile, 78.7 x 101.6 cm, Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.



III. 16. Gustave Caillebotte, *Intérieur. Femme à la fenêtre*, 1880, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection privée.



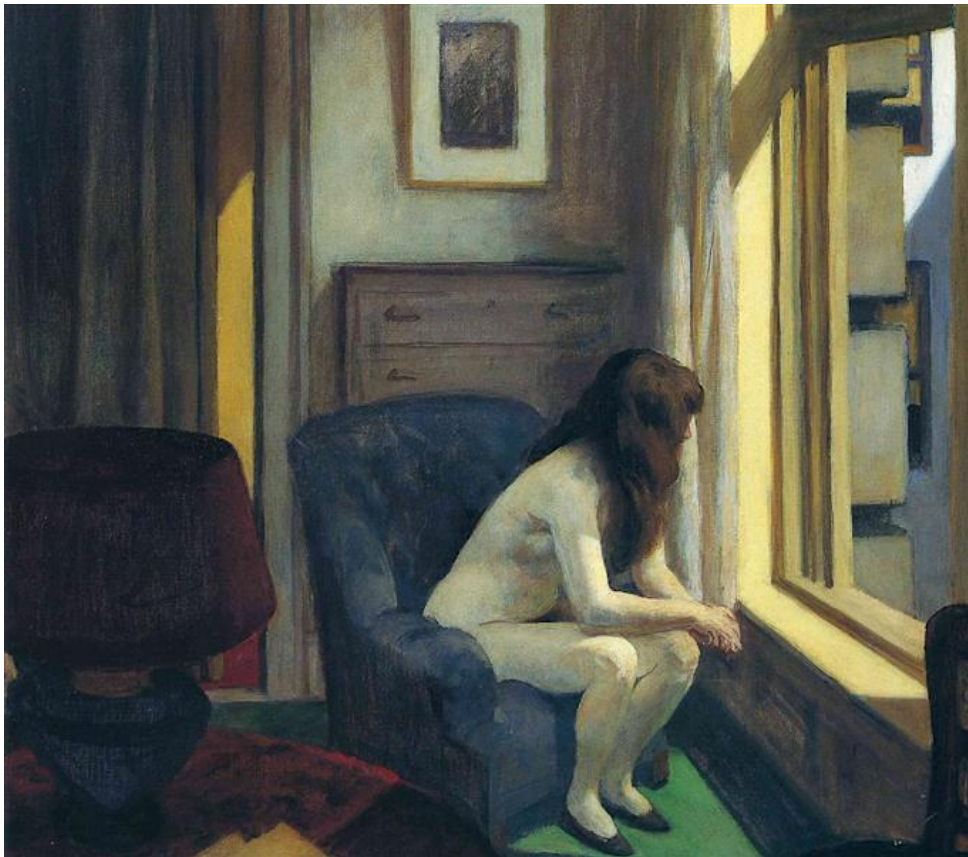
III. 17. Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, huile sur toile, 71.7 x 101.9 cm, Columbus, Columbus Museum of Art.



III. 18. Edward Hopper, *Cape Cod Morning*, 1950, huile sur toile, 86.6 x 102.2 cm, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum.



III. 19. John Sloan, *Night Windows*, 1910, eau-forte, 13.3 x 17.5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.



III. 20. Edward Hopper, *Eleven A.M.*, 1926, huile sur toile, 71.3 x 91.6 cm, Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.



III. 21. Gregory Crewdson, *Untitled (Birth)*, 2007, tirage photo numérique, 144.8 x 223.5 cm, New York, Courtesy Gagosian Gallery.

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom :

Prénom :

Cursus :

Faculté d'inscription :

Lieu et date :

Signature :



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

* Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.