



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2012

Cartographies de l'Amérique / Histoires d'esclaves

Edward Hopper : film criminel et peinture

Jean Foubert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/5966>

DOI : [10.4000/transatlantica.5966](https://doi.org/10.4000/transatlantica.5966)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Jean Foubert, « Edward Hopper : film criminel et peinture », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 09 avril 2013, consulté le 06 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5966> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5966>

Ce document a été généré automatiquement le 6 avril 2023.

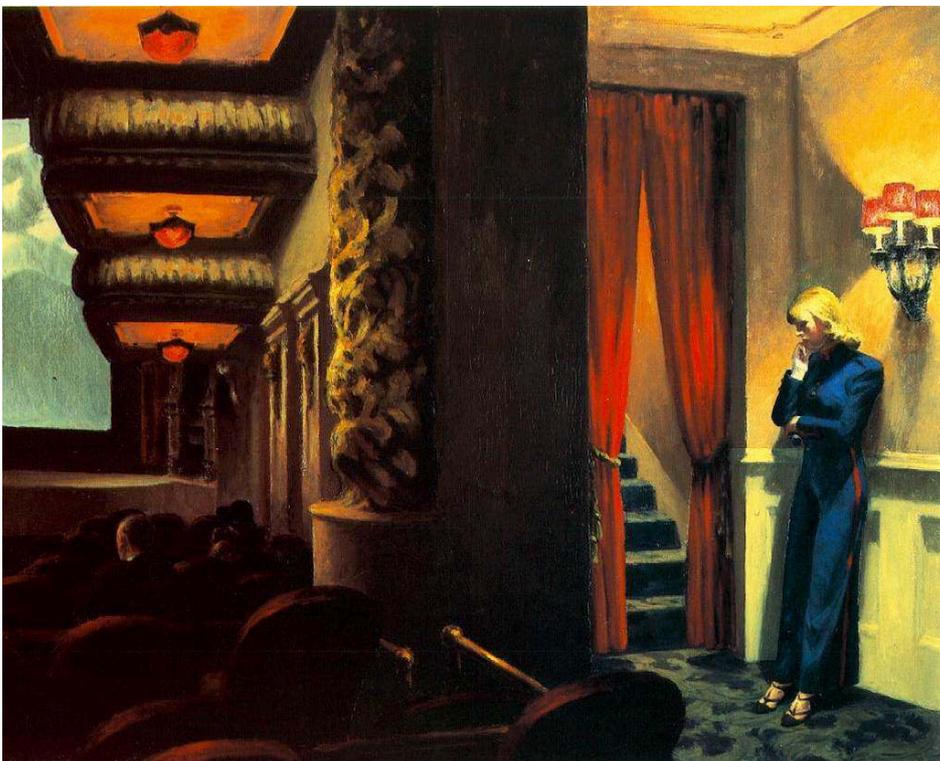


Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Edward Hopper : film criminel et peinture

Jean Foubert



Edward Hopper, *New York Movie* (1939)

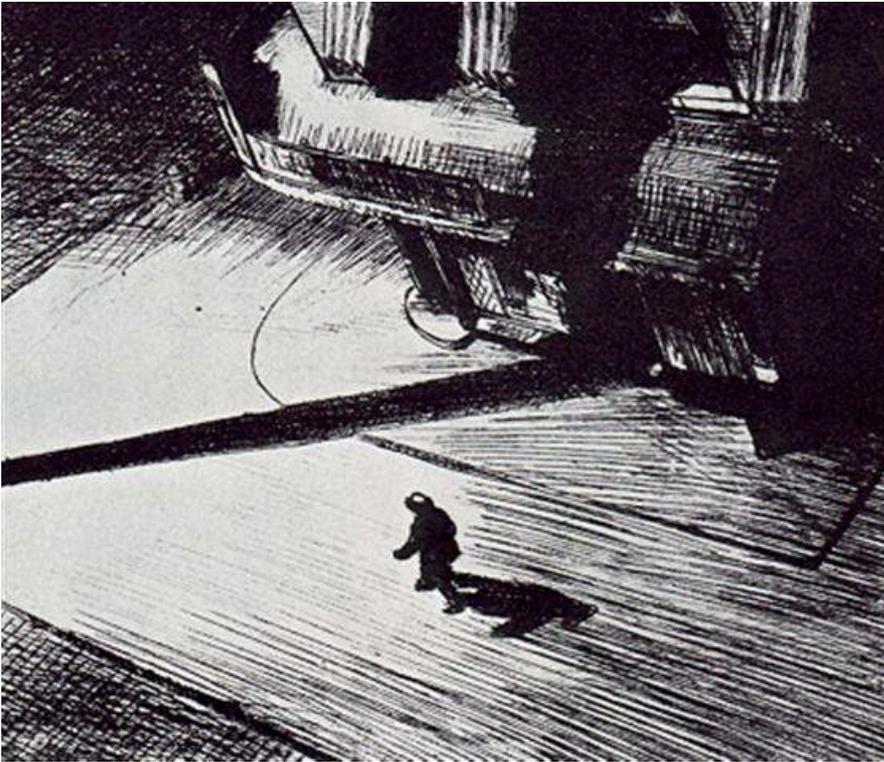
- 1 Depuis la parution d'*Edward Hopper : The Art and the Artist* (Gail Levin, 1980)¹, on sait l'importance du lien unissant Edward Hopper et son œuvre au cinéma. Exposé pendant ses études à l'influence de son professeur Robert Henri, leader de l'*Ashcan School*, et de son ami et condisciple Vachel Lindsay (théoricien pionnier du cinéma outre-atlantique qui publie, en 1915, l'ouvrage *The Art of the Moving Picture*²), le peintre commence à fréquenter avec assiduité les salles de spectacle et de cinéma de la ville de New York ;

de la connaissance intime de ces lieux, il dérivera certaines peintures dont l'incontournable et envoûtant *New York Movie* (1939). Devenu avec le temps cinéphile averti, Hopper appréciera autant le travail de réalisateurs tels Marcel Carné, Vittorio de Sica et Elia Kazan que le cinéma de genre hollywoodien, plus particulièrement le film criminel et policier ou le film à suspense.



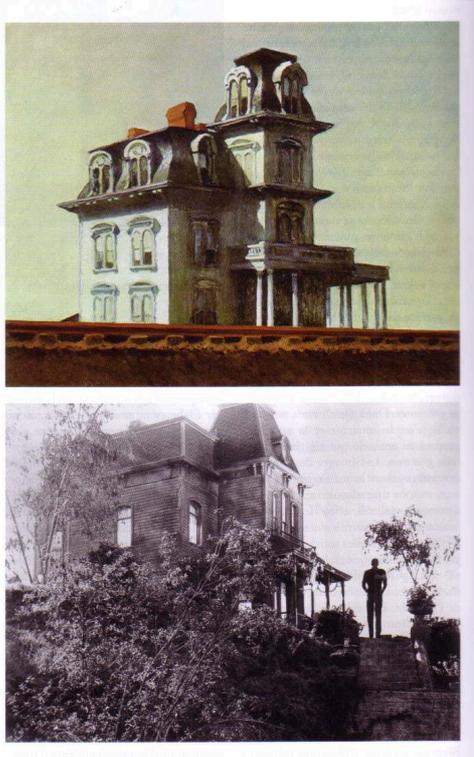
Edward Hopper, *Stairway* (1949)

- 2 Jean-Pierre Naugrette remarque avec justesse qu'il y a quelque chose d'« essentiellement cinématographique » dans les peintures produites par Hopper, qui ne feraient, selon lui, « que raconter ou plutôt suggérer des histoires³ ». Force est de constater que, placés face à un tableau de Hopper, nous sommes tentés d'imaginer à certaines des scènes peintes par l'artiste celles qui, prises dans le mouvement d'une fiction, pourraient les précéder ou les continuer. Or, les histoires que l'artiste paraît vouloir esquisser manifestent souvent aux yeux de l'imagination un caractère sensationnel ou angoissant. Assimilant l'instant figé par Hopper à un temps mort, Alain Bonfand écrit qu'il y a « d'autant plus de nostalgie dans ce temps mort que le jeu qu'on imagine avoir été interrompu était spectaculaire⁴ ». Difficile en effet de ne pas céder à la tentation d'imaginer que la vue offerte par *Early Sunday Morning* (1930) n'amorce pas celle d'un règlement de comptes ou d'un hold-up sur le point d'advenir, que *Rooms for Tourists* (1945) ne puisse pas vouloir suggérer l'immanence d'un cambriolage ou d'une quelconque effraction ou que la perspective plongeante de *Stairway* (1949) ne soit pas celle d'un criminel ou d'une victime qui, pour fuir quelque danger, dévalerait quatre à quatre les marches d'un escalier.



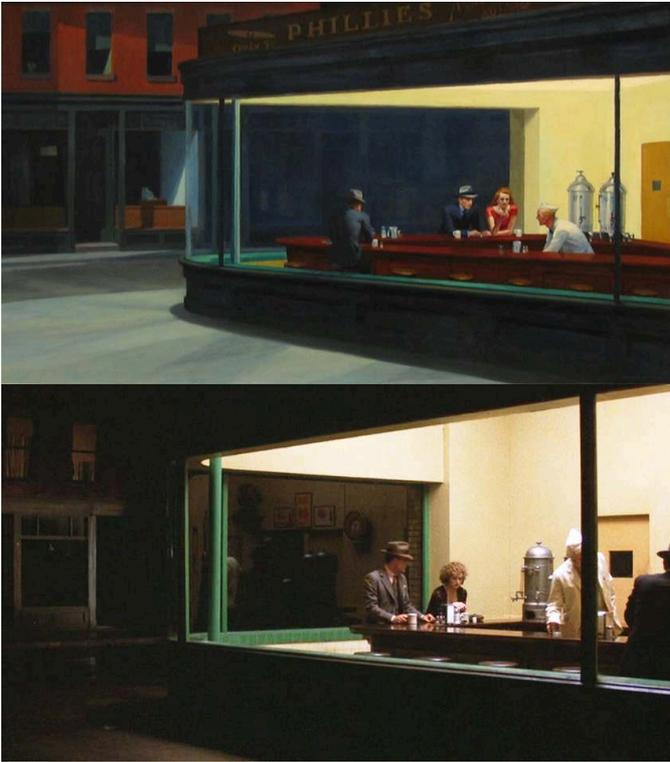
Edward Hopper, *Night Shadows* (1921)

- 3 Dans les années 1910, Hopper travaille pour Éclair, la Société française des films et cinématographes ; il conçoit des affiches pour les nombreux films policiers qu'Éclair distribue après les avoir visionnés. Cette expérience d'illustrateur pèse lourdement sur l'eau-forte *Night Shadows* (1921) dont il a souvent été dit que, par son sujet nocturne et métropolitain, l'effet marqué de contraste entre le noir et le blanc et le choix d'un point de vue dramatique et plongeant, elle anticiperait l'esthétique du film noir urbain. D'aucuns retrouveront l'empreinte de l'eau-forte dans les films *Scarface* d'Howard Hawks (1931) et *Scarlet Street* de Fritz Lang (1945) ; d'autres en localiseront l'engramme dans les croquis préparatoires d'Alfred Junge pour *The Man Who Knew Too Much* d'Alfred Hitchcock (1954). Cette dernière correspondance marquée entre Hitchcock et Hopper séduit d'autant plus qu'on connaît la fréquence avec laquelle les mêmes motifs (escaliers, maisons hantées, ponts et salles de spectacles) se réfléchissent d'une œuvre à l'autre : de *The Man Who Knew Too Much* à *Night Shadows* donc, mais aussi de *Psycho* (1960) à l'huile sur toile *House by the Railroad* (1925), modèle avéré de l'inquiétante demeure victorienne habitée par Norman Bates dans le film d'Hitchcock...



Edward Hopper, *House by the Railroad* (1925) ; Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)

- 4 Films de gangster des années 1930, films noirs des années 1940 et 1950, *thrillers* hitchcockiens et nouveau film noir constituent le lieu d'une rencontre privilégiée entre le cinéma et l'univers pictural de l'artiste qu'on pourrait idéalement circonscrire au *diner* représenté par Hopper dans l'huile sur toile, *Nighthawks* (1942). Le tableau est inspiré d'une nouvelle d'Ernest Hemingway, *The Killers* (1927), également à l'origine du film *The Killers* (Robert Siodmak, 1946) qui transpose le *diner* peint en couleurs par Hopper dans l'univers en noir et blanc d'un film criminel de l'après-guerre. En 1975, c'est au tour de Dario Argento dans son *giallo*, *Profondo Rosso*, d'emprunter à Hopper son célèbre *diner* — rebaptisé ici *Blue Bar* — pour l'installer sur une place de la ville italienne de Turin dont l'architecture évoque la peinture de Giorgio de Chirico. Ailleurs, dans son néo-noir *The End of Violence* (1997), Wim Wenders reconstitue à l'identique le *Nighthawks* de Hopper en un décor de scène de cinéma qui est un hommage rendu à un artiste admiré. Pour ce qu'ils sont l'accomplissement d'une peinture dans le monde des images en mouvement, les films de Siodmak, Argento et Wenders manifestent cette qualité particulière à l'art pictural de Hopper que d'être investi d'un devenir cinématographique.



Edward Hopper, *Nighthawks* (1942) ; Wim Wenders, *The End of Violence* (1997)

BIBLIOGRAPHIE

BONFAND Alain, *Le Cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Vrin, 2011.

LEVIN Gail, *Edward Hopper : The Art and the Artist*, New York, Norton, 1980.

LINDSAY Vachel, *The Art of the Moving Picture*, New York, Liveright, 1970.

NAUGRETTE Jean-Pierre, « Cinémas, cinémas : regard sur Edward Hopper », *Positif*, n° 417, novembre 1995.

NOTES

1. Gail Levin, *Edward Hopper : The Art and the Artist*, New York, Norton, 1980.
2. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York, Liveright, 1970.
3. Jean-Pierre Naugrette, « Cinémas, cinémas : regard sur Edward Hopper », *Positif*, n° 417, novembre 1995, p. 55-58.
4. Alain Bonfand, *Le Cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Vrin, 2011, p. 38.

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

JEAN FOUBERT

Université Paris 7