



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2012

Cartographies de l'Amérique / Histoires d'esclaves

Jean-Pierre Naugrette, *Edward Hopper, Rhapsodie en bleu*, Paris, Nouvelles Editions Scala, 2013

Interview de Jean-Pierre Naugrette (JPN) par Jean Foubert (JF), avril 2013

Jean Foubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6285>

DOI : [10.4000/transatlantica.6285](https://doi.org/10.4000/transatlantica.6285)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Jean Foubert, « Jean-Pierre Naugrette, *Edward Hopper, Rhapsodie en bleu*, Paris, Nouvelles Editions Scala, 2013 », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 06 août 2013, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6285>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Jean-Pierre Naugrette, *Edward Hopper, Rhapsodie en bleu*, Paris, Nouvelles Editions Scala, 2013

Interview de Jean-Pierre Naugrette (JPN) par Jean Foubert (JF), avril 2013

Jean Foubert

JF : *Edward Hopper, Rhapsodie en bleu* raconte Hopper par le biais d'une sorte de fiction policière utilisant décors et situations inspirés des tableaux de l'artiste. Quand et comment avez-vous eu l'idée d'écrire cet ouvrage ?

JPN : J'ai été contacté par les Nouvelles Éditions Scala plus d'un an avant la rétrospective Hopper du Grand Palais. Ce livre est donc une commande. J'avais commencé à travailler sur Hopper à la fin des années 80 (à un moment où Hopper était encore largement oublié), et, à la demande de Jean-Loup Bourget, écrit un article pour *Positif* en 1995 intitulé « Cinémas, cinéma : regard sur Edward Hopper » — lequel, je l'ai appris ensuite, a servi de référence aux personnes du service de presse du Grand Palais pour l'exposition... Il tissait les liens profonds et complexes entre les tableaux de Hopper et le cinéma, du film noir hollywoodien des années 30-50 jusqu'à Wim Wenders. Et puis, dans une période plus récente, j'ai écrit plusieurs romans d'inspiration policière : *Le crime étrange de Mr Hyde* (Actes Sud), *Les Variations Enigma* (Terre de Brume), *Les Hommes de cire*, *Retour à Walker Alpha*, et le dernier en date, *Exit Vienna* (Le Visage Vert). Dans tous ces romans, la peinture et le cinéma sont présents, soit dans l'intrigue, soit comme références inter-arts : je pense en effet que l'art romanesque n'est pas autonome, il a beaucoup à gagner des autres arts. C'est donc je crois la conjonction de ces deux compétences qui m'a fait accepter cette proposition, et proposer le titre, *Edward Hopper, Rhapsodie en bleu*, dans lequel la musique intervient aussi de manière explicite.

JF : S'agissant de la musique, justement, et, si vous le voulez bien, pourquoi le choix fait d'emprunter votre titre au compositeur George Gershwin ?

JPN : Au départ, le titre d'origine était *Ombres de la nuit*, en référence à la gravure de Hopper *Night shadows* (1921). J'avais en tête d'écrire un roman en noir et blanc, hommage au film noir, et à la photographie des années 40. On en trouve des traces dans la version définitive, à travers le mini roman-noir inclus dans la fiction : le *private eye* Humphrey Dixon (dont le nom est un croisement entre ceux de Humphrey Bogart et Harry Dixon), tous les clichés afférents au genre — la secrétaire pulpeuse, les mégots de cigarette, l'alcool, la solitude urbaine, et bien sûr les cadavres dans les appartements glauques ou sur le pavé luisant. Mais très vite, j'ai voulu tirer Hopper vers la couleur qui lui est propre. D'abord celle de la peinture dont il s'inspire, celle de ses contemporains que sont les Fauves, ou plus en amont les Impressionnistes dont il se réclame et qu'il a découverts à Paris : « Toujours la couleur, rien que la couleur. Matisse à New York, Derain à Londres, une symphonie de rose de jaune de bleu et de mauve. De la couleur avant toute chose », écrit le narrateur (33). Et puis celle de la musique. Les liens entre peinture et musique sont étroits. Mondrian peint dans les années 40 un *Broadway Boogie Woogie* dont je me suis inspiré pour une séquence brève mais intense, écrite sans virgules (37-38) : il s'agit de décrire le métro aérien à New York et de rendre à la fois le chromatisme et le rythme des rames brinquebalantes. Gershwin s'imposait avec sa *Rhapsody in Blue* : le bleu, couleur héritée de Matisse, est l'une des couleurs les plus récurrentes chez Hopper, qui en décline toute une gamme de tons. La forme même du roman (il s'agit bien d'un roman) est également rhapsodique, avec des récits entrelacés, qui se répondent et se correspondent. Hopper et Gershwin se rejoignent enfin autour de *Summertime*, titre d'un morceau célèbre de *Porgy and Bess*, mais aussi d'un superbe tableau de Hopper du même nom (1943), très sensuel, avec cette jeune femme peu vêtue qui semble flâner le vent ou le soleil sur le porche de sa maison. Il y a dans le livre une section intitulée « Summertime », dans laquelle la musique de Gershwin joue un rôle important, celui de créer une atmosphère solaire, digne du Sud : le narrateur, Hopper et son épouse Jo partent en excursion maritime avec Scott Fitzgerald et Ernest Hemingway. La couleur et le soleil fonctionnent comme contrepoints quasi musicaux à l'univers de polar en noir et blanc associé à la ville, qu'on trouvait dès 1921 dans la gravure.

JF : Dans *Rhapsodie*, Hopper a pour amis Ernest Hemingway, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald ; le privé lit *Moby Dick* ; on reconnaît des vers de Verlaine sur une carte de Noël... La littérature joue un rôle essentiel dans le roman, n'est-ce pas ?

JPN : Effectivement. Si l'on ne connaît pas grand-chose sur les goûts musicaux de Hopper (les liens supposés avec la musique sont avant tout tissés par l'auteur, qui voit rythme et associations musicales dans sa peinture), en revanche on en sait un peu plus sur ses goûts littéraires, dont le roman se fait l'écho jusqu'à un certain point. Il était le voisin des Dos Passos à Cape Cod (eux étaient démocrates, Ed et Jo Hopper républicains). Il admirait Hemingway, et notamment sa nouvelle « Les Tueurs » parue en mars 1927 dans le *Scribner's Magazine* : à cette occasion, il écrivit une lettre admirative au rédacteur-en-chef pour le féliciter d'avoir publié « un travail honnête », chose rare selon lui, par rapport à toutes les mièvreries ambiantes. L'adaptation à l'écran par Siodmak de la nouvelle 1946 passe par une influence de *Nighthawks*, comme le montre Serge Chauvin dans son livre sur « Les Tueurs » paru chez Rouge Profond en 2010. Hopper devait trouver chez Hemingway une version froide, géométrique, matérielle de l'Amérique, ainsi qu'une narration par ce que

Genette appelle à propos de Hemingway et de sa nouvelle une « focalisation externe » : Hemingway comme Hopper donnent à voir des personnages sur lesquels on n'en saura pas plus que ce que le texte ou le tableau propose. Dans les deux cas, un regard est planté là. Pas plus. Certains critiques disent qu'il ne faut pas chercher à en savoir plus, à pénétrer une éventuelle intériorité. Ils ont techniquement raison, mais on n'empêchera personne de tenter d'échafauder un récit à partir de ce que les tableaux sous-entendent : dans son essai sur Hopper (« Hopper's polluted silence », *Still Looking*), John Updike dit bien que dans ses tableaux Hopper est « sur le point de raconter une histoire ». Comme le montre Serge Chauvin, le cinéma, d'ailleurs, joue ce rôle romanesque en produisant des histoires en flash-back, un éventuel scénario que le texte laisse en pointillé. Pour Hemingway comme pour Hopper, la tentation est grande d'étoffer ce qui est conçu comme concis, de donner chair à la simple géométrie. On sait moins que Hopper admirait beaucoup Verlaine, qu'il avait découvert lors de ses séjours parisiens, au début des années 1900. Il avait été très marqué par les Impressionnistes et les Symbolistes (non seulement Verlaine, mais Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, auquel fait allusion *Blue Night*, 1914) : on en trouve une trace dans sa peinture, qui de mon point de vue est marquée d'une grande poésie malgré la dureté ou la brutalité de certains visages, de la position des corps. Contrairement à ce qu'on lit ou entend parfois, Hopper est tout sauf un hyperréaliste. C'est un réaliste imprégné de poésie. Hopper, c'est Hemingway qui se souviendrait de Verlaine. L'épisode de la carte de Noël dédiée à Jo, avec les vers de « La Lune blanche », est parfaitement véridique. *Moby Dick* apparaît dans le roman surtout à propos de la polarité maritime de Hopper, qui a beaucoup peint la côte est du côté de Gloucester : de ce point de vue, Hopper se situe dans une lignée littéraire qui passe par Melville et Emerson. Il s'agit pour lui, à son retour d'Europe, de définir les contours d'un paysage typiquement américain : les dunes, les plages, le littoral renvoient à Thoreau et ses *Forêts du Maine*. La nature sauvage et touffue n'est jamais loin chez Hopper. Dans *House at Dusk* (1935), qui fait la couverture du livre et occupe une place stratégique dans la trame policière du roman, les arbres du parc à l'arrière semblent se pencher dangereusement sur l'immeuble au premier plan, au point de menacer les cheminées. Même dans *Gas Station* (1940), icône de la vie moderne, l'arrière-plan de la forêt et des hautes herbes couleur fauve renvoie à une Amérique essentielle, primitive. D'ailleurs, la perspective du tableau pointe dans cette direction. J'ai fait de cette station-essence et de ses mystères l'une des séquences-clé du roman.

JF : On connaît la prégnance des liens unissant Hopper au cinéma. Aux yeux de beaucoup (Alain Bonfand, Jean-Loup Bourget...), le rapport que sa peinture entretient avec les films d'Alfred Hitchcock serait singulièrement profond et complexe. *Rear Window* est justement une des clés données à votre roman. Quel regard portez-vous sur la relation du peintre au cinéaste, du cinéaste au peintre ?

JPN : Ce rapport est en effet profond et complexe. On peut d'un côté repérer une influence explicite des tableaux de Hopper dans certains films de Hitchcock. L'exemple le plus connu est sans doute *Psycho* (1960), avant cette maison gothique perçue en contre-plongée, qui s'inspire de *House by the Railroad* (1925) : l'inspiration hopperienne du décorateur de Hitchcock est avérée. Il y a d'autres exemples plus retors. Ainsi, dans *Shadow of a Doubt* (1943), il semble que Hitchcock se soit inspiré de certains tableaux de Hopper comme *Room For Tourists*, avec cette même maison en bois, les rideaux, une véranda, etc. Le problème vient de ce que le tableau de Hopper

date de 1945. En l'occurrence, on peut dire que c'est Hopper qui s'est inspiré de Hitchcock, non l'inverse : d'ailleurs, Hopper était un grand cinéophile, il déclarait volontiers que s'il était en panne d'inspiration, il allait au cinéma tous les jours pendant une semaine... On a dit aussi de *Rear Window* (1954) qu'il devait beaucoup à des figures de style et des structures scopiques typiquement hopperiennes, souvent plongeant sur des intérieurs, ou des scènes intimes violemment éclairées, comme dans *Night Windows* (1928) ou *New York Room* (1932), dont Hopper avait trouvé l'idée en utilisant le métro aérien. Mais c'est oublier la médiation de la nouvelle de Cornell Woolrich publiée en 1942 — l'année même de *Nighthawks* —, avec ce narrateur-photographe. Woolrich a pu s'inspirer des tableaux de Hopper, dont on trouve une trace dans le film *Rear Window* : on retrouve donc ce jeu d'influences triangulaires entre littérature, peinture et cinéma comme à propos de « The Killers ». C'est bien sûr en pensant à *Rear Window*, à la fois la nouvelle et le film, que j'ai construit mon personnage de photographe-narrateur. Il me fallait un narrateur, et j'ai aussitôt pensé qu'il devait être un photographe ayant rencontré Edward Hopper au début du siècle, puis l'ayant accompagné jusque dans les années 50. Sa ressemblance avec l'acteur James Stewart est telle que tout le monde (surtout les femmes) l'appelle « Jimmy ». En d'autres termes, il semble sortir tout droit de *Rear Window*, alors qu'il n'y est même pas encore entré.

JF : En vous lisant, Jean-Pierre Naugrette, j'ai acquis la conviction que vous aviez dû très certainement écrire votre roman en écoutant les musiques que vous inspirent les peintures d'E. Hopper et qu'en retour, ces musiques ont pu avoir inspiré votre écriture. Peut-on dire, en conclusion à notre entretien, que *Rhapsodie* s'est écrit en musique ?

JPN : Vous avez parfaitement raison. J'ai vraiment voulu, avec *Rhapsodie en bleu*, travailler sur les correspondances entre les arts. Déjà, dans *Exit Vienna* (Le Visage Vert, 2012), qui porte sur les derniers mois de Freud à Londres, mais aussi sur l'après-guerre, j'avais inclus des bribes de chansons de Marlene Dietrich pour recréer la Vienne des années 45 : rien de tel qu'une chanson pour recréer une atmosphère, et en dire plus qu'un long récit ! Les bribes d'une chanson font appel à la mémoire collective. Ici, j'avais acquis l'intime conviction que la peinture de Hopper, qu'on associe trop souvent je crois à des images de solitude, de tristesse, voire de mélancolie, était plus rythmée, chromatique (au sens musical de « gamme chromatique ») qu'il n'y paraissait. J'ai déjà évoqué *Summertime*, ce tableau d'une extraordinaire sensualité. Il y a aussi toute une gamme de bleus, que le narrateur trouve dans la peinture de Hopper, et sur laquelle j'ai travaillé pour relier par exemple *Nu bleu* de Matisse, qui fit scandale au Salon des Fauves en 1905 (voir récemment l'exposition sur la collection des Stein au Grand Palais), *Blue Night* de Hopper, inspiré de Rimbaud, et toutes les gammes de bleus hopperiens. Le bleu est par exemple ce qui relie les tableaux urbains aux peintures maritimes : il est profond, bleu-nuit dans les villes (voir *Office at Night*, 1962), plus léger, presque turquoise dans les marines, comme dans *Ground Swell* (1939), son chef-d'œuvre solaire et marin, avec ce groupe de jeunes gens sur un voilier, dans lequel j'ai planté mes personnages pour leur sortie maritime, le narrateur, Ed et Jo Hopper, Hemingway et Scott Fitzgerald. Même dans *Cape Cod Evening* (1939), les arbres à l'arrière-plan sont bleus. Lorsqu'on regarde *Nighthawks* de près, on s'aperçoit que par-delà les tons de jaune, de vert et de brun qui dominent, il y a des tonalités de bleu derrière les personnages, dans la ruelle. Afin de rendre cette profonde cohérence chromatique, je me suis servi de la musique. Gershwin au premier chef, mais il y a d'autres allusions autour du bleu,

comme *Kind of Blue*, le célèbre album de Miles Davis. J'ai également introduit, à la fin du roman, *Am I blue*, la chanson chantée par Lauren Bacall dans *Le Port de l'angoisse*. Dans cette *party* finale digne du *Great Gatsby*, avec sa « musique jaune cocktail », le photographe anonyme rencontre des stars d'Hollywood, et réalise qu'il s'est fait piéger, en prenant des photos qui vont servir pour *Fenêtre sur cour...* Sa tristesse s'exprime par le biais de cette chanson. D'autres références musicales apparaissent : le nom de Bernstein est un hommage à Leonard Bernstein et *West Side Story*, film hopperien s'il en est par ses plongées sur des immeubles en brique rouge. Un flic de New York s'appelle Coltrane, en hommage à John Coltrane, qui interprète d'ailleurs *Summertime* dans l'album *My Favorite Things*. Dans l'immeuble de *Maison au crépuscule*, il y a toujours une musique de sax tenor lancinante, envoûtante, qui pourrait être jouée par Coltrane. J'ai toujours pensé que reprendre un nom propre célèbre et le transposer dans un contexte différent pouvait créer un impact intertextuel, une sorte de capsule de sens prête à exploser. Si vous choisissez comme prénom « Humphrey » pour celui d'un détective privé, vous pensez à Bogart. Je partage avec Umberto Eco l'idée qu'un romancier ne doit pas avoir peur de pratiquer le jeu des influences. Oui, *Rhapsodie en bleu* s'est écrit en musique. J'ai voulu faire entendre les « éclats de jazz des soirées mauves »...

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

JEAN FOUBERT

Université Paris 7