



**Windowsill**  
AURORE MESOT



Windowsill

*Quand une porte se ferme*



*des fenêtres*

*s'ouvrent.*

**Windowsill** examine le rôle de la fenêtre dans l'histoire de l'art en tant qu'outil méthodologique pour recadrer les dynamiques de pouvoir liées au regard à travers une perspective féministe. En s'inspirant des travaux d'Andrea Del Lungo sur la fenêtre comme hypersigne littéraire, cette recherche étend l'idée à l'art visuel, en explorant la manière dont la fenêtre sert de seuil entre les espaces privés et publics tout en façonnant les perceptions sociales et esthétiques du monde.

L'étude du cas de Josephine Nivison (1883-1968), fréquemment représentée par son mari Edward Hopper (1882-1967), met en évidence les tensions entre enfermement et résistance inhérentes au motif de la fenêtre. Cette analyse révèle Josephine en tant qu'artiste sous-estimée et effacée, et propose de mettre en lumière son rôle et sa personne dans l'histoire de l'art démontrant les implications plus larges de son travail. **Windowsill** invite à redéfinir la fenêtre comme un outil esthétique, social et politique, en soulignant sa capacité à remettre en question les récits dominants de l'histoire de l'art et à favoriser des perspectives inclusives.

**Windowsill** examines the role of the window in art history as a methodological lens to reframe the power dynamics related with the gaze through a feminist perspective. Building on Andrea Del Lungo's concept of the window as a literary hypersign, this research extends the idea to visual art, exploring how the window mediates private and public spaces while shaping social and aesthetic perceptions of the world.

A case study of Josephine Nivison (1883-1968), frequently depicted by her husband Edward Hopper (1882-1967), highlights the tensions between confinement and resistance inherent in the window motif. This analysis reveals Josephine as an underestimated and self-effacing artist and proposes to highlight her role and person in art history, demonstrating the broader implications of her work. **Windowsill** invites us to redefine the window as an aesthetic, social and political tool, emphasizing its capacity to challenge dominant narratives in art history and foster inclusive perspectives.

**Windowsill**  
Aurore Mesot

|                                                         |               |
|---------------------------------------------------------|---------------|
| <b>Faire Entrer un Nouvel Air</b>                       | <b>17</b>     |
| La Fenêtre Dans l'Histoire de l'Art et la Littérature   | 19            |
| La Fenêtre, un Outil Méthodologique Féministe           | 31            |
| Nivison et Edward                                       | 33            |
| <br><b>Regards, Pouvoir et Invisibilisation</b>         | <br><b>35</b> |
| Ce Que l'Histoire de l'Art Raconte                      | 37            |
| Sexisme Structurel                                      | 39            |
| Destruction des Oeuvres de Nivison                      | 41            |
| <br><b>Au Seuil des Fenêtres</b>                        | <br><b>45</b> |
| La Représentation des Fenêtres dans l'Oeuvre de Edward  | 47            |
| Regards sur les Journaux Intimes de Josephine Nivison   | 53            |
| Un Même Horizon, Deux Regards Distincts                 | 56            |
| <br><b>Josephine Nivison : Au Travers de Sa Fenêtre</b> | <br><b>63</b> |
| Jewels for the Madonna                                  | 65            |
| Cette Main qui Traverse le Seuil                        | 72            |
| <br><b>Ouvrir des Nouvelles Fenêtres</b>                | <br><b>79</b> |

À Josephine

# FAIRE ENTRER

## UN

La fenêtre, dans sa forme la plus élémentaire, n'était autrefois qu'une simple ouverture dans les murs, conçue pour faire entrer l'air et la lumière. En Occident, ce n'est qu'à la Renaissance qu'elle évolue et s'abaisse à la hauteur des yeux pour devenir un passage pour le regard. Elle instaure ainsi le régime de la transparence qui influence profondément la relation de l'être humain à l'espace.

1. A. Del Lungo (2014). *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Éditions du Seuil. p.12.

Ce faisant, la fenêtre inaugure une nouvelle ère de la perception du monde et de soi.<sup>1</sup>

La Fenêtre Dans l'Œuvre de l'Art et de la Littérature :  
Entre Réalité et Œuvre

## NOUVEL

La fenêtre est un symbole intimement lié à l'évolution de la peinture et des normes sociétales. Ainsi, Leon Battista Alberti, théoricien des arts du Quattrocento, introduit une conception révolutionnaire dans son traité *De pictura* (1435) où il note que l'espace du tableau est une fenêtre sur le monde.<sup>2</sup> Il lui accorde une nouvelle fonction : celle d'instrument du regard et de la représentation. La fenêtre se transforme ainsi en un

2. « 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, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture. » G. Wajcman, (2004). *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*. Verdier. p.50

3. *Ibid.*, p.266

élément central dans les théories de la perspective depuis la Renaissance,<sup>3</sup> offrant un cadre pour observer le monde et l'histoire. Progressivement, elle devient elle-même un motif pictural récurrent emblématique intégré dans les œuvres d'art. Les femmes y sont souvent représentées comme insouciantes, insouciées, enfermées ou encore rêveuses.

## AIR

La fenêtre, dans sa forme la plus élémentaire, n'était autrefois qu'une simple ouverture dans les murs, conçue pour faire entrer l'air et la lumière. En Occident, ce n'est qu'à la Renaissance qu'elle évolue et s'abaisse à la hauteur des yeux pour devenir un passage pour le regard. Elle instaure ainsi le régime de la transparence qui influence profondément la relation de l'être humain à l'espace.

1. A. Del Lungo (2014). *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Éditions du Seuil. p.12.

Ce faisant, la fenêtre inaugure une nouvelle ère de la perception du monde et de soi.<sup>1</sup>

### La Fenêtre Dans l'Histoire de l'Art et la Littérature : Entre Regard et Pouvoir

La fenêtre est un symbole intimement lié à l'évolution de la peinture et des normes sociétales. Ainsi, Leon Battista Alberti, théoricien des arts du Quattrocento, introduit une conception révolutionnaire dans son traité *De pictura* (1435) où il note que l'espace du tableau est une fenêtre sur

2. « 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, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture. » G. Wajzman, (2004). *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*. Verdier. p.50

le monde.<sup>2</sup> Il lui accorde une nouvelle fonction : celle d'instrument du regard et de la représentation. La fenêtre se transforme ainsi en un

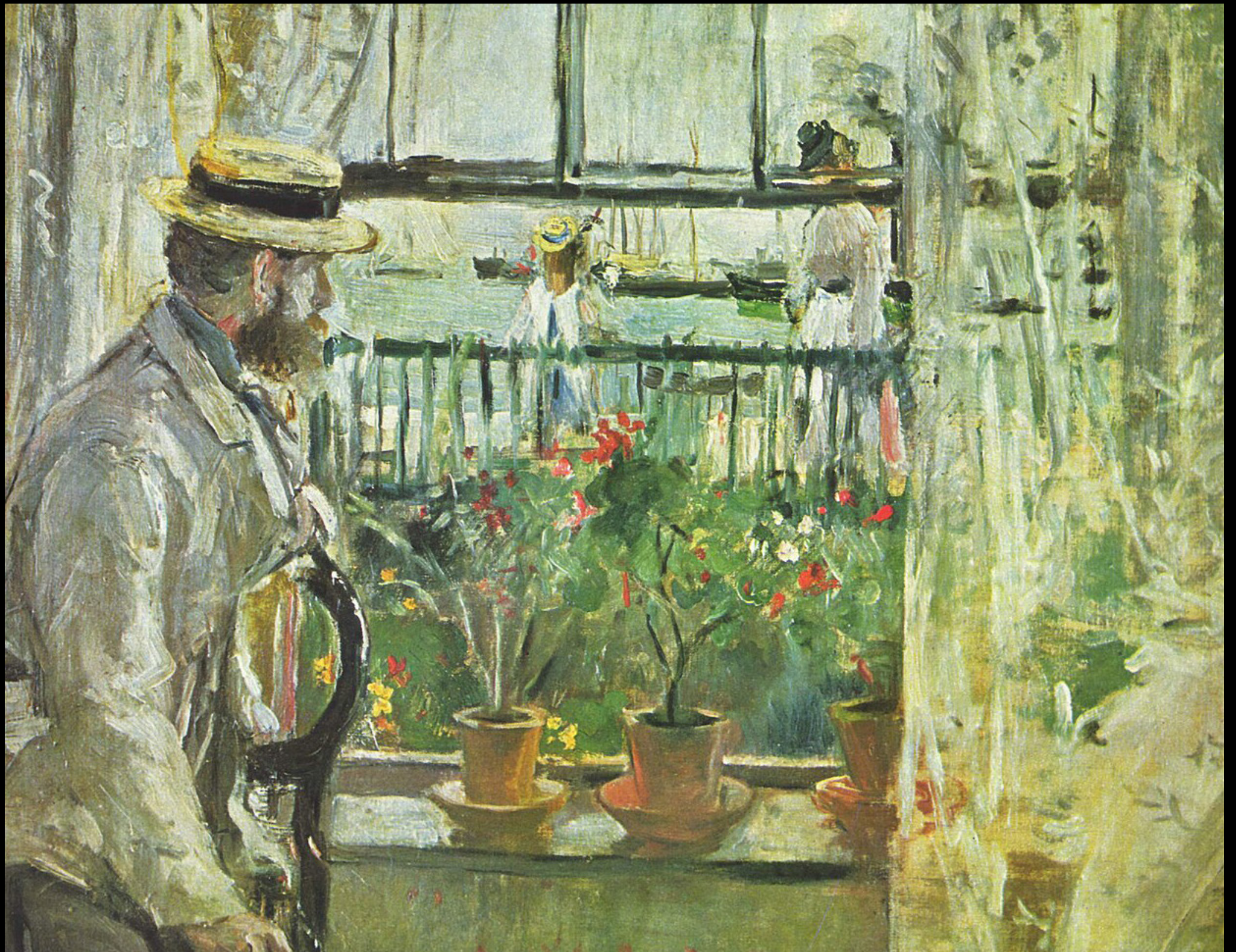
3. *Ibid.*, p.266

élément central dans les théories de la perspective depuis la Renaissance,<sup>3</sup> offrant un cadre pour observer le monde et l'histoire. Progressivement, elle devient elle-même un motif pictural récurrent et emblématique intégré dans les œuvres d'art. Les femmes y sont souvent représentées comme pensives, enfermées ou encore rêveuses.























Ainsi les historien.ne.x.s de l'art se penchent sur la représentation de la fenêtre dans la peinture depuis l'essai de Lorenz Eitner qui, en 1955, écrit a première étude consacrée au rôle de la fenêtre.<sup>5</sup> Pourtant, la fenêtre n'a jamais été analysée en profondeur dans le contexte des relations de pouvoir, du regard et de genre, alors qu'elle permettrait d'analyser ces dernières, et de contribuer à éclairer la place des femmes à travers l'histoire.

En revanche, la littérature a depuis longtemps étudié le rôle de la fenêtre en tant que motif révélateur des dynamiques sociales, y compris les relations de genre. Le professeur de littérature française Andrea Del Lungo, conçoit la fenêtre comme une élément qui unit et sépare l'intérieur, l'extérieur, l'espace intime et le monde social. De ce fait, il la qualifie ainsi d'« hypersigne », un signe qui condense simultanément des fonctions multiples et parfois contradictoires, allant de celle de cadrage à celle d'ouverture, ou de séparation. Elle occupe ainsi une place centrale dans les représentations littéraires et, plus largement, artistiques témoignant des valeurs sociales et des tensions qui traversent les époques.<sup>6</sup>

Parmi ces fonctions, Del Lungo explore la fenêtre comme un espace essentiel pour articuler le regard et la perception dans les représentations littéraires, en identifiant quatre fonctions principales : la fonction de cadrage visuel, la fonction d'investissement libidinal, la fonction de séparation symbolique et finalement la fonction de connaissance indiciaire.<sup>7</sup> Cette dernière se révèle particulièrement pertinente dans le cadre d'une réinterprétation féministe de la représentation des femmes dans l'histoire de la peinture. Il explique cette fonction en précisant :

*La fenêtre définit un espace de vision et de perception permettant la mise en place d'un paradigme de connaissance : qu'elle soit vue de l'extérieur, par une pénétration du regard dans l'espace intime, ou qu'elle soit ouverte sur le monde [...] Elle donne à voir un « morceau » du réel à partir duquel l'observateur essaie de reconstruire une totalité [...]»<sup>8</sup>*

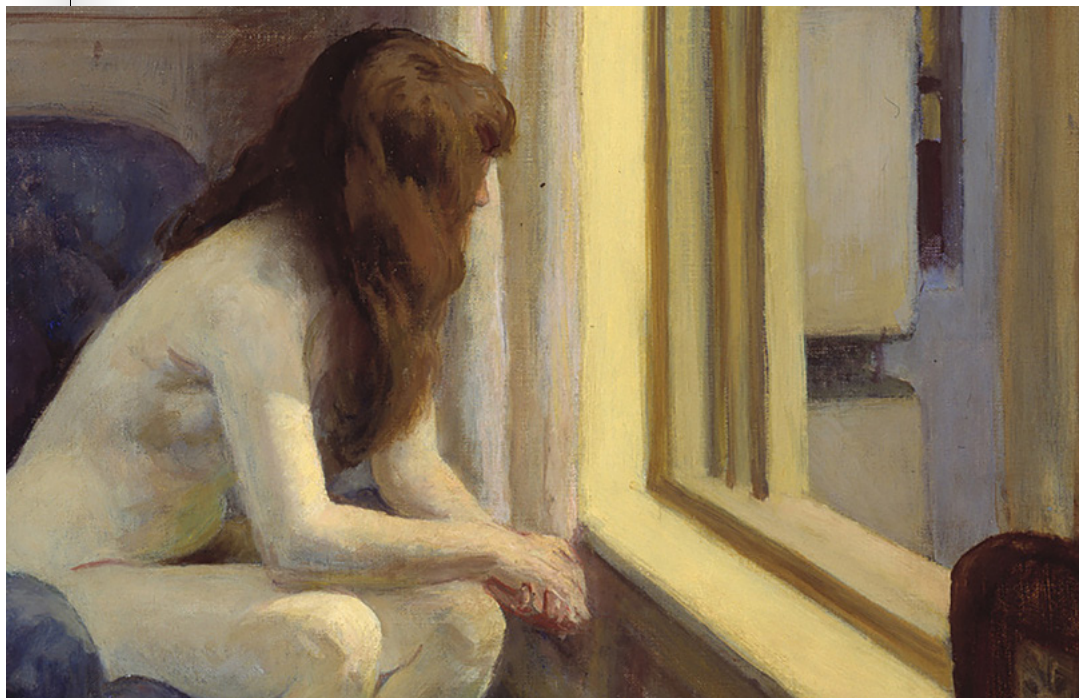
5. Lorenz Eitner dans un essai de 1955, a écrit la première étude consacrée au rôle de la fenêtre durant l'époque romantique. Représentée par des artistes allemands, danois, français et russes au XIXe siècle, la fenêtre a servi de métaphore aux désirs inassouvis du quotidien, embrassant à la fois l'intime et le lointain. Un point focal qui encadre ou illumine des figures pensives. S. Rewald, (2011). *Rooms with a view: the open window in the 19th century* : [New York, Metropolitan Museum of Art, April 5 - July 4, 2011] (2nd printing). The Metropolitan Museum of Art. p.5; A. Friedberg, (2006). *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. MIT.

6. A. Del Lungo, *op.cit.*, p.21.

7. *Ibid.*, p.25, 26 et 27.

8. *Ibid.*, p.27

Del Lungo appuie l'idée selon laquelle une réalité du monde est traduite et construite chez autrui grâce au regard de l'observateur. Dès lors, une question se pose : au travers de quelle fenêtre, ou alors de quels regards se construit la réalité dans laquelle l'Histoire se raconte ?



### La Fenêtre, un Outil Méthodologique Féministe

Afin d'examiner la fenêtre non seulement comme un dispositif de vision et d'objectivation, mais aussi comme un cadre réunissant des regards multidirectionnels et parfois contestataires, ce travail s'appuie sur les arguments de la « gaze theory ».<sup>9</sup>

9. M. N. Goins, J. F. Mcalister, & B. K. Alexander (2020). *The Routledge Handbook of Gender and Communication*. Taylor & Francis. chapter 8

10. L. Mulvey, M. Lewis & R. Rose (2016). *« Visual pleasure and narrative cinema », 1975 (First published)*. Afterall Books.

Le pouvoir du regard a été initialement théorisé par Laura Mulvey en 1975 avec le concept de « male gaze ».<sup>10</sup> Elle y théorise la notion de regard masculin comme un mécanisme d'objectivation des femmes

à l'écran.<sup>11</sup> Toutefois, les limites de ce concept sont vite apparues, et l'évolution inclusive qui en découle a donné naissance à plusieurs théories du regard remarquables, dont l'« oppositional gaze » par bell hooks.<sup>12</sup> À travers ce concept, elle met en avant des perspectives intersectionnelles pour appréhender le regard dans toute sa complexité et sa diversité, affirmant que l'acte de regarder, ou d'être regardé, ne se réduit pas à un pouvoir unidirectionnel.<sup>13</sup> Ainsi, toute interaction visuelle implique une multiplicité de regards, parmi lesquelles aucun ne peut tout voir ni tout contrôler. En cela, la représentation de la fenêtre témoigne une fonction politique, nous invitant à diriger notre regard non seulement vers ce qui est représenté, mais aussi là où les regards s'orientent — vers l'intérieur, vers nous-mêmes, et au-delà du monde — faisant ainsi de la fenêtre un véritable outil d'analyse pour examiner les dynamiques de genre et de pouvoir.<sup>14</sup>

S'ouvre alors une réflexion féministe interrogeant ce que les fenêtres révèlent des espaces publics et privés, souvent imposés aux femmes. Les fenêtres incarnent-elles un lieu de confinement ou, au contraire, un espace d'émancipation ? Selon quelle perspective ? Cette idée de frontière trouve écho dans l'histoire de l'art, où depuis les années 1970, des historien.ne.s de l'art adoptant une approche féministe, mettent en lumière les dynamiques d'exclusions basées sur le genre et la manière dont est écrite l'histoire.<sup>15</sup> Dans ce contexte, la fenêtre a été principalement perçue comme un motif pictural, sans être pleinement explorée comme un dispositif théorique.

11. Ce concept a depuis été étendu à d'autres formes de culture visuelle, notamment la télévision, la publicité, le théâtre, et même les œuvres exposées dans les musées. M. N. Goins, J. F. Mcalister, & B. K. Alexander, *op.cit.*, chapitre 8.

12. Bien que le male gaze ait offert une base d'analyse puissante, ses limites sont vite apparues dû à l'importance attribuée par Mulvey à une perspective masculine hétérosexuelle unique, négligeant la diversité des regards influencés par le genre, la race et la classe. b. hooks (1992), *The oppositional gaze: Black female spectators*. Dans *Black looks: Race and representation* (pp. 115-131). Boston, MA: South End Press.

13. L'approche intersectionnelle du regard est essentielle pour inclure toutes les identités, indépendamment de la race ou de l'appartenance sociale. M. N. Goins, J. F. Mcalister, & B. K. Alexander, *op.cit.*, chapitre 8.

14. G. Wajcman (2004). *op.cit.*, p.213.

15. À l'instar des travaux fondateurs de: Griselda Pollock, Rozsika Parker, Linda Nochlin, bell hooks, Aruna D'Souza.



## NIVISON & EDWARD<sup>16</sup>

16. Dans cette thèse, j'ai choisi de désigner Josephine Nivison Hopper par son nom de naissance, Josephine Nivison, afin de rendre hommage à son identité en dehors de celle de son mari. À l'inverse, Edward Hopper est principalement mentionné par son prénom, en réponse à la tendance sociétale de privilégier le nom de famille pour les hommes et le prénom pour les femmes, une pratique ici inversée dans une démarche féministe.

Il devient essentiel d'ancrer cette réflexion dans une étude de cas concrète ; le travail de la peintre Josephine Nivison (1883-1968) et celui de son mari Edward Hopper (1882-1967) qui offrent un contexte riche qui nous permet d'explorer cette relation de pouvoir. À cet égard, ce travail s'appuie principalement sur les travaux de l'historienne de l'art Gail Levin, qui a consacré une grande partie de son œuvre à réévaluer la place de Nivison dans l'histoire de l'art, ainsi qu'à examiner la dynamique complexe entre les deux artistes.<sup>17</sup>

La fenêtre est un motif récurrent dans l'œuvre d'Edward, symbolisant à la fois l'isolement et l'introspection des individus face aux bouleversements de la société moderne. Ses peintures sont souvent considérées comme iconiques de l'histoire de l'art.<sup>18</sup> Pourtant, l'aspect genré de son regard reste peu exploré, les analyses privilégiant l'introspection et la solitude suggérées par l'isolement qu'incarne la fenêtre. Toutefois, nombre de ses tableaux montrent des figures féminines, souvent isolées, absorbées dans des moments de méditation ou de contemplation devant une fenêtre.

Dans quelle mesure le regard de Edward a-t-il contribué à un cadrage patriarcal des figures représentées ? Josephine Nivison a souvent été dépeinte comme une muse du peintre, au lieu d'une artiste accomplie. Qu'est-ce que cela raconte du monde dans lequel ils vivaient ? Qu'est-ce que cela explique du monde d'aujourd'hui ? Derrière la représentation de cette muse se cache une autre histoire, celle de Josephine. Plus qu'un simple objet du regard, elle mérite d'être reconnue comme une artiste à part entière.

17. Voir notamment Edward Hopper: *An Intimate Biography* (2023) et son site web, Gail Levin Commons, <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu>.

18. S. Zuffi (2008). *Petite encyclopédie de la peinture* (C. Moiroud, A. Guillemin, & A. Cristina, Trad.). Solar. p.344.



Ce Que l'Histoire de l'Art Raconte

# REGARDS, POUVOIR

19. *Idem.*

# ET INVISI- BILISATION

20. G. Levin (1980). Josephine Verstillle Nivison Hopper. *Woman's Art Journal*, 1(1), 28-32.



Figure 11: Hopper, E. (1925-1930). Self-Portrait [Huile sur toile, 64,5 x 51,8 cm]. Whitney Museum of American Art, New York, NY, États-unis.



Figure 12: Nivison, J. (Date inconnue). Self-Portrait [Aquarelle sur papier, 71,8 x 56,6 cm]. Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection, Edward Hopper House Museum and Study Center, Nyack, NY, États-unis.

## Ce Que l'Histoire de l'Art Raconte

Les vies et les parcours d'Edward et de Nivison offrent une porte d'entrée pour explorer les dynamiques complexes entre art, regard, et pouvoir à travers le prisme de la fenêtre. Edward Hopper est l'un des peintres réalistes américains les plus influents du XX<sup>e</sup> siècle, connu pour ses représentations de la solitude, des espaces, des silences et de l'aliénation dans l'Amérique moderne.<sup>19</sup> Bien que son style évolue au fil des années, Edward se concentre principalement sur des scènes urbaines et rurales américaines, mettant en scène des personnages souvent solitaires. Les fenêtres jouent un rôle central dans son travail en tant que points d'observation et d'isolement, cadrant ses sujets dans des espaces où règnent le silence. Comme le souligne Levin, ces thématiques reflètent le tempérament introverti et solitaire d'Edward.<sup>20</sup>

19. *Idem.*

20. G. Levin (1980), Josephine Verstill Nivison Hopper. *Woman's Art Journal*, 1(1), 28-32.



Figure 11: Hopper, E. (1925-1930). Self-Portrait [Huile sur toile, 64,5 x 51,8 cm]. Whitney Museum of American Art, New York, NY, États-unis.



Figure 12: Nivison, J. (Date inconnue). Self-Portrait [Aquarelle sur papier, 71,8 x 56,6 cm]. Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection, Edward Hopper House Museum and Study Center, Nyack, NY, États-unis



Son succès, bien qu'il se soit manifesté tardivement, doit beaucoup au soutien de Josephine Nivison, qui a su utiliser ses relations pour promouvoir le talent et les œuvres d'Edward auprès du monde de l'art dès 1923. Cette année-là, alors qu'elle était invitée à exposer six de ses aquarelles dans une exposition de groupe au Brooklyn Museum,<sup>21</sup> Nivison recommande vivement les œuvres d'Edward au directeur, W. Henry Fox, et au conservateur, W. H. Goodyear.<sup>22</sup> Edward se voit ainsi invité à participer à cette exposition, ce qui marquera un tournant dans sa carrière. L'exposition attire l'attention des critiques qui acclament les œuvres d'Edward et ignorent largement celles de Nivison. Dans de nombreuses interviews, Edward a nié l'importance du rôle de Nivison dans son succès.<sup>23</sup> De plus, le monde de l'art et les historien.ne.s ont depuis largement omis de reconnaître l'influence déterminante de Nivison dans la réussite de la carrière et l'ascension d'Edward dans l'art américain.

Bien avant de jouer ce rôle déterminant, Josephine Nivison était déjà une artiste accomplie et avait établi sa réputation bien avant son mariage en 1924. Formée à la New York School of Art, elle étudie sous la direction du peintre Robert Henri, qu'elle considérait comme son mentor.<sup>24</sup> Nivison faisait partie d'un petit groupe de femmes de la classe moyenne de sa génération qui ont reçu une éducation universitaire leur offrant des alternatives au mariage et à la maternité.<sup>25</sup> Cependant, elle vivait à une époque où l'on considérait que même les femmes diplômées devaient finir par adopter le rôle traditionnel d'épouse et de femme au foyer.<sup>26</sup> Josephine ne souhaitait pourtant pas renoncer aux perspectives professionnelles offertes par ses études.

Artiste accomplie, elle expose en 1914 dans une exposition collective à la Daniel Gallery de New York. Elle y présente ses œuvres aux côtés de figures d'avant-garde — majoritairement masculines — comme Man Ray, Stuart Davis, Preston Dickinson, Samuel Halpert, William Zorach et Charles Demuth.<sup>27</sup> Sa présence, parmi des artistes de renom, témoigne de son intégration dans le milieu

21. Une exposition d'aquarelles, de pastels et de dessins d'artistes américains et étrangers.

22. G. Levin (2023). *Edward Hopper: An Intimate Biography*. (1st ed.). University of California Press. p.171.

23. *Ibid.*, p.172.

24. *Ibid.*, p.151

25. *Idem.*

26. *Ibid.*, p.51

27. G. Levin (1980). *op.cit.*, 28-32.

artistique de l'époque. En plus d'être reconnue, Nivison voyageait régulièrement afin d'élargir ses horizons artistiques. Malheureusement, son mariage avec Hopper en 1924 transformera sa vie et marquera un tournant décisif dans son évolution. Bien qu'elle continue de peindre, son travail passe au second plan alors qu'elle consacre son énergie à assister et promouvoir le travail de son mari en tant que muse et collaboratrice. De plus, Edward entretenait une morosité quotidienne et un dédain évident pour les œuvres produites par des artistes femmes, y compris celles de sa propre épouse.<sup>28</sup> Cette attitude patriarcale influence non seulement leur relation personnelle mais également leur relation artistique, contribuant à limiter la visibilité du travail de Nivison.

28. *Idem.*

## Sexisme Structurel

*"Great Art" proves that men are superior to women being labeled "Great Art," almost all of [it] was created by men. We know that "Great Art" is great because male authorities have told us so, and we can't claim otherwise.*

Valerie Solanas, *SCUM Manifesto* (1967)

Le parcours de Josephine Nivison illustre la manière dont le sexisme structurel a entravé la reconnaissance et l'épanouissement des femmes artistes de l'époque, révélant les dynamiques de pouvoir privilégiant les hommes blancs dans le monde de l'art. En devenant «l'épouse de Hopper», ou encore «Jo Hopper» sa propre identité artistique s'est diluée, et s'est heurtée à des structures institutionnelles et à des attentes sociétales restrictives. Nivison a souffert de ce que Valerie Solanas, une intellectuelle féministe radicale américaine, qualifie de domination du «Grand Art»,<sup>29</sup> où presque toutes les œuvres considérées comme majeures sont créées par des hommes, et imposées comme telles par des autorités masculines. Malgré les efforts de Nivison pour exposer dans des institutions comme l'Art Institute of Chicago et le Metropolitan Museum of Art of New York,<sup>30</sup> elle n'y est parvenue qu'occasionnellement et sous

29. V. Solanas (1967). *SCUM Manifesto*. New York, NY: Olympia Press.

30. G. Levin (Date inconnue). *Writing about Forgotten Women Artists: The Rediscovery of Jo Nivison Hopper* Retrieved from Gail Levin's Commons page: <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu>.

le nom de Jo Hopper, « l'épouse de l'artiste célèbre », plutôt que sous son propre nom.

Dans ce contexte, Edward lui-même exprimait sa gêne d'être marié à une artiste, allant jusqu'à dire qu'il était embarrassé par les travaux de Nivison, qu'il jugeait inadéquat pour la scène artistique contemporaine.<sup>31</sup> Cette attitude révèle non seulement les préjugés personnels d'Edward, mais reflète également une norme sociale profondément ancrée à l'époque, où la réussite artistique des femmes était perçue comme une menace à l'ordre patriarcal. La plupart des hommes de sa génération ne comprenaient pas l'encouragement des collègues féminins envers leurs étudiantes à entreprendre une carrière artistique, s'attendant plutôt à ce que même les diplômées deviennent des épouses dévouées aux tâches domestiques.<sup>32</sup> Ces attentes traditionnelles se sont révélées être une véritable blessure pour Josephine Nivison, comme elle le notait des années plus tard, dans un de ses journaux intimes :

***Il fut un temps où je me considérais comme une artiste et n'acceptais aucun autre destin. Maintenant, je me vois comme une esclave de la cuisine et, tout bien considéré, je ne vois pas de porte de sortie. Edward me reproche d'avoir des impulsions créatives.***<sup>33</sup>

31. *Idem.*

32. G. Levin (2023). *op.cit.*, p.151.

33. *Ibid.*, p.264.



Figure 13: Hopper E. (c.1935). *Meal Time* [crayon sur papier, 20.3 x 23.8 cm]. Tiré de Levin, G. (2023). *Edward Hopper: An Intimate Biography*.

Dans les pages de ses journaux intimes, Josephine exprime souvent son amertume face au mépris du monde artistique pour les femmes. Elle y compare sa situation à celle décrite par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* (1929), où l'auteure britannique insiste sur l'importance de mesurer l'effet du découragement – dû à une combinaison de mépris systémique, d'exclusion institutionnelle et de pressions culturelles – sur l'esprit créatif des femmes.<sup>34</sup> Trop souvent, Josephine ressentait ce découragement face aux remarques dévalorisantes de son mari. Edward, dans un mélange de condescendance et de sexisme, critiquait ses tableaux en les qualifiant de « Lady Flower Painter »,<sup>35</sup> réduisant ainsi son art à une forme stéréotypée perçue comme insignifiante.

Cette marginalisation n'était pas un phénomène isolé : Josephine partage le même sort que d'autres artistes de sa génération, comme Hilda Belcher, Ethel Klinck Myers, Martha Rhyther Kantor, Mary Rogers, Helen Sawyer, Henrietta Shore et tant d'autres, dont les œuvres restent encore aujourd'hui dans l'ombre de celles des artistes masculins de l'époque.<sup>36</sup> Levin avance que le monde de l'art, y compris les institutions influentes comme le Whitney Museum, continue aujourd'hui de privilégier un récit centré sur des figures masculines blanches.<sup>37</sup>

Le sexisme structurel ne se manifeste pas seulement par des exclusions occasionnelles, mais agit comme un mécanisme de pouvoir influençant les récits culturels et la mémoire collective.

34. *Ibid.*, p.415.

35. *Ibid.*, p.468.

36. *Idem.*

37. Ce rejet de l'art de Josephine ne s'explique pas par une hiérarchie esthétique, mais bien par son genre. L'effacement des femmes artistes découle d'une dynamique. Ainsi, même lorsque certaines femmes sont réinscrites dans l'histoire, comme Josephine, elles demeurent vulnérables à de nouvelles formes d'effacement. G. Levin, (n.d.). *Art World Power and Women's Incognito Work: The Case of Edward and Jo Hopper*. Consulté sur la page : <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu>.

## Destruction des Œuvres de Nivison

La carrière de Nivison a été, par son mariage et les institutions artistiques, entravée de l'histoire de l'art, une marginalisation s'est encore accentuée après sa mort. Le Whitney Museum, héritier de la collection du couple, a en effet détruit, au début des années 1970, une grande partie des œuvres de Nivison sans les documenter « par manque de place », contribuant ainsi



à l'invisibilisation de son travail.<sup>38</sup>

Ce manque de place témoigne, effectivement, de la place réservée aux femmes de l'époque. Malgré les craintes qu'elle exprimait dans ses journaux intimes concernant le sort de son œuvre, l'intuition de Nivison s'est tragiquement avérée juste. Le Whitney n'a conservé que trois de ses peintures, jamais exposées et qui avaient déjà disparues lorsque Gail Levin a commencé à travailler comme première conservatrice de la collection Hopper en 1976.<sup>39</sup> À l'instar des œuvres d'Edward, qui ont été soigneusement conservées, documentées, et largement exposées. Il suffit de consulter leur site web pour constater un résultat de 3'626 entrées pour Edward Hopper et seulement **douze** pour Josephine Nivison, incluant six journaux d'archives qu'elle a conçus pour Edward, deux de ses propres peintures, et trois œuvres faussement cataloguées appartenant à Edward. Ce sort tragique a rendu difficile la collecte de ses œuvres et documents, limitant ainsi les ressources disponibles pour cette étude. Ainsi, il s'agit non seulement de tenter de reconstruire ce qui reste de l'œuvre de Nivison, mais aussi de lui rendre hommage en ouvrant une nouvelle fenêtre sur son parcours et sa contribution artistique, en espérant combler une partie de ce vide historique.

38. G. Levin (n.d.). *Theft from Edward Hopper's estate*. Consulté sur la page: <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu/theft-from-edward-hoppers-estate/>.

39. *Idem*.



Figure 14 : Nivison, J. (ca 1944-46). *Cape Cod Bedroom*. PERDU, jeté du legs de l'artiste au Whitney Museum.

La représentation des Fenêtres dans l'Œuvre de Edward

# AU

# SEUIL

# DES

La relation artistique et personnelle entre Edward et Nivison, avec ses tensions et ses contradictions, se traduit aussi à travers la représentation de la fenêtre dans leurs œuvres respectives. Cette relation est évidente dans *Night Windows* (1928) et *Hotel Window* (1955), pour Edward, la fenêtre agit comme un élément de distanciation et de confinement, un dispositif qui place souvent les figures féminines en position de spectatrices passives, isolées dans des espaces privés et réduites à des objets du regard. Dans ces tableaux, son unique muse, Josephine, est représentée sous plusieurs angles, souvent encadrée par une fenêtre. Cette mise en scène reflète un regard qui contrôle la représentation de Josephine et qui domine ce que l'on perçoit d'elle, filtrant et façonnant une certaine réalité.



Figure 15: Hopper, E. *Night Windows* (1928)  
[Huile sur toile, 73,7 x 81,3 cm], The Museum of Modern Art, New York, États-Unis

# FENÊTRES



## La Représentation des Fenêtres dans l'Œuvre de Edward

La relation artistique et personnelle entre Edward et Nivison, avec ses tensions et ses contradictions, se traduit aussi à travers la représentation de la fenêtre dans leurs œuvres respectives. Comme reflété dans les œuvres *Night Windows* (1928) et *Hotel Window* (1955), pour Edward, la fenêtre agit comme un élément de distanciation et de confinement, un dispositif qui place souvent les figures féminines en position de spectatrices passives, isolées dans des espaces privés et réduites à des objets du regard. Dans ces tableaux, son unique muse, Josephine, est représentée sous plusieurs angles, souvent encadrée par une fenêtre. Cette mise en scène reflète un regard qui contrôle la représentation de Josephine et qui domine ce que l'on perçoit d'elle, filtrant et façonnant une certaine réalité.



Figure 15: Hopper, E. (1928). *Night Windows* [Huile sur toile, 73,7 x 86,4 cm]. The Museum of Modern Art, New York, États-unis.



Comme Edward l'écrit lui-même à propos de *Hotel Window* (1955) :

*Ce n'est pas du tout une reproduction exacte, juste une improvisation de choses que j'ai vues. Ce n'est pas le hall d'un hôtel particulier, mais j'ai souvent traversé les rues des années 1930 entre Broadway et la Cinquième Avenue, où il y a beaucoup d'hôtels bon marché. C'est probablement ce qui m'a inspiré. Solitude ? Oui, je suppose que c'est encore plus solitaire que ce que j'avais prévu.*<sup>40</sup>

Figure 16: Hopper, E. (1955). *Hotel Window* [Huile sur toile, 102,1 x 142,2 cm]. Collection privée.

40. Edward Hopper. *Hotel Window*, 1955. Description consultée sur le site: <https://www.edwardhopper.net/hotel-window.jsp>

Cette œuvre et le commentaire d'Edward témoignent de sa vision du monde. En représentant une femme seule, élégamment assise dans le hall d'un hôtel, il exprime sa perception de la solitude inhérente à la vie urbaine américaine du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, ce choix soulève une question importante: pourquoi Edward a-t-il choisi une figure féminine afin d'incarner cette solitude? En outre, la dimension imposante de la toile symbolise l'aliénation de la condition humaine tout entière pour l'artiste.<sup>41</sup> La perspective d'Edward enferme ainsi cette figure féminine sous une vision de la solitude contemplative et passive, qui incarne malgré elle une expérience créée par un regard masculin. Ce regard, exposé aux yeux de milliers de spectateurs depuis, a possiblement façonné leur compréhension de cette image sans que l'on interroge le reflet véritable de ces fenêtres et ce qu'elles révèlent réellement de la femme représentée.

41. *Ibid.*



Figure 17: Hopper, E. (1961). *A Woman in the Sun* [Huile sur toile, 101,6 x 165,7 cm]. Whitney Museum of American Art, New York, États-unis.

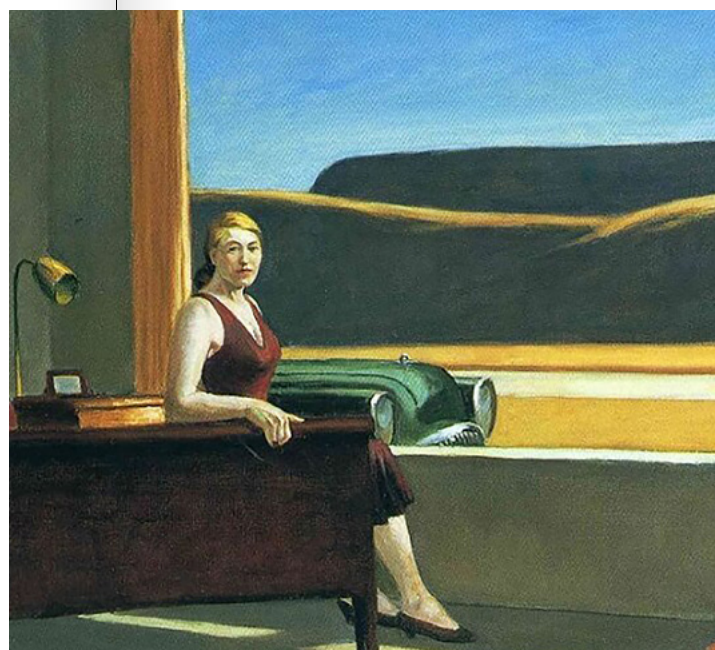


Figure 18: Hopper, E. (1975). *Western Motel* [Huile sur toile, 76,2 x 102,3 cm]. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, États-unis.



Il est également important de souligner qu'Edward, durant une grande partie sa carrière, percevait sa femme comme un objet subordonné et érotique.<sup>42</sup> Josephine répondait avec une disponibilité habituelle lorsque l'idée d'une nouvelle toile, chargée d'érotisme la mettait en scène dans le rôle principal.<sup>43</sup> Comme reflété dans les esquisses préparatoires ce processus évoque un certain contrôle exercé par Edward sur la représentation du corps de Josephine.



42. G. Levin, (2023). *op.cit.*, p.183.

43. *Ibid.*, p.368.



Figure 23: Hopper, E. (1944). *Morning in a City* [Huile sur toile, 112,7 x 127,3 cm]. Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts, États-unis.

Dans, *Morning in a City* (1944), il expose Josephine à la lumière du matin qui pénètre par la fenêtre, derrière laquelle apparaissent deux autres fenêtres aux stores partiellement baissés, suggérant des regards intrusifs.<sup>44</sup> Une mise en abyme — tant picturale que sociale — du voyeurisme, où le regard du monde s'immisce dans l'intimité de la femme.<sup>45</sup>

44. *Idem.*

45. Dans plusieurs de ses peintures à l'huile ultérieures, Edward aborde des thèmes similaires de voyeurisme, de tentation, de répression et d'ennui sexuel, poursuivant ainsi l'exploration imaginative entamée dans ses gravures. *Ibid.* p.219.

Ce voyeurisme, qui se déploie et parfois se dénonce de fenêtre en fenêtre, trouve une légitimité dans l'espace muséal, où il s'installe subtilement, presque inconsciemment.





### Regards sur les Journaux Intimes de Josephine Nivison

Comme suggéré précédemment, les journaux intimes de Josephine Nivison témoignent de l'impact de la désapprobation constante de son mari et des institutions qui l'entourent. Cela a contribué à alimenter une profonde frustration chez elle. Au travers des écrits de Josephine transparaît son combat mental contre un monde qui l'opprime, un conflit à la fois entre elle et les autres, et en elle-même.

***Il n'y a pas eu de paix ici toute cette journée. Edward a dû entendre la répétition de toute la mesquinerie, l'accumulation de mesquinerie dirigée contre mon travail pendant 16 ans. [...] lui le mâle dominateur face à moi, femme. J'ai pris des coups et, si j'avais pu l'atteindre, il aurait été mordu.***<sup>46</sup>

46. Ibid., p. 334

Malgré ces combats, elle persiste à créer et développer son art tout au long de sa vie. Les critiques constantes et la violence psychologique qui la marginalise la conduisent à surnommer ses tableaux « mes petits bâtards. »<sup>47</sup> Elle est consciente que ses œuvres naissent dans un contexte injuste de découragement et de rivalité et cependant, son travail incarne le moyen de se libérer et d'exister.

47. Ibid., p. 460

*Edward manifeste une opposition déterminée à chaque souffle que je prends...*

*Je vis dans l'attente constante de ses interdictions. Il se plaint de mes accès de rage alors qu'il ne cesse de les provoquer. Et il n'apprécie pas d'être traité de sadique.<sup>48</sup>*

*Pour exister, il faut se battre. Il dit des choses insultantes sur mon esprit, l'imbécillité impénétrable, l'impossibilité que j'apprenne quoi que ce soit.<sup>49</sup>*

*Dorothy Varian, Peggy Bacon et Marguerite Zorach étaient meilleures que bien des hommes là-bas au Whitney...*

*Edward est bien trop content que je sois laissée de côté... Pourquoi ne peins-je pas? Pourquoi en effet? Avec quoi – d'où viendrait cette joie intérieure?<sup>50</sup>*

*Dieu merci, j'ai appris à lire et à écrire avant de devenir sa femme – il aurait essayé de m'empêcher d'acquérir même une compétence aussi universelle. Il déteste mes lettres, pourtant tant de gens les ont appréciées. Il n'a jamais rien écrit avant notre mariage – maintenant il écrit même des articles, avec style et distinction. Pourquoi est-il si impitoyablement compétitif? Et pourquoi dois-je toujours être celle qui est vaincue? Moi, qui pense toujours en termes de « nous » – ou pour lui. Lui, si doux, si gentil, patient, amusant, et, quand cela l'arrange, compréhensif, essayant sur moi un complexe d'Hitler.<sup>51</sup>*



## Un Même Horizon, Deux Regards Distincts

Alors que la fenêtre sert souvent à représenter Josephine comme un objet dans le travail d'Edward, elle peut également être réinterprétée et redéfinie à travers de nouveaux regards. La fenêtre, théorisée par Alberti comme une ouverture sur le monde,<sup>52</sup> nous invite à examiner les œuvres, et par ce biais, les mondes respectifs de Josephine et d'Edward. En explorant ces regards distincts sur un même horizon, il devient possible de comprendre les dynamiques de pouvoir qui s'expriment dans leur relation artistique, personnelle, ainsi que dans leurs interactions avec un environnement façonné par des structures sociales patriarcales.

48. *Ibid.*, p.261.

49. *Ibid.*, p.305.

50. *Ibid.*, p.321.

51. *Ibid.*, p.354.

52. « 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, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture. » G. Wajcman (2004). *op.cit.*, p.50



Figure 26: Nivison, J. (1928) *Gloucester Roofs*. [aquarelle sur papier]. Edward Hopper House Museum and Study Center, Nyack, New York, États-unis.







Figure 27: Nivison, J. (1928) *Railroad Gates, Gloucester* [aquarelle sur papier]. Edward Hopper House Museum and Study Center, Nyack, New York, États-unis.

Dans leur représentation respective de *Railroad Gates* (1928), les choix de composition traduisent deux perspectives distinctes, tant sur le plan stylistique que sur celui de l'intention. Cette comparaison offre un éclairage sur leurs personnalités et leurs approches au monde. Bien qu'ils aient travaillé côte à côte, dans l'aquarelle de Nivison (figure 27), on observe une composition qui favorise des couleurs plus vives et une application plus légère de la peinture. L'atmosphère dégagée donne une impression de vitalité et de légèreté, même si le paysage lui-même est ordinaire. Les touches de couleur ajoutées aux bâtiments et à la végétation adoucissent l'ambiance et donnent à l'ensemble une tonalité plus radieuse.<sup>53</sup>

53. Comme si Josephine, reflétait la volonté de saisir et d'exprimer une certaine joie de vivre, suggérant qu'elle n'était pas totalement écrasée par le comportement souvent dominateur d'Edward.



Figure 28: Hopper, E. (1928). *Railroad Gates, Gloucester* [aquarelle sur papier, 14 x 21cm]. Collection of Warren and Jone Shapleigh, États-unis.

À l'inverse, l'œuvre d'Edward (figure 28) présente une approche plus sombre. Il utilise des couleurs profondes et opaques, comme des bruns, des gris, et des ocres, créant une atmosphère plus lourde et presque menaçante. Les ombres sont marquées, et les bâtiments semblent oppressants contribuant à une impression de solitude et d'isolement. La manière dont Edward représente les bâtiments et les éléments ferroviaires transmet un sentiment de distance et de contemplation solennelle, typique de son approche de l'isolement urbain.





Figure 29 : Hopper, E. (1928). *Gloucester Roofs* [aquarelle sur papier graphite]. Collection de M. and Mr. James A. Fisher. Pittsburgh, Pennsylvanie, États-unis.

Ces œuvres ne se limitent pas à une simple opposition stylistique ; elles révèlent des perceptions individuelles de leur rapport au monde. Pourtant, seule celle d'Edward a traversé les décennies, témoignant du manque de reconnaissance des regards féminins dans l'histoire de l'art. L'étude des œuvres de Josephine, en particulier son usage singulier de la fenêtre comme motif, offre l'opportunité de revaloriser non seulement son apport artistique, mais également son vécu.

# JOSEPHINE NIVISON :



# AU TRAVERS DE SA FENÊTRE

Figure 30. Nivison, J. (1935-45). *Jewels for the Madonna* (Homage to the Madonna) (oil on canvas, 100 x 100 cm). Private collection. Photo: Joffe, New York, NY, États-Unis.

coquille, chaton joue contre joue, évoquant une Vierge à l'Enfant byzantine. Cela semble être le commentaire ironique de Jo sur la maternité, car elle a conçu cet hommage en nature morte sur le dessus d'une boîte en bois servant de palette.<sup>54</sup> Comme le note Levin, Nivison a toujours considéré cette œuvre comme ratée.<sup>55</sup>

Il [Edward] lui est congénitalement impossible de reconnaître l'existence et les besoins de qui que ce soit d'autre que lui-même...

Il met... est des... la que... sein-  
59. Idem.



## Jewels for the Madonna



Figure 30: Nivison, J. (1935-45). *Jewels for the Madonna (Homage to Illa)* [76,2 x 63,5 cm]. Private collection. Photo: Geoffrey Clements, NY. États-unis.

54. G. Levin (1980).  
*op.cit.*, p.30.

55. G. Levin (2023).  
*op.cit.*, p.443.

Jewels for the Madonna met en scène un tableau religieux. Surmontant des offrandes variées – perles, bijoux, une coquille, d'autres bibelots – une chatte étreint un chaton joue contre joue, évoquant une Vierge à l'Enfant byzantine. Cela semble être le commentaire ironique de Jo sur la maternité, car elle a conçu cet hommage en nature morte sur le dessus d'une boîte en bois servant de palette.<sup>54</sup> Comme le note Levin, Nivison a toujours considéré cette œuvre comme ratée.<sup>55</sup>

**Il [Edward] lui est congénitalement impossible de reconnaître l'existence et les besoins de qui que ce soit d'autre que lui-même...**

**C'est tellement répugnant, mon cœur s'est desséché, et c'est pour cela que toutes mes peintures naissent mortes.**<sup>56</sup>

56. *Idem.*

Ce sentiment de stérilité artistique reflète les luttes intérieures de Josephine et la relation difficile qu'elle vivait avec son monde. Pourtant, *Jewels for the Madonna* (c. 1935-45) est l'une des rares œuvres où elle expose ses inspirations et ses passions personnelles ; notamment en intégrant des éléments intimes, comme son chat bien-aimé, Arthur. Le style unique de Josephine s'affirme ici, dégagé des conventions imposées par Edward et de son époque. Cette toile, parmi d'autres, représente alors un acte d'affirmation personnelle, traduisant le regard et les aspirations de l'artiste. Ce regard distinct se manifeste également dans ses paysages à l'aquarelle. Contrairement à Edward, qui encadrait ses sujets à travers des fenêtres symbolisant souvent l'isolement et la distance, Josephine exprimait une ouverture sur le monde qui offre un contraste frappant avec les œuvres de son mari.



Figure 31 : Nivison, J. (1929). *Pink House, Charleston* [Aquarelle sur papier, 71.4 x 56.5 cm]. The Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection. Edward Hopper House Museum & Study Center, Nyack, NY, États-unis.









Figure 33: Nivison, J. (1930). *Lewis Farm* [Aquarelle sur papier, 56.2 x 72 cm]. The Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection. Edward Hopper House Museum & Study Center, Nyack, NY, États-unis.



Figure 34: Nivison, J. (1935). *Lot for Sale, Wellfleet*. [Aquarelle sur papier, 56.5 x 71.4 cm]. Private Collection.

Comme en témoigne ces aquarelles (figure 31, 32, 33, et 34), les œuvres de Nivison se distinguent de par leur orientation vers l'extérieur, un point de vue qui montre la nature, des scènes de rue, une fenêtre ouverte sur un monde vaste et accessible. Ce choix reflète une vie artistique en mouvement, tournée vers l'exploration et la liberté. Ces paysages sont importants, car dénués de présence humaine, ils représentent un espace libéré de toute marginalisation où Nivison pouvait affirmer sa créativité et sa vision personnelle du monde.



### Cette Main Qui Traverse le Seuil

En examinant les œuvres de Josephine Nivison, la fenêtre prend une signification distincte de celle observée dans les œuvres d'Edward Hopper. Là où Edward encadre souvent ses sujets dans des espaces clos et isolés, Josephine semble utiliser la fenêtre comme un point d'ouverture sur le monde extérieur. Ses scènes extérieures incarnent-elles une échappatoire ou une projection de sa propre réalité ? Peut-être les deux. Mais elles témoignent surtout d'une résistance créative et d'une capacité à transcender les cadres restrictifs — les institutions et acteurs dominants — de son époque. En ce sens, Josephine contribue à déconstruire une vision unilatérale du « gaze » dans l'art, dévoilant un regard différent. Ainsi, comme pour Josephine, une vision élargie et en opposition au regard patriarcal, accorde l'ouverture aux regards multiples, constituants d'autres réalités. Comme le dit Wajcman :

*La fenêtre porte la réponse. Elle est l'ouverture sur les autres, vers ailleurs. [...] La fenêtre est un lieu commun.*<sup>57</sup>

57. G. Wajcman (2004).  
*op.cit.*, p.14.















Figure 37: Nivison, J. (1948). *Obituary*. [Huile sur toile, 61.3 × 50.6 cm]. Remis par le legs de Josephine à un hôpital vers 1973, puis récupéré des décennies plus tard par le Whitney, qui a conservé son numéro d'accession de 1970.

Dans *Obituary* (1948), Josephine utilise le motif de la fenêtre, et la transforme en un espace d'expression personnelle et intime.<sup>58</sup> Elle y ajouta son chat bien-aimé, Arthur, caché derrière un rideau à gauche, ainsi que l'arc de Washington Square à droite, avec une vue de la ville Truro en arrière-plan.<sup>59</sup> Une main surgit de l'extérieur, symbolisant une certaine liberté ou encore la possibilité d'atteindre le monde extérieur sans être confiné à l'intérieur. Cet élément inhabituel ouvre une dimension nouvelle, comme si elle soulevait le rideau pour révéler enfin sa propre vue, son propre regard sur le monde – un regard invisibilisée. *Obituary* devient ainsi une fenêtre intime, un espace de revendication et de mémoire. C'est « une fenêtre » sur soi qui célèbre son vécu.

58. Elle avait d'abord prévu d'intituler ce tableau *Fleurs du Temps Jadis*, en hommage à son poème préféré de Villon, *Ballade des Dames du Temps Jadis*. G. Levin (2023). *op.cit.*, p.404.

59. *Idem*.



## OUVRIR DES NOUVELLES FENÊTRES

L'exploration de la fenêtre comme concept théorique et méthodologique, démontre sa capacité à transcender son rôle de motif pictural pour devenir un levier d'analyse des dynamiques de pouvoir dans l'art. En redéfinissant la fenêtre comme un seuil entre l'intime et le public, cette recherche éclaire la manière dont les cadres patriarcaux ont façonné les regards et marginalisé certaines voix. De cette manière, ce travail contribue d'une part à élargir notre compréhension du symbole de la fenêtre dans l'art. L'étude de Josephine Nivison offre une réhabilitation essentielle, montrant comment son œuvre interroge et enrichit les récits artistiques dominants. Au-delà de sa contribution historique, ce travail appelle d'une autre part à une révision des canons artistiques pour intégrer des perspectives diversifiées. En ouvrant cette « nouvelle fenêtre », *Windowsill* invite à élargir notre compréhension des interactions entre esthétique, politique et genre, tout en soulignant l'importance d'une histoire de l'art plus inclusive. Ainsi, chaque fenêtre ouverte par une artiste, est une invitation à élargir notre regard, à voir le monde autrement et à ne jamais oublier celles qui, bien que réduites au silence, ont laissé une empreinte indélébile dans l'art et dans nos imaginaires.

La fenêtre nous invite à examiner de nouvelles perspectives, à scruter les récits invisibilisés et à explorer les marges de la représentation artistique. Analyser l'art sous cet angle ouvre des voies inépuisables pour comprendre et réévaluer les dynamiques de pouvoir, les regards multiples et les voix qui, souvent, ont été étouffées par des cadres narratifs trop étroits. Le cheminement n'est pas clos : ouvrir de nouvelles fenêtres, c'est aussi ouvrir la voie à d'autres recherches, et continuer à déconstruire les cadres narratifs trop étroits qui limitent notre compréhension du passé et du présent.

## REMERCIEMENTS

*Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma tutrice, **Tania Mensell**, pour son accompagnement précieux et inestimable tout au long de cette thèse. Grâce à sa disponibilité, à ses conseils et à son soutien constant, elle m'a permis d'affiner mes idées et de structurer mon projet avec une rigueur essentielle.*

*Un grand merci à **Luc Wintsch** pour son aide à la relecture, ses remarques toujours pertinentes et son amitié fidèle, qui ont grandement contribué à la qualité et à la finalisation de ce travail.*

*Je remercie également **Alexandra Midal**, qui a su éveiller en moi le désir de m'immerger davantage dans les études féministes, élargissant ainsi mes perspectives et enrichissant ma réflexion. Mes sincères remerciements vont aussi à **Axelle Grégoire** et **Sébastien Quequet** pour leurs conseils éclairés et leurs retours pertinents, ainsi qu'à **Eloïse Vo**, pour nos échanges constructifs.*

*Merci à mes camarades, devenus des amis précieux : **Lou Revel**, **Laurène Allard**, **Léa Campos**, **Nguveren Ahua**, **Sun Lee**, **Olivia Schalk**, **Gabriela Luchetta**, **Marta Ruiz**, **Arthur Sohna**, **Maxime Heta**, **Sven Odermatt**, et mon cher **Anes Dhif**, pour avoir rendu ces deux dernières années aussi agréables qu'enrichissantes. Leur présence et leur lumière ont été une véritable source d'inspiration et de motivation tout au long de ce parcours.*

*Enfin, je tiens à rendre hommage aux femmes de ma vie : **ma Nonna**, pour son amour inconditionnel, et **Amélie Bercht**, qui a toujours su m'ouvrir de nouvelles fenêtres, me permettant de regarder le monde sous un nouvel angle, avec espoir.*

*Et à toutes **les femmes** qui, de près ou de loin, éclairent ma fenêtre, par leur soutien, leur force et leur inspiration.*



## TABLE DES FIGURES

**Figure 1, p.20 :** Von Uhde, F. (1890).  
*Femme à la fenêtre* [huile sur toile].  
 Musée Städel, Francfort, Allemagne.

**Figure 2, p.21 :** Vermeer, J. (1657-1659).  
*La Liseuse* [huile sur toile]. Gemäldegalerie  
 Alte Meister, Dresde, Allemagne.

**Figure 3, p.22-23 :** Morisot, B. (1875).  
*En Angleterre (Eugène Manet à l'île de Wight)*  
 [huile sur toile]. Musée Marmottan  
 Monet, Paris, France.

**Figure 4, p.24 :** Hammershøi, V. (1913).  
*Les Grandes Fenêtres* [huile sur toile].  
 Ordrupgaard, Copenhague, Danemark.

**Figure 5, p.25 :** Holsøe, C. V. (XIXe siècle).  
*Une femme et son enfant à la fenêtre*  
 [huile sur toile]. Collection privée.

**Figure 6, p.26 :** Friedrich, C. D. (1822).  
*Femme à la fenêtre* [huile sur toile].  
 Alte Nationalgalerie, Berlin, Allemagne.

**Figure 7, p.27 :** Heyerdahl, H. (1881).  
*À la fenêtre* [huile sur toile].  
 National Gallery, Oslo, Norvège.

**Figure 8, p.28 :** Manet, É. (1868-1869).  
*Le Balcon* [huile sur toile].  
 Musée d'Orsay, Paris, France.

**Figure 9, p.31 :** Hopper, E. (1926).  
*Eleven A.M.* [huile sur toile].  
 Hirshhorn Museum and Sculpture  
 Garden, Washington, DC, États-Unis.

**Figure 10, p.32-33 :** Hopper, E. (1952).  
*Morning Sun* [huile sur toile, 101.98 x 71.5 cm].  
 Columbus Museum of Art,  
 Columbus, OH, États-Unis.

**Figure 11, p.37 :** Hopper, E. (1925–1930).  
*Self-Portrait* [huile sur toile, 64,5 x 51,8 cm].  
 Whitney Museum of American Art,  
 New York, NY, États-Unis.

**Figure 12, p.37 :** Nivison, J. (Date inconnue).  
*Self-Portrait* [Aquarelle sur papier, 71,8 x 56,6 cm].  
 Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection,  
 Edward Hopper House Museum and Study  
 Center, Nyack, NY, États-unis.

**Figure 13, p.40 :** Hopper E. (c.1935).  
*Meal Time* [crayon sur papier, 20,3 x 23,8 cm].  
 Tiré de Levin, G. (2023). *Edward Hopper :*  
*An Intimate Biography*. (1st ed.).  
 University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520396975>

**Figure 14, p.43 :** Nivison, J. (ca 1944–46).  
*Cape Cod Bedroom*. PERDU, jeté du legs de l'ar-  
 tiste au Whitney Museum. Tiré de <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu/jo-hopper/>.

**Figure 15, p.44 et 47:** Hopper, E. (1928).  
*Night Windows* [Huile sur toile, 73,7 x 86,4 cm].  
 The Museum of Modern Art, New York, États-unis.

**Figure 16, p.48 :** Hopper, E. (1955).  
*Hotel Window* [Huile sur toile, 102,1  
 x 142,2 cm]. Collection privée.

**Figure 17, p.49 :** Hopper, E. (1961).  
*A Woman in the Sun* [Huile sur toile,  
 101,6 x 165,7 cm]. Whitney Museum of  
 American Art, New York, États-unis.

**Figure 18, p.49 :** Hopper, E. (1975).  
*Western Motel* [Huile sur toile, 76,2 x 102,3 cm].  
 Yale University Art Gallery, New  
 Haven, Connecticut, États-unis.

**Figure 19, p.50 :** Hopper, E. (1925–1930).  
*Study of Jo Hopper Reclining on a Couch*  
 [Fusain et craie sur papier, 27,9 x 43,2 cm].  
 Whitney Museum of American  
 Art, New York, États-unis.

**Figure 20, p.50 :** Hopper, E. (1925–1930).  
*Study of Jo Hopper Reclining on Bed*  
 [Craie fabriquée sur papier]. Whitney Museum  
 of American Art, New York, États-unis.

**Figure 21, p.50 :** Hopper, E. (1924–1930).  
*Study of Nude Jo Hopper, Reclining*  
 [Fusain et craie sur papier]. Whitney Museum  
 of American Art, New York, États-unis.

**Figure 22, p.51 :** Hopper, E. (1925–1930).  
*Study of Jo Hopper Sleeping*  
 [Fusain et craie sur papier]. Whitney Museum  
 of American Art, New York, États-unis.

**Figure 23, p.51 :** Hopper, E. (1944).  
*Morning in a City* [Huile sur toile, 112,7 x 127,3 cm].  
 Williams College Museum of Art,  
 Williamstown, Massachusetts, États-unis.

**Figure 24 et 25, p.52 :** Platt Lynes, G. (1950).  
*Edward in foreground standing and Josephine seated*  
 [photographie]. Whitney Museum of American  
 Art, Archives, New York, NY, États-Unis.

**Figure 26, p.57 :** Nivison, J. (1928)  
*Gloucester Roofs* [aquarelle sur papier].  
 Edward Hopper House Museum and Study  
 Center, Nyack, New York, États-unis.

**Figure 27, p.58:** Nivison, J. (1928)  
*Railroad Gates, Gloucester* [aquarelle sur papier].  
 Edward Hopper House Museum and Study  
 Center, Nyack, New York, États-unis.

**Figure 28, p.59 :** Hopper, E. (1928).  
*Railroad Gates, Gloucester* [aquarelle sur  
 papier, 14 x 21cm]. Collection of Warren  
 and Jone Shapleigh, États-unis.

**Figure 29, p.60 :** Hopper, E. (1928).  
*Gloucester Roofs* [aquarelle sur papier graphite].  
 Collection de M. and Mr. James A. Fisher.  
 Pittsburgh, Pennsylvanie, États-unis.



**Figure 30, p.65 :** Nivison, J. (1935-45). *Jewels for the Madonna* (Homage to Illa) [76,2 x 63,5 cm]. Private collection. Photo : Geoffrey Clements, NY. États-unis.

**Figure 31, p.67 :** Nivison, J. (1929). *Pink House, Charleston* [Aquarelle sur papier, 71.4 x 56.5 cm]. The Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection. Edward Hopper House Museum & Study Center, Nyack, NY, États-unis.

**Figure 32, p. 68 :** Nivison, J. (1923). *Our Lady of Good Voyage, Gloucester* [Aquarelle sur papier, 56.2 x 71.8 cm]. The Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection. Edward Hopper House Museum & Study Center, Nyack, NY, États-unis.

**Figure 33, p.70 :** Nivison, J. (1930). *Lewis Farm* [Aquarelle sur papier, 56.2 x 72 cm]. The Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection. Edward Hopper House Museum & Study Center, Nyack, NY, États-unis.

**Figure 34, p.71 :** Nivison, J. (1935). *Lot for Sale. Wellfleet.* [Aquarelle sur papier, 56.5 x 71.4 cm]. Private Collection.

**Figure 35, p.73 :** Nivison, J. (1930). *House in Provincetown* [Aquarelle sur papier, 56.5 x 71,8 cm]. The Sanborn Josephine Nivison Hopper Collection. Edward Hopper House Museum & Study Center, Nyack, NY, États-unis.

**Figure 36, p.74 :** Nivison, J. (date inconnue). *Untitled landscape* [huile sur toile]. Provincetown Art Association and Museum, Provincetown, MA, États-Unis.

**Figure 37, p.75 et 76 :** Nivison, J. (1948). *Obituary.* [Huile sur toile, 61.3 x 50.6 cm]. Remis par le legs de Josephine à un hôpital vers 1973, puis récupéré des décennies plus tard par le Whitney, qui a conservé son numéro d'accession de 1970. Tiré de <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu/jo-hopper/>.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

**Colomina, B.** (1991). *Sexuality and space*. Princeton Architectural Press.

**Del Lungo, A.** (2014). *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Éditions du Seuil.

**D'Souza, A.** (2008). *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. Manchester University Press.

**Friedberg, A.** (2009). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. The MIT Press.

**Goins, M. N., Mcalister, J. F., & Alexander, B. K.** (2020). *The Routledge Handbook of Gender and Communication*. Taylor & Francis. <https://bookshelf.vitalsource.com/books/9780429827327>

**hooks, b.** (1992). *Black looks : race and representation*. South End Press.

**Horne, V., & Perry, L.** (2022). *Feminism and art history now : radical critiques of theory and practice (Paperback edition)*. Bloomsbury Visual Arts.

**Lecoq, T., & Perrot, M.** (2021). *Les grandes oubliées : pourquoi l'histoire a effacé les femmes*. L'Iconoclaste.

**Levin, G.** (2023). *Edward Hopper : An Intimate Biography. (1st ed.)*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520396975>

**Mulvey, L.** (2021). *Fétichisme et curiosité*. Brook

**Mulvey, L., Lewis, M., & Rose, R.** (2016). *Visual pleasure and narrative cinema, 1975 (First published)*. Afterall Books.

**Nesci, C., & Ferguson, P. P.** (2007). *Le Flâneur et les Flâneuses*. UGA Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.4220>

**Nochlin, L.** (2021). *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* Thames & Hudson.

**Pollock, G.** (2015). *Vision and difference : feminism, femininity and the histories of art* (Routledge Classics edition). Routledge.

**Rewald, S.** (2011). *Rooms with a view: the open window in the 19th century : [New York, Metropolitan Museum of Art, April 5 - July 4, 2011] (2nd printing)*. The Metropolitan Museum of Art.

**Rose, G.** (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. (4e éd.). SAGE Publications.

**Wajcman, G.** (2004). *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*. Verdier.

**Woolf, V.** (2001). *Une chambre à soi*. 10/18.

**Zuffi, S.** (2008). *Petite encyclopédie de la peinture* ([Nouv. éd.]). Solar.

**Challine, É., & Roubert, P.-L.** (Éds.). (2024). *Prix, coût, valeur : pour une histoire économique de la photographie*. Photographica, (8). <https://doi.org/10.4000/11pbm>

**Friedman, A. T.** (1992). *Architecture, authority, and the female gaze: Planning and representation in the early modern country house*. Assemblage, 18, 40. <https://doi.org/10.2307/3171205>

**Levin, G.** (1980). *Josephine Verstill Nivison Hopper*. *Woman's Art Journal*, 1(1), 28–32. <https://doi.org/10.2307/1358015>

**Levin, G.** (1980). *Writing about forgotten women artists: The rediscovery of Jo Nivison Hopper*. *Woman's Art Journal*, 1(1), 28–32.

**Woman's Art Journal.** (2004). *Spring/Summer 2004*, Volume 25, Number 1.

**Aventurier, C.** (2020). *Edward et Jo Hopper, un si violent silence* [Film]. France.tv studio.

## Articles

## Films

**Hitchcock, A.** (1954). *Rear Window* [Film]. Paramount Pictures.

**Menkes, N.** (Réalisatrice). (2022). *Brainwashed : le sexisme au cinéma Nina Menkes* [Film].

## Sites Internet

**Collection — Josephine Nivison Hopper.** (Date inconnue). *Whitney Museum of American Art*. [https://whitney.org/collection/works?q%5Bsearch\\_cont%5D=Josephine+Nivison+Hopper](https://whitney.org/collection/works?q%5Bsearch_cont%5D=Josephine+Nivison+Hopper). Consulté le 21.09.2024.

**Reframed: The Woman in the Window.** (Date inconnue). *Dulwich Picture Gallery*. <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/whats-on/exhibitions/2022/may/reframed-the-woman-in-the-window/>. Consulté le 18.09.2024.

**Levin, G.** (Date inconnue). *About*. *Gail Levin Commons Page*. <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu/about/>. Consulté le 28.09.2024.

**Levin, G.** (Date inconnue). *Art World Power and Women's Incognito Work: The Case of Edward and Jo Hopper*. *Gail Levin Commons Page*. <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu>. Consulté le 28.09.2024.

**Levin, G.** (Date inconnue). *Edward Hopper Estate and the Jo Hopper Bequest to the Whitney Museum*. *Gail Levin Commons Page*. <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu/edward-hopper-estate-and-the-jo-hopper-bequest-to-the-whitney-museum/>. Consulté le 28.09.2024.

**Levin, G.** (Date inconnue). *How Arthayer R. Sanborn Got Me to Authenticate Art He Had Stolen*. *Gail Levin Commons Page*. <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu/how-arthayer-r-sanborn-got-me-to-authenticate-art-he-had-stolen/>. Consulté le 28.09.2024.

**Levin, G.** (Date inconnue). *Theft from Edward Hopper's Estate*. *Gail Levin Commons Page*. <https://gaillevin.commons.gc.cuny.edu/theft-from-edward-hoppers-estate/>. Consulté le 28.09.2024.



## IMPRESSUM

### Direction éditoriale

Aurore Mesot

### Nombre d'exemplaire

10

### Première de couverture

Nivison, J. (Date inconnue). *Self-Portrait*  
[Aquarelle sur papier, 71,8 x 56,6 cm] Sanborn  
Josephine Nivison Hopper Collection, Edward  
Hopper House Museum and Study Center,  
Nyack, NY, États-unis.

### Textes

Aurore Mesot

Avec l'aide de

Tania Messell, Luc Winsch, Gail Levin  
et Josephine Nivison

### Typographies

Mr Eaves XL Mod OT Bold

Mr Eaves XL Mod OT Bold Italic

Mr Eaves San OT Bold

Mrs Eaves XL Serif Nar OT Regular

Mrs Eaves XL Serif Nar OT Regular

### Impression

Achevé d'imprimer

en décembre 2024

chez le Pool impression de la HEAD—Genève

