

DAVID HOCKNEY



CONVERSATIONS EN COULEURS

Conversations en Couleurs

*I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.*
Walt Whitman, *Song of Myself*, 1892.

Remerciements

Nos premiers mots vont à madame Nathalie Bertrand, maître de conférences au sein de l'université d'Aix-Marseille, sans qui ce projet n'aurait pu voir le jour. L'ensemble de la promotion 2022/2023 du Master d'histoire de l'art moderne et contemporain tient également à remercier le laboratoire TELEMMe et le CNRS pour leur engagement et leur soutien lors de la médiation et de la rédaction de cet ouvrage. Nous tenons ensuite à remercier tout particulièrement Emilie Kassentini, médiatrice culturelle, et Flora Brugger sa stagiaire, pour leur gentillesse et leurs conseils ainsi que Rémi Negrel et Laurence Lablache pour leurs travaux graphiques et audiovisuels. En outre, nous remercions Delphine Cavallo pour son aide dans la diffusion de ces textes. Enfin, nous tenons à remercier l'ensemble du personnel de la bibliothèque universitaire des Fenouillères et du musée Granet pour leur sens du service public.

Sommaire

BERTRAND Nathalie	
Avant-propos.....	p. 11
LAHOGUE Steeven / MILIC Amandine	
Hockney se jette à l'eau.....	p. 13
NEGREL Victor / KLOPP Marie	
David Hockney <i>connoisseur</i>	p. 23
FOSSEY Marthe	
Influencé, influenceur : David Hockney et le cinéma.....	p. 33
MACOUIN Agnès / KIROFFO Adèle / MAGLIANO Lisa	
Motifs et modèles : les outils d'une production autobiographique.....	p. 41
GALLONI Fleur	
Métonymie ou métaphore : récurrence du motif de la chaise dans les peintures de David Hockney.....	p. 59
RENARD Rachel	
Les couleurs du midi dans l'œuvre de David Hockney.....	p. 67

Avant-propos

La rencontre ou bonjour monsieur Hockney

Du 28 janvier au 28 mai 2023, le musée Granet, en partenariat avec la Tate Modern, présente une rétrospective de David Hockney.

Ainsi a débuté, avec les étudiants de Master II en Histoire de l'art moderne et contemporain, et grâce à Émilie Kassentini, notre rencontre avec l'artiste britannique.

Dans une des salles, se déploie la fresque numérique *In the studio* (décembre 2017), collage panoramique où David Hockney s'est représenté au milieu d'une sélection d'œuvres. Il pose, altier, vêtu d'un gilet bleu à rayures émeraude, une lavallière rouge autour du cou, entouré de meubles, de toiles accrochées ou posées sur des chevalets, d'un tapis persan et, reposant sur un lutrin, du *Sumo*, l'immense livre en édition limitée qui retrace sa carrière. Les couleurs sont éclatantes, jaune citron, bleus intenses, vert acidulé, orange vif, rouge cramoisi... Cette audace chromatique a orienté notre propos, intitulé : *Conversations en couleurs*. Les étudiants ont, seuls ou par deux, choisit d'explorer l'œuvre de David Hockney à partir des sujets présents dans l'exposition et plus largement, aborder les investigations de l'artiste sur la représentation du monde. Ils ont traité les thèmes de l'eau, des relations de l'artiste avec le cinéma et l'histoire de l'art, ses questionnements sur les modèles et les motifs, les objets (les chaises), et comme dans l'exposition, notre parcours se termine avec la question des filiations artistiques par son hommage aux peintres de la Provence.

Une partie de ce travail a été présenté le jeudi 30 mars 2023 au musée, à l'occasion d'une Nocturne étudiante. Les textes réunis dans ce livret sont le résultat d'une réflexion plus approfondie sur l'exposition et de manière générale sur la carrière de David Hockney. Chaque étudiant a, en fonction de sa spécialité, de ses goûts et intérêts, rédigé une *Conversation* en couleurs. Ces écrits resteront les archives, la trace mnésique d'un travail collectif, d'une équipe réunie autour d'une même mission : proposer la lecture différentielle d'une rencontre en terre du Sud entre le peintre britannique et de futurs historiens de l'art.

Bienvenue et merci monsieur Hockney.

Nathalie Bertrand

Maître de conférences en Histoire de l'art contemporain

Laurence Lablache, chargée de réalisation audiovisuelle à TELEMMe, nous a accompagné dans ce projet pour la réalisation d'une vidéo.

Hockney se jette à l'eau

À la recherche du temps révélé

«Los Angeles m'a toujours inspiré. La lumière ici est merveilleuse, bien plus belle que celle d'Angleterre¹.»

Plusieurs éléments auront eu raison du départ de David Hockney de sa terre natale en faveur des panoramas lumineux de la côte Ouest des États-Unis. Sans doute motivé par une quête d'hédonisme, et bien décidé à faire de la Californie sa terre d'élection, le peintre britannique finira par poser ses valises au cœur de Los Angeles à la fin de l'année 1963. Ce rêve américain, il l'avait cultivé depuis ses plus jeunes années en parcourant les pages de romans² et autres magazines homo-érotiques dont les modèles masculins aux corps athlétiques éveillaient des visions d'idéal et de beauté quelque peu infatuées. Toujours est-il que Los Angeles incarna ce théâtre d'émancipation et de tolérance sexuelle auquel il aspirait. D'autant qu'il se revendiquait être gay et souffrait d'une Angleterre poursuivant pénalement l'homosexualité. Aussi, il vit à travers la Californie l'espace d'une utopie moderne, un cadre idyllique pour un *dandy* pouvant assumer pleinement son excentricité. Empli de rêves et de désirs, ce nouveau décor allait lui offrir l'occasion d'arpenter ses fantasmes aussi bien personnels que picturaux.

Ayant parcouru l'Europe et l'Égypte, David Hockney avait connu bien des horizons mais aucuns n'aura eu la résonance singulière des paysages de la cité des anges. Se faisant fin observateur de la ville, il fut immédiatement conquis par la splendeur des lieux et des réseaux de lumière dessinant à la surface des plans architecturaux une multitude de lignes géométriques et de courbes sinueuses. Pourchassant un idéal de vie haut en couleur, il s'imposa rapidement comme l'un des ambassadeurs de l'identité culturelle californienne. Par ses peintures, dont l'influence au travail photographique de Julius Shulman³ demeure perceptible, David Hockney fixa l'atmosphère d'un mode de vie typiquement californien. Les villas modernes plantant successivement le décor de ses peintures étaient devenues synonymes d'allégresse et de somptuosité. Cet accès privilégié aux sphères huppées d'Hollywood, il le devait à une certaine notoriété. En effet, il avait quitté Londres en surfant sur la vague des *Swinging Sixties*⁴ inondant alors la pop-culture l'ayant promu comme acteur majeur de vitalité artistique. Aussi, il n'eut aucun mal à s'adapter au décorum de sa nouvelle vie. Empruntant les codes de Los Angeles, il puisa son inspiration dans les plus beaux aspects de la ville. Et, de toutes les productions artistiques menées durant les années soixante et soixante-dix,

¹ PASCAUD Fabienne, *Le Los Angeles de David Hockney, Sous les palmiers, la toile*, « Têlerama », [en ligne], 2018, [URL: <https://www.telerama.fr/scenes/le-los-angeles-de-david-hockney,-sous-les-palmiers,-la-toile,n5544981.php>], consulté le 12/02/2023.

² On pense notamment à l'ouvrage de John Rechy, *City of Night*, 1963 et des clichés d'hommes athlétiques du magazine AMG.

³ SHULMAN Julius (1910-2009) est un photographe d'architecture américain. Il vivait à Los Angeles et travaillait en Californie. Il est notamment reconnu internationalement pour son travail en tant que photographe d'architecture. Ses images, prises essentiellement en Californie, capturent le plus souvent les demeures construites par de grands architectes (comme la Maison Hauffman construite par Richard Newton (1777-1798)) dans leur environnement naturel où montagnes, plantes et océans circonscrivent le décor.

⁴ *Swinging Sixties* appelée également *Swinging London* est un mouvement de contre-culture dont le nom est tiré du numéro du *Time* paru le 15 avril 1966. Un article était consacré à l'émulation culturelle inédite qui gagna la capitale anglaise durant les années soixante. Emmené principalement par la musique et la mode, ce mouvement devient l'expression d'une culture qui promeut l'hédonisme et la créativité.

un motif coordonna ses peintures dans ce qui deviendra la série la plus emblématique de son œuvre : la piscine.



David Hockney, *Lithographic Water Made of Lines, Crayon and two Blue Washes Without Green Wash*, 1978-80, lithographie sur papier, 750x 867 mm, Londres, Tate.

Depuis l'avion qui le mena vers la Californie, David Hockney eut un premier aperçu du paysage baignant dans le puissant éclat de l'océan Pacifique. Il fut happé par le nombre de piscines sillonnant alors le territoire de Los Angeles. Toutes lui renvoyèrent la sensation d'un effet miroitant, un scintillement comme autant d'étoiles d'une constellation. Le climat propice avait élu la piscine comme un espace d'étude picturale tout à fait saisissant. « L'alliage » d'une caresse entre la surface de l'eau et la lumière lui apparut comme étincelant et sulfureux. Fasciné par le bleu intense de l'eau, il allait enrichir sa palette pour appréhender cette matière autant diaphane que transparente. Gagné par le défi, comme de nombreux peintres avant lui, il entreprit alors d'en conquérir l'essence, d'en capturer la versatilité. Très vite, les piscines devinrent son sujet privilégié, si bien que son entreprise plastique s'ouvrit sur une pluralité de solutions dans l'équation de cet instant de contact fugace et évanescents⁵ entre la matière aqueuse et la lumière. Par ailleurs, Merleau-Ponty avait, à la même époque, établi les rouages du regard dans l'immanence de cette rencontre. Aussi, les quelques lignes du philosophe dans son célèbre texte *L'œil et l'esprit* résonnèrent intimement avec la quête de David Hockney tout en donnant un bon aperçu de la sensation visuelle qu'il put éprouver au rebord de ces piscines.

« Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les

⁵ David Hockney avait mené beaucoup d'études sur la manière d'appréhender l'eau, dans sa couleur, dans son éclat, mais également dans son mouvement. Si ses études restent relativement stylisées, on remarque néanmoins une grande diversité de formes et de méthodes pour représenter le motif aquatique. (Voir David Hockney, *Divers types d'eau coulant dans une piscine, Santa Monica*, 1965, Acrylique sur toile, 153 x 183, Gallery Jane Kasmin, Londres.)

yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante⁶.»

David Hockney retranscrit cette animation subtile à travers sa peinture de manière relativement conceptuelle. Apparaissant moins comme une ambition technique qu'un prétexte à tendre vers un support abstrait, l'eau incarnait cette énigme chatoyante aux couleurs subtiles, fugitives voire insaisissables dont l'éclat ne s'étiolait qu'au crépuscule. Motif aux aspérités complexes, l'eau et ses formes répondaient à un désir d'abstraction aussi profond que celui éprouvé à l'égard de la figuration. Cette révélation liquide lança dès lors les hostilités d'une peinture matérialisant le contraste entre l'opacité de l'eau que David Hockney connaissait d'Angleterre et cette nouvelle transparence qui s'offrait à ses yeux. S'appliquant à déployer toutes sortes de techniques, de la photographie à l'acrylique, motif et médium allaient se côtoyer participant aux effets plastiques de profondeur, d'espace et de couleur. David Hockney allait jusqu'à peindre le fond des bassins afin de mêler les surfaces, troublant son regard et son appréhension des couleurs. Une multitude de nuances de bleues déjouèrent son regard se posant tout à la fois sur la surface de l'eau, derrière elle et à travers elle.

Objets artificiels, les piscines de Los Angeles concrétisaient la rencontre de la lumière et du regard, de l'eau et du corps. Devenant un véritable espace incarné, étant à la fois un lieu privé mais ouvert sur le ciel, les piscines accueillaient autant l'eau lumineuse que les corps de ses amis et amants. Les différents modèles prirent diverses places dans les compositions picturales, sortant de l'eau, flottant sur des matelas gonflables, profitant du soleil sur le bord de la piscine, jusqu'à parfois se dissoudre sous l'eau pour n'être plus que suggérés⁷. Contrairement aux premières productions qui précédèrent son installation perpétuant un regard porté sur les corps où dominant les silhouettes et les ombres de ce qui n'était que des personnages inventés ou des conquêtes diluviennes, le traitement pictural de ses proches releva d'une plus grande acuité. Porté par ses rencontres amoureuses, un dévoilement plus personnel s'immisça alors dans ses compositions. Les traits de ses corps baignant dans l'eau trahissaient les intentions picturales de David Hockney. L'eau quant à elle, était devenue l'intercesseur de son état d'esprit. De la même manière qu'elle avait gagnée en clarté et limpidité depuis l'arrivée du peintre à Los Angeles, elle était devenue le théâtre de sa profonde révélation sentimentale. Ses sensations étaient mises à nue, retirant ce voile opaque qui masquait son identité tout en célébrant sa vie de sybarite.

⁶ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, Coll. « Folioplus Philosophie », 1964 (Rééd. 2006), p. 48. Il est intéressant de mentionner que les réflexions de Merleau-Ponty se sont beaucoup appuyées sur l'œuvre de Paul Cézanne. Quand on sait l'intérêt porté par David Hockney pour le peintre provençal, un rapprochement semble se justifier avec la manière de concevoir la peinture. En effet, Merleau-Ponty tisse ici l'analogie d'une animation vers laquelle tout peintre doit tendre.

⁷ Voir Hockney David, *A Bigger Splash*, 1967, acrylique sur toile, 2,42 x 2,43m, Londres, Tate.

Reflet de l'eau, substance charnelle

Comprendre l'expression de l'homosexualité de David Hockney passa dans un premier temps par un regard introspectif. Une Angleterre où l'homosexualité rime avec illégalité, David Hockney essayait de peindre en toute légalité son identité le menant délicatement à l'eau comme substance charnelle homosexuelle.



David Hockney, *Tea Painting in an Illusionistic Style* [Peinture de thé dans un style illusionniste], 1961, huile sur toile, 2325 × 830 × 38 mm, Londres, Tate.

En 1961 *Tea Painting in an Illusionistic Style* annonça discrètement cette recherche d'émancipation de la part de l'artiste. Son homosexualité ou encore son souhait de tolérance furent les termes que David Hockney transmet au travers de ses œuvres de manière subreptice au début des années 1960. Le cursus au *Royal College of Art*, fut une ouverture artistique et technique pour David Hockney qu'il mit au service de son travail. D'une formation théorique traditionnelle, le dessin fût un pan indispensable dans son apprentissage. David Hockney put montrer par cette œuvre son goût allant vers un léger abandon de la figuration. Il peignit un homme nu enfermé dans un objet de consommation ; une boîte de thé *Typhoo*. David Hockney montra ainsi son état d'esprit qui se dévoila au fil de ses compositions. David Hockney s'inspira notamment du poète New-Yorkais Walt Whitman⁸ où tous deux abordèrent le thème de l'amour, des relations entre hommes réels ou imaginaires. Pour un souci de réputation, il écrivit ses poèmes au féminin. Pour autant, sa plume trahit son admiration pour les idéaux de camaraderies viriles au XIX^e siècle par ses descriptions osées du corps masculin⁹.

⁸ WHITMAN Walter (1819-1892) est un poète, romancier, journaliste, éditeur américain. Son recueil de poèmes *Feuilles d'herbe* est considéré comme son chef-d'œuvre.

⁹ WHITMAN Walter, *Feuilles d'herbes*, « Chant de moi-même », 1855.

Durant ces années 60, la rencontre avec des personnalités telles que des artistes, graphistes, réalisateurs et peintres abstraits (Peter Blake, Ridley Scott, Allen Jones...) lui permit l'évolution de sa propre palette artistique, une palette personnelle et identitaire à la conquête du charme masculin. Un ami étudiant du *Royal College of Art*, Ronald Kitaj, au détour d'une conversation, fit naître l'envie chez David Hockney de peindre des thèmes plus personnels en s'éloignant de l'abstraction de *Tea Painting in an Illusionistic Style* réalisé la même année que *We two boys together clinging*¹⁰.

Mettre le pied à Los Angeles (1964) permit à David Hockney d'engendrer la production artistique la plus féconde de sa vie (ces années 1960) en plongeant dans une Californie éternellement estivale. Ce corps masculin nu courbé dans la boîte de thé devient motif charnel pour David Hockney à Los Angeles. Il le déclina dans différents décors de piscine et douche pour y mêler l'étude de l'eau, du corps et de la lumière.

Cette quête du charme par l'étude du corps masculin sous l'eau lui permit d'étudier la lumière sinieuse et évanescence. Celle-ci donna vie à l'eau et sa couleur tout en entretenant une relation sensuelle avec le corps nu masculin qui se déploie. Peignant souvent d'après des instantanés, d'après nature selon sa formation artistique ou encore selon les images vues dans les magazines, David Hockney se focalisait sur les galbes athlétiques tel un emblème de sa vie californienne. Et pour cause, David Hockney s'inspira d'une photographie prise par *Athletic Model Guild*¹¹, un groupe de photographes de Los Angeles promouvant le nu masculin. De fait, la douche de son petit appartement devint le premier décor qui s'offrait à David Hockney lorsqu'il arriva à Los Angeles.



David Hockney, *Man in Shower in Beverly Hills*, 1964, peinture acrylique sur toile, 1673 × 1670 mm, Londres, Tate.

Juste un homme dépeint par David Hockney qui le contemplait caché derrière les palmes d'une plante peinte en contre-jour. Tel un voyeur, capturant un instant de vie au premier plan,

¹⁰ David Hockney, *We two boys together clinging*, 1961, huile sur toile, 121.9 x 152.4cm, La Galerie Hayward, Londres.

¹¹ *Athletic Model Guild*, ou AMG, était un studio de photographie physique fondé par Bob Mizer en 1945. Au cours de ces années d'après-guerre, les lois de censure aux États-Unis permettaient aux femmes uniquement d'apparaître dans divers états de déshabillage suivant les codes de photographies d'art. Bob Mizer commence alors son activité en prenant des photographies d'hommes qu'il connaissait. Ses sujets posaient souvent pour illustrer des conseils de fitness et autres, mais étaient également considérés comme du matériel homoérotique de premier choix. Par ailleurs, David Hockney s'était rendu dans les studios après son arrivée à Los Angeles pour acquérir quelques clichés et nourrir sa collection, [en ligne], [URL: https://www.bobmizer.org/?r_done=1], consulté le 24 février 2023.

David Hockney invita à regarder un homme se laver. Si l'indice de la nudité fut saisissant, le vecteur de la sensualité, du charme masculin apparut comme la véritable motivation du peintre. Cette volonté se comprenait par le traitement de l'eau. Il démontra une délicatesse technique personnelle à l'artiste. Un grand jet d'eau tombait en ligne droite sur le dos courbé et un jet d'eau latéral formant une parabole épousa la courbe généreuse du postérieur de cet inconnu ainsi que celle de son dos. Pour rendre palpable cette eau ruisselante, telle une métaphore de la semence, David Hockney fit le choix de la traiter avec de petits traits de couleurs blancs rehaussés de bleu. Cette eau marqua une direction, une distance où le buste du personnage penché, offrant son dos au jet de la douche, permit de visualiser une profondeur de l'espace. L'éclaboussure et le ruissellement sur le corps semblaient le diluer si bien que l'eau domine la solidité du corps. Cette puissance liquide créa une analogie entre eau et corps, où la chair s'étiole à mesure que ruisselle l'eau sur la peau telle un mélange charnel.

La tringle à rideau de douche joua le même rôle en partie haute. *A distingo*, ce rideau ouvert rappelait la touche abstraite de l'œuvre *Tea Painting in an Illusionistic Style*. La touche plus rapide et épaisse, aux couleurs vertes et bleues furent franches et marquées laissant penser à une cascade d'eau tombant verticalement. Ces lignes qui se dessinaient par le traitement de l'eau et les dégradés de couleurs donnèrent naissance à une grande fraîcheur de la salle de bain baignée de lumière. Cette œuvre s'additionne à une autre douche cette fois au rideau fermé où la transparence de ce dernier aux motifs végétaux laisse voir un homme prendre la pose. La direction de la lumière argentée tombant en douche rappelle les projecteurs photographiques. À la différence de l'œuvre précédente, le modèle regarde l'objectif en prenant la pose. Le photographe se positionne comme observateur d'un corps nu voilé d'un rideau transparent, établissant à nouveau une relation quasi tactile avec un corps habillé d'eau et d'un rideau. C'est une œuvre qui s'appuie sur une photographie, ramassée dans un magazine de nus. Le pochoir taillé à la main masque maladroitement le personnage.



David Hockney, *Cleanliness is Next to Godliness*, 1964, sérigraphie sur papier, 914 × 581 mm, Londres, Tate.

Peindre l'eau c'est peindre la transparence, c'est rendre visible l'invisible. David Hockney peint l'eau qui danse dans la lumière et dressa une narration de relations amoureuses avec ces silhouettes. Les corps nus sous la lumière, le jet de l'eau, ces scènes confidentielles marquèrent

aussi l'observation des corps tout entier plongés dans l'eau de la piscine. David Hockney nous invita au plongeon avec *A Bigger Splash*¹², de 1967, la troisième toile d'une série consacrée à l'étude de la piscine (initiée par Andy Warhol). Sans doute le tableau le plus célèbre de l'artiste, David Hockney révéla sa passion. La piscine ouvra l'espace clos et personnel de la douche construisant une signature pop-art de l'artiste qui puisa son inspiration dans des catalogues édités par des constructions et installateurs de piscine. David Hockney toujours proche de la réalité invita à plonger dans le rêve californien en ne franchissant que le plongeur à l'image du rideau de douche qui ne fut qu'à ouvrir pour passer le pas. Pas franchi par l'éclaboussure blanche de l'eau saisie en un instant éphémère et les couleurs vives de l'espace. David Hockney avait l'habitude de diluer l'acrylique avec de l'eau et un peu de liquide vaisselle avant de l'appliquer en lavis de couleurs par endroits de la toile brute. Une technique à l'eau pour représenter le thème de l'eau. David Hockney baigne ses œuvres d'une eau toute en transparence.

David Hockney eut l'occasion de donner quelques cours de dessin à l'Université de Los Angeles. À cette occasion il rencontra Peter Schlesinger, son élève¹³ et formèrent par la suite un couple de légende. Pour cette raison, David Hockney repartit à Londres par amour pour sa moitié.

« À Hollywood, Hockney se fascina pour l'effet du soleil sur l'eau. En Angleterre, rivières et mers avaient paru opaques, mais dans ces eaux transparentes le soleil californien transformait une surface étalée en un réseau de lignes dansantes vivifiées par les diverses couleurs du spectre. [...]»¹⁴.

Dans un vallon –dont David Hockney s'inspire lors de ses voyages en France– sous-poudré de soleil, David Hockney a photographié plusieurs fois, nageant et debout regardant l'eau, son amant Peter. Il l'a ensuite peint avec des vêtements et des cheveux. Son amant Peter devint un modèle de choix pour l'artiste¹⁵. Souvent David Hockney s'appuie sur des photographies ou des polaroids qui révolutionna sa manière de peindre où l'eau au caractère primitif offra une vision moderne de l'espace, de la couleur, de la relation eau et corps masculin pour représenter son oasis fantasmée.¹⁶ Qui est l'artiste ? David ou Peter ? De cette œuvre une aura sentimentale en une période de rupture amoureuse était bien présente. Une piscine à l'eau miroitant la lumière naturelle dont l'eau se laisse également pénétrer avec ses rayons donnant une épaisseur et profondeur à cette substance liquide (contrairement à d'autres œuvres de piscines de l'artiste). Debout sur la margelle, un jeune homme, veste rose et cheveux blonds, regardait, comme interdit, une silhouette s'avancer vers lui en brasse sous l'eau, seul élément mobile dans cet instant suspendu. De nouveau un corps d'homme dont la silhouette était dessinée sous la transparence de l'eau et David Hockney, extrait la transparence de l'eau, la lumière aux allures de spaghettis zigzag¹⁷ sur la surface bleue des piscines. L'artiste se

¹² David Hockney, *A bigger Splash*, 1967, acrylique sur toile, 242,5 x 243,9 x 3 cm, Londres, Tate.

¹³ SYKES Christopher Simon, *The biography* : « J'ai vu Peter Schlesinger et j'ai aussitôt pensé : c'est un vrai Californien ! Exactement le genre de petit mec splendide et alerte que je rêvais de voir débarquer dans ma classe. J'ai vite perçu qu'il avait du talent, était intelligent et curieux. » Pur produit de la classe moyenne, Schlesinger n'est pas moins fasciné : « C'était le premier jour de classe, le prof était blond décoloré, portait un costume rouge tomate, une cravate à pois, un chapeau et des lunettes cerclées de personnage de BD. J'ai été aussitôt attiré par lui parce que c'était un super prof de dessin, mais aussi parce qu'il était différent, drôle et sympa. Étant timide, je préférais les hommes plus âgés ».

¹⁴ SPRAWSON Charles, *Héros et Nageurs*, trad. par Guillaume Villeneuve, Bruxelles, Editions Nevicata, 2019, p. 243.

¹⁵ David Hockney, *Portrait of an artist, pool with two figures*, 1972, acrylique sur toile, 213,5 x 305 cm, Londres, Tate.

¹⁶ David Hockney, *Peter Smothering*, Paris, juillet 1975, 1976, tirage à développement chromogène, 26,5 x 20,3 cm, collection de l'artiste.

¹⁷ Spaghetti en zigzag visible aussi par l'œuvre : David Hockney, *Peter getting out of Nik's pool*, 1966, acrylique sur toile, 152 x 152 cm, collection Walker art Gallery, Liverpool, États-Unis.

révéla, dévoilant à la surface d'une eau miroitante le reflet de sa personnalité en quête de sensualité et d'un reflet charnel.

Autant dire que ces hommes représentaient à la fois dans une piscine comme sous une douche pouvaient faire écho sur la multiplication de conquêtes par l'artiste. David Hockney offra une narration à ces toiles où le reflet sur l'eau, s'éprend de la sinuosité du corps masculin. En avril 1972, David Hockney ajouta à sa collection une nouvelle série de photographies, prises au bord de la piscine de Tony Richardson dans le sud de la France. Ces photographies offrèrent de nouvelles solutions pour la peinture des figures. Un photocollage de Peter Schlesinger réalisé un peu plus tard, une peinture du paysage du Nid du Duc (*Valley*, 1970) complètent les sources iconographiques du *Portrait of an Artist*.

Pour David Hockney l'eau devient comme une fenêtre ouverte, transparente pour contempler l'esprit de l'artiste illuminé par la lumière du jour et en apprendre davantage sur sa technique et ses motivations.

Bibliographie :

- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, Coll. « Folioplus Philosophie », 1964 (Rééd. 2006), p. 48.
- PASCAUD Fabienne, *Le Los Angeles de David Hockney, Sous les palmiers, la toile*, « Télérama », [en ligne], 2018, [URL: <https://www.telarama.fr/scenes/le-los-angeles-de-david-hockney-sous-les-palmiers-la-toile,n5544981.php>], consulté le 12/02/2023.
- WALL Jeff, « Photographie et intelligence liquide », *Essais et entretiens*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- SPRAWSON Charles, *Héros et Nageurs*, trad. par Guillaume Villeneuve, Bruxelles, Nevicata, 2019, p. 243.
- WHITMAN Walt, *Feuilles d'herbes*, « Chant de moi-même », 1855.
- KRICHASHIVILI Ana, *L'autre miroir de l'eau*, mémoire Art plastiques et création contemporaine, Université Paris I Panthéon-Sorbonne – Sorbonne I, 2021, sous la direction de Antoine Perrot.

David Hockney *Connoisseur*

David Hockney est un artiste qui, tout le long de sa carrière, a su porter un regard attentif aux œuvres des maîtres du passé. La *maniera* des écoles florentines et vénitiennes, leurs sciences de la composition et de la couleur, servent d'exemple et de sources inéluctables de savoirs pour les travaux du peintre anglais. Dès les années 1950, alors que la tendance est à l'abstraction, David Hockney se refuse à se séparer de l'art figuratif et de balayer d'un revers de main près de deux millénaires de tradition picturale en occident. La position de l'artiste quant à la révolution abstraite ne fut pas une opposition de principe mais plutôt une opposition de style. David Hockney ne se retrouve pas dans les carcans du *cézannisme*, à ses yeux la clarté de la représentation de l'espace, qui se retrouve dans l'art renaissant, est un élément fondamental de « *la bonne peinture* »¹. C'est ainsi que le peintre britannique usera de ses connaissances en matière de spatialisation afin de systématiquement dévoiler ses figures expressives dans une composition limpide et digeste. David Hockney s'inscrit, par son œuvre, dans la lignée des grands noms de l'histoire de l'art. Il ne cherche pas à entrer en confrontation avec eux mais, au contraire, à se positionner dans la continuité. Néanmoins, l'artiste ne se contente pas de copier le passé : il se le réapproprie et dispose de ces savoirs comme d'outils afin de développer son art, son style.



David Hockney, *In the studio, December 2017*, 2017,
dessin photographique imprimé sur 7 feuilles de
papier, monté sur 7 feuilles de Dibond, 278 x 760 cm,
Londres, Tate.

¹ NAUGRETTE Jean-Pierre. « David Hockney : conversation pieces, 1960-1985 » In : *L'Art dans l'art* [en ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.

Mr and Mrs Clark and Percy

La production des années 1970 est un exemple criant de cette volonté de l'artiste à s'inspirer des grands maîtres. Le double portrait de [Mr and Mrs Clark and Percy](#), datant de 1971, offre une vue d'intérieur dans laquelle deux personnages, se faisant face, portent leurs regards vers l'extérieur de la composition. Séparés par une fenêtre grande ouverte sur une cour boisée, les deux protagonistes s'intègrent dans un espace défini et creusé par une architecture des plus simple. Le spectateur entre ainsi aisément dans la toile. Malgré la représentation d'un appartement moderne, une sensation profondément classique semble émaner de la scène. Celle-ci provient certainement de plusieurs éléments. Tout d'abord, *Mr and Mrs Clark and Percy* évoque une *Conversation Piece*. Cette peinture de genre traditionnelle anglaise en vogue au XVIII^e siècle figure des portraits de groupe au dispositif informel et au caractère intimiste. Née dans les années 1720, elle dépeint des moments de la vie quotidienne de membres d'une même famille au sein d'une scène d'intérieur. Ici, les poses de Célia et Ossie Clark rappellent sans grandes difficultés le portrait de [Mr and Mrs William Atherton](#)², peint par l'artiste britannique accompli de *Conversation Pieces* Arthur Devis (1712-1787) entre 1742 et 1743. La structure de la composition reprend également cette œuvre : un couple, le mari et la femme, qui est, dans les deux œuvres, flanqué d'un animal domestique. D'autant plus que les pièces du mobilier sont disposées dans un ordre comparable, de part et d'autre des époux. Ces derniers se voient même séparés par la fenêtre et la porte fermée en arrière-plan. Cependant, la composition de l'œuvre de David Hockney présente un effet miroir et une observation plus poussée de celle-ci fait



David Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy*, 1971, acrylique sur toile, 213.4 × 305.1 cm, Londres, Tate.

apparaître une série de différences, signes d'un retravail critique du modèle anglais antérieur. En effet, la grande amie de David Hockney, Célia, imite Mr Atherton par sa position debout et sa main droite apposée sur la hanche. Son mari, assis, a ses mains posées devant lui à l'image de Mme Atherton pendant que le chien fidèle de la famille contemplant ses maîtres à leur pied devient Percy, un chat, perché sur les genoux d'Ossie. Ici, David Hockney renverse les conventions du portrait de mariage et le modèle traditionnel de portrait de couple que défend l'œuvre du célèbre peintre anglais Thomas Gainsborough (1727-1788) [Mr and Mrs Andrews](#)³. Il renforce ainsi la

² Arthur Devis, *Mr and Mrs William Atherton*, environ 1743, huile sur toile, 92 x 127 cm, Liverpool, Walker Art Gallery.

³ Thomas Gainsborough, *Mr and Mrs Andrews*, environ 1750, huile sur toile, 69.8 × 119.4 cm, Londres, The National Gallery.

nouveauté et la modernité psychologique de cette représentation classique de l'art occidentale. L'artiste britannique revisite ici ce sujet classique de la peinture moderne et le réadapte à ses sujets.

En outre, la représentation des figures se démarque : il y a, en effet, une volonté de représenter les visages à la manière des maîtres néo-platoniciens qui se distingue particulièrement dans le traitement des cheveux. Le visage d'Ossie Clark présente quelques similitudes avec les portraits du peintre italien Sandro Botticelli (1445-1510) comme celui du *Jeune homme au médaillon*⁴ de 1474 aujourd'hui conservé à la galerie des Offices de Florence. Un regard insistant porté vers le spectateur, des cheveux aux mèches ondulées, des pommettes saillantes et une fière fossette au menton sont autant d'indices qui assument une inspiration claire au maître du Quattrocento. Mais d'autres éléments, cette fois-ci plus iconographiques, contribuent à une lecture de l'œuvre dans ce sens.

En effet, le double portrait de *Mr and Mrs Clark and Percy* évoque l'un des thèmes privilégiés de l'art chrétien : l'annonciation. Représentant traditionnellement la vierge Marie informée par l'archange Gabriel, envoyé par Dieu, qu'elle a été choisie pour porter son enfant tout en gardant son statut de vierge, ce sujet comprend, depuis la Renaissance italienne, des éléments caractéristiques et symboliques servant au sujet biblique. La présence d'un bouquet de lys trônant au premier plan de l'œuvre de David Hockney renvoie directement à la peinture de l'artiste florentin Fra Filippo Lippi (1406-1469) *Annonciation de Marie*⁵ (1443) où celles-ci symbolisent la pureté féminine. Lors de l'exécution de ce tableau, Célia était enceinte, rendant d'autant plus plausible la référence religieuse. Par-là, David Hockney ironise sur le rôle conventionnel de l'épouse, humble et pure. En outre, le livre jaune dépeint au côté des fleurs non-sexuées renforce cette inspiration puisqu'il semble faire référence à la Bible que Marie était traditionnellement en train de lire lors de l'apparition divine de l'archange Gabriel comme le dépeint l'artiste de génie italien Léonard de Vinci (1452-1519) dans son *Annonciation*⁶ (1472-1475). De plus, traditionnellement, les représentations d'Annonciation dépeignent la Vierge Marie et l'archange Gabriel séparé verticalement par un élément du décor comme c'est le cas au sein de la fresque du couvent San Marco du peintre italien Fra Angelico (vers 1400-1455), *Annonciation*⁷ (1438-1450). Cette séparation renvoie à la distinction entre le monde humain et le monde spirituel. Chez David Hockney, ce sont la ligne verticale en arrière-plan du volet fermé et la fenêtre ouverte qui marquent la séparation entre ses deux modèles. Cependant, l'artiste britannique n'aurait-il pas employé cette composition pour préfigurer la future séparation du couple ? En effet, trois ans après la création de leur portrait, Célia et Ossie divorceront suites aux multiples relations extra-conjugales de ce dernier. Le double portrait du couple est donc un exercice de style pour David Hockney qui tâche de faire coexister les canons de l'Italie classique à une scène de genre moderne.

⁴ Sandro Botticelli, *Portrait d'homme avec médaille de Cosme l'Ancien*, environ 1474, tempera et stuc doré sur bois, 57,5 × 44 cm, Florence, Galerie des Offices.

⁵ Fra Filippo Lippi, *Annonciation de Marie*, vers 1443/1445, peinture sur peuplier, 205.8 x 187.9 cm, Munich, Alte Pinakothek.

⁶ Léonard de Vinci, *Annonciation*, vers 1472, huile sur panneau, 90 x 222 cm, Florence, Galerie des Offices.

⁷ Fra Angelico, *Annonciation*, 1438-1450, fresque, 230 x 297 cm, Florence, Musée national San Marco.

George Lawson and Wayne Sleep

Un exercice que l'artiste répète entre 1972 et 1975 lorsqu'il réalise son œuvre [*George Lawson and Wayne Sleep*](#) également présentée dans l'exposition *David Hockney : une collection de la Tate*. De nouveau dans un intérieur d'appartement, la scène montre deux hommes l'un à côté de l'autre. Accoudé au cadre d'une porte ouverte sur une chambre, le premier personnage porte son regard sur un autre homme assis de profil devant un clavecin. La situation n'est pas sans rappeler une nouvelle fois les annonces italiennes. Traditionnellement associé à la virginité de Marie dans les Annonciations de la Renaissance, la porte fermée représentée au fond de [*L'Annonciation*](#)⁸ (1455) du peintre italien Domenico Veneziano (1410-1461) se retrouve ici ouverte. Le bel archange visiteur, discerné sous les traits du danseur de ballet Wayne Sleep, est ici nonchalamment appuyé sur le chambranle de la porte par son coude gauche. Il semble inviter la Vierge (le marchand de livres anciens George Lawson) à venir le rejoindre dans la chambre à coucher voisine. Ce dernier, assis sur un tabouret à un clavecin, maintient, de sa main droite, une touche du clavier à la manière de la [*Jeune femme jouant du virginal*](#)⁹ (1672) peint par l'artiste néerlandais Johannes Vermeer (1632-1675). Le regard perdu dans l'horizon de George Lawson, venant probablement d'interrompre la lecture de sa partition, est aussi un élément emprunté au sentiment de la Vierge troublée par l'archange Gabriel pendant sa lecture de la Bible dans cette scène. L'œuvre fait entrer le spectateur dans une scène intime et pourtant emplis de pudeur. Un travail sur les émotions qui, comme l'artiste le disait déjà quelques vingt années auparavant, passe essentiellement par le traitement des figures et la science de les placer dans un espace clair.



David Hockney, *George Lawson and Wayne Sleep*, 1975, acrylique sur toile, 212,5 x 300,8 cm, Londres, Tate.

My parents

La référence aux maîtres italiens atteint son paroxysme en 1977 lorsque David Hockney peint un nouveau double portrait dont les modèles ne sont d'autres que ses propres parents. Sobrement intitulée [*My parents*](#), l'œuvre représente les origines du peintre, que celles-ci soient biologiques comme artistiques. En effet, la volonté de figer le visage de ses parents et de les associer à de claires références à l'art classique dénote d'une volonté de l'artiste à présenter les maîtres de la

⁸ Domenico Veneziano, *Annonciation*, 1442-1448, tempera sur panneau, 27.3 x 54 cm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum.

⁹ Johannes Vermeer, *Jeune femme jouant du virginal*, 1672, huile sur toile, 51.5 x 45.5 cm, Londres, The National Gallery.

renaissance italienne comme ses pairs, les géniteurs de son art. Assis d'un côté et de l'autre de la composition, les parents du peintre sont séparés par un meuble de salon. Sur celui-ci est posé un miroir dans lequel se reflète un portrait de l'artiste. Non pas un portrait véritable mais un portrait allégorique, référentiel. En effet, le reflet de la glace renvoie deux éléments chargés d'histoire. Le premier, assez explicite, est un morceau d'une œuvre bien célèbre : [Le Baptême du Christ](#)¹⁰ par le



David Hockney, Détail de *My parents*, 1977, huile sur toile, 182,9 x 182,9 cm, Londres, Tate.

peintre florentin Piero della Francesca (entre 1412 et 1420-1492), chef d'œuvre absolue de l'art italien du Quattrocento que David Hockney a certainement pu admirer dans les dédales de la *National Gallery* de Londres. La toile du maître est un exemple de composition, d'agencement des corps dans l'espace, où chaque élément trouve sa place afin de créer une harmonie complexe et pourtant parfaitement lisible. Il n'est donc pas étonnant que David Hockney eu choisi cette œuvre comme référence pour illustrer son admiration des travaux des *quattrocenteschi*. Le second élément, plus discret et moins reconnaissable au premier coup d'œil, est un drapé plié sur la tringle qui le soutient. Bien qu'il puisse paraître plus qu'anodin, cet élément est en réalité une référence à une œuvre d'un autre grand maître : Fra Angelico. En effet le drapé est un emprunt à l'œuvre nommée [La Guérison du diacre Justinien par saint Côme et saint Dam](#)¹¹ que le toscan réalisa autour de 1438. Fra Angelico est, aussi dans l'esprit de David Hockney, le premier maître de la lumière. Il est celui qui a su en premier utiliser la lumière comme outil de dévoilement, non plus simplement pour montrer mais pour insister, creuser, composer. Cette double référence dans le reflet du miroir de *My parents* est une sorte de quasi-manifeste à travers lequel David Hockney met en lumière les principales inspirations qui composent sa réflexion sur l'art et son héritage.

¹⁰ Piero della Francesca, *Le Baptême du Christ*, après 1437, œuf sur peuplier, 167 × 116 cm, Londres, The National Gallery.

¹¹ Fra Angelico, *La Guérison du diacre Justinien par saint Côme et saint Dam*, vers 1438, détrempe sur panneau, 37 x 45 cm, Florence, Musée national San Marco.

Cependant, les références artistiques dépeintes dans cette huile sur toile ne se cantonnent pas seulement à l'art renaissant italien. Le petit meuble séparant Kenneth et Laura Hockney, contient également un livre sur Jean-Baptiste Chardin (1699-1779). Considéré comme l'un des plus grands peintres français et européens du XVIII^e siècle, l'artiste était connu pour peindre entre autres des scènes domestiques avec sensibilité et sérieux. Son portrait de *L'Enfant au toton*¹² datant de 1738 figure un jeune garçon totalement absorbé dans la contemplation du tournoiement d'une sorte de toupie appelé toton. Afin de calmer cet enfant agité le temps de faire son portrait, Chardin lui avait demandé de se livrer à ce jeu qui le passionnait. Ainsi, lorsque l'on connaît les circonstances dans lesquelles *My parents* a été peint, le rapprochement se fait dès lors. Effectivement, cette œuvre de David Hockney résulte de deux tentatives infructueuses de portraiturer ses parents. Son père ne tenait pas en place sur sa chaise au contraire de sa mère, posant sagement pour l'artiste. Aussi, celui-ci lui donna une occupation : la lecture. Oubliant ainsi qu'il était observé, Kenneth Hockney, plongé dans son livre, permit à son fils de terminer son tableau.



David Hockney, Détail de *My parents*, 1977, huile sur toile, 182,9 x 182,9 cm, Londres, Tate.

A Rake's Progress

L'ensemble de son œuvre témoigne de cette volonté de s'inscrire dans un lignage classique afin de développer sa propre sensibilité et de chercher continuellement sa propre *maniera*. Au cours de sa carrière, David Hockney réinterprète, à sa manière, non seulement des genres picturaux et des thématiques iconographiques mais également des œuvres complètes appartenant à l'art de la période moderne. L'une des salles de l'exposition du musée Granet, *Carrière d'un Libertin*, en est la preuve exposée. Ici, l'artiste présente sa propre version de *A Rake's Progress* (1963). Originellement, [l'œuvre du même titre](#) désigne un cycle de peinture et d'estampe du XVIII^e siècle exécutée par le peintre et graveur anglais William Hogarth (1697-1764). Retraçant l'histoire d'un aristocrate dilapidant sa richesse, David Hockney s'approprie cette histoire afin de dépeindre son propre et sa quête d'identité dans le New York des années 1960. Il y relate ainsi en partie ses expériences lors de son premier voyage aux États-Unis comme c'est le cas au sein de la planche n° [3. *The Start of the*](#)

¹² Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *L'Enfant au toton. Auguste Gabriel Godefroy, fils cadet du joaillier Charles Godefroy*, 1725-1738, huile sur toile, 67 x 76 cm, Paris, Louvre.

Spending Spree and the Door Opening for a Blonde. En effet, on retrouve dépeint sur l'étiquette de la bouteille la marque de tenture capillaire de *Lady Clairol* avec laquelle David Hockney a décoloré ses propres cheveux. Pourtant, certaines gravures relèvent de l'imaginaire de l'artiste ou sont directement tirées de la série de William Hogarth. La planche n° 4a. intitulée *Marries an Old Maid*¹³ trouve un écho évident en la planche n° 5 du cycle d'estampe datant du XVIII^e siècle : *The Rake Marrying an Old Woman*¹⁴. David Hockney défend cette réadaptation en annonçant: « What I liked was telling a story visually. Hogarth's original story has no words, it's a graphic tale. You have to interpret it all¹⁵ ». D'autant que cette série témoigne également d'éléments emprunter à l'art renaissant à l'image de la planche n° *6a. The Wallet Begins to Empty*. Déjà dans les années 1960, l'artiste semble se retrouver dans les lamentations d'*Adam et Eve chassés du paradis*¹⁶ tel que le dépeignait le peintre florentin Masaccio (1401-1428) près de six siècles auparavant.



David Hockney, *6a. The Wallet Begins to Empty*, 1963, gravure et aquatinte sur papier, 30 x 40 cm, Londres, Tate.



David Hockney, *3. The Start of the Spending Spree and the Door Opening for a Blonde*, 1963, gravure et aquatinte sur papier, 30,2 x 40 cm, Londres, Tate.

À travers les multiples références plus ou moins dissimulées dans ses œuvres, David Hockney dévoile sa grande érudition, sa curiosité et sa soif de savoir. Une particularité de l'artiste britannique qui le pousse, dans le courant des années 2000, à développer une théorie sur l'histoire de la technique artistique en collaboration avec Charles M. Falco, professeur de sciences de l'optique à l'Université d'Arizona. Publié en 2001 dans un ouvrage intitulé : *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*¹⁷, la théorie de l'artiste anglais vise à démontrer l'utilisation d'outils de l'optique complexes dans les ateliers des maîtres anciens depuis les années

¹³ David Hockney, *4a. Marries an Old Maid*, 1963, gravure et aquatinte sur papier, 30 x 40 cm, Londres, Tate.

¹⁴ William Hogarth, *A Rake's Progress, Plate 5*, 1735, gravure, 35.3 x 41 cm, New York, The MET.

¹⁵ STANGOS Nikos (sous la dir.), *David Hockney by David Hockney*, Londres, Thames & Hudson, 1976, p.91.

¹⁶ Masaccio, *Adam et Ève chassés de l'Éden*, 1424-1425, fresque, 214 x 88 cm, Florence, Église Santa Maria del Carmine.

¹⁷ HOCKNEY David, *Savoirs secrets : les techniques perdues des maîtres anciens*, trad. par Pierre Saint-Jean, Paris, Le Seuil, coll. « L'univers de l'art », 2001.

1430. Illustré par son œuvre [*The Great Wall*](#)¹⁸, David Hockney observe un changement brutal dans la manière de représenter les visages à partir de la première moitié du XV^e siècle. En effet, les traits sont plus fins, les détails plus nets et les expressions plus réelles. Cette technicité nouvelle ne peut être le fruit d'un simple progrès manuel de la part des artistes et doit certainement être liée à une avancée technologique permettant aux ateliers de livrer des portraits plus vrais que nature. L'apparition de la *camera obscura* ou *camera lucida* et autres outils à lentilles fines dans le nord de l'Europe puis dans le bassin méditerranéen sont certainement à l'origine de ce phénomène graphique. En 2003, la BBC produit [un documentaire](#) dans lequel David Hockney explique au grand public sa théorie et exprime de vive voix sa passion pour l'art classique. L'artiste anglais est sans aucun doute un véritable *connoisseur*.

¹⁸ David Hockney, *The Great Wall*, 2000, copies laser couleur sur 18 panneaux, 96 x 48 cm chacun et 96 x 864 cm l'ensemble, Collection Fondation David Hockney.

Bibliographie :

- HOCKNEY David, *Savoirs secrets : les techniques perdues des maîtres anciens*, trad. par Pierre Saint-Jean, Paris, Le Seuil, coll. « L'univers de l'art », 2001.
- LIVINGSTONE Marco, *David Hockney*, trad. par Fabienne Poloni, Paris, Thames & Hudson, 1991.
- LUTZ Eitel, *David Hockney : une chronologie*, trad. par Stéphanie Lux, Köln, Taschen, 2021.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, « David Hockney : conversation pieces, 1960-1985 » dans TOPIA André, LEMARDELEY Marie-Christine, BRUGIÈRE Bernard (sous la dir.), *L'Art dans l'art*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 325-345.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, « Les savoirs secrets de David Hockney », *Revue des deux mondes*, Juillet-Août 2002.

Influencé, influenceur : David Hockney et le cinéma

Une philosophie lynchienne ?

Comme la peinture de David Hockney, le cinéma de David Lynch est imprégné de culture californienne, et plus spécifiquement de celle de Los Angeles : ses personnages haut en couleurs, acteurs, producteurs, hommes et femmes magnifiques, jeunes et fortunés ; ses paysages et ses routes montagneuses aux virages innombrables. Une route, en particulier, fait conjuguer l'univers des deux artistes, la célèbre Mulholland Drive, symbole du cinéma hollywoodien, chère à la sphère picturale et personnelle de l'artiste britannique (cf : David Hockney, *Billy Wilder*, 1976). En 1980, David Hockney réalise une acrylique sur toile de plus de deux mètres de long, *Mulholland Drive : The Road to the Studio*. Le paysage est aussi fidèle à Los Angeles qu'à l'œuvre du jeune artiste : les formes sont exagérées, les couleurs acidulées, les arbres de toutes formes et les piscines rectangulaires bordent cette route devenue violette, bleue et verte. En 2001, David Lynch réalise *Mulholland Drive* qui lui vaut le prix de la Mise en Scène au Festival de Cannes la même année. Ce film à énigme néo-noir américano-français - resté le plus célèbre du cinéaste américain dans la culture populaire - retrace le périple mystérieux de deux femmes, une aspirante actrice et une amnésique rescapée d'un violent accident de voiture produit dans l'un des virages de Mulholland Dr. La romance naissante entre les deux femmes n'est pas sans rappeler l'homoérotisme qui caractérise un grand nombre des œuvres de David Hockney. Si l'argument peut sembler faible, des exemples précis suffiront à appuyer cette théorie. Betty (Naomi Watts) et Rita (Laura Harring) se lient d'abord d'amitié, bien que la tension sexuelle soit palpable dès leur première rencontre. Alors que Betty arrive dans l'appartement de sa tante à L.A., censément vide, elle se dirige vers la salle de bain où elle découvre le corps nu de Rita vaguement dissimulée par la porte de douche. Cette scène qui fait se rencontrer les deux principaux personnages du film peut être comparée à l'une des scènes de douche exposées actuellement au musée Granet, *Man in Shower in Beverly Hills* (1964). Le spectateur - comme Betty - rencontre cette figure, dénudée et inavertie, prenant sa douche - Rita ne se rend pas compte de la présence de Betty avant plusieurs secondes - le plaçant alors en tant que voyeur interrompant un moment intime. Si le rideau est ouvert chez David Hockney et la porte fermée chez Lynch elle n'empêche la révélation du corps de Rita. Ce méta-film met en scène l'intimité féminine là où David Hockney s'attarde uniquement sur les amours masculines. Ces représentations codées chez David Hockney le sont tout autant chez le cinéaste qui, à l'instar du peintre, se plaît à mettre en exergue des corps « parfaits ». Toutes deux sont fines et élancées, jeunes et en bonne santé physique comme le sont les amants de David Hockney, blancs, beaux et musclés. On peut également penser que ces représentations sont le reflet moins de l'imaginaire des deux artistes que de la population



David Hockney, *Mulholland Drive: The Road to the Studio*, 1980, acrylique sur toile, 218.44 × 617.22 cm, Los Angeles, LACMA.

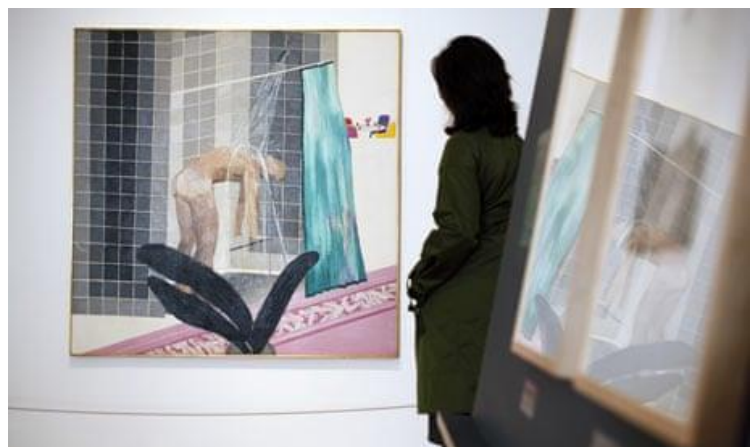
hollywoodienne et des critères de beauté en vigueur à Hollywood, et qui, encore aujourd'hui, ont la dent dure.

Hollywood devient une ville-rêve chez Lynch, concordant avec sa réputation, il y est difficile de dissocier le rêve de la réalité. Comme dans nombre de ses films, Lynch perturbe la vue et le discernement du spectateur : qu'est-ce qui est de l'ordre du rêve ? que s'est-il passé réellement ? ce personnage / ce lieu est-il réel ? L'une des premières scènes du film représentent la rencontre entre deux hommes dans un *dîner*, l'un raconte son rêve cauchemardesque



[Extrait] David Lynch, *Mulholland Drive*, Studiocanal, Les Films Alain Sarde, États-Unis, France, 146 minutes, 2001.

tandis que l'autre tente de le comprendre. Le cauchemar se déroule dans le même endroit où ils déjeunent. L'atmosphère devient plus lourde et la terreur qui envahit celui qui raconte son rêve submerge la pièce. Cette scène ne fait qu'annoncer un grand nombre d'évènements étranges qui vont se produire à la suite du film. La vue de Mulholland Drive de David Hockney rompt avec cette idée du cauchemar et de peur immuable. En dépit des dangereux virages, cette route est représentée de manière presque paradisiaque. La végétation est omniprésente, elle prend des couleurs vives et inattendue faisant d'Hollywood un tableau onirique et paisible. Le rêve est appréhendé dans ces deux œuvres de manières tout à fait distinctes. Ce qui lie néanmoins les deux artistes est cette idée de régularité, la création d'un monde pictural à part entière. Celui de Lynch est mystérieux, celui de David Hockney reste limpide en dépit des formes étonnantes qu'il peut prendre. Et l'un comme l'autre, ils restent fidèles à ce monde sans pour autant s'y sentir limité. La simple conception de la piscine, motif récurrent chez David Hockney et particulier au paysage californien, discordes d'une œuvre à une autre. Elle apparaît comme le symbole de la fortune, d'un certain mode de vie, et comme un modèle architectural californien, dans les deux cas. Pourtant, ce *topos* californien devient nébuleux, presque inquiétant, chez Lynch qui offre deux visions d'une même piscine. Une première en plein jour lorsqu'un jeune réalisateur hollywoodien surprend sa femme en train de le tromper, et une seconde en pleine nuit, alors que ce même réalisateur semble séduire Rita arrivée au bras de Betty. Selon Jean-Pierre Naugrette, la vue de jour renvoie à « un espace géométrique et froid malgré la lumière aveuglante du jour » tandis que la vue de nuit s'apparente à « un espace profond, riche et sensuel correspondant à un régime nocturne où tout semble



David Hockney, *Man in Shower in Beverly Hills*, 1964, acrylique sur toile, 167 x 167 cm, Londres, Tate.

possible¹. » La piscine chez Lynch n'est plus le lieu dénué de présence humaine, paisible et calme que l'on peut admirer dans *A Bigger Splash*.

Billy Wilder : une histoire d'amitié et de grand écran



David Hockney, *Billy Wilder*, 1976, gravure sur papier, lithographie, 965 x 711 mm, Londres, Tate.

L'amitié entretenue entre David Hockney et Billy Wilder a moins été exposée que celle qu'il entretenait avec Celia Birtwell – une des figures majeures de son œuvre. Pour autant elle occupe quelques-uns de ces travaux dans les années 1970-1980. A cette époque le cinéaste américain s'est déjà bien installé dans l'industrie cinématographique hollywoodienne. Dans les années 1950, il collabore avec des étoiles montantes telles que Audrey Hepburn (*Sabrina*, 1954) et Marilyn Monroe (*Sept ans de réflexion*, 1955 ; *Certains l'aiment chauds*, 1959). A l'instar de Kubrick et Hitchcock, Wilder marque le cinéma américain du XX^{ème} siècle. Quatre de ses films figurent sur la liste des cent meilleurs films selon l'AFI (American Film Institute). A son habitude, David Hockney immortalise ses amours comme ses amitiés, avec tendresse et honnêteté. Dans ce portrait de 1976, Wilder est représenté sobrement assis sur un fauteuil de metteur en scène, un script posé sur ses genoux. L'ambiance ressemble à celle d'un plateau, peut-être celui d'un de ses derniers long-métrages, *Spéciale Première* (titre original : *The Front Page*), sorti en salles en 1974. Les éléments de décors sont peu nombreux dans cette lithographie, le blanc domine et seuls quelques crayons de couleurs viennent ajouter une certaine vivacité au premier plan. Sur ce qui semble être un coin de table, reposent une lentille, quelques stylos et un chapeau noir. Derrière le cinéaste, un panneau s'illumine, « QUIET ».

Wilder est particulièrement réputé pour ses comédies originales et véritables critiques de l'Amérique puritaine. Lors de sa plus grosse période d'activité de nombreuses règles circonscrivent la production cinématographique aux États-Unis. Communément appelé le Code Hays, le *Motion Picture Production Code* est établi en 1930 par le sénateur William Hays en réaction à de nombreux scandales intervenus à partir des années 1920. Il a pour but de réguler le contenu de la production des films en donnant des recommandations sur ce qu'il est convenable de montrer, ou non, à l'écran. Parmi les principes généraux de ce texte on retrouve : l'interdiction de produire un film portant atteinte aux valeurs morales des spectateurs ou pouvant amener la sympathie du spectateur du côté du crime, des méfaits, du mal ou du péché ; l'obligation de mettre en scène des



[Extrait] Billy WILDER, *Double Indemnity*, Paramount Pictures. United-States. 107 minutes. 1944.

¹ NAUGRETTE Jean-Pierre, « David Hockney (1980) et David Lynch (2001), auteurs de *Mulholland Drive* », *Ligeia*, n°77-80, 2007. [URL: <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-ligeia-2007-2-page-223.htm>], consulté le 10 mars 2023.

standards de vie corrects ; de vives réglementations quant aux représentations de la sexualité notamment la condamnation des perversions sexuelles (homosexualité, travestissement, pédophilie etc.). Dans l'esprit de Wilder, ce code en vigueur est moins un frein à la création qu'un moyen de stimuler l'inventivité du cinéaste. Dès les années 1940, alors que le Code Hays est encore appliqué de façon stricte, le jeune cinéaste introduit dans ses premières productions des relations ambiguës entre personnes du même sexe. *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, 1944) concerne une relation extra-conjugale entre un homme (Walter Neff) et une femme mariée (Phyllis Dietrich). Dans ce film noir, les deux amants tentent d'éliminer le mari de la jeune femme afin de pouvoir vivre pleinement leur passion. Parallèlement, la relation amicale, entre le protagoniste et son meilleur ami (Barton Keyes), demeure et intrigue. Les deux hommes passent de nombreux moments ensemble, seuls, et échangent de nombreux gestes, instaurent un contact constant. Ils se touchent volontairement, candidement, et ne laisse jamais



Billy Wilder, *Some Like It Hot*, United Artists, United-States, 121 minutes, 1959.

l'autre allumer son propre cigare. Ses gestes innocents au premier abord, peuvent être interpréter de différentes manières. L'allumage du cigare, par exemple, est un geste lourd de sens. Il évoque à la fois la passion et l'attirance sexuelle entre deux personnes. Ce même jeu de fumée, et de cigarette est clairement indiqué dans le court-métrage de Jean Genet. Pour garder un contact, les deux amants séparés par les murs de leur cellule percent un trou où une tige peut passer et c'est ainsi qu'ils s'échangent la fumée d'une cigarette, d'une bouche à l'autre. Si Wilder a confié à plusieurs reprises vouloir réaliser un film centré sur une histoire d'amour entre deux hommes, la seule manière d'y parvenir était de manière détournée. Elle se lit alors seulement entre les lignes. En 1959, sort en salle *Some Like It Hot*, une comédie burlesque avec en tête d'affiche Marilyn Monroe aux côtés de Tony Curtis et Jack Lemmon dans le rôle de deux hommes travestis. La production de ce long-métrage se fait sans l'approbation de la *Motion Pictures Production*, et à sa sortie la *Catholic League of Decency* le décrit comme étant une grave offense aux normes chrétiennes et traditionnelles de moralité et de décence. La présence du travestissement, jugé immoral et contraire aux mœurs en vigueur, ne passe pas inaperçue, bien qu'il soit utilisé sur le ton de l'humour et que Wilder ait tenté de limiter les dégâts en réalisant un film en noir et blanc et non pas en couleurs pour atténuer le maquillage des deux hommes. Le réalisateur semble adopter une position sociale et politique assumée. Wilder n'a plus recours aux stratagèmes et clôt cet opus avec un dialogue entre le personnage de Osgood - un homme très riche - et Jerry / Daphné - fiancée d'Osgood - qui laisse penser que l'amour entre deux hommes n'est pas moins louable que l'amour entre deux personnes de genres / sexes différents :

- Daphne: *We can't get married at all.*
- Osgood: *Why not?*
- Daphne: *Well, in the first place, I'm not a natural blonde!*
- Osgood: *Doesn't matter...*

- Daphne: *I smoke. I smoke all the time.*
- Osgood: *I don't care.*
- Daphne: *I have a terrible past. For three years now, I've been living with a saxophone player.*
- Osgood: *I forgive you.*
- Daphne: *I can never have children.*
- Osgood: *We can adopt some.*
- Daphne: *You don't understand, Osgood, I'm a man!*
- Osgood: *Well... nobody's perfect!*

La révélation de Daphné, qui se prénomme véritablement Jerry, n'a pas l'air de mettre en colère ou de dégoûter l'homme qui était tombé amoureux d'elle / lui, alors qu'on peut penser que les attentes d'un public hétérosexuel étaient différentes. En clôturant le film de cette manière, Wilder va à l'encontre des restrictions imposées, et se positionne en tant que défenseur, ou du moins comme une personne qui cautionne plutôt qu'une qui condamne.

Les amants du cinéma

En 1973, Jack Hazan présente un drame/documentaire consacré à David Hockney². L'artiste fait partie intégrante du projet, et, pour les besoins du film, se livre aux spectateurs avec autant de passion qu'il le fait dans son œuvre picturale. Il se penche, cette fois, sur sa rupture avec Peter Schlesinger, un jeune peintre américain qui avait servi de modèle pour *Portrait of an Artist* en 1972. Ce film/documentaire, entre fiction et réalité, souffle un vent de renouveau et de liberté sur le cinéma anglophone bridé par de nombreuses réglementations esthétiques et morales. Mais le rêve est de courte durée puisqu'après son passage au Festival de Cannes le film n'est pas présenté en salles, à quelques exceptions près. Aux États-Unis le film est intégralement censuré, et en Grande Bretagne il faudra attendre 2002 pour que le film obtienne un visa tout public. Diffusé au cinéma Mazarin d'Aix-en-Provence à l'occasion de l'exposition « David Hockney : collection de la Tate », le *timing* semble idéal pour évoquer les liens unissant l'esthétique du peintre au cinéma gay du XX^{ème} siècle. Les années 1960 sont une époque charnière pour le jeune artiste qu'est David Hockney. Son emménagement aux États-Unis et la libération de son orientation sexuelle - dans un pays bien moins répressif, en apparence, que l'Angleterre - vont l'encourager à consolider son engagement vis-à-vis de la communauté *queer* à la fois dans sa vie et dans son œuvre. A l'été 1960, âgé d'une vingtaine d'année, il découvre la poésie de Constantin Cavafy, poète d'origine grecque né en Egypte. Il est populaire dans la littérature moderne pour l'homoérotisme, inédit, qui spécifie la majeure partie de son œuvre. Admiratif, David Hockney entreprend la réalisation de quatorze gravures, chacune accordées à un poème en particulier. Parmi la centaine de poèmes attribués au poète grec, le jeune David Hockney arrête son choix moins sur des textes autobiographiques que sur des « fictions » homoérotiques, faisant référence à la perte d'un amant, au chagrin émergent lors d'une rupture amoureuse ainsi qu'au deuil. Parmi ces gravures



David Hockney, *In despair*, 1966, gravure sur papier, 34.5 x 22.3 cm, Londres, Tate.

² HAZAN Jack, *A Bigger Splash*, Buzzy Entreprises, United Kingdom, 106 minutes, 1973.

réalisées en 1966, *In Despair* et *Beautiful and White Flowers* semblent extraites d'un *moodboard* de Richard Oswald ou de Jean Genet. Le premier double portrait évoque une relation sexuelle entre deux hommes que rien ne semble unir si ce n'est cette intimité partagée et passée. Les regards ne se croisent pas, les bras s'effleurent seulement, et la nudité, dissimulée par un drap froissé, semble rester le seul témoin de cette liaison. Le poème auquel il fait référence, *Lovely White Flowers / Beautiful flowers and white as they suited well*, traduit le chagrin qui suit la perte d'un amant et la recherche de l'être aimé dans l'Autre :

« He lost him completely. And he now tries to find / his lips in the lips of each new lover, / he tries in the union with each new lover / to convince himself that it's the same young man, / that it's to him he gives himself. »

Le second double portrait est le reflet d'un amour plus paisible. Une scène quotidienne, l'immersion dans la vie ordinaire d'un couple homosexuel d'âge moyen. Deux hommes, un allongé, l'autre debout derrière le sofa où le premier s'étend, font face au spectateur. Comme dans *In Despair*, l'un a le regard fuyant, l'autre fixe le spectateur / l'artiste. Le poème de Cavafy tire son nom des fleurs blanches - et belles - déposées sur le cercueil du défunt amant faisant écho à sa jeunesse. De l'attitude des deux hommes émane une certaine sérénité et l'idée d'un amour durable et inébranlable. Le sofa remplace le lit, la nudité n'est plus et la complicité subsiste.

Les deux amants de *Beautiful and White Flowers* possèdent la même sincérité et la même pudeur des sentiments que les amants de Richard Oswald, dépeints dans le long-métrage *Différents des autres*³. Considéré comme le premier film représentant ouvertement une relation amoureuse homosexuelle, l'influence de son iconographie est considérable. Loin des corps nus cherchant à tout prix le contact de la chair que l'on retrouve chez Genet, les deux personnages d'Oswald traduisent leur amour réciproque par des gestes presque nobles, empreints d'affection. Ils s'échangent des caresses sur la joue, des regards langoureux et cela seulement à l'intérieur des murs de la maison de Paul Körner (le virtuose, l'homme le plus âgé des deux) puisque démontrer son amour dans les rues de l'Allemagne du début du XX^{ème} siècle comprend de nombreux dangers, dont ils vont faire les frais. En effet, l'homosexualité y est pénalisée par le paragraphe 175 du Code Pénal allemand. Repéré, Körner est victime de chantage de la part d'un prostitué à qui il verse d'importante somme d'argent, jusqu'à ce qu'il refuse de continuer à payer. Ce dernier va alors le dénoncer. Privé de son amour et de sa notoriété le virtuose se suicide. Profondément politique et social, ce film co-produit par le Docteur allemand Magnus Hirschfeld, avait pour but de démontrer l'incohérence de cette loi. Hirschfeld qui joue son propre rôle dans le film déclare :

« Love for one's own sex can be just as pure and noble as that for the opposite sex. This orientation is to be found among many respectable people in all levels of society⁴. »



David Hockney, *Beautiful and White Flowers*, 1966, gravure sur papier, 34.5 x 22.3 cm, Londres,

³ OSWALD Richard, *Anders als die Andern*, Allemagne, 50 minutes, 1919.

⁴ « L'amour pour une personne du même sexe peut-être aussi pur et noble que celui pour le sexe opposé. Cette orientation se retrouve chez de nombreuses personnes respectables à tous les niveaux de la société. »

La mort du virtuose qui conclut ce long-métrage fait écho à celle évoquée dans le poème de Cavafy, *Lovely White Flowers / Beautiful flowers and white as they suited well*. C'est elle qui sépare à jamais les deux amants. Les deux hommes dépeints dans *In Despair*, le poème et la gravure, renvoient à un amour plus charnel - s'il n'exclut pas les sentiments - il se repose plus sur une attirance et des relations physiques. Blancs, jeunes, athlétiques et beaux, ils correspondent aux particularités physiques des amants de Genet. *Un chant d'amour*, réalisé en 1950 et censuré jusqu'à la fin des années 1970, est un court-métrage sensiblement pareil aux œuvres littéraires de l'artiste, et notamment *Le Journal du Voleur*⁵. L'homoérotisme est à son comble. La tension sexuelle règne dans la prison où plusieurs jeunes hommes sont enfermés et deux amants séparés. Véritable ballet masturbatoire, *Un chant d'amour* met en exergue l'amour charnelle qui demeure entre ces deux amants qui se font face mais ne peuvent se toucher.



[Extrait 1] Jean Genet, *Un chant d'amour*, France, 1950.



[Extrait 2] Jean Genet, *Un chant d'amour*, France, 1950.

⁵ GENET Jean, *Le journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1982.

Bibliographie / Filmographie

- GENET, *Un chant d'amour*, France, 25 minutes, 1950.
- GENET Jean, *Le journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1982.
- HAZAN Jack, *A Bigger Splash*, Buzzy Entreprises, United Kingdom, 106 minutes, 1973.
- LYNCH David, *Mulholland Drive*, Studiocanal, Les Films Alain Sarde, États-Unis, France, 146 minutes, 2001.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, « David Hockney (1980) et David Lynch (2001), auteurs de *Mulholland Drive* », *Ligeia*, n°77-80, 2007. [URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-ligeia-2007-2-page-223.htm>], consulté le 10 mars 2023.
- OSWALD Richard, *Anders als die Andern*, Allemagne, 50 minutes, 1919.
- WILDER Billy, *Double Indemnity*, Paramount Pictures, United-States, 107 minutes, 1944.
- WILDER Billy, *Some Like It Hot*, United Artists, United-States, 121 minutes, 1959.

Motifs et modèles : les outils d'une production autobiographique

Les formes représentées par David Hockney sont celles qu'il observe dans sa vie : des piscines de Los Angeles à l'océan Pacifique, en passant par les routes sinueuses et longitudinales des terres de l'ouest. Il peint les territoires qu'il foule, lors de ses déplacements ou de ses voyages, par exemple au Mexique, produisant une œuvre diverse et itinérante. Inspiré des paysages, des personnes et des objets qui l'entourent, le plasticien crée une œuvre autobiographique. Son environnement et les visages familiers marquent profondément sa pratique. L'idée de mouvement, d'espace, de temps et parfois de longévité habite sa production.

Ses modèles – récurrents – sont donc les personnes qui accompagnent son parcours de vie ou ses trajectoires : David Hockney les retrouve lors de ses allers-retours entre Bradford, Londres, New-York, Paris et Los Angeles. L'artiste représente sa famille, ses amis, ses amants et ses pairs. Toutefois, il commence par se représenter lui-même : deux œuvres de 1954 (lithographie et collage) nommées *Self-Portrait*¹ amorcent le début d'une longue série d'autoportraits. En 1955, il peint l'une de ses premières huiles sur toile² et peint son père, Kenneth Hockney³.

La figure « minutieusement » représentée

L'exercice du portrait révèle chez David Hockney une prouesse plastique : entre naturalisme⁴, compositions savantes et recherchées, finesse des traits et goût du détail. Des nus masculins aux doubles portraits, David Hockney étudie cet art sous toutes ses formes. En outre, l'artiste joue sur tous les fronts et varie les techniques : « dessin au crayon, peinture à l'huile et à l'acrylique, estampes, lithographies et assemblages photographiques⁵ ». En 1954, il maîtrise déjà la technique de la lithographie, alors qu'il est adolescent et jeune étudiant à la Bradford School of Art. En 1978, pour réaliser un portrait de sa mère, il emprunte l'encre sépia et le roseau taillé, semblables à ceux utilisés par Van Gogh un siècle plus tôt⁶.

David Hockney dessine à plusieurs reprises sa mère, Laura Hockney et témoigne ainsi de l'affection qu'il lui porte. À Los Angeles, il garde un lien fort avec elle grâce à une riche correspondance⁷. De retour à Londres dans les années 1970, il a plus souvent l'occasion de rendre visite à ses parents dans sa ville natale, Bradford, et par conséquent de les représenter⁸. En 1972, il réalise le dessin *Portrait of the Artist's Mother*. Par sa simplicité, ce portrait fait honneur à la personnalité humble de sa mère. Elle est représentée sans prétention et sans artifice. Laura est un modèle patient. Plus patiente que son époux Kenneth, elle est toujours prête à consacrer du temps à son fils⁹. Assise dans un fauteuil, la pose qu'elle tient ne semble pas vraiment naturelle¹⁰, cependant, le regard au loin et les mains croisées, elle marque le repos, la méditation, la réflexion

¹ David Hockney, *Self-Portrait*, 1954, lithographie sur papier, 29,8 x 25,8 cm, The David Hockney Foundation. David Hockney, *Self-Portrait*, 1954, collage sur papier journal, 41,29 x 29,80 cm, The David Hockney Foundation.

² David Hockney, *Portrait of my father*, 1955, huile sur toile, 50,8 x 40,64 cm, The David Hockney Foundation.

³ LIVINGSTONE Marco, « La famille » dans LIVINGSTONE Marco, HEYMER Kay, *David Hockney : portraits de famille*, Paris, Thames and Hudson SARL, 2003, p. 43.

⁴ David Hockney différencie les termes réalisme et naturalisme : « J'emploie le mot naturalisme en l'opposant au mot réalisme. » cité dans *David Hockney par David Hockney*, 2003 cité par *David Hockney, Images*, trad. de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames and Hudson SARL, 2011, p. 131.

⁵ LIVINGSTONE Marco, *op. cit.*, 2003, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 54

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

sur la fuite du temps, la mort. Cette pose de trois quarts offre un angle intéressant pour le dessinateur. Le traitement « minutieux » du visage et des détails confèrent à l'œuvre une facture académique. Le visage est marqué par les rides, l'artiste représente sa mère sans idéalisation. Laura Hockney avait alors soixante-dix ans et, malgré son corps frêle, elle apparaît digne. On reconnaît une facture naturaliste jusqu'ici chère à l'artiste par sa formation.



David Hockney, *Portrait of the Artist's Mother, Mrs Laura Hockney, Bradford*, 1972, encre sur papier, 42,2 x 35,3 cm, Londres, Tate.

Le modèle féminin tient une place importante dans l'œuvre du plasticien. Celia Birtwell, son amie, lui inspire de nombreuses œuvres dont la lithographie *Celia* de 1973¹¹ produite à Los Angeles. Le traitement de la robe accorde une certaine majesté au personnage. Les contrastes des tons noir, blanc et gris soulignent ses traits. Les contours foncés des paupières font ressortir ses yeux clairs. Subtil, fidèle, ce portrait lithographique représente minutieusement cette femme charismatique dont David Hockney réussit à saisir la personnalité. L'artiste lui consacre également une série de portraits colorés, réalisés lors de son séjour à Paris entre 1973 et 1975¹² dont *Célia en déshabillé*¹³ montre le modèle dans toute sa sensualité. En 1974, le plasticien expose cet ensemble avec d'autres portraits à la galerie Claude Bernard¹⁴.

À Paris, David Hockney pense de plus en plus au travail de Picasso : « Et puis, bien entendu, je pensais constamment à Picasso. Une force incroyable émanait de son œuvre, mais je ne savais pas comment l'utiliser. Comme beaucoup à l'époque, je pensais que son œuvre était tellement idiosyncrasique que personne ne pourrait l'utiliser. J'ai changé d'avis depuis¹⁵. » Grâce à l'œuvre *Artist and Model* (1973-1974)¹⁶ réalisée d'après une photographie de Picasso¹⁷, David

¹¹ David Hockney, *Celia*, 1973, lithographie sur papier, 108,5 x 72,5 cm, Londres, Tate.

¹² HOCKNEY David, *Ma façon de voir*, Paris, Thames and Hudson SARL, 1999, p. 16-17.

¹³ David Hockney, *Célia en Déshabillé, Paris, non. 1973*, 1973, crayon sur papier, collection privée.

¹⁴ HOCKNEY David, *Ma façon de voir*, Paris, Thames and Hudson SARL, 1999, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ David Hockney, *Artist and Model*, 1973-1974, gravure sur papier, 75,2 x 57 cm, The David Hockney Foundation.

¹⁷ HOCKNEY David, *Ma façon de voir*, Paris, Thames and Hudson SARL, 1999, p. 20.

Hockney mène une réflexion sur la relation entre l'artiste et le modèle. Assis l'un en face de l'autre, ils échangent un regard. Le jeune créateur joue le rôle du modèle nu assis en face du vieux maître. La ville de Paris éveille en lui d'autres réflexions :

« J'avais des pensées plein la tête, je réfléchissais à certaines attitudes vis-à-vis de la peinture, que je trouvais négatives. Il me fallait rompre des amarres, en finir avec l'obsession du naturalisme. Cela m'a pris assez longtemps quand j'y réfléchis. À Paris, je réalisais beaucoup de portraits, des dessins. Je dessinais lentement. Je passais deux à trois jours à dessiner la personne, de façon assez académique, « minutieuse », si vous préférez¹⁸. »

Malgré son conflit intérieur entre naturalisme et abstraction, la figure reste dominante dans son art qu'elle soit suggérée ou représentée : « L'art contemporain ne me passionnait guère. L'art conceptuel me semblait aride, totalement exempt de sensualité, étranger. [...] Nous [David Hockney et Ron Kitaj] n'arrivons pas à comprendre pourquoi la figure avait disparu des œuvres d'art, ou semblait avoir disparu. En réalité, ce n'était pas tout à fait ça. En un sens, elle n'a jamais disparu¹⁹. » David Hockney conclut son ouvrage *Ma façon de voir* avec une équation simple : « Représentation = abstraction²⁰ ».

Les fleurs : du motif au modèle, de l'objet au sujet



David Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy*, 1971, acrylique sur toile, 213,4 × 304,8 cm, Londres, Tate.

Les compositions de la série des doubles portraits sont foisonnantes et regorgent d'objets du quotidien de style Art déco ou design. Les objets font partie de ces paysages intérieurs, domestiques, sillonnant les peintures, dessins, collages ou assemblages de David Hockney. Ils deviendront un modèle à part entière alors qu'ils n'occupaient qu'une partie des compositions, créant une ambiguïté entre le motif et le modèle²¹. L'objet devient modèle. L'objet devient sujet.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 238.

²¹ Un premier pas vers l'abstraction. À force de zoomer, les objets deviendront méconnaissables, abstraits ou simplifiés, une synthèse après des années d'efforts plastiques, vouées au naturalisme. Les formes abstraites chez David Hockney, inspirées de natures mortes, peuvent être recensées à partir des années 1970 avec *Rubber Ring Floating in a Swimming Pool* (1971).

Les fleurs, évocatrices de la figure féminine et de la vanité²² répondent à cette préoccupation. Dans le tableau *Man in Shower in Beverly Hills* (1964)²³, en arrière-plan à droite, un vase est posé sur une table elle-même entourée de quatre chaises. Cet espace compose une nature morte conventionnelle dans une scène de bain contemporaine²⁴. Les fleurs apparaissent dans les portraits, les natures mortes et les autoportraits de l'artiste. Cette fascination pour les fleurs, probablement héritée de sa mère, apparaît très tôt.

D'abord un motif récurrent, elles sont ensuite érigées en modèle. Dans le double portrait *Mr and Mrs Clark and Percy* (1970-1971), les lys annoncent une naissance à venir comme dans les scènes d'Annonciation²⁵. Réalisée la même année que ce double portrait, la lithographie *Lillies* est l'exemple parfait du motif érigé en sujet. Six fleurs sont regroupées par deux et se détachent du quadrillage de l'arrière-plan. La couleur et la ligne longitudinale des tiges rappellent celles du crayon vert tandis que le bleu du vase rappelle la tache d'encre, comme si l'artiste venait d'achever son travail cette mise en abyme évoque le processus de création. Les fleurs sont imprégnées de symbolique, comme les lys, voire de références au patrimoine : les tournesols que l'artiste représente à plusieurs reprises, comme *Sunflower I* de 1995²⁶, sont un hommage à Van Gogh.



David Hockney, *Lillies*, 1970-1971, lithographie sur papier, 75,2 × 53,3 cm, Londres, Tate.

²² Comme un *memento mori* la vanité rappelle à l'homme le caractère éphémère de la vie. Les fleurs – vouées à faner, les crânes humains et les objets du commun des mortels font partie des éléments qui composent une vanité dans les tableaux, notamment ceux du XVIIe siècle. Par exemple, le musée Granet conserve la toile *Sainte Marie Madeleine* du maître italien Il Cavaliere Calabrese où la protagoniste tient dans sa main un crâne.

²³ David Hockney, *Man in Shower in Beverly Hills*, 1964, acrylique sur toile, 167,3 x 167 cm, Londres, Tate.

²⁴ En opposition, la scène de bain académique dépeint des femmes nues.

²⁵ Dans la peinture religieuse, la scène de l'Annonciation, décrite par l'évangile selon Saint Luc et dans certains textes apocryphes, représente l'ange Gabriel descendu des cieux pour annoncer à la Vierge qu'elle porte l'enfant Jésus. Les lys sont présents dans les scènes de l'Annonciation, ils symbolisent la pureté de Marie.

²⁶ David Hockney, *Sunflower I*, 1995, eau-forte et aquarelle sur papier, 69 x 57 cm, Paris, Galerie Lelong & Co.

Parmi ses fleurs préférées : les tulipes. Un bouquet est disposé sur une commode dans les doubles portraits de ses parents, incluant *My parents* (1977). Cette fleur marque une présence féminine dans les portraits masculins comme celui de David Webster (1971)²⁷ et d'Henry Geldzahler (1976)²⁸ ou encore dans le double portrait : *Henry Geldzahler and Christopher Scott* (1969)²⁹. Les tulipes sont avant tout présentes dans l'atelier du peintre : « Avant de commencer ce portrait [de Sir David Webster], je ne savais pas comment le faire, ni quel décor choisir. [...] Finalement, je me suis dit que la seule chose à faire, c'était de le peindre dans mon atelier. Voilà donc le décor : la table, les fleurs et la chaise que j'avais dans mon atelier³⁰. » Dans ses autoportraits, David Hockney se représente à domicile, dans son atelier, avec les mêmes éléments dont les tulipes comme dans *Self-Portrait with Blue Guitar*³¹ et *Model with Unfinished Self-Portrait* (1977)³².



David Hockney, *My parents* (détail), 1977, huile sur toile, 182,9 x 182,9 cm, Londres, Tate.

En 1997, il intitule sa première exposition personnelle « Flowers, Faces and Spaces » présentée à Londres à la galerie Annelly Juda où de nombreux portraits de sa mère³³ sont exposés auprès de lys, tournesols et fleurs exotiques comme le suggère le titre³⁴. Le mot fleur revient régulièrement dans les titres qu'il choisit comme *Beautiful and White Flowers* (1966)³⁵ issu du poème de Constantin Cavafy. Dans cette gravure, les jeunes hommes remplacent les fleurs. L'artiste nomme un portrait de son amie : *Celia in a Black Dress with White Flowers* (1972)³⁶. Les fleurs seraient alors une allégorie du portrait féminin ou masculin.

Un écho inattendu aux collections permanentes du musée Granet

Le concept même de nature morte est présent dans le travail de David Hockney comme le prouve l'œuvre *Homme inventé découvrant une nature morte* (1975)³⁷. À l'image des maîtres³⁸, David Hockney choisit lui-même les objets de ses compositions, rappelant les collections permanentes du musée Granet³⁹, surtout celles du XVII^e siècle où les scènes quotidiennes et *still life* foisonnent.

²⁷ David Hockney, *Portrait of Sir David Webster*, 1971, acrylique sur toile, 152,8 × 184,5 cm, collection privée.

²⁸ David Hockney, *Henry seated with tulips*, 1976, lithographie, 106 x 75,5 cm, The David Hockney Foundation.

²⁹ David Hockney, *Henry Geldzahler and Christopher Scott*, 1969, acrylique sur toile, 214 x 305 cm, collection privée.

³⁰ HOCKNEY David cité par LUTZ Eitel, *David Hockney : une chronologie*, Köln, Taschen, 2021, p. 108.

³¹ David Hockney, *Self-Portrait with Blue Guitar*, 1977, huile sur toile, 152 x 183 cm, Vienne, Mumok.

³² David Hockney, *Model with Unfinished Self-Portrait*, 1977, huile sur toile, 152,4 x 152,4 cm, collection privée.

³³ LIVINGSTONE Marco, *op. cit.*, 2003, p. 66.

³⁴ GAYFORD Martin, *Telegraph* cité par LUTZ Eitel, *op. cit.*, p. 338.

³⁵ David Hockney, *Beautiful and White Flowers*, 1966, gravure sur papier, 34,5 x 22,3 cm, Londres, Tate.

³⁶ David Hockney, *Celia in a Black Dress with White Flowers*, 1972, crayon sur papier, 43,3 x 35 cm, collection privée.

³⁷ David Hockney, *Invented Man Revealing Still Life*, 1975, huile sur toile, 36 x 28 cm, The David Hockney Foundation.

³⁸ Dont Meiffren Comte, il peint cette nature morte que le musée Granet conserve : *Aigüères, fleurs, coquillages et perroquet sur un fond de paysage*, vers 1700, huile sur toile, 100 x 130 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

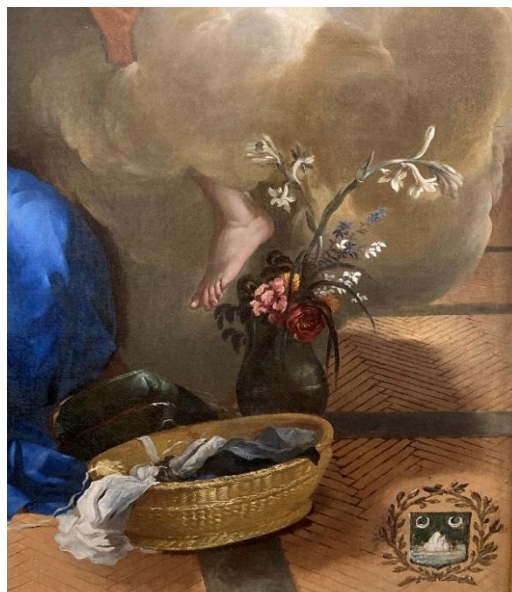
³⁹ Les collections permanentes du musée Granet conservent dans les salles d'expositions du sous-sol des œuvres (peintures et sculptures) réalisées entre les XIV^e et XVIII^e siècles, appartenant à différents genres : le grand genre (la peinture religieuse et la peinture mythologique), le portrait, la scène de genre, la nature morte et le paysage.

L'artiste s'exprime sur la composition de *Still Life on a Glass Table* (1969)⁴⁰ :

« Il se trouve qu'à part les tulipes et les deux thermos en osier de Vichy, les objets représentés sur la table étaient ceux que Peter aimait, et non mes préférés. Mon état émotionnel se reflétait dans le choix des objets – et même dans le choix du sujet – dans l'ombre dynamique de la table, représentant mes vrais sentiments en contraste avec le calme et la nature morte⁴¹. »

La nature morte devient un prétexte pour faire surgir diverses couleurs et utiliser une palette variée : « En effet, ses nouvelles associations de couleurs sont parfois presque téméraires : tournesols jaune soleil sur fond turquoise électrique et table écarlate, citrons jaune citron sur nappe orange côtoyant un cactus aux fleurs bleues. Des couleurs qui jaillissent de la toile et saturent les yeux⁴². » Les couleurs des pétales sont éclatantes : soit elles peuvent se distinguer dans les espaces qu'il représente soit les couches picturales du fond renvoient aux couleurs pures des fleurs. Dans *Amaryllis in Vase* (1984)⁴³ les pétales rappellent le fond rose et les lignes courbes bleues du vase renvoient aux vagues de l'océan⁴⁴.

Dans les collections du musée Granet, des toiles dépeignent des bouquets de fleurs⁴⁵, rappelant ainsi ceux composés par David Hockney. Les fleurs constituent un thème récurrent dans les scènes mythologiques mais aussi dans les tableaux religieux présents au musée Granet : de la couronne de fleur de Sainte-Cécile⁴⁶ au vase de lys blancs et de roses pourpres dans *L'Annonciation* de Pierre Puget. Elles sont aussi présentes dans le *Portait de Madame de Gueidan en Flore* (1730)⁴⁷, une scène champêtre entre nature et allégresse.



Pierre Puget, *L'Annonciation* (détail), 1658, huile sur toile, 193 x 148 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

⁴⁰ David Hockney, *Still Life on a Glass Table*, acrylique sur toile, 183 x 274,4 cm, collection privée.

⁴¹ HOCKNEY David cité dans : *David Hockney, Images*, trad. de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames and Hudson SARL, 2011, p. 119.

⁴² GAYFORD Martin, *Telegraph* cité par LUTZ Eitel, *op. cit.*, p. 338.

⁴³ David Hockney, *Amaryllis in Vase*, 1984, lithographie sur papier, 115,5 x 83 cm, Londres, Tate.

⁴⁴ David Hockney représente l'océan Pacifique depuis son salon ou depuis les plages de Santa Monica dans les œuvres *Petit Déjeuner à Malibu, dimanche*, 1989 (1989) et *Une vague encore plus grosse* (1989).

⁴⁵ Ignaz Stern dit Stella, *Vase de fleurs*, vers 1740, huile sur toile, 47 x 36 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

⁴⁶ Jacques Stella, *Sainte Cécile jouant de l'orgue*, vers 1640, huile sur toile, 33 x 35 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

⁴⁷ Nicolas de Largillière, *Portait de Madame de Gueidan en Flore*, 1730, huile sur toile, 146 x 137 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

Outre la nature morte, la présence de David Hockney au musée Granet se voit justifiée de nouveau par des références directes à des œuvres conservées au sous-sol. L'exemple phare est l'autoportrait de Rembrandt réalisé en 1659. David Hockney visite une exposition sur les autoportraits de Rembrandt à la National Gallery de Londres en 1999⁴⁸ : « ce qui l'incite à déployer de nouveaux efforts dans ce domaine⁴⁹ ». Il est marqué à son tour par l'idée de la représentation de soi qui avait séduit Rembrandt constituant alors un ensemble de tableaux, de gravures et de dessins allant de 1628 à sa mort. Inspiré, David Hockney réalise en 2000 et 2001 une nouvelle série d'autoportraits au fusain riches en détails et en précision⁵⁰.



David Hockney, *Self Portrait, March 2 2001*, 2001, fusain sur papier, 76 x 56,5 cm, collection Françoise et Jean Frémon



Rembrandt, *Autoportrait*, vers 1659, huile sur bois, 31 x 24 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

Les natures mortes, portraits et autoportraits, si nombreux dans l'œuvre de David Hockney, soulignent l'importance du regard du peintre sur la réalité dans le processus de création. Précis et objectif dans les œuvres naturalistes, ce regard peut devenir subjectif, révélant des sens symboliques ou porteurs de sentiments. Ainsi, la perception du monde et celle de la nature humaine peuvent être métamorphosées par le travail de l'artiste fasciné par ses différents modèles. Il ne s'agit plus de représenter mais d'interpréter. Quelle est alors la part d'observation et d'interprétation dans l'œuvre de David Hockney ?

⁴⁸ « Rembrandt by Himself » est le titre de l'exposition.

⁴⁹ LIVINGSTONE Marco, *op. cit.*, 2003, p. 39.

⁵⁰ *Ibid.*

La discipline du regard : l'artiste et son modèle

La tradition du portrait est un exercice technique qui soumet l'artiste à une observation scrupuleuse de ses modèles. Les séances de pose se déclinent ainsi en un jeu de regards où se crée une interaction singulière entre l'observé et l'observateur – entre l'artiste et son modèle. Il convient de comprendre cette interaction dans l'œuvre de David Hockney puisqu'il s'intéresse particulièrement aux réflexions sur les différentes manières de regarder.

Tout au long de sa carrière artistique, David Hockney souhaite interpréter ce qu'il voit de diverses façons, en s'essayant à différents styles et médiums. Comme l'indique une citation choisie par le musée Granet dans une des salles de l'exposition, l'artiste britannique affirme : « Ce qui m'intéresse, ce sont les différentes façons de regarder : essayer de réfléchir à cela de façon simple. Si j'arrive à communiquer ces idées au spectateur, une réponse sera sûrement au rendez-vous. Tout le monde sait regarder. L'important, c'est l'effort à fournir pour regarder, vous ne pensez pas ? »

Les portraits sont alors des exemples significatifs pour comprendre la démarche artistique de David Hockney puisque leur réalisation peut être assimilée à un « regard intime », comme l'observe l'artiste lorsqu'il tente de comprendre le regard que portaient les artistes cubistes sur leurs modèles. Il remarque ainsi :

« Les cubistes, eux, ne fermaient pas les yeux. Beaucoup de gens reprochaient à Picasso de distordre le visage humain. Je ne vois là aucune distorsion. Prenez ces merveilleux portraits de son amante Marie-Thérèse Walter dans les années 1930 – il a dû passer des heures avec elle au lit, tout près, à regarder son visage. Or le visage n'est pas le même quand on le regarde comme ça, ou à deux ou trois mètres. Il arrive des choses étranges aux yeux, aux joues, au nez – des répétitions, des inversions magnifiques. Certaines 'distorsions' apparaissent, mais ce ne sont pas des distorsions, puisque c'est la réalité. C'est ce regard intime que nous montrent ces tableaux⁵¹. »

Les « distorsions » avec lesquelles les peintres cubistes choisissent de représenter la réalité sont donc pour David Hockney les marques d'une représentation du réel. En outre, il découvre que ces artistes font « des peintures qui relèvent de l'intimité et sont faites pour être vues ainsi ; elles jouent avec des choses qui sont physiquement très proches de nous⁵² ». Le rapport entre l'artiste et le modèle est alors défini comme relevant de l'intime.

Les sujets de l'intime : connaître pour mieux représenter

Les portraits de David Hockney peuvent être perçus comme les traces de son journal intime et les marques des relations ou des affections que ce dernier a pour ses modèles. Il est intéressant de souligner en ce sens une observation qui a pu être faite lors d'une exposition consacrée à David Hockney et Picasso au musée Picasso en 1999 :

« Hockney lui-même n'est ce merveilleux portraitiste qu'il est devenu avec les années qu'à partir du moment où il s'attache aux êtres chers – ceux dont il pressent la disparition, dont il appréhende l'absence -, jusqu'à faire du portrait, en effet, le substitut matériel de la figure de l'absent⁵³. »

⁵¹ LUTZ Eitel, *op. cit.*, p. 222.

⁵² HOCKNEY David, *Picasso*, trad. de l'anglais par Patrice Cotensin, Paris, D. Lelong, 1999, p. 23.

⁵³ OTTINGER Didier, CLAIR Jean, *et al.*, *David Hockney : dialogue avec Picasso* (cat. exp.), Paris, musée Picasso, (février - mai 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 36.

Ce besoin grandissant de ne représenter que ses « êtres chers » se concrétise lorsqu'il peint le *Portrait of Sir David Webster*⁵⁴, directeur du Royal Opera House de Londres, en 1971. Ce portrait, réalisé sur commande, est le dernier entreprit par l'artiste tant l'exercice fut difficile pour lui car il n'éprouvait aucun lien personnel avec son modèle. Ses portraits les plus éloquents sont donc ceux représentant des personnes avec lesquelles il entretient une relation plus ou moins intime.

Dans un premier temps, il est intéressant de souligner le nouveau regard que l'artiste porte sur les figures masculines. En effet, ses modèles masculins – en particulier ses amants – sont représentés nus ou mis en scène dans des moments d'intimité. Cela peut être observé dans *Man in Shower in Beverly Hills* de 1964. Il y met en scène un homme nu, représenté de dos, prenant sa douche et qui peut être mis en parallèle avec les célèbres tableaux de femmes au bain où David Hockney remplace le modèle traditionnel féminin par un modèle masculin. De la même manière, ses interprétations plastiques des poèmes de Cavafy en 1966 mettent en scène un couple homosexuel. Marco Livingstone considère alors que les productions de David Hockney ont « bouleversé la représentation du personnage masculin dans l'art en faisant de l'homme un objet de désir plutôt qu'un symbole d'agressivité et de puissance⁵⁵. »



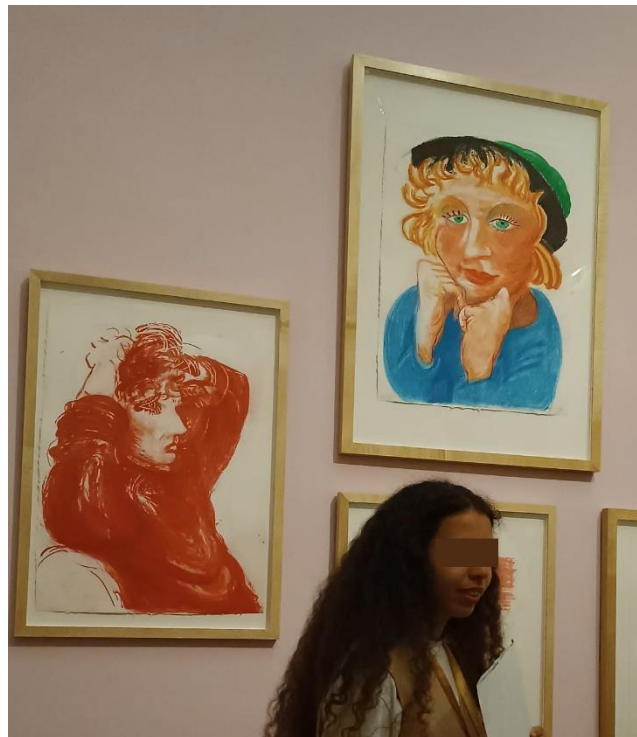
David Hockney, *Man in Shower in Beverly Hills*, 1964, acrylique sur toile, 167,3 x 167 cm, Londres, Tate.

Outre ses amants, il représente aussi ses amis. Il convient de mentionner Celia Birtwell, célèbre styliste britannique que David Hockney rencontre à la fin des années 1960 et qu'il dessine pour la première fois en 1968. Les portraits de son amie viennent appuyer le regard que l'artiste britannique porte sur les femmes, puisqu'elle reste – avec Laura Hockney – l'une des rares femmes que David Hockney peignait à plusieurs reprises, révélant la relation particulière qu'ils entretenaient. Dans les portraits de Celia Birtwell datant des années 1980, comme *Celia with Green Hat* et *Red Celia* de 1984, il est possible d'observer les inspirations cubistes où le visage se déforme et tend vers une représentation du mouvement des yeux « qui bougent sans cesse et [qui] ne

⁵⁴ David Hockney, *Portrait of Sir David Webster*, 1971, acrylique sur toile, 152,8 × 184,5 cm, collection privée.

⁵⁵ LIVINGSTONE Marco, *David Hockney*, trad. de l'anglais par Fabienne Poloni, Paris, Thames & Hudson, 1991, p. 157.

s'immobilisent que lorsque nous sommes morts – ou lorsque nous regardons fixement. Et si nous regardons fixement nous ne regardons pas vraiment⁵⁶. »



(De gauche à droite)

David Hockney, *Red Celia*, 1984, lithographie, 76 x 54,5 cm, Londres, Tate.
David Hockney, *Celia with Green Hat*, 1984, lithographie, 76 x 56,5 cm, Londres, Tate.

Perspectives plurielles

De cette relation artiste-modèles se dégage également une dimension psychique. Lorsqu'il prépare l'exposition « David Hockney. 82 portraits et 1 nature morte⁵⁷ », David Hockney réalise quotidiennement des portraits. Il s'exprime sur cette période en disant :

« Je me dessinais souvent tôt le matin. Ce qui a donné des autoportraits très divers : l'expression du visage, mais aussi l'humeur et les sensations étaient différentes, et tout se reflétait sur mon état. Je me suis aperçu que mon humeur se retrouvait dans les lignes et les traits que je dessinais. On essaie de capter l'humeur du modèle, donc quand on fait le portrait de quelqu'un d'autre, il y a deux humeurs. Mais quand on fait un autoportrait, c'est la même... Quoiqu'il en soit, ces autoportraits témoignent de mon état de panique face à la montagne de travail que je m'étais imposée⁵⁸. »

De fait, David Hockney traduit ici ce lien particulier existant entre le modèle – quel qu'il soit – et l'artiste, influencé par l'humeur des deux sujets. Lorsque Jessica Lack demande à Celia Birtwell si elle apprécie la manière avec laquelle David Hockney la dessine, la styliste répond :

« Of course! How could you not? He is a very brilliant draughtsman. You sat there very still, for however long it took. Sometimes you could tell how it was going by his facial expressions, and occasionally we'd stop and have a look at them halfway through. They took a long time⁵⁹. »

⁵⁶ LIVINGSTONE Marco, *op. cit.*, 1991, p. 24.

⁵⁷ Exposition du Guggenheim Bilbao, du 10 novembre 2017 au 25 février 2018.

⁵⁸ LIVINGSTONE Marco, *op. cit.*, 1991, p. 216.

⁵⁹ LACK Jessica, « Celia Birtwell on friendship with David Hockney », *Christie's*, 22 février 2023.

Quant à Wayne Sleep, il se remémore sa séance de pose pour le double portrait inachevé de 1972-1975, intitulé *George Lawson and Wayne Sleep* :

« The portrait went through so many stages. I've got so many pictures of George standing in front of me, being moved to the side, being turned into a cut-out, and David moving me. To be honest, I got a bit fed up with the whole process. There was no end in sight, but I suppose if you're creating something, you never say it's finished while you're working on it⁶⁰. »



David Hockney, *George Lawson and Wayne Sleep*, 1972-1975, acrylique sur toile, 212,5 x 300,8 cm, Londres, Tate.

En soi, les témoignages se rejoignent pour affirmer que poser pour David Hockney est un effort qui demande de la patience. Que ce soit dans ses portraits naturalistes ou dans ceux teintés de ses inspirations cubistes, l'artiste est en quête de vraisemblance. Par ailleurs, sa tendance à représenter toujours les mêmes modèles s'expliquerait, selon Marco Livingstone, par le désir de « découvrir les diverses facettes de leur apparence extérieure – qui seraient autant d'indices de leur personnalité profonde et de leur relation à l'artiste⁶¹. »

Finalement, comme l'explique Marco Livingstone : « Le portrait reflètera plus l'image que l'artiste se fait de son modèle que celle que le modèle a de lui-même⁶². » De fait, il est intéressant d'étudier son « regard intime » lorsqu'il se représente puisqu'en effet, le modèle le plus proche de l'artiste reste sa propre personne. Il est possible de l'observer mis en scène de diverses manières dans ses œuvres, traduisant une omniprésence du *self* qui se remarque dans ses autoportraits, mais aussi dans les yeux de ses modèles représentés, ou encore dans des motifs choisis.

⁶⁰ SLEEP Wayne, LAWSON George, « Sitting for Hockney », *Tate Etc.*, 11 février 2016.

⁶¹ LIVINGSTONE Marco, *op. cit.*, 1991, p. 102.

⁶² *Ibid.*, p. 104.

La culture d'une apparence : le dandy d'aujourd'hui

« Le dandy doit aspirer à être sublime sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir, le narcissisme de l'homme, sa volonté de se montrer sous son meilleur jour et de mettre en avant certains traits de sa personnalité ou de s'en inventer une⁶³. »

Le dandy est la représentation d'un homme doté d'une grande élégance et il interprète un type social et moral spécifique au XIX^e siècle. Selon Charles Baudelaire, le dandysme serait alors le « culte de soi-même ». Le dandysme fait son apparition vers la fin du XVIII^e siècle en Angleterre. La définition première du dandysme est celle d'un jeune homme qui se rend à l'église et aux foires annuelles dans un vêtement que l'on qualifie d'excentrique pour l'époque mais tout de même élégant. Le costume du dandy s'avère polychrome dans la plupart des cas, mais cette polychromie n'excède pas les deux coloris. En 1813, ce terme est utilisé à Londres pour désigner les hommes élégants qui ont une certaine prestance et des qualités en matière de mode. Finalement, à travers le dandysme nous sommes dans une représentation particulière de l'artiste et c'est comme tel que David Hockney va s'imposer lors de diverses rencontres. Être artiste est également synonyme de construction d'une image. Chez David Hockney, cette construction de l'image débute dès son entrée à la Royal College of Art de Londres. En effet, David Hockney élabore son image dans sa première gravure grâce à des allusions à ses passions de l'époque. Dans la gravure *Myself and My Heroes*, il évoque son attrait pour la poésie avec l'auteur Walt Whitman, son combat pour la cause animale et écologique en illustrant son véganisme à travers Gandhi, puis il se dépeint après ces hommes en troisième position. Dans ses autoportraits, il s'incarne par le biais de ses lunettes : qu'on soit amateurs ou confirmés en art contemporain, on sait de qui on parle. Cependant, dans cette description peinte il écrit son prénom « David » puis en bas à droite il rédige une phrase : « I am 23 years old and ... glasses ». Dans cette présentation, il crée une identité originale, propre à lui-même, pour se différencier des autres ; il cultive son apparence et se démarque par le biais de ses lunettes rondes.



David Hockney, *Myself and my heroes*, 1961, lithographie, eau-forte et aquatinte sur papier, 25,7 x 50, 2 cm, Londres, Tate.

⁶³ BAUDELAIRE Charles, *Le dandy, le Peintre de la vie moderne*, t. II, Calmann Lévy, 1885.

David Hockney déclare : « le style n'est qu'un outil ; rien n'interdit de jouer les pies voleuses et de picorer où l'on veut. J'ai compris que la rigidité stylistique est plus qu'un souci inutile, un véritable piège⁶⁴ ». En somme, cette citation résume parfaitement le vêtement chez David Hockney ; il « picore » dans différents styles et motifs importants tels que les cercles et les rayures. On passe du jaune, à la rayure, aux carreaux et à ses emblématiques lunettes rondes. Le personnage de David Hockney se crée une perception propre, soit dans ses autoportraits, les portraits de ses amis ou de son cercle familial, mais plus particulièrement de la façon dont il se présente aux autres. Dans *In the Studio*, il se présente dans un atelier réalisé à partir d'une multitude de photographies de son atelier assemblées les unes avec les autres. On trouve aussi des références à ses modèles de l'art moderne tel que Fra Angelico. Néanmoins, on retrouve la répétition du motif sur le modèle de David Hockney qui s'est vêtu de nombreux coloris et de motifs à rayures et à carreaux. On est finalement dans un autoportrait rétrospectif de son art et de lui-même, homme de caractère, dandy de son siècle et artiste de renommée mondiale qu'on reconnaît par ses lunettes et ses chaussettes. L'autoportrait est une tradition en art, cela fait des siècles que les autoportraits ainsi que les portraits sont pensés et produits dans une construction réfléchie et qui laisse transparaître de nombreux indices sur les habitudes, l'apparence, la société qui entoure le personnage représenté.

« L'Autoportrait (seule œuvre de Hockney figurant dans la collection) livre l'interrogation inquiète, presque poignante, de l'artiste face à son image fournie par le miroir, qui encadre le visage, le met à distance et à l'oblique : que voit-on quand on regarde, sans lunettes (déposées ostensiblement devant lui), mais l'œil-lentille dilaté ? La gravité presque mélancolique du visage, tout entier tendu dans l'acte du voir – acte fixe et presque aveugle, dont la portée introspective rappelle celle des derniers autoportraits de Bonnard –, ainsi que l'indifférence à tout effet de séduction, marquée par le graphisme hâtif, confèrent à ce portrait la vigueur d'une présence essentielle, et une intériorité, une exigence, inédites dans le travail de Hockney⁶⁵. »



David Hockney, *In the Studio* (détail), tirages au jet d'encre sur papier montés sur aluminium, 278 x 760 x 2,5 cm, 2017, Londres, Tate.

⁶⁴ LIVINGSTONE Marco, *op. cit.*, 1991, p. 23.

⁶⁵ Extrait du catalogue *Collection art graphique - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction de Agnès de la Beaumelle, Paris, Centre Pompidou, 2008.

De plus, dans son œuvre *A Rake's Progress*, il illustre la publicité new-yorkaise et ces produits capillaires à la mode. À l'époque, selon David Hockney, les blondes ont plus de liberté. De ce fait, il se teint en blond, le reflet d'un besoin de liberté et d'une quête d'identité assumés.



David Hockney, *A Rake's Progress*, récit graphique en seize gravures, 1961-1963, eau-forte et aquarelle imprimée en deux couleurs sur papier, 30 x 40 cm chacune, 1961-63, Londres, Tate.

Au-delà du motif et des modèles, la naissance d'une histoire culturelle

Celia Birtwell exprime : « Avec mes dessins de carnet de croquis de style fantastique et mes compétences en matière de coupe, de motifs, nous avons formé une équipe brillante qui a saisi l'air du temps chez les jeunes qui veulent échapper aux restrictions de l'après-guerre. »

La naissance d'une histoire culturelle dans l'œuvre de David Hockney se traduit notamment par une représentation de la société de l'époque, une véritable sociologie d'un monde qui l'entoure, mais également d'une société antérieure. À l'époque, nous sommes à Londres et le *Swinging Sixties London*, dont l'expression provient d'un titre du *Time Magazine* du 15 avril 1966, marque cette année-là les styles et les modes de vies. Dans un portrait, Hockney représente ses deux amis à Londres. En effet, au travers de Celia Birtwell ainsi que d'Ossie Clark, eux-mêmes créateurs de mode, on retrouve les motifs des œuvres de David Hockney. Dans les collections textiles, l'héritage de la réflexion sur le motif, la reprise de la fluidité du vêtement et les créations de cette époque sont représentés par David Hockney à travers ses amis designers.

Dans ce portrait, on retrouve de nombreuses références à l'histoire de l'art, aux métiers des modèles et aux relations entre les modèles et le portraitiste. Celia porte une robe créée par Ossie Clark. Cette robe datant de 1970 se nomme « Jumeaux Caïque ». Il s'agit d'une robe de cocktail qui est mise en abîme de cette culture de l'apparence ; lorsqu'on élabore un portrait, on conçoit la façon dont on se vêt pour susciter de l'admiration dans les yeux du peintre puis par la suite du

spectateur. La robe présente dans ce double-portraits est conservée à la Galerie d'art de Manchester⁶⁶.



David Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy*, acrylique sur toile, 213,4 x 304,8 cm, 1970-1971, Londres, Tate.

Par ailleurs, Celia et Ossie sont deux modèles de David Hockney souvent portraiturés avec un motif faisant référence à leurs propres créations. En ce moment, dans l'actualité muséale, nous retrouvons une exposition qui illustre parfaitement ces motifs et créations avec « Mr & Mrs Clark. Ossie Clark and Celia Birtwell. Fashion and Prints 1965-1974 » au musée des Textiles de Prato en Italie, du 17 septembre 2022 au 8 janvier 2023. On retrouve des motifs et des créations de ces personnages emblématiques dans les œuvres de David Hockney notamment quand il portraiture *Celia* en 1969. Dans cette œuvre, Celia Birtwell porte l'une de ses créations – réalisée en collaboration avec Ossie Clark – faite en mousseline et possédant une forme faisant référence aux années 1930, avec un décolleté plongeant et le haut du corps resserré à la taille. Des représentations de Celia Birtwell attestent de son élégance et de sa présence dans l'industrie de la mode de l'époque par la représentation du motif dans sa robe pour l'une et de l'élégance des plis pour l'autre.

Les motifs représentés par David Hockney sont des imprimés créés par Celia Birtwell et repris pour une robe par Ossie Clark. Il s'agit des motifs conçus en Grande-Bretagne datant de 1969 : « Floating Daisy » et « Poppy ». L'une des robes de cette collection créée par Ossie Clark est conservée au Victoria & Albert Museum⁶⁷.

⁶⁶ Lien vers les collections de la galerie et plus particulièrement de la robe que porte Célia dans cette œuvre : [URL : <https://manchesterartgallery.org/explore/title/?mag-object-73053>], consulté le 4 avril 2023.

⁶⁷ Lien vers les collections du Victoria & Albert Museum et plus particulièrement de la robe avec les motifs présents dans l'œuvre de David Hockney cité précédemment : [URL : <https://collections.vam.ac.uk/item/O83583/floatingdaisy-evening-dress-clark-ossie/>], consulté le 18 avril 2023.



(De gauche à droite)

David Hockney, *Celia*, 1969, eau-forte et aquarelle sur papier, 68,5 x 54,5 cm, Londres, Tate.

David Hockney, *Celia*, 1973, lithographie sur papier, 108,5 x 72,5 cm, Londres, Tate.

Celia, un modèle unique, source d'inspiration du motif et symbole d'une époque

« When they first asked me, I refused. I didn't even know enough about fashion, and I was not interested in it anyway. Then they said it needn't be about fashion, it could be about anything. I thought, if it can be about anything, then I'll do it. I thought we could make my kind of photocollages work on page ... and show therefore, that it's possible to break photography up, change it, provided it worked on the printed page. After all, forty pages in the middle of pictures which make use of one-point perspective, because all the rest of the photographs in the magazine are made in a conventional way. I wanted to show how photography could be done differently⁶⁸. »

En 1985, David Hockney rend un triple hommage à travers sa participation à la couverture du célèbre magazine de mode : *Vogue*. Un triple hommage dans le sens où nous avons une mise en avant de son intérêt pour le cubisme de Picasso, où sa muse Celia est représentée et une référence à cet intérêt pour le monde de la mode notamment par le biais de ses amis que vous avez pu découvrir dans l'œuvre *Mr and Mrs Clark and Percy*. Cette couverture du magazine *Vogue* prend l'œuvre *An image of Celia*. Elle marque un intérêt pour le cubisme et la mise en place d'une nouvelle perspective de représentation qui s'éloigne du réalisme que l'on a pu percevoir dans les études précédentes de cet article. D'une part, David Hockney intervient sur la couverture de *Vogue*, d'autre part il propose ses œuvres tout au long du magazine avec des apparitions entre les pages, mais toutes ses œuvres sont déstructurées. Un autre portrait est présent dans ce *Vogue* et parvient à montrer le personnage comme une photographie déchirée ou un papier déchiré que l'on a essayé de rassembler. Par ailleurs, notons que cet artiste est ancré dans la société. Il pourrait être défini comme une personnalité publique puisqu'il est connu de tous. En 2020, il revient sur le devant de la scène chez *Vogue UK* pour proposer une couverture en lien avec l'utilisation de son nouveau médium préféré, découvert pendant le confinement : l'iPad.

⁶⁸ The David Hockney Foundation : [URL : <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/>], consulté le 5 avril 2023.

En somme, la culture de l'apparence chez David Hockney se traduit par la représentation de soi et de l'autre. À travers ses œuvres, il se représente de diverses façons mais toujours avec des motifs qui le définissent en peinture, en lithographie, ou avec un autre médium, mais également dans la vie de tous les jours : lorsqu'on perçoit un homme à lunettes rondes, on pense immédiatement à David Hockney. Ainsi, David Hockney brille et fait briller par sa présence et la représentation de son univers qui permettent la compréhension de son art, de ses motifs et bien évidemment, le choix de ses modèles.



David Hockney, *An image of Celia*, 1986, lithographie, eau-forte et aquatinte sur papier, 57,9 x 45,2 cm, Londres, Tate.

Finalement, l'œuvre de David Hockney est la démonstration de tous ses voyages, de ses fréquentations, de ses observations ou encore de ses états d'âmes ; le tout reproduit dans des œuvres aux médiums divers et à la technique changeante. Les motifs et les modèles qui décorent ses toiles deviennent les marques de ses expériences passées, tant personnelles qu'artistiques. Ces deniers finissent par se croiser pour ne former qu'une notion commune où le motif devient modèle et le modèle devient motif. David Hockney devient lui-même un sujet à part entière qui se transforme tant en modèle dans ses œuvres, qu'en un modèle à suivre pour les générations d'artistes prenant sa suite. Cette symbiose entre l'artiste et son œuvre marque sa capacité à se servir de son vécu pour renouveler ses sujets et redéfinir son identité. Cela se perçoit concrètement lorsque son premier modèle – sa mère – décède à la veille du nouveau millénaire :

« Le choc causé par le décès de sa mère en 1999, en dépit de son âge avancé, semble l'avoir contraint à faire le bilan de sa vie et à accepter l'idée de sa propre mortalité. Prêt à vieillir avec grâce, il cesse de décolorer ses cheveux et entame une rapide transition qui le fait passer du statut d'enfant terrible ou de golden boy à celui de patriarche⁶⁹».

⁶⁹ LIVINGSTONE Marco, *op. cit.*, 2003, p. 39.

Bibliographie

- *David Hockney, Images*, trad. de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames and Hudson SARL, 2011.
- HOCKNEY David, *Ma façon de voir*, Paris, Thames and Hudson SARL, 1999.
- HOCKNEY David, *Picasso*, trad. de l'anglais par Patrice Cotensin, Paris, D. Lelong, 1999.
- LACK Jessica, « Celia Birtwell on friendship with David Hockney », *Christie's*, 22 février 2023, [en ligne], [URL : <https://www.christies.com/features/celia-birtwell-on-friendship-with-david-hockney-12640-1.aspx>], consulté le 4 avril 2023.
- LIVINGSTONE Marco, *David Hockney*, trad. de l'anglais par Fabienne Poloni, Paris, Thames & Hudson, 1991.
- LIVINGSTONE Marco, HEYMER Kay, *David Hockney : portraits de famille*, Paris, Thames and Hudson SARL, 2003.
- LUTZ Eitel, *David Hockney : une chronologie*, Köln, Taschen, 2021.
- OTTINGER Didier, CLAIR Jean, *et al.*, *David Hockney : dialogue avec Picasso* (cat. exp.), Paris, musée Picasso, (février - mai 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- SLEEP Wayne, LAWSON George, « Sitting for Hockney », in *Tate Etc.*, 11 février 2016. [en ligne], [URL : <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-36-spring-2016/sitting-hockney>], consulté le 9 février 2023.

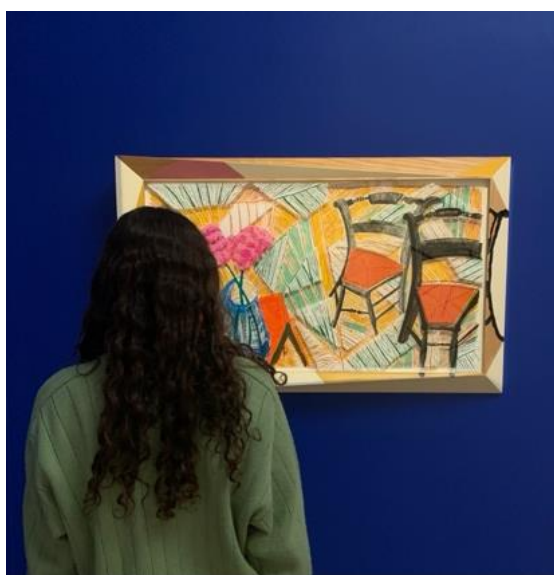
Sitographie

- The David Hockney Foundation : [URL : <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/>], consulté le 5 avril 2023.
- The Manchester Art Gallery : [URL : <https://manchesterartgallery.org/explore/title/?mag-object-73053>], consulté le 5 avril 2023.
- The Metropolitan Museum of Art : [URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Ossie+Clark&sortBy=Relevance&pageSize=0>], consulté le 5 avril 2023.

Métonymie ou métaphore : récurrence du motif de la chaise dans les peintures de David Hockney.

L'Œuvre de David Hockney se traduit par un goût marqué par la figuration humaine. Cette importance donnée au corps et à sa présence s'incarne par la représentation de son entourage proche. La présence de chaises dans les œuvres présentes au sein de l'exposition est assez conséquente et nous permet de nous interroger sur cette récurrence.

Inspiré de *La chaise de Vincent* (1888)¹ pour son œuvre *La chaise et la pipe de Vincent* (1988)² présente dans la salle de l'exposition « Les maîtres du sud », David Hockney s'inscrit dans une tradition picturale. L'artiste n'est pas le seul à accorder une importance particulière au motif de la chaise. En effet, Picasso ou Warhol avec *Big Electric chair* (1967)³, Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp, Daniel Spoerri ou bien encore Joseph Kosuth ont également accordé une importance particulière à ce mobilier.



David Hockney, *Walking past two chairs*, 1984-1986, lithographie sur papier, 71,6 cm x 116,5 cm, Londres, Tate.

Le motif de la chaise : expérimentations plastiques et représentation d'un héritage artistique.

La récurrence du mobilier domestique ou la présence d'objet design dans la grande majorité de l'œuvre de David Hockney, donne une dimension nouvelle à la figure humaine. La chaise devient sujet de déstructuration de l'objet et de l'espace dans lequel il s'inscrit. Dans *A chair jardin du Luxembourg* (1985)⁴, la déconstruction de l'image et son rapiècement par collage incarne par excellence les expérimentations de la perspective inversée de l'artiste en lui soustrayant sa qualité fonctionnelle.

¹ Vincent van Gogh, *La chaise de Vincent*, 1888, huile sur toile, 91,8 cm x 73 cm, Londres, National Gallery.

² David Hockney, *La chaise et la pipe de Vincent*, 1988, acrylique sur toile, 90 cm x 90 cm, Arles, collection de la Fondation van Gogh Arles.

³ Andy Warhol, *Big Electric chair*, 1967, encre sérigraphique et acrylique sur toile, 137,2 cm x 185,3 cm, Paris, Centre Pompidou.

⁴ David Hockney, *A chair jardin du Luxembourg*, 1985, collage photographique, 110,5 cm x 80 cm, lieu de conservation inconnu.

À l'arrière-plan de *Man in a shower* (1964)⁵ ou *A bigger splash* (1967)⁶, la chaise suggère l'imaginaire d'un moment antérieur ou postérieur au moment de la représentation. Sa récurrence nous questionne et efface l'hypothèse d'un simple vocabulaire décoratif.

L'importance du spectateur est également au centre des préoccupations de l'artiste. David Hockney pense ses compositions de façon que le visiteur se sente à l'intérieur de la composition. Ainsi, nous pouvons supposer que la chaise peut représenter une invitation à y siéger. En effet, dans *Le parc des sources, Vichy* (1970)⁷, le personnage dans l'axe du point de fuite est positionné afin d'obstruer ce que les personnages observent. Cette troisième chaise vacante est une invitation à s'asseoir au cœur de la composition.



David Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy*, 1970-1971, acrylique sur toile, 213,4 cm x 304,8 cm, Londres, Tate.



Marcel Breuer, *Chaise Cesca B64*, 1928, tube d'acier chromé cintré, bois et cannage, 78,5 cm x 58,1 cm x 59 cm, New York, MoMA.

⁵ David Hockney, *Man in a shower in Beverly hills*, 1964, acrylique sur toile, 167 cm x 167 cm, Londres, Tate.

⁶ David Hockney, *A bigger splash*, 1967, acrylique sur toile, 242,5 cm x 243,9 cm, Londres, Tate.

⁷ David Hockney, *Le parc des sources, Vichy*, 1970, acrylique sur toile, 214 cm x 305 cm, collection privée.

Le philosophe américain Charles Sanders Peirce distingue trois sortes de signes : les icônes, qui ressemblent à l'objet désigné ; les indices, qui sont liés par contact à l'objet et les symboles, dont les significations sont abstraites⁸. David Hockney dépeint majoritairement des chaises en bois ou en osier, mais également des chaises issues du design. Par exemple dans *Mr. And Mrs. Clark and Percy* (1970)⁹, la chaise que David Hockney représente est le modèle B64 du designer Marcel Breuer (1902-1981). L'architecte hongrois maître en matière de forme et matière, expérimente les fonctionnalités qu'offre l'esthétique minimaliste. La chaise Cesca B64, porte le prénom de la fille adoptive de Marcel Breuer. Fait d'alliage de métal et de cannage, elle instaure une stabilité à la nonchalance et la désinvolture incarnée par la position du personnage.

Cette déclinaison d'un modèle B32 est un éloge de la structure de la forme et des matériaux modernes¹⁰. Fabriquée à partir d'un seul tube de fer, les angles arrondis contribuent à la fois à une esthétique sobre et minimaliste dans le tableau, renvoyant au fonctionnalisme que l'on rattache à l'emploi de la chaise chez David Hockney. Ce fonctionnalisme, issu d'Arne Jacobsen, allie l'esthétique et le pratique. Nous retrouvons par exemple une autre chaise issue du design dans *Portrait of Sir David Webster* (1971)¹¹ où la chaise « MR » de Ludwig Mies Van der Rohe épouse la figure masculine qui fait corps avec l'assise. Nous constatons que l'artiste représente un mobilier possédant la particularité d'avoir une proximité et une évocation du corps humain qui fait écho à son attrait pour sa représentation : « Comme Matisse, Hockney aime à représenter dans sa peinture les êtres et les choses qui l'entourent et qui constituent son environnement familial¹². » L'objet est mis au même rang que le sujet principal servant ainsi son procédé de perspective inversée et sa conception de l'espace. Anne Beyaert-Geslin suggère que le fait d'acquérir un objet à l'instar d'une voiture, n'est pas une fin en soi, mais un moyen de déplacement, un prestige et un statut social : « L'objet visé n'est alors qu'un prétexte, qu'un lieu d'investissement des valeurs, un ailleurs qui médiatise le rapport du sujet à lui-même¹³. » Comme dans l'œuvre de David Hockney, la chaise devient prétexte puisqu'elle n'est plus l'alibi d'une représentation picturale de l'objet pour l'objet, mais pour sa fonction, sa symbolique et l'imaginaire qu'elle convoque. L'artiste témoigne des différents regards et observations des choses environnantes : « Tous l'après-midi on s'asseyait sur ces chaises en osier sur la terrasse pour prendre le thé ou pour lire. ; pour leur texture j'ai remarqué par exemple les formes étranges des piliers en pin qui soutenaient le toit, la correspondance qui existait entre le carré de l'osier et les carrés des numéros du téléphone¹⁴. »

⁸ Université de Lausanne, serveur académique lausannois SERVAL, [en ligne], date de mise en ligne, [URL : https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_EBB48251F119.P001/REE.pdf], consulté le 4 avril 2023.

⁹ David Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy*, 1970, acrylique sur toile, 213,4 cm x 305,1 cm, Londres, Tate.

¹⁰ Propos de Nathalie Bertrand.

¹¹ David Hockney, *Portrait of Sir David Webster*, 1971, acrylique sur toile, 152,8 cm x 184,5 cm, collection privée.

¹² GRAMMONT Claudine, HOCKNEY David, *Matisse-Hockney, un paradis retrouvé*, cat. exp., Paris, In Fine Editions d'art, 2022, p.90.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ HOCKNEY David, *L'itinéraire d'un regard*, Paris, Editions Chene, 1986, p.17.

Expérimentations de l'espace pictural et incarnation d'une identité

En représentant des objets domestiques tels que les chaises, « c'est un dialogue intime avec un corps impliqué dans des actions. Elles (les chaises) partagent notre intimité, épousent notre corps, accompagnent nos actions¹⁵. » La chaise suggère une forme de sociabilité, d'autant plus lorsqu'elles sont autour d'une table. Quant aux fauteuils, leur esthétique imposante convoque une symbolique plus profonde : incarner une charge émotionnelle intime à l'artiste ou faire l'objet de portrait. Si David Hockney s'attache à représenter les personnages dans ses toiles, son attachement à peindre les corps se retrouve alors dans la représentation picturale des chaises et fauteuils où le rapport au corps y est suggéré. Peindre un objet est, comme le déclare Anne Beyaert-Geslin, un objet « à voir ». Tandis que « l'objet de design se prête à [...] différents *faire*, susceptibles de constituer des programmes narratifs simples ou complexes. L'objet, c'est quelque chose qui sert à quelque chose¹⁶. » Ainsi, les chaises peintes deviennent objets à voir, perdent leurs fonctions utilitaires mais continuent de les suggérer tout en y ajoutant une force évocatrice.



David Hockney, *Carribean tea time*, 1987, sérigraphie, lithographie, papier imprimé découpé et collé, acrylique et polystyrène, 215 cm x 290 cm, Londres, Tate.

Dans sa représentation de l'objet et la récurrence du motif de la chaise, l'œuvre *Carribean Tea Time* (1987)¹⁷ est un jalon important. Ce paravent à quatre panneaux rappelant la pratique des surréalistes ou des Nabis, exprime les nouvelles recherches spatiales de l'artiste. La peinture devient désormais objet en s'incarnant dans un espace qu'est celui du spectateur et joue entre dévoilement et intimité par la symbolique de ce dernier. Les seuls éléments figuratifs sur cette œuvre sont les chaises et le mobilier au premier plan dans un esprit cubiste. L'arrière-plan s'efface progressivement dans une abstraction géométrique pour ne laisser place qu'au verso, des lignes et formes qui se substituent aux objets. David Hockney va jusqu'à peindre sur la vitre et le cadre de sa toile (*Walking past two chairs*, 1984)¹⁸. D'un point de vue plastique, la forme linéaire de la chaise se dissipe au profit des traitements cubistes et devient géométrique. C'est tout un jeu de point de vue, de perspectives

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ BEYAERT-GESLIN Anne, « Sémiotique du design », Presses universitaires de France, 2012.

¹⁷ David Hockney, *Carribean tea time*, 1987, sérigraphie, lithographie, papier imprimé découpé et collé, acrylique et polystyrène, 215 cm x 290 cm, Londres, Tate.

¹⁸ David Hockney, *Walking past two chairs*, 1984, lithographie sur papier, 71,6 cm x 116,4 cm, Londres, Tate.

et de regards qu'il instaure avec ce paravent. L'artiste efface progressivement les limites entre la peinture et l'objet. La fonction utilitaire du paravent en intérieur évoque la dissimulation tandis que le sujet de la peinture représente une scène en extérieur, faisant de cet objet une fenêtre vers un ailleurs. David Hockney détourne ainsi la fonction d'un objet en se le réappropriant par la peinture.

« So 'how' we see the world greatly affects 'what' we see. No doubt, we have not always been at this level of consciousness...I think now, however, spatial feelings and, therefore, depictions of space, have a great effect on us, a profound effect. It was the growing awareness of this on my part that made me begin to be a little obsessed with ways of depicting space¹⁹. »

La chaise comme moyen, peinte de manière naturaliste ou cubiste, devient catalyseur ou sujet à de nouvelles expérimentations de styles et de techniques comme nous pouvons le constater avec *Intérieur de l'atelier de Pembroke* (1984)²⁰. Ainsi, l'artiste donne une place à l'objet qui n'est plus simplement fonctionnel mais comme incarnation d'une chose, d'une symbolique, d'une atmosphère domestique, de l'ordre de l'intime. Dans certaines de ses œuvres, la présence des fauteuils en osier devient prétexte à l'expérimentation de formes cubistes et de motifs rappelant les apports hérités de Matisse dans son œuvre. Dans le dessin réaliste *Le fauteuil* (1969), la chaise « devient un symbole explicite du personnage dans une sorte de portraits où seuls des coussins aplatis indiquent que quelqu'un était assis là l'instant d'avant²¹. » Au fur et à mesure, le siège et la chaise deviennent pour l'artiste symbole par excellence de la présence humaine. La présence d'objets dans la peinture « ne sont jamais des présences « silencieuses » dont la signification ne serait liée qu'à leur fonction pratique, à leur usage. En peinture, un objet, du fait même qu'il se trouve représenté et inséré dans une composition, perd en partie son caractère de singularité pour devenir le maillon d'une chaîne relationnelle avec les autres objets et/ou avec un sujet²². »

« La présence d'une seule chaise fonctionne comme un paradigme linguistique et, présupposant l'absence, peut être tout aussi signifiante²³. » La chaise vide remplace la figure qui pose pour un portrait. Souvenir d'une personne, symbole et force d'une absence rendue présente et éternelle par la peinture. Nous pouvons considérer l'importance de l'objet comme porteur d'une symbolique intime, personnelle, mémorielle, fonctionnelle. L'œuvre *Chaise et chemise* (1972) au cadrage serré, amplifie l'importance de la chaise dans la composition. Cette œuvre évoque la rupture avec Peter Schlesinger :

« En novembre 1971, Hockney parti au Japon avec Mark Lancaster pour oublier ses problèmes personnels, mais le souvenir de Peter l'obsédait. Lors d'une étape à Hawaï, un matin, à l'hôtel, son regard tomba sur la chemise de Lancaster posée sur une chaise. La ressemblance avec celle qu'avait portée Peter lors d'une séance de dessin lui sauta aux yeux. Dès son retour en Angleterre, il reprit tous ces éléments pour en faire un tableau qu'on peut considérer soit comme un hommage à un amour brisé, soit comme la simple représentation « naturaliste » d'une scène observée²⁴. »

¹⁹ HOCKNEY David, *That's the way I see it*, Londres, éd. Nikos Stangos, 1993, p. 129.

²⁰ David Hockney, *Intérieur de l'atelier de Pembroke*, 1984, lithographie, cadre peint à la main, 102,9 cm x 125,7 cm, The David Hockney Foundation.

²¹ *Ibid.*

²² Lucia Corrain, « les objets en peinture : un exemple d'interobjectivité « matrimoniale », trad. de l'italien par Eric Landowski, Volume 29, numéro 1, printemps 2001. Protée, p. 65. [URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2001-v29-n1-pr2785/030617ar.pdf>]

²³ BEYAERT-GESLIN Anne, *op. cit.*

²⁴ HOCKNEY David, *op. cit.*, p.149.



David Hockney, *Femme au foyer de Beverly Hills*, 1967, acrylique sur toile, 183 x 366 cm, collection privée.

Cette œuvre issue de la série *California dreaming*, fait le portrait de la collectionneuse d'art Betty Freeman. Nous pouvons suggérer l'hypothèse que la chaise longue présente sur la gauche de la composition est une chaise de designer. Cette chaise pourrait être la chaise LC4. En effet, d'après la vente aux enchères du lot 197 en 2007 chez Christie's de cette chaise, sa provenance trouve sa source dans une collection californienne, où habitait la collectionneuse²⁵.



Le Corbusier, Charlotte Perriand et Pierre Jeanneret, *Chaise LC4*, 1928, cuir et acier, dimensions inconnues.

« La peinture, en extrayant l'objet du quotidien l'inscrit dans un nouveau contexte où, au-delà de sa valeur de reflet du monde réel, sa fonction se trouve redéfinie dans la relation qu'il instaure avec le reste de la scène²⁶. » Par l'importance que l'artiste accorde à la représentation de la figure humaine et notamment du corps, la chaise revêt toute sa valeur symbolique. Elle incarne un paradoxe entre présence et absence humaine, vide et occupation. L'artiste suggère ainsi la présence des personnages par des assises non occupées. La chaise, métaphore de la présence humaine devient progressivement sujet puis portrait, jusqu'à soustraire la figuration humaine au profit de l'objet qui l'incarne. David Hockney parvient ainsi à suggérer un éloge de la beauté des objets, de

²⁵ Lot 197, estimé à 8,000-12,000 livres. Acheté par un collectionneur européen. <https://www.christies.com/presscenter/pdf/11272007/104128.pdf> (consulté le 8 avril 2023).

²⁶ CORRAIN Lucia, « Les objets en peinture : un exemple d'interobjectivité « matrimoniale », *Protée*, Volume 29, n.1, 2001.

la nature morte. La chaise est également un prétexte pour de nouvelles recherches sur la perspective inversée. Sa volonté d'abolir toute rigidité stylistique lui permet d'aborder la représentation de la chaise d'une pluralité de manières, faisant ainsi de l'objet du design un sujet à peindre.

Bibliographie

- BEYAERT-GESLIN Anne, *Sémiotique du design*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- HOCKNEY David, *L'itinéraire d'un regard*, Paris, Editions du Chêne, 1986.
- LIVINGSTONE Marco, *David Hockney*, Paris, Thames & Hudson, 1991.
- Site Du Grand Art : [URL : <https://www.du-grand-art.fr/arts-decoratifs/moderne/bauhaus/oeuvres/chaise-cesca-b64/>], consulté le 2 avril 2023.

Les couleurs du midi dans l'œuvre de David Hockney

David Hockney est inspiré par les grands maîtres qui ont fait l'histoire de l'art, notamment ceux ayant peint la Provence tels que l'artiste néerlandais Van Gogh (1853-1890), ou encore le peintre aixois Cézanne (1839-1906). La dernière salle de l'exposition sur *David Hockney, Collection de la Tate* au musée Granet est une belle démonstration de cet intérêt pour les grands maîtres du sud.

La scène de genre, les joueurs de cartes

Dans son œuvre *A bigger card players*, réalisée en 2015, David Hockney trouve son inspiration dans l'œuvre de Cézanne. Ce dernier a traité ce thème des joueurs de cartes en cinq versions différentes entre 1890 à 1896.



David Hockney, *A bigger card players*, 2015, Photographic drawing printed on paper mounted on aluminium, 177,2 x177,2 cm, Londres, Tate.

La scène de genre peinte par Cézanne vers 1890-1892 semble être la plus en adéquation avec le tableau de David Hockney. En effet, on retrouve, au sein de l'œuvre, un tableau peint qui fait écho à la scène qui se joue en premier plan. Dans ce tableau sont représentés trois personnages assis, jouant aux cartes, le quatrième est debout, il contemple la partie en cours, tout comme dans l'œuvre de Cézanne. En réalisant ces diverses versions de cette scène de genre des joueurs de cartes, l'artiste aixois trouve son inspiration dans l'œuvre, *Les joueurs de cartes*, peinte aux alentours de 1635-1640 par les Frères Le Nain¹. Antoine (circa 1597-1648), Louis (circa 1600-1648) et Mathieu (1607-

¹ JOVER Manuel, « Les joueurs de cartes de Cézanne : focus sur un chef-d'œuvre », *Connaissance des Arts*, 20 septembre 2020, [en ligne], [URL : <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/art-moderne/les-joueurs-de-cartes-de-cezanne-1115262/>], consulté le 20 mars 2023.

1677)². L'œuvre est conservée au musée Granet. Cette scène de genre représente quatre personnages qui, selon la tradition iconographique des parties de cartes en peinture, incarne les âges de la vie, allant de la jeunesse à la vieillesse³. Deux personnages jouent tandis que les deux autres personnages contemplant la partie. De manière générale, les scènes de parties de cartes sont liées à la tricherie, à la duperie, David Hockney, dans son œuvre, fait poser ses amis, cela semble contrebalancer avec cette idée de tromperie, de trucage, car nous pouvons imaginer qu'une partie honnête, entre amis, se joue ici.



Les Frères Le Nain, *Les joueurs de cartes*, 1635-1640, peinture sur toile, 63 x76,2 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

Dans l'œuvre de David Hockney, accrochée au mur à droite du tableau, se trouve une veste bleue. Cette dernière est un clin d'œil au tableau de Cézanne puisque l'artiste aixois mettait en scène des ouvriers du sud-est de la France habillés en bleu de travail, le sarrau.

Cette représentation des joueurs de cartes peut nous faire penser à une scène du film *Marius*, de Marcel Pagnol, où quatre personnages, Escartefigue, Panisse, César et Monsieur Brun, jouent une partie de cartes, plus ou moins honnête. On retiendra cette phrase célèbre : « tu me fends le cœur ». Cette scène, par ailleurs, est mise en avant au sein de l'œuvre de Louis Audibert (1880-1983), peintre marseillais du XIX^e siècle, *La partie de carte de Marcel Pagnol*⁴.

Perspectives multiples

Dans cette même œuvre, *A bigger card players*, la perspective est revisitée, le point de fuite unique est mis de côté afin d'adopter les multiples points de vue du regard. La table verte, par exemple, détient une perspective inversée. Cette perspective revisitée se retrouve dans l'œuvre de Cézanne. L'artiste marque une rupture avec la tradition de la Renaissance et la perspective linéaire qui fait loi depuis des siècles⁵. Cézanne observe chaque objet sous un point de vue différent, les

² GRANDSART Hervé, « Le mystère Le Nain au Louvre-Lens », *Connaissance des Arts*, 21 mai 2017, [en ligne], [URL : <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/vendredi-lecture-le-mystere-le-nain-au-louvre-lens-1168060/>], consulté le 23 mars 2023.

³ JOVER Manuel, *op.cit.*

⁴ Œuvre de Louis Audibert présente dans l'ouvrage suivant : BOULANGER Patrick, *Regards de Provence, quatre siècles de peinture. Cent peintures sur la Provence*, Marseille, Association Regards de Provence, 2004.

⁵ REFF Theodore, BOUNIORT Jeanne, « Cézanne et la perspective : quelques remarques à la lumière de documents nouveaux », *Revue de l'Art*, n°86, 1989, p. 8-15, [en ligne], [URL : https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1989_num_86_1_347799], consulté le 19 avril 2023.

perspectives de ses paysages sont fuyantes. L'artiste, tout comme David Hockney, rompt avec cette vision linéaire, centrale, mise en avant, notamment, dans l'art de la photographie⁶. Dans l'œuvre de Cézanne *Route sinueuse à Montgeroult*, réalisée en 1898, et conservée au MoMA ou encore dans *Route tournante en haut du chemin des Lauves* (Bâle, Fondation Beyeler), datant de 1904-1906, le thème de la route tortueuse est mis en avant, et cette représentation se retrouve dans l'œuvre de l'artiste anglais au travers des chemins zigzagants que l'on peut voir dans l'œuvre *Mulholland Drive : The Road to the Studio*⁷, par exemple. La perspective, dans cette dernière œuvre, semble en mouvement, la route s'allonge, se plie, se dépie, comme un accordéon⁸.

Francis Hodgson, Professeur à l'Université de Brighton en culture de la photographie, rédige une critique dans le *Financial Times*, au sujet du regard multiple de l'artiste David Hockney, en parlant de son œuvre, *A bigger card players* :

« Hockney isn't trying to kid us : he leaves the traces of his multiple-angled gaze fully visible. A face is perfectly sharp, seen from close. But so is the carpet four or five feet lower. The lines on a floor move in several different directions, as they really do as you move over them. In life, we move our eyes to acquire the information that the brain processes into a "view". That's what Hockney has done⁹.»

Ainsi, l'artiste anglais revendique un regard global sur le monde et pas seulement une vue avec un point de fuite unique. Dans ses diverses œuvres laissant se profiler des routes sinueuses, ondulées, David Hockney rend hommage au Maître aixois, créateur de paysages aux perspectives multiples.

Cézanne, David Hockney : deux portraitistes, deux pratiques différentes

Tout comme Cézanne a pu le faire à la fin du XIX^e siècle, David Hockney portraiture son entourage, sa mère, ses amis, tels que Celia Birtwell - présente dans l'une de ses « conversation pieces », *Mr And Mrs Clark and Percy* (1970-1971) - Henry Geldzahler, ainsi que lui-même.

Dans l'une de ses œuvres, *My parents* (1977), la position de la mère de David Hockney fait écho à la posture prise par la femme de Cézanne, Hortense Fiquet, dans plusieurs tableaux, tels que *Madame Cézanne en bleu* (1888-1890), et *Madame Cézanne* (circa 1890). Sa femme est assise sur une chaise, les bras croisés posés sur ses cuisses, tout comme Laura Hockney, qui se tient droite.

Cézanne étudie la composition du visage et du corps humain sur la toile. Selon lui la technique supplante l'âme de la personne qu'il peint : « on ne peint pas des âmes. On peint des corps, et quand les corps sont bien peints ... l'âme transparait¹⁰. » David Hockney contrecarre cette façon de procéder :

⁶ WOLF Laurent, « Expositions », *Études*, 2017/9 (Septembre), p. 107-110, [en ligne], [URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2017-9-page-107.htm>], consulté le 23 mars 2023.

⁷ NAUGRETTE Jean-Pierre, « David Hockney (1980) et David Lynch (2001), auteurs de *Mulholland Drive* », *Ligeia*, 2007/2 (N° 77-80), p. 223-233, [en ligne], [URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-ligeia-2007-2-page-223.htm>], consulté le 24 mars 2023.

⁸ *Ibid.*

⁹ HODGSON Francis, "David Hockney, painting and photography", *Financial Times*, May 22 2015, [en ligne], [URL : <https://www.ft.com/content/dc372546-fe3c-11e4-8efb-00144feabdc0>], consulté le 26 mars 2023.

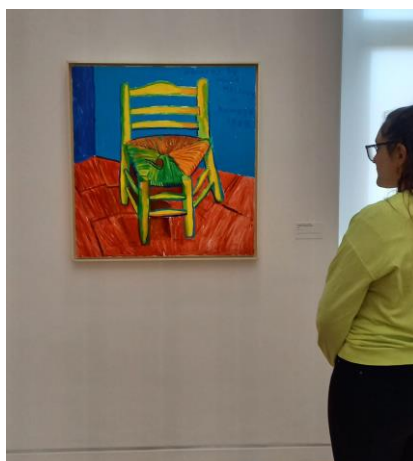
¹⁰ LAUTRÉAMONT Agathe, « Les portraits de Cézanne se révèlent au Musée d'Orsay », *Beaux-Arts Magazine*, 2017, [en ligne], [URL : <https://www.beauxarts.com/expos/les-portraits-de-cezanne-se-revelent-au-musee-dorsay/>]

« The problem for me was the figure not wanting to paint the figure in. I've said this many times before, the thing Cézanne says, about the figure being just a cone, a cylinder and a sphere: well it isn't. His remark meant something at the time, but we know a figure is really more than that, and more will be read into it. To say it is just that means you would reject a great deal of Renaissance painting; this is what it's about; it *is* that. You cannot escape sentimental—in the best sense of the term— feelings and associations from the figure, from the picture¹¹. »

Pour Cézanne tout est dans la technicité et l'étude de la composition, la figure est vue comme un bloc. Le visage est travaillé comme est travaillé un objet. Pour David Hockney, l'âme et le sentiment font partie intégrante de l'art du portrait.

Un hommage à Van Gogh

Dans son œuvre nommée *La Chaise et la pipe de Vincent*, datant de 1988, David Hockney rend hommage au peintre Van Gogh et reprend *La chaise de Vincent* (1888) réalisée cent ans plus tôt.



David Hockney, *La Chaise et la pipe de Vincent*, 1988, acrylique sur toile, 121,9 x 91,4 cm, Londres, Tate.

Dans le cadre du centième anniversaire de l'arrivée de l'artiste néerlandais au sein de la ville d'Arles, la Fondation Vincent van Gogh, située dans cette même ville, demande à plusieurs artistes de lui rendre hommage. David Hockney fait partie de ces peintres contemporains invités, et dans ce cadre, crée divers tableaux mettant en avant la chaise de Van Gogh, en y ajoutant sa touche personnelle¹². Il la représente en perspective inversée, de la même manière qu'il représente la table dans l'œuvre vue précédemment, *A bigger card players*. Il dépose sur cette chaise une pipe, celle de Van Gogh. David Hockney semble garder, au sein de cette œuvre hommage, la palette de l'artiste néerlandais. Sur le tableau, l'artiste a clairement noté : « Painted by David Hockney in homage 1988 ». Son admiration pour le peintre de paysages provençaux s'exprime dans cette citation :

« Depuis toujours lorsque j'étais étudiant, Van Gogh comptait parmi les peintres qui me bouleversaient, tant par son œuvre que par sa correspondance. Lorsque je vins à Arles en 1985, invité par les Rencontres photographiques, j'eus l'occasion d'être convié à un dîner dans le célèbre jardin de

¹¹ NAUGRETTE Jean-Pierre, « David Hockney : conversation pieces, 1960-1985 », *L'Art dans l'art*, 2000, [en ligne], [URL : <https://books.openedition.org/psn/3959?lang=fr>], consulté le 27 mars 2023.

¹² LUTZ Eitel, *David Hockney, une chronologie*, Hohenzollernring, Taschen, 2021.

L'hôpital d'Arles qu'avait peint Vincent. A deux pas se trouvait la cellule d'internement où il avait séjourné à plusieurs reprises... Je m'y rendis. J'étais ému de me trouver face à ce petit espace noir, j'y songeais longtemps encore et me décidais à réaliser cette peinture pour lui¹³. »

Déjà en 1977, cette admiration était perceptible dans *Looking at Pictures on a Screen*, où est représenté un homme, Henry Geldzahler, debout. Il contemple une œuvre du peintre Degas (1834-1917)¹⁴. On trouve dans cette œuvre, aux côtés des peintures de Vermeer, Piero Della Francesca et Degas, *Les Tournesols* de Van Gogh.

Les similitudes avec Van Gogh

Dans l'ouvrage de Martin Gayford, *Conversations avec David Hockney*¹⁵, le critique d'art fait part de sa conversation avec l'artiste anglais au sujet de Van Gogh et du dessin.

David Hockney discute des similitudes qu'il entretient avec l'artiste qu'il admire. Van Gogh a travaillé dans une petite ville de province, Arles, éloignée du centre névralgique du monde de l'art. David Hockney, quant à lui, a réalisé ses premières œuvres dans la région du Yorkshire assez loin de la sphère artistique. Leur expérience se rejoint dans le changement de lieu de création et le voyage des deux artistes dans une région plus ensoleillée. À ce propos, l'artiste anglais s'exprime face au critique d'art Martin Gayford :

« Bien entendu, il pouvait déjà observer beaucoup de chose quand il vivait dans le Nord. Mais il y a une clarté supplémentaire dans le Sud. On y voit beaucoup mieux, tout simplement parce qu'il n'y a plus ces horizons brumeux et cette vapeur d'eau suspendue dans l'atmosphère. Il est évident que vivre dans le sud de la France a procuré beaucoup de joie à Vincent, et que cela a rejailli dans ses peintures. C'est ce que l'on ressent quand on les regarde. Elles sont incroyablement directes. Je me souviens que dans certaines de ses lettres il disait qu'il voyait mieux que d'autres personnes. Sa vision était intense¹⁶.
[...]

J'ai passé les vingt premières années de ma vie à Bradford, c'est-à-dire encore plus au nord que la région des Pays-Bas où vivait Van Gogh quand il était jeune. Bien entendu, cela a une incidence de l'ordre chromatique, sur la façon dont on regarde les choses¹⁷. »

Ce changement d'environnement a un impact sur la gamme chromatique des deux artistes. Van Gogh est fasciné par les paysages du Midi qu'il découvre. Les couleurs dans ses tableaux, comme *Moisson à la Crau avec Montmajour en arrière-plan* (1888, Van Gogh Museum), sont lumineuses. David Hockney, arrive dans les années 1960 aux États-Unis et choisi de poser ses valises en Californie. Dès lorsqu'il arrive à Los Angeles, sa manière de peindre évolue. Il est fasciné par les paysages offerts par cette région ensoleillée qui regorge de piscines, de grandes maisons, et d'une lumière intense qui fait resurgir les couleurs¹⁸.

¹³ Citation que l'on peut retrouver au sein de l'article suivant, sur le site du Musée Angladon, Collection Jacques Doucet, [en ligne], [URL : <https://angladon.com/david-hockney-au-musee-angladon/>], consulté le 27 mars 2023.

¹⁴ NAUGRETTE Jean-Pierre, « David Hockney : conversation pieces, 1960-1985 », *L'Art dans l'art*, 2000, [en ligne], [URL : <https://books.openedition.org/psn/3959?lang=fr>], consulté le 27 mars 2023.

¹⁵ GAYFORD Martin, *Conversations avec David Hockney*, Paris, Édition du Seuil, 2011.

¹⁶ *Ibid.* p. 183.

¹⁷ *Ibid.* p. 185.

¹⁸ HAYAT Nicole, « Les points de vue californiens de David Hockney », *Tema.archi*, 2017, [en ligne], [URL : <https://tema.archi/articles/les-points-de-vue-californiens-de-david-hockney>]

La palette de David Hockney évolue encore lors de son excursion au Mexique, alors qu'il est contraint de résider dans un hôtel après une panne de voiture. Dans son œuvre *A walk around the Hotel Courtyard, Acatlàn*, réalisée en 1985, les couleurs sont vives, percutantes, intenses¹⁹.

David Hockney fait part de son admiration pour le talent de l'artiste néerlandais en dessin : « Je pense que Van Gogh était un grand, un très grand dessinateur²⁰. » Il réalise un parallèle entre Van Gogh et Rembrandt (1606-1669) et leur empathie face aux modèles dont ils font les contours²¹. Cela fait écho avec les portraits croqués par David Hockney où l'on peut déceler une certaine empathie et une tendresse dans les tracés. Celui de sa mère, *Portrait of the Artist's Mother, Mrs Laura Hockney, Bradford* (1972), par exemple, dont les traits fins tiennent compte des rides et des plis de la peau.

David Hockney porte un intérêt particulier pour les artistes de la Provence. De Cézanne à Van Gogh, les couleurs du midi et leur résonance sont retranscrites au sein des œuvres du peintre anglais. De la scène de genre des joueurs de cartes, portée par Cézanne, et représentée sous divers médias dans l'œuvre de David Hockney. À la chaise emblématique du peintre néerlandais, admiratif de la Provence. David Hockney s'inscrit dans la lignée des grands Maîtres qui ont fait l'histoire de l'art, tels que Cézanne, Van Gogh, Piero Della Francesca, Vermeer, Degas, et autres artistes, ce qui lui permet de s'ancrer au sein d'une tradition picturale et de revendiquer son intérêt pour l'histoire de l'art.

¹⁹ L'œuvre est présente au sein de l'exposition du Musée Granet *David Hockney, Collection de la Tate*, dans la salle « Moving Focus 2 ».

²⁰ GAYFORD Martin, *op. cit.* p. 186.

²¹ *Ibid.* p. 187-188.

Bibliographie :

- BOULANGER Patrick, *Regards de Provence, quatre siècles de peinture. Cent peintures sur la Provence*, Marseille, Association Regards de Provence, 2004.
- GAYFORD Martin, *Conversations avec David Hockney*, Paris, Édition du Seuil, 2011.
- GRANDSART Hervé, « Le mystère Le Nain au Louvre-Lens », *Connaissance des Arts*, 21 mai 2017, [en ligne], [URL : <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/vendredi-lecture-le-mystere-le-nain-au-louvre-lens-1168060/>], consulté le 23 mars 2023.
- HAYAT Nicole, « Les points de vue californiens de David Hockney », *Tema.archi*, 2017, [en ligne], [URL : <https://tema.archi/articles/les-points-de-vue-californiens-de-david-hockney>]
- HODGSON Francis, “David Hockney, painting and photography”, *Financial Times*, May 22 2015, [en ligne], [URL : <https://www.ft.com/content/dc372546-fe3c-11e4-8efb-00144feabdc0>], consulté le 26 mars 2023.
- JOVER Manuel, « Les joueurs de cartes de Cézanne : focus sur un chef-d’œuvre », *Connaissance des Arts*, 20 septembre 2020, [en ligne], [URL : <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/art-moderne/les-joueurs-de-cartes-de-cezanne-1115262/>], consulté le 20 mars 2023.
- LAUTRÉAMONT Agathe, « Les portraits de Cézanne se révèlent au Musée d’Orsay », *Beaux-Arts Magazine*, 2017, [en ligne], [URL : <https://www.beauxarts.com/expos/les-portraits-de-cezanne-se-revelent-au-musee-dorsay/>]
- LUTZ Eitel, *David Hockney, une chronologie*, Hohenzollernring, Taschen, 2021.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, « David Hockney : conversation pieces, 1960-1985 », *L’Art dans l’art*, 2000, [en ligne], [URL : <https://books.openedition.org/psn/3959?lang=fr>], consulté le 27 mars 2023.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, « David Hockney (1980) et David Lynch (2001), auteurs de *Mulholland Drive* », *Ligeia*, 2007/2 (N° 77-80), p. 223-233, [en ligne], [URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-ligeia-2007-2-page-223.htm>], consulté le 24 mars 2023.
- REFF Theodore, BOUNIORT Jeanne, « Cézanne et la perspective : quelques remarques à la lumière de documents nouveaux », *Revue de l’Art*, 1989, n°86. p. 8-15, [en ligne], [URL : https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1989_num_86_1_347799], consulté le 19 avril 2023.
- WOLF Laurent, « Expositions », *Études*, 2017/9 (Septembre), p. 107-110, [en ligne], [URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2017-9-page-107.htm>], consulté le 23 mars 2023.

