

Galerie Lelong & Co.

Paris – New York

Le Monde

18 août 2020

La Normandie, exercice de stylet pour David Hockney

Le peintre britannique, installé dans le pays d'Auge depuis 2019, a réalisé avec sa tablette numérique plus d'une centaine d'œuvres durant le confinement, qui feront l'objet d'une exposition cet automne à Paris. Il nous a reçus chez lui pour parler création

RENCONTRE
LISIEUX (CALVADOS) - envoyé spécial

De la route, étroite et tortueuse entre des haies, on ne voit rien. La maison est en contrebas, à mi-pente de la colline qui glisse jusqu'au fond de la vallée. Une pente symétrique de champs, d'arbres et de haies lui fait face. La nuit, raconte David Hockney, il n'apprécierait que huc au ciel électrique, pas une ferme, pas un village, rien que la campagne. La mer n'est pas loin, une dizaine de kilomètres, mais il ne va pas la voir. Dans le Yorkshire, il était contraint de s'éloigner de la côte pour être en pleine campagne – *in the middle of the fields* – et la peindre. Ici, à La Grande Cour, le nom de la propriété, pas besoin : il ne va pas éloigner, il vit dedans.

L'histoire de son établissement en Normandie commence à être connue. Un soir d'octobre 2018, David Hockney est à Londres pour une inauguration. Passer le week-end dans la capitale l'ennuie. Un de ses amis français lui suggère de venir quelques jours en Normandie, où lui-même a sa maison de campagne. Hockney accepte, séjourne quelques jours à Honfleur (Calvados) et à Bagnoles-de-l'Orne (Orne), rend visite à la tapisserie de Bayeux, qu'il n'a pas revue depuis des décennies et qu'il aime à comparer aux rouleaux de l'ancienne peinture chinoise. Il conçoit alors le projet de refaire en Normandie ce qu'il a fait dans le Yorkshire en 2011 : raconter en peinture la venue du printemps.

L'un des avantages à être l'un des artistes les plus célèbres de son époque est qu'il est possible de trouver, acheter et aménager en très peu de temps une propriété de plusieurs « acres ». Hockney compte en acres anglaises et non en hectares français. « Nous sommes arrivés ici, et au bout de vingt minutes, pas plus, c'était décidé : on achetait. »

La ferme est assez petite, mais ancienne, XVI^e ou XVII^e siècle, avec un toit très pentu et des murs blancs à colombages, comme il se doit par ici. Le pressoir à cidre, de même style, devient un atelier très vaste et très clair et, en mars 2019, juste après le vernissage de l'exposition « Hockney-Van Gogh » à Amsterdam, Hockney peut venir y dessiner et peindre. Il y exécute un premier ensemble d'œuvres en tournant autour de la maison sans s'en écarter de plus de quelques dizaines de mètres. « J'ai beaucoup travaillé, mais je me suis aperçu ensuite que je ne connaissais pas encore assez bien les arbres et tout ce qui m'entourait. »

Il doit donc revenir pour perfectionner ses observations sur le motif. Le 1^{er} mars 2020, il est de nouveau à La Grande Cour. « J'ai commencé avec les arbres dans leur état hivernal. Puis le confinement est venu. Et je dois dire que c'a été un grand bonheur pour moi. J'ai pu me concentrer uniquement sur mon

travail. » Depuis le 17 mars jusqu'à ce jour de juillet où nous l'avons rencontré, plus de quatre mois plus tard, il n'a pas bougé : il a travaillé sans interruption ni dérangement.

« J'ai fait 118 images » – il dit « pictures ». « Une par jour, en quatre mois. C'était fantastique car je pouvais ne penser qu'à elles vingt-quatre heures par jour. La solitude est nécessaire aux artistes. Beaucoup d'artistes, je pense, ont aimé le confinement. Je ne me suis jamais senti plus libre. Van Gogh était heureux quand il peignait. Ses biographes ne parlent que de ses misères, mais c'est parce qu'ils n'ont rien à dire de ses journées passées à peindre. Devant ses œuvres, vous voyez combien il était heureux quand il travaillait. C'est pareil pour moi. La peinture est ce qui me rend heureux... C'était vraiment merveilleux. La dernière, c'est cette pleine lune, tout fin juin ou tout début juillet. » Il désigne l'œuvre, une lune d'un blanc de neige dans un ciel indigo.

Elle est accrochée avec les 117 autres aux murs de l'atelier : des arbres de différentes espèces dans leurs états successifs, des pluies sur la mare, des prairies et leurs haies, la maison parfois, les fleurs, le passage des nuages, tout cela dans des couleurs intenses prises dans un dessin limpide. Elles sont superposées sur deux registres courant sur trois murs, chronique charnassière des métamorphoses de la nature : « Comme la tapisserie de Bayeux, il faut marcher le long de ses 70 mètres. C'est une histoire, tout comme l'arrivée du printemps. »

Ses images ne sont ni broderies ni peintures, mais des impressions sur papier sorties des imprimantes installées sur une mezzanine. Et quand David Hockney s'assied pour parler au centre de l'atelier, il a son iPad sur les genoux. À l'évidence, c'est d'abord de cela qu'il a envie de parler : de l'emploi exclusif de sa tablette numérique et d'imprimantes pour exécuter cet immense ensemble.

SIGNES GRAPHIQUES ET COULEUR

D'abord, un point d'histoire personnelle : « L'iPad est arrivé en avril 2010. J'avais déjà dessiné sur iPhone, j'avais monté les premiers résultats à Paris en décembre 2010 – c'était presque trop tôt. Quand l'iPad est arrivé, je me suis vite aperçu que je pourrais m'en servir pour ce projet de l'arrivée du printemps. En 2012, j'ai présenté une cinquantaine d'autres œuvres à la Royal Academy [de Londres]. Depuis, je continue. » Un point technique ensuite : « Brushes est plutôt une bonne application, qui permet beaucoup de choses. Mais, en 2015, je l'ai fait améliorer par un mathématicien à Leeds [Yorkshire]. Désormais, avec cette nouvelle version, je peux obtenir des effets comme si je peignais à l'aquarelle. Ce mathématicien continue de travailler pour nous, pour perfectionner encore l'instrument. »

Suit une démonstration qu'il est malheureusement difficile de décrire en mots. Hockney allume son iPad, fait apparaître la colonne où sont répertoriées par icônes des



David Hockney,
en Normandie,
le 20 mai.

DAVID HOCKNEY/JEAN-PIERRE GONÇALVES DE LIMA

signes graphiques et commence la leçon. Dans un premier temps, il montre l'usage des signes graphiques – points, croix, hachures, lignes, etc. Le stylet en choisit un et, par mouvements très brefs et courts, Hockney dessine. Ce peut être un tracé linéaire simple qui devient un contour. Ce peut être, par répétition d'un même signe, le remplissage d'une surface : des dizaines de traits obliques, par exemple, qui deviennent une pluie. Ils sont agrandis ou réduits autant que nécessaire.

Dans un deuxième temps, la leçon porte sur la couleur. Hockney sélectionne dans la mémoire de ses « pictures » l'une de celles de laquelle il a enregistré le film de la genèse. Il défile en accéléré ce qui en fait un numéro acrobatique graphique et pictural exécuté à une vitesse de dessin animé. Hockney ne dit mot. Les lignes filent et les couleurs vont aussi vite. Les remplissages par touches zigzagantes et tourbillonnantes s'organisent en formes cohérentes. Effacements et recouvrements se succèdent jusqu'à l'état que l'artiste considère comme final. « Vous pouvez travailler à l'infini là-dessus : c'est un verre, pas un papier. Sur un papier, au troisième ou quatrième passage, la couleur devient teme et sale ; ici, elle est toujours fraîche. C'est de la peinture, une nouvelle manière de peindre, un médium totalement neuf, que très peu de

gens utilisent, je ne sais pas pourquoi. Ils utilisent l'iPad pour imiter la photographie alors qu'il y a bien mieux à en faire. »

Au fil des années, Hockney a perfectionné sa méthode. Le travail sur écran devant le motif est l'étape initiale. Cette première version est imprimée et examinée. « En fait, je travaille autant avec l'imprimante qu'avec l'iPad. A partir du moment où j'ai sur ce que je pouvais imprimer à partir de l'image numérique – en 2014, il me semble – j'ai pu réaliser des œuvres plus élaborées, parce que j'imprime, je regarde, je repars. C'est ainsi que je procède désormais. » Il prend l'exemple de l'image d'un feu dans la cheminée de la maison. En examinant le tirage du premier état de l'image, il a été convaincu de la nécessité de renforcer l'orange des flammes pour accentuer le contraste avec le noir du bois brûlé. « Comme il est plus vif, je l'ai intitulé A Bigger Fire. » Cet emploi du comparatif « bigger », « plus grand », au sens de « plus intense », fait allusion à ses œuvres des années 1960, *A Bigger Splash*, par exemple, pour la représentation d'un plongeon.

SI MONET AVAIT EU UN IPAD...

Ce point lui importe d'autant plus que la réponse répond à deux désirs : celui, qu'il exprime souvent, de raconter une histoire, et celui de parvenir à une exactitude supérieure de la perception. S'il est si éprix du travail sur iPad, c'est d'abord parce qu'il le tient pour l'instrument le plus efficace en la matière. Plus efficace que la peinture, ne serait-ce que pour de triviales raisons de commodité matérielle. « Si je devais peindre dehors, il faudrait transporter la toile, les couleurs, les brosses. Là, j'ai tout ce qu'il me faut. Il suffit d'avoir une voiture, je m'installe où je veux et je dessine des heures durant, quel que soit le temps. » On évoque à ce propos les malheurs de Monet (1840-1926) tentant de peindre la neige en plein air en Norvège et contraint par le vent et le froid de finir à l'atelier. « Bien sûr. Il lui aurait fallu un iPad et un truck, quand il était en Norvège. Il est impossible de peindre sous la neige... Si l'en avait eu un à Giverny, lui qui y a vécu quarante ans et vu quarante printemps... »

**« SUR UN PAPIER,
AU TROISIÈME
OU QUATRIÈME PASSAGE, LA
COULEUR DEVIENT TERNE ET
SALE ; [SUR IPAD], ELLE EST
TOUJOURS FRAÎCHE. C'EST
UNE NOUVELLE MANIÈRE
DE PEINTURE QUE TRÈS PEU
DE GENS UTILISENT »**

DAVID HOCKNEY

Galerie Lelong & Co.

Paris – New York



**«The Entrance» (2019),
de David Hockney,
acrylique sur deux
toiles (91,44 cm x
121,92 cm chacune, soit
91,44 cm x 243,84 cm
au total).**

DAVID HOCKNEY/RICHARD SCHMIDT

Une deuxième raison de la supériorité de son instrument se révèle à certaines heures particulières. «En mai, il y a une pleine lune énorme. Je me suis dit que je devais la faire. On a éteint toutes les lumières de la maison, je me suis assis sur le seuil et ainsi j'ai pu capturer la vraie lumière lunaire. Si j'avais peint, il m'aurait fallu de la lumière sur la feuille et la perception en aurait été perturbée – détruite, en fait. Là, j'ai pu dessiner dans le noir. Des amis m'ont envoyé des photos qu'ils avaient prises de cette même lune énorme, mais elle y était trop petite, parce que la photographie éloigne les choses. En la dessinant, je lui ai rendu sa vraie dimension.»

Ainsi s'inscrit-il dans l'histoire de tous ceux qui ont essayé de la peindre. «Casper David Friedrich, Van Gogh, Munch, des Flamands et des Hollandais du XVII^e siècle aussi... Friedrich, dans les années 1960, ses allées dans les musées allemands pour ses œuvres, à Hambourg, à Berlin, à Dresde plus tard. Il n'était pas encore aussi célèbre qu'aujourd'hui.» Autre exemple de l'excellence de son instrument : «Le soleil levant et les effets de lumière sur le ciel et les nuages, roses, pourpres, qui, à ce moment-là, changent et filent très vite. Ce qui demande d'aller très vite aussi.»

A entendre avec quel enthousiasme David Hockney s'explique, il paraît clair que cette série printanière n'est qu'un chapitre. Ce qu'il s'empresse de confirmer et de préciser. «Oui, j'ai décidé de rester ici et de faire toute l'année. Selon les saisons, ça sera forcément différent. Au printemps, les changements sont quotidiens : les feuilles, les fleurs. Lété ne change pas tant que ça, pendant deux mois, jusqu'au début septembre, sinon même plus tard. D'autant qu'il est très sec, cette année, il ne pleut pas, la mare est basse. Il y aura donc l'été, l'hiver et sans doute de nouveaux printemps, que je traiterai un peu autrement que je ne l'ai fait. Sans doute en me concentrant sur le cerisier – il y a un grand cerisier dans le jardin. Je pourrais le suivre depuis les premiers bourgeons jusqu'aux fruits. C'est le sujet le plus excitant que je connaisse, de l'arbre nu à l'arbre chargé de fruits de mai ou juin... jusqu'aux figuiers à la fin de l'été.»

Mais pourquoi cette passion pour ce sujet, que l'on pourrait juger banal et usé ? La réponse est aussi immédiate : «Vous savez, beaucoup de gens se souviendront du printemps 2020 parce qu'ils ont vu pour la première fois de leur vie le printemps jour après jour du début à la fin. J'ai une amie qui a mon âge, 80 ans, qui m'a dit récemment qu'elle avait vu le printemps pour la première fois, à 80 ans... Il y a des gens qui ne savent plus

quand a lieu le printemps. Ils vivent dans les villes et n'ont jamais vu la nature.»

Là-dessus, Hockney décide qu'il est temps de se rendre dans la maison pour boire frais, ce qui paraît judicieux étant donné la température. C'est l'occasion pour lui de faire admirer l'étendue du panorama, qui est en effet miraculeusement dépourvu de constructions humaines à l'exception d'une ferme à peine visible derrière des peupliers et qui semble aussi ancienne que la sienne. Le chemin passe près d'une étrange chose qu'il explique : une plaque ronde de peinture. Le propriétaire précédent avait fait couler un disque de ciment pour poser dessus une piscine gonflable pour les enfants. La piscine enlevée, restait le disque, au ras de la pelouse. «C'était très laid. J'ai donc peint une piscine sur le ciment.» Des harmonies de turquoise et d'azur, des remous sinuex tracés en blanc et en jaune : une nouvelle piscine à ajouter au catalogue de l'œuvre d'Hockney.

LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE

Des tirages de la nouvelle série sont aussi accrochés aux murs ou posés sur les meubles dans la salle basse de la ferme. Ainsi l'artiste peut-il les avoir en permanence sous les yeux, y réfléchir, les reprendre. La conversation recommande aussitôt sur ces couleurs, leur intensité, leur fonction dans la construction de l'espace et donc la question de la perspective, qui obsède Hockney depuis ses débuts. «Quand vous allez au Musée d'Orsay, que voyez-vous ? Au début, vers 1848, les tableaux sont tous traités par le clair-obscur. A la fin, celui-ci a disparu. Il n'y en a plus trace. Pourquoi ? A cause du japon, qui ne peint pas les ombres. Le paysage occidental est comme une fenêtre : vous êtes à l'intérieur et vous regardez dehors. Le paysage chinois ou japonais est une promenade dans la nature.»

Il poursuit sa critique : «La perspective est un effet d'optique. Les Chinois et les Japonais ne s'en servaient pas, pas plus que des ombres ou des reflets. Pour eux, c'était sans importance, rien du tout. Ce qui les intéressait, c'était l'objet lui-même. Les ombres indiquent l'heure ; mais pourquoi indiquer l'heure ? Il n'y a que les Occidentaux qui s'en soucient.» Il associe à sa démonstration le cubisme. «Le cubisme, c'est contre la perspective, non ?» Sur ce dernier point, la conversation pourrait durer des heures. Depuis ses plus anciennes allusions à Picasso jusqu'à ses portraits et ses collages de Polaroid, il n'a cessé d'aller vers le cubisme, de s'en écarté, d'y revenir – le cubisme se confondant à ses yeux avec Picasso.

La passion de David Hockney pour la représentation de motifs difficiles ou impossibles à saisir par la peinture – soleil, pluie, lune –, s'expliquerait-elle donc d'abord par une réflexion permanente sur les possibilités de cet art, une pensée critique qui se laisserait voir dans ses œuvres parce qu'elles ne dissimulent jamais entièrement ce qu'elles ont d'inventé et de fictif. La question ne rencontre aucun écho en lui. On dirait qu'elle lui semble incongrue ou inutile.

Et, d'un coup, il s'engage dans une tout autre explication, non par la théorie, mais par la biographie. «Quand j'étais élève, à Bradford [Yorkshire], on dessinait d'après modèle, puis, le professeur venait et se mettait à dessiner à son tour. J'ai vite vu qu'il voyait mieux que moi, et j'ai compris que je devais mieux regarder – «look harder». Il poursuit : «A Londres, au Royal College of Art, il y avait tous ces Londoniens et moi, le provincial de Bradford, le balaourd. Après deux semaines, j'ai compris que je pouvais dessiner mieux qu'eux et qu'ils cesseront alors de dire de mon gros accent Londonien : «Il a disparu depuis, mon anglais est mélodieux.» Il rit. «C'est ce qui s'est passé. Ils ont vite cessé de rire devant mes dessins.»

Cette nécessité d'application et de précision répond aussi à des données familiales. «Mon père aurait aimé être un artiste. Dans les années 1920, il suivait des cours du soir. Mais il avait cinq enfants et pas d'argent. Je suis le seul de ses enfants qui soit allé au collège après ses 16 ans, et je savais que je devais aller dans une école d'art. J'ai dû rassurer mes parents, promettre de travailler dur [harder, encore], et je le faisais, douze heures par jour, de 9 heures du matin à 9 heures du soir, tous les jours.»

Cette évocation inattendue de sa jeunesse en appelle d'autres. La première expérience d'une image télévisuelle : «En 1953, le couronnement d'Elizabeth II. Quelqu'un, au bout

de la rue avait un poste et il m'a autorisé à regarder dix minutes, en noir et blanc, une image néigeuse et médiocre parce qu'elle venait de loin.» La présence, beaucoup plus forte, du cinéma : «Beaucoup, chaque semaine. Le mardi et le jeudi après-midi au collège, nous étions supposés faire du sport. Mais je n'y allais pas, et j'allais au cinéma, après avoir signé la feuille de présence. C'est une partie importante de mon éducation.»

La découverte de la peinture française ensuite : «A Bradford, il y avait bien une galerie, mais très pauvre. Dans celle de Leeds, il y avait un Bonnard, quelques peintres français : les premiers que j'ai vus. Mais il y a eu une exposition Van Gogh à Manchester en 1953 ou 1954 [1955, en fait] et l'école nous y a conduits en bus. C'était stupéfiant pour moi, à cause des couleurs. A Bradford, tout était gris, sans couleurs, sans ombres – toujours la brume sale. J'en suis parti aussi pour ça. Et là, ces couleurs... Van Gogh a été le premier artiste moderne que j'ai vu. Il était mort assez peu de temps auparavant, soixante ans, pas plus.»

On s'arrête d'abord de cette dernière remarque avant de comprendre qu'elle est une manière pour lui de signifier qu'il s'inscrit dans la même histoire, longue et continue, qui est celle de la peinture et qu'il s'y inscrit aujourd'hui alors qu'il ne peint plus avec des couleurs sur une toile. Cette continuité est celle de la création et du plaisir. «Vous voyez, j'ai eu 83 ans il y a quelques jours [il est né le 9 juillet 1937], et je suis toujours excité. Picasso, quand il avait plus de 80 ans, disait que quand il était dans son atelier il avait le sentiment d'en avoir 30 : c'est pour moi pour moi. Si vous avez quelque chose à faire – je veux dire quelque chose qui compte vraiment –, c'est ce qui se passe. Monet, aussi, c'est pareil : il avait quelque chose à faire et quand il en a eu fini avec les nymphéas, il est mort. A 86 ans, je crois. Pensez à Renoir, qui, à presque 80 ans, fume et peint toujours malgré son arthrite, les pinceaux sont ficelés à ses poignets parce qu'il ne peut plus les tenir. Ce qui prouve bien, entre parenthèses, que vous pouvez fumer et peindre longtemps... Mais il faut avoir quelque chose d'essentiel à faire. C'est mon cas, et je vais continuer. Si je n'avais plus rien à faire... je ne pense pas à mon corps quand je travaille, je l'oublie. C'est l'état suprême.» ■

PHILIPPE DAGEN

**«IL Y A UN GRAND CERISIER
DANS LE JARDIN. JE
POURRAIS LE SUIVRE DEPUIS
LES PREMIERS BOURGEONS
JUSQU'AUX FRUITS. C'EST
LE SUJET LE PLUS EXCITANT
QUE JE CONNAISSE»**

DAVID HOCKNEY

Ma Normandie, exposition de nouvelles peintures et œuvres sur papier de David Hockney à la Galerie Lelong & Co, au 13 rue de Téhéran et au 38 avenue Matignon (Paris 8^e). Du 15 octobre au 23 décembre.