

Bien le bonjour!



MCM, *Les plus belles heures*, 2014

« La biche est revenue dans le bois », vient annoncer un visiteur à celle qui lui ouvre le portillon de son jardin. Présentée de profil, cette silhouette frêle vêtue d'une ample chemise bleue représente selon toute évidence l'auteur, Marie-Claire Mitout, dans une peinture de 2014. Même resituée dans le contexte d'une discussion de bon voisinage cette phrase résonne de façon énigmatique.

Rien de particulier dans les éléments paysagers n'indique l'existence d'un bois. Ici, il s'agit juste d'un coin de jardin avec une haie taillée derrière laquelle deux pavés rose et rouge évoquent le volume d'une maison que longe un chemin qui serpente à flanc de colline. Le sol en terre rouge de l'enclot, jonché de feuilles vertes est interrompu au premier plan par une zone de bandes ocre et noires qui pourrait bien figurer le plancher d'une terrasse et, sur celle-ci, un rectangle gris pouvant être le plateau d'une table supportant des pots de jeunes plants. Ces plantes par leurs formes ramassées en rosace et leurs feuilles en pointe évoquent des crassulacées dont deux d'entre-elles semblent être en début de floraison.

Le retour de la biche, évoqué dans cette conversation, est-il de bon ou de mauvais augure ? Et d'ailleurs la formule relève-t-elle d'un fait réel ou d'une métaphore ? La biche et le bois sont-ils à prendre au sens propre ou figuré ? Ne voyant ici dans cette gouache ni l'une ni l'autre et quelque soit le ou les sens de cette phrase, sa simple présence introduit inévitablement un ressort particulier à la situation représentée.

*

Cherchant, à tort ou raison, à en comprendre la signification, et sachant qu'il n'est pas rare en ce cas qu'une peinture en convoque d'autres, c'est d'abord le sujet des deux personnes disposées de part et d'autre d'une barrière qui s'est imposé.



Camille Pissarro, *La barrière*, 1872

Camille Pissarro, par exemple, dans une peinture de 1872, présente dans un paysage automnal un motif similaire : une paysanne dans un jardin que longe un petit chemin semble avoir interrompu sa tâche pour discuter avec un homme accoudé à l'enclos. La gamme chromatique en demi-ton, faite de camaïeux de verts et de bruns, rehaussée à peine de bleus gris et de roses, baigne l'ensemble d'une lumière douce tandis qu'une zone éclairée à l'arrière plan découpe les reliefs d'un village. L'atmosphère paisible de cette scène rurale où l'on assiste de loin à une causerie amicale exprime l'essence d'un moment simple.

C'est une toute autre ambiance qui se dégage du tableau *La barrière fleurie* de Paul Sérusier (1889). De part et d'autre d'une structure rustique en bois qui tient lieu de clôture, échelle horizontale qui semble onduler en travers de la composition, se tiennent deux femmes : celle de gauche, à l'intérieur de la propriété est présentée de trois-quarts ; vêtue de clair et portant une coiffe blanche, elle semble jeune. Celle de droite qui se tient sur le chemin, est vue de dos, la tête sous un fichu est revêtue de vêtements sombres et chaussée de sabots. Elles se font face et le doigt levé de la jeune femme semble indiquer un échange entre elles sans pour autant que l'on puisse en saisir la teneur. Lui indique-t-elle son chemin ou désigne-t-elle le buisson fleuri en arrière plan ?

Contrairement au tableau de Pissarro le paysage ne s'inscrit pas ici dans une grande profondeur mais propose plutôt une certaine frontalité, de la bande d'herbe d'un talus à la forme trapue d'une chaumière dont la toiture bouche l'horizon et que la rythmique verticale de troncs d'arbres barre littéralement. La gamme chromatique dans une dominante de verts et de roses ponctuée de bleus ne cherche pas à restituer une vision réaliste. Composé de masses compactes et imbriquées (que renforcent la présence près de la barrière de lourds blocs de granit), et malgré les jeux des courbes, il se dégage ainsi de ce tableau un sentiment d'enfermement que la floraison blanche d'un buisson (peut-être un hortensia ou une viorne ?) ne suffit pas à faire oublier.

Bien qu'au premier abord la scène semble anodine, quelque chose pourtant dans l'agencement général autant que dans l'utilisation de certains détails donne à cette rencontre une tonalité symbolique voire allégorique. La borne en pierre dans laquelle est fichée le bras pivot de la barrière, sa silhouette étrangement découpée, la forme même de cette barrière arc-boutée entre les deux personnages et qui, tout en faisant office de séparation, les réunit pourtant visuellement... Quelque chose ici se joue qui visiblement nous échappe.



Paul Sérusier, *La barrière fleurie*, Le Pouldu, 1898

Une toile de Gauguin - ou plutôt deux variantes d'un même tableau : *Bonjour Mr Gauguin !* - très proche dans le temps et l'espace (1898, Le Pouldu) de celle de Sérusier présente une situation analogue mais, cette fois-ci, c'est une figure masculine, le peintre lui-même, qui, se tenant debout derrière une barrière, est salué par une femme. C'est cette peinture qui semble

la plus proche du dispositif de la rencontre représenté par M-C Mitout, de part la frontalité de la figure masculine mais aussi, sur la gauche, par la présence d'une maison. Le paysage chez Gauguin est cependant plus boisé et plutôt nocturne.

On a voulu voir dans ce tableau la représentation de la figure de l'artiste sombre et solitaire (de l'artiste maudit) empêché d'arriver à destination (la route barrée) soit, de façon symbolique, d'arriver à ses fins artistiques. Pourtant l'interpellation de la paysanne située de l'autre côté de la barrière serait plutôt une invitation à engager la discussion et peut-être même à passer l'obstacle... A moins que surprise par l'arrivée de l'homme elle n'exprime soulagée ce salut qu'après l'avoir reconnu. Quoi qu'il en soit cette rencontre pourrait n'être à priori que le résultat d'une simple promenade.

On peut compléter l'interprétation habituelle par le sous-entendu contenu dans le titre qui, on l'a supposé, est en référence directe avec la toile manifeste de Courbet, *La Rencontre* ou *Bonjour Mr Courbet !* Quelques temps avant de revenir à Pont-Aven, Gauguin et Van Gogh s'étaient rendus d'Arles à Montpellier pour visiter le Musée Fabre. Si Van Gogh avait notamment apprécié les œuvres de Delacroix et le portrait d'Alfred Bruyas par Courbet, pour Gauguin visiblement c'est plutôt *La Rencontre* qui devait le marquer. Cette visite devait confirmer les désaccords esthétiques de l'un et de l'autre, entraînant la rupture brutale que l'on sait.

Mais qu'est-ce que Gauguin avait-il bien su voir dans le tableau de Courbet qui l'attirait à ce point, sinon peut-être une certaine forme de religiosité dont son séjour à Pont Aven lui avait fait comprendre le rapport complexe qu'entretenait la population bretonne à cet égard. Autrement dit, toute représentation d'une situation, aussi ordinaire soit-elle, n'est jamais sans raviver d'autres situations et raconter d'autres histoires.



Gustave Courbet, *La rencontre* ou *Bonjour Mr Courbet!*, 1854

Avant de revenir à la signification possible du tableau de Gauguin, et bien qu'il soit somme toute formellement éloigné de celui de Courbet, prenons le temps de faire le détour par celui-ci puisqu'on l'a volontiers considéré comme la référence implicite.

Dans un compte rendu de la toile présentée au Salon de 1855 Edmond About le décrivait ainsi : « Le plus important des nouveaux tableaux de M. Courbet est *la Rencontre*, ou *Bonjour, monsieur Courbet !* ou *la Fortune s'inclinant devant le Génie*. Le sujet est d'une grande simplicité. Il fait chaud; la diligence de Paris à Montpellier soulève au loin la poussière de la route; mais M. Courbet est venu à pied, il est parti de Paris le matin sur les quatre heures, à travers champs le sac au dos, la pique en main. Entre onze heures et midi il arrive aux portes de Montpellier. Voilà comme il voyage ! [...]. M. Courbet a mis soigneusement en relief toutes les perfections de sa personne son ombre même est svelte et vigoureuse; elle a des mollets comme on en rencontre peu dans le pays des ombres. M. Bruyas est moins flatté c'est

un bourgeois. Le pauvre domestique est humble et rentré en terre comme s'il servait la messe. Ni le maître ni le valet ne dessinent leur ombre sur le sol; il n'y a d'ombre que pour M. Courbet, lui seul peut arrêter les rayons du soleil. [...] »¹

Comme souvent dans ce genre d'exercice, le ton sarcastique de ce qui se veut une critique, montre que son auteur, trop occupé à charger le peintre, à moins regardé le tableau qu'il n'a cherché d'abord à en démonter l'argument. Rappelons tout d'abord que le titre du tableau tel qu'il fut donné lors de sa présentation au Salon de 1855 était simplement *La rencontre*, ce qu'il donne en effet à voir : trois hommes, figurés en pied dans un paysage, s'y saluent et que ce n'est qu'à la suite de la critique que l'autre titre qu'on lui connaît aujourd'hui (*Bonjour Mr Courbet !*) s'est imposé. Sur la gauche de la toile, donc, les deux premiers personnages ont des mises soignées (gants blancs, cannes à pommeau) qui indiquent à la fois une allure citadine mais aussi une certaine distinction sociale, tandis que sur la droite, leur faisant face, le troisième est vêtu dans tenue plus rustique (en bras de chemise, la veste sur le barda qu'il porte sur le dos). Notons aussi au sein de ce trio la présence d'un chien. Les expressions des trois personnes, successivement de gauche à droite, signalent : le respect humble, la courtoisie discrète mais néanmoins attentionnée et la fière assurance, le tout laissant supposer que ces trois personnes qui se croisent en chemin se connaissent déjà. Il pourrait donc ne s'agir ici que d'une salutation aimable lors d'une promenade, un sujet en apparence peu spectaculaire si ce n'était précisément, comme y insiste l'auteur de la critique que celui-ci figure, la rencontre du peintre Gustave Courbet et d'Alfred Bruyas, collectionneur et mécène.

Réalisé en 1854, après le séjour du peintre à Montpellier, le tableau qui était une commande d'Alfred Bruyas se voulait sceller la relation entre le riche héritier, désireux de promouvoir une forme plus moderne de l'art, et le peintre, heureux de participer activement à ce projet. Déjà en 1853, un portrait de Bruyas par Courbet réalisé à Paris, contenait sans équivoque l'intention de cette collaboration : le collectionneur y était montré debout, de trois quarts, dos appuyé à une cloison, une main posée sur le plastron l'autre sur la couverture d'un ouvrage portant l'inscription « Études sur l'Art moderne. Solution. » et attribué à Bruyas »². La « solution » suggérée ici pouvant-être précisément celle d'une association intéressée comme en témoigne l'enthousiasme de cette formule de la correspondance du 3 mai 1854 : « Je vous ai rencontré. C'était inévitable, car ce n'est pas nous qui nous sommes rencontrés, ce sont nos solutions ».

Contrairement à ce qu'avance About dans sa critique, et que l'on retrouve dans de nombreux autres commentaires, le moment de *La Rencontre* n'est pas celui du jour de l'arrivée de Courbet à Montpellier, puisque l'on sait que celui-ci arriva par le train et non en diligence et donc, il est fort probable que le lieu représenté dans le tableau soit très certainement une vue paysagée idéale de la campagne de l'Hérault. La tirade du solide marcheur de fond avalant la route depuis Paris en une journée, toute ironique qu'elle fût, n'est présente, on le sait, que pour renvoyer à une anecdote connue³ et justifier de l'argument de la robustesse de l'artiste sur laquelle elle ironise. De toute façon il paraît logique que pour un séjour de quelques mois le peu de bagages que transporte le peintre ne serait pas suffisant, d'autant que « le sac à dos » n'est en réalité qu'une boîte de peinture. Enfin, s'il fait beau comme en témoigne le grand ciel dégagé, il ne fait certainement pas aussi chaud que cela - Courbet, arrive en mai 1854 -, à en juger notamment par les tenues de Bruyas et de son serviteur ainsi que le plaid que celui-ci tient replié sur son bras.

¹ - Edmond About, *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1955, pp. 204-205)

² - « Bruyas, depuis 1851 publie chaque année un volume de sa collection, où il exprime ses idées sur les fins et les moyens de l'art, sur la condition politique et sociale en général, domaines dans lesquels il souhaite jouer un rôle important... » est-il indiqué dans une notice du Musée Fabre de Montpellier.

³ - Anecdote liée au récit qui voulait que Courbet fit un jour la route à pied entre Besançon et Ornan

Si l'on peut s'interroger sur le choix d'un tel lieu pour figurer une rencontre symbolique, comme Courbet a certainement dû le faire lui-même en élaborant son tableau, on comprendra que la route présentait sans doute plusieurs avantages : elle exprimait d'abord l'idée d'un « chemin à parcourir ensemble » avec Bruyas mais permettait surtout de mettre en valeur par une vue d'extérieur quelques uns de ses sujets de prédilection, dont le paysage (une plaine avec un relief montagneux), la peinture animalière (le chien)...

L'organisation des figures de *La Rencontre*, qui reprend pour partie un autre de ses tableaux, *Les jeunes femmes du village* (1852), mais dépasse l'intention de la simple scène champêtre, s'affirme comme une toile manifeste en prenant date de cette association artiste / mécène et mettant les deux protagonistes sur un pied d'égalité ou presque, puisque l'on insiste souvent sur le fait que Courbet se serait présenté à son avantage au profit de Bruyas.



Cham dans Le Charivari du 25 juin 1855

Très mal accueillie au Salon de 1855, le tableau emblématique de l'association Courbet / Bruyas fit la joie des caricaturistes. Ainsi Cham dans Le Charivari du 25 juin 1855 ironise sur la « Leçon de politesse donnée par M. Courbet à deux bourgeois » et Quillenbois, dans *L'Illustration* du 21 juillet 1855 se moquant de « la peinture réaliste de monsieur Courbet », ira jusqu'à mettre à genoux l'hôte et son valet aux pieds du peintre en sabot. Tous insistent, sur le fait qu'Alfred Bruyas ne serait ici, pour Courbet, qu'un faire valoir et qu'il aurait été abusé par un manipulateur ambitieux.

Cependant, au lieu de vouloir interpréter ces différentes postures en attribuant au peintre une intention d'arrogance et à son collectionneur une position fragile ou un esprit faible, on pourrait considérer que Courbet n'a cherché qu'à exprimer les caractères exacts des personnes représentées : l'un solide et volontaire et décidé d'aller de l'avant, l'autre d'apparence plus réservée mais de noble allure. C'est par cette interprétation, soit trop hâtive, soit maligne, des attitudes, que la critique de l'époque, déjà irritée par le comportement de Courbet en rupture avec les principes convenus et les standards académiques, a cru bon de donner de la griffe pour écorner une fois encore l'image du peintre réaliste. Il n'en demeure pas moins que Bruyas, atteint par ces allégations et éprouvant peut-être un sentiment de trahison de la part de Courbet, renoncera pour un temps à présenter à nouveau cette peinture au public.



Planche et détail d'une gravure populaire de 1831, *Le vrai portrait du juif errant tel qu'on l'a vu passer en Avignon le 22 avril 1784*

On sait aujourd'hui que pour le motif principal de sa toile Courbet s'est vraisemblablement inspiré d'un détail d'une gravure populaire⁴ de 1831. L'image en question, figurant sur une planche s'intitule *Le vrai portrait du juif errant tel qu'on l'a vu passer en Avignon le 22 avril 1784* et la légende correspondant au détail choisi étant *Les bourgeois de la ville parlant au juif errant*. Il est probable que si la critique de l'époque avait eu vent de l'utilisation de cette source - mais peut-être l'était-elle déjà ? - elle aurait certainement été plus virulente encore, maints cas d'impostures de vagabonds vivant de l'aumône d'âmes charitables et crédules ayant été mis à jour. Or, s'il est évident que l'intention de Courbet n'était pas de s'identifier à la figure du Juif errant, on peut par contre supposer qu'il a pu, en un certain sens, avoir l'impression de tenir le rôle d'apôtre de l'art Réaliste dont il défendait la cause. La représentation de cette figure d'apôtre est d'ailleurs présente dans son corpus dès 1850 sous les traits de son ami Jean Journet (*L'Apôtre partant pour la conquête de l'harmonie universelle*). On peut alors comprendre que les termes de « pèlerin », « d'apôtre », voire « de prophète », quoique *sa peinture* ne soit pas de nature religieuse, aient pu être fréquemment associés dans l'imaginaire collectif de la critique de l'époque, à cette œuvre

*



Gauguin, *Bonjour, Mr Gauguin!*, 1889 - Gauguin, *Bonjour, Mr Gauguin !*, (2), 1889

Plusieurs interprétations du tableau ont insisté sur le fait que Gauguin ainsi enveloppé dans une longue redingote à volants pouvait évoquer l'allure d'un pèlerin. Cette proposition n'est ni fondée, ni logique. Si la paysanne bretonne reconnaît l'homme comme étant Gauguin c'est qu'elle le connaît déjà et ceci, entre autres choses grâce justement à la particularité de son accoutrement (manteau et béret), caractéristique d'un citadin. D'ailleurs non seulement la femme le reconnaît mais elle le salue ce qui donne à penser qu'il y a là une certaine familiarité, ce qui n'aurait rien d'étonnant. En fait Gauguin a séjourné à deux reprises à Pont-Aven : c'est sur les conseils d'un ami et suite à une situation économique difficile qu'il y vient pour la première fois en 1886 puis y revient de 1888 à 1891. Les deux toiles intitulées *Bonjour Mr Gauguin !* datent de ce second séjour.

En les observant de près on constate qu'elles présentent des différences notables concernant notamment la figure féminine et le traitement du paysage. Dans la première version la femme située à l'extrême droite n'est représentée que partiellement et de profil, apparemment accoudée à la barrière, ce qui peut signifier qu'elle a vu venir le peintre. Dans la seconde elle

⁴ - Gravure par P. Leloup Du Mans.

est présentée de dos et semble se retourner en direction de Gauguin ; elle porte, enroulée à l'avant bras, ce qui pourrait être une cordelette et l'attitude cette fois-ci indique qu'elle a pu être surprise tandis qu'elle s'affèrait à une tâche. Si pour le premier tableau l'ambiance chromatique générale évoque plutôt une scène diurne avec un ciel chargé ou orageux, la seconde par la présence d'un disque blanc derrière la maison située en arrière plan fait davantage penser à une nuit de pleine lune. Cependant, il faut le préciser, ni dans un cas ni dans l'autre, Gauguin n'a eu l'intention de restituer un espace réaliste mais s'est plutôt attaché à en proposer une vision onirique. Si l'hypothèse également avancée du Juif errant apparaissant au détour du sentier semble farfelue, il est par contre envisageable, compte tenu de la nature des autres œuvres qu'il réalise à cette époque (*Le Christ jaune, Le Christ vert...*) que ces deux variantes comportent une dimension mystique.

Car si le peintre s'est attaché à saisir l'âme du Finistère et de ses habitants, s'il en a perçu la rudesse autant que le charme « sauvage », il a également su traduire l'importance de leurs croyances et des superstitions. N'est-ce pas ce que représente par exemple une peinture comme *Vision après le sermon*, où un groupe de femmes bretonnes bercées par les paroles qu'elles viennent d'entendre de leur curé sont à en proie à une hallucination collective croyant assister au combat de Jacob et de l'ange sur l'herbe d'un pré rouge alors qu'il ne s'agit là probablement que de la silhouette lointaine d'une vache.

Observons encore dans *Bonjour Mr Gauguin !* le dessin de la barrière et plus particulièrement la réunion des montants en bois (vertical et horizontal supérieur) forme une sorte de croix archaïque et se superpose à celle de l'homme. Par ailleurs, cette barrière qui les sépare physiquement pourrait avoir la même fonction que la colonne dans nombreuses représentations des annonces, soit celle de matérialiser symboliquement deux espaces à l'intérieur d'un même récit, rendant ainsi possible la rencontre de Gabriel et de Marie ; ou pour prendre une autre rencontre célèbre du récit biblique, celle de Jésus ressuscité et de Marie-Madeleine, où la parole prononcée, « Noli me tangere » (ne me touche pas !), sert d'interdit symbolique, de frontière au contact entre deux mondes. Dans le premier cas de figure Gauguin apparaîtrait en ange annonciateur et dans le second en Christ. Ce qu'il assumera pleinement dans d'autres peintures de cette époque (*Le Christ jaune*) allant même jusqu'à se représenter sous les traits du *Christ au jardin des oliviers*.

En se représentant comme une probable apparition aux yeux de la paysanne bretonne, Gauguin n'annonçait-il pas aussi le rôle qu'il comptait tenir dans sa participation à l'école de Pont-Aven ? On se souviendra à cet effet des ses conseils de peinture donnés à Paul Sérusier en 1888, traduits sous forme de pochade sur le couvercle d'une boîte à cigares et qui deviendra *Le talisman* des peintres Nabis (les « prophètes » en hébreux). Et c'est là sans doute le seul lien qui existe avec la toile de Courbet.

*

Il se peut que Courbet, dans son tableau, ait pêché par manque de modestie ou par orgueil, se donnant à voir lui aussi en une sorte de prophète ouvrant la voie de l'art moderne, mais il faut convenir que ce peintre souvent attaqué par les tenants d'un conformisme fade n'avait d'égal que sa persévérance à tracer sa voie en une peinture âpre, charpentée, vigoureuse mais aussi sensible. « J'ai étudié, en dehors de tout système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas voulu plus imiter les uns que copier les autres. J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. »⁵. De même il faut reconnaître la ténacité d'Alfred Bruyas à avoir affirmé ses choix pour nombre de tableaux qu'il a collectionnés, ténacité qui finalement, n'en déplaisent à ses détracteurs de l'époque, a porté ses fruits.

⁵ - Gustave Courbet, *Le Réalisme*, 1855



Peter Blake, *La rencontre ou Bonjour Mr Hockney!* 1981

On pourrait à priori penser que transposant en 1981 une partie de la composition du tableau de Courbet sur une esplanade de Venice Beach en Californie, Peter Blake voulait rendre hommage à l'un de ses confrères et compatriote, David Hockney, comme le laisse entendre le titre de sa peinture. Pourtant il ne fait aucun doute que l'un des pères du Pop Art Anglais, avec une malice à peine dissimulée, a pris un réel plaisir à se jouer des codes.

Dans cette version parodique de *La rencontre* aussi intitulée *Bonjour Mr Hockney !*, la posture du groupe et la gestuelle sont respectées mais c'est Hockney qui occupe la place de Courbet tandis que les personnages de Bruyas et de son valet sont remplacés respectivement par Peter Blake et Howard Hodgkin. A l'emplacement de la diligence se trouve une jeune femme accroupie chaussée de patins à roulettes⁶ et d'autres patineurs s'égayent à l'arrière plan. En lieu et place du vaste horizon de la plaine de l'Hérault se dressent des palissades portant des inscriptions commerciales et des bâtiments aux formes anguleuses ; la végétation est composée de platebandes d'herbes rases et de palmiers élancés dont les silhouettes de trois d'entre eux répondent à la disposition des personnages. Ajoutons que ces éléments retenus pour ce décor sont de toute évidence un clin d'œil appuyé aux paysages urbains représentés par Hockney de ces lieux au milieu de années soixante.



California Bank, 1964
Savings and loan buildings, 1967

En 1979, Blake, invité à Los Angeles pour l'inauguration de l'exposition *This Knot of Life*, à LA Louver Gallery (Los Angeles), où il présente son travail avec quelques uns de ses

⁶ - Blake indique cependant avoir utilisé une photographie de sa fille Daisy pour le motif de la patineuse et même avoir refait le déplacement l'année suivante en ces lieux pour compléter sa documentation.

confrères, s'y rend en compagnie de Howard Hodgkin. Sur place tout deux passent du temps avec Hockney qui réside à nouveau depuis un an dans cette ville et assistent dit-il : « en voyeurs aux énormes jeux de mondanités qui se manigancent dans les soirées et les vernissages ». A cette époque, l'œuvre d'Hockney est passée d'un réalisme quasi photographique à une facture faite de touches plus amples et marquée par une palette vive, voire criarde. Ce changement de registre plastique, qui correspond à son second séjour aux Etats-Unis, est associé à une réflexion sur la représentation de l'espace s'appuyant à la fois sur les leçons du cubisme et sur une pratique du photomontage ; les peintures qu'il réalise alors assument davantage le rapport aux jeux de plans et basculent vers une simplicité volontairement naïve.



David Hockney. *Santa Monica Boulevard*, 1979.

S'il est intéressant d'observer que le choix des patineurs présents dans *Bonjour Mr Hockney !* est lié à des motifs peints ou dessinés par celui-ci (ce qui indique évidemment que le choix du lieu n'est sans doute pas fortuit), le nom « Venice Beach », ne l'est sans doute pas moins, car quoi de plus factice et d'ordinaire que l'aménagement spatial de cette aire de jeux en bord de mer ? Et quoi de plus éloigné en effet du faste et du charme de la célèbre cité lacustre que ces contre-allées bétonnées où se dressent des bâtiments commerciaux ?



David Hockney. *Skaters, Venice*, 1979

En plaçant le groupe des trois peintres dans ce contexte anodin et trivial plutôt que dans un paysage sublime, on peut supposer que Blake souhaitait à la fois donner le change au réalisme de Courbet tout en ironisant sur la valeur relative du lieu choisi pour cette « rencontre au sommet ». De même, en ne choisissant pas, comme l'avait fait Courbet, de se représenter comme personnage principal, mais l'attribuant à Hockney, il se donnait - à lui mais également à Hodgkin - non seulement des rôles plus modestes, mais retournait, de ce fait, la situation du tableau original, l'hôte étant le grand peintre californien et eux de simples visiteurs. A cette permutation des fonctions et des attributs, le parti pris plastique consistant à ne pas préciser les traits du visage d'Hockney et à laisser flotter le bas des jambes en une zone inachevée - alors que son bracelet-montre, son cigare, son chapeau sont d'une grande netteté ? - attribuait à la figure une sorte d'aura nimbée, renforçant l'impression d'une apparition quasi

prophétique devant laquelle s'inclinent ses amis avec déférence. Enfin pour préciser cette intention ironique, Blake ajoutait une pointe d'ironie en faisant ici du bâton sur lequel s'appuie initialement Courbet une brosse géante, soit un sceptre ridicule.



Howard Hodgkin et Peter Blake photographiés par David Hockney lors de leur séjour en Californie, en 1979

Loin du dandysme séducteur qu'empruntait au tournant des années 80 son compatriote et néanmoins ami, Peter Blake dans ce tableau faisait non seulement état de la façon particulière qu'il a de combiner les fragments de la culture du passé à celle du présent, fondant ensemble imaginaire et réalité, mais aussi affirmait son aptitude à rester vigilant aux pressions des modes. Certes Blake savait et reconnaissait le talent de celui dont la réussite artistique et sociale était grandissante, mais, se souvenant sans doute de cette parabole qui traite du caractère de l'orgueil et de l'humilité⁷ il pourrait avoir voulu ici la lui rappeler.

*

Parfois, la magie d'une formule apparemment ordinaire comme un simple « bonjour » prend toute sa valeur pour l'imaginaire qui s'en saisit. La biche au bois évoquée au portillon d'un jardin peut soudain devenir emblématique et l'on croit y desceller une possible allusion à l'animal d'Artémis ; on établit des passerelles avec des œuvres susceptibles d'évoquer le sens de la phrase, on pense à tort à celle de Frida Kalho qui pourtant n'est pas une biche mais un cerf transpercé de flèches, et l'on se souvient soudain que c'est plutôt d'une photographie de l'artiste mexicaine caressant une jeune biche qu'il s'agissait sans doute, on croise les biches de William Morris perdues dans la végétation dense d'une futaie d'où s'envole une perdrix, et puis l'on revoit avec tristesse celle, morte, peinte par Courbet...

Or, voilà : la biche qui est revenue dans le bois est bien une biche, ou plutôt un chevreuil femelle, dit Marie-Claire Mitout en précisant : « au-dessus des maisons qui sont construites sur une terre très en pente, il y a un bois avec des chevreuils... ». La conversation de voisinage rapportée dans cette peinture, toute étrange qu'elle paraisse, serait alors bien littérale si Marie-Claire n'ajoutait avec malice : « ... un *bois sacré* avec des *chevreuils sacrés*... ».

⁷ - Cette parabole du Pharisien et du Publicain se conclue ainsi : « Car quiconque s'élève sera abaissé, et celui qui s'abaisse sera élevé. ».

Aussi plaisons-nous à penser que si « biche ou chevreuil» et « bois » désignent bien des éléments réels, dont les présences aux alentours de sa maison sont à ses yeux d'heureux événements, les valeurs symboliques qu'elles recouvrent tiennent bien de bons augures ! A la bonne heure !