



---

## Communiqué de presse

---

David Hockney  
Espace / Paysage  
28 janvier - 26 avril 1999  
  
Galerie Sud,  
Centre Georges Pompidou

Le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, présente du 28 janvier au 26 avril 1999 dans la galerie Sud l'exposition «David Hockney, Espace/Paysage».

Cette manifestation, réalisée en collaboration avec la Kunst- und Ausstellungshalle de Bonn (26 mai - 19 septembre 1999), se propose de montrer à travers un parcours thématique et rétrospectif les recherches les plus récentes du peintre dans le domaine du paysage.

Cette exposition, réalisée en collaboration avec The British Council, a bénéficié du soutien de Ernst & Young France.

Sur une surface d'environ 1000 m<sup>2</sup>, l'exposition «David Hockney, Espace/Paysage» réunit une cinquantaine d'œuvres (peintures, photographies et installation), des années soixante à aujourd'hui, relatives au paysage qui, depuis une date récente, est au cœur des recherches du peintre anglais.

Né en 1937 à Bradford (Yorkshire), David Hockney est rapidement devenu l'un des artistes vivants les plus populaires. Sa personnalité, devenue emblématique des «swinging sixties» londoniennes est aussi célèbre que son œuvre dont le succès tient à la création d'un monde à la fois intime et universel.

Le parcours de l'exposition contribue à former trois ensembles d'œuvres :

- Les premiers paysages américains peints par l'artiste recourent à des solutions plastiques directement issues du Pop Art. Ainsi, *Rocky Mountains and Tired Indians* (1965) juxtapose les clichés folkloriques de l'ouest américain à la façon d'un collage. Jusqu'au milieu des années soixante-dix, le dialogue ironique et critique qu'il établit avec la peinture formaliste, les relations étroites que son art engage avec l'hyperréalisme, marquent ses paysages d'un souci rigoureux de planéité qui le conduit même, un temps, à délaissier ses brosses au profit du rouleau. Comme nombre de ses tableaux peints au milieu des années soixante, *A Bigger Splash* est bordé par un cadre blanc peint sur la toile elle-même. Cet artifice qui, se référant à la photographie ou à l'édition, souligne le caractère artificiel, plat de ses images, en autorise par contrecoup un plus grand réalisme.

Dans la série des grands doubles portraits des années soixante-dix, David Hockney réintroduit la profondeur en recourant à une construction perspectiviste des plus traditionnelles. *Le Parc des sources, Vichy* (1970) constitue l'aboutissement d'une série d'œuvres qui renouent avec cet espace classique.

- Au milieu des années soixante-dix, David Hockney cherche les voies d'une possible sortie du naturalisme qu'il vient d'expérimenter avec ses grands doubles portraits. Un véritable tournant s'opère en 1975 avec *Kerby*, œuvre inspirée d'un frontispice gravé par William Hogarth pour un manuel destiné aux apprentis perspectivistes. Cette interprétation de l'œuvre de Hogarth conduit David Hockney à explorer des solutions inédites pour suggérer l'espace. Le motif de la chaise

qu'il interprète au milieu des années quatre-vingt, lui permet d'expérimenter un système de «perspective inverse» qui projette le point de fuite de la composition derrière le spectateur. Cette construction permet à David Hockney de concevoir des tableaux qui sont comme autant de pièges optiques qui se referment sur les spectateurs.

Au milieu des années quatre-vingt, la pratique de la photographie révèle à l'artiste les moyens d'une réinterprétation du cubisme. Ces solutions, qui lui permettent de concevoir l'espace ondoyant de *A Walk around the Hotel Courtyard, Acatlán* (1985) remettent radicalement en cause la notion de perspective classique.

● Enfin, les peintures abstraites (Very New paintings) du début des années quatre-vingt-dix, ouvrent une troisième étape des recherches de Hockney dans les domaines de l'espace et de son application à la peinture de paysage.

Ses expériences de décorateur d'opéra trouvent une application figurative dans les paysages de sa région d'origine, le Yorkshire, qu'il peint pendant l'été 1997. Cette série de peintures s'avère aussi une célébration.

**Pour l'exposition du Centre Georges Pompidou, l'artiste a conçu deux vastes panoramas du Grand Canyon américain, dans lequel se lisent à la fois les leçons de Thomas Moran (1837-1926), peintre comme lui originaire du Nord de l'Angleterre, et celles des spéculations de Picasso sur un espace polyfocal, celles enfin du chromatisme fauve.**

D'une dimension imposante (207 x 744,2 cm), ces œuvres, composées de soixante toiles, appliquent à la peinture les leçons des collages photographiques des années quatre-vingt.

Etre artiste pour David Hockney, «c'est recycler, arpenter et condenser l'Histoire de l'art». Cette exposition, à travers ces trois grands ensembles montrera comment David Hockney a toujours pour souci d'intégrer dans ses œuvres les recherches et expérimentations de ses contemporains tant dans le domaine plastique que spéculatif.

**Commissaire de l'exposition :**

Didier Ottinger, conservateur au Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou

**Scénographe :** Laurence Le Bris

**Autres manifestations à Paris :**

Le Musée Picasso

10 février - 3 mai 1999

« David Hockney - Dialogue avec Picasso »

Commissaire : Didier Ottinger, conservateur au Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou

Maison Européenne de la Photographie

10 février - 15 mars 1999

« David Hockney - Photographies 1969-1997 »

Commissaire : Alain Sayag, conservateur au Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou

**Direction de la Communication**

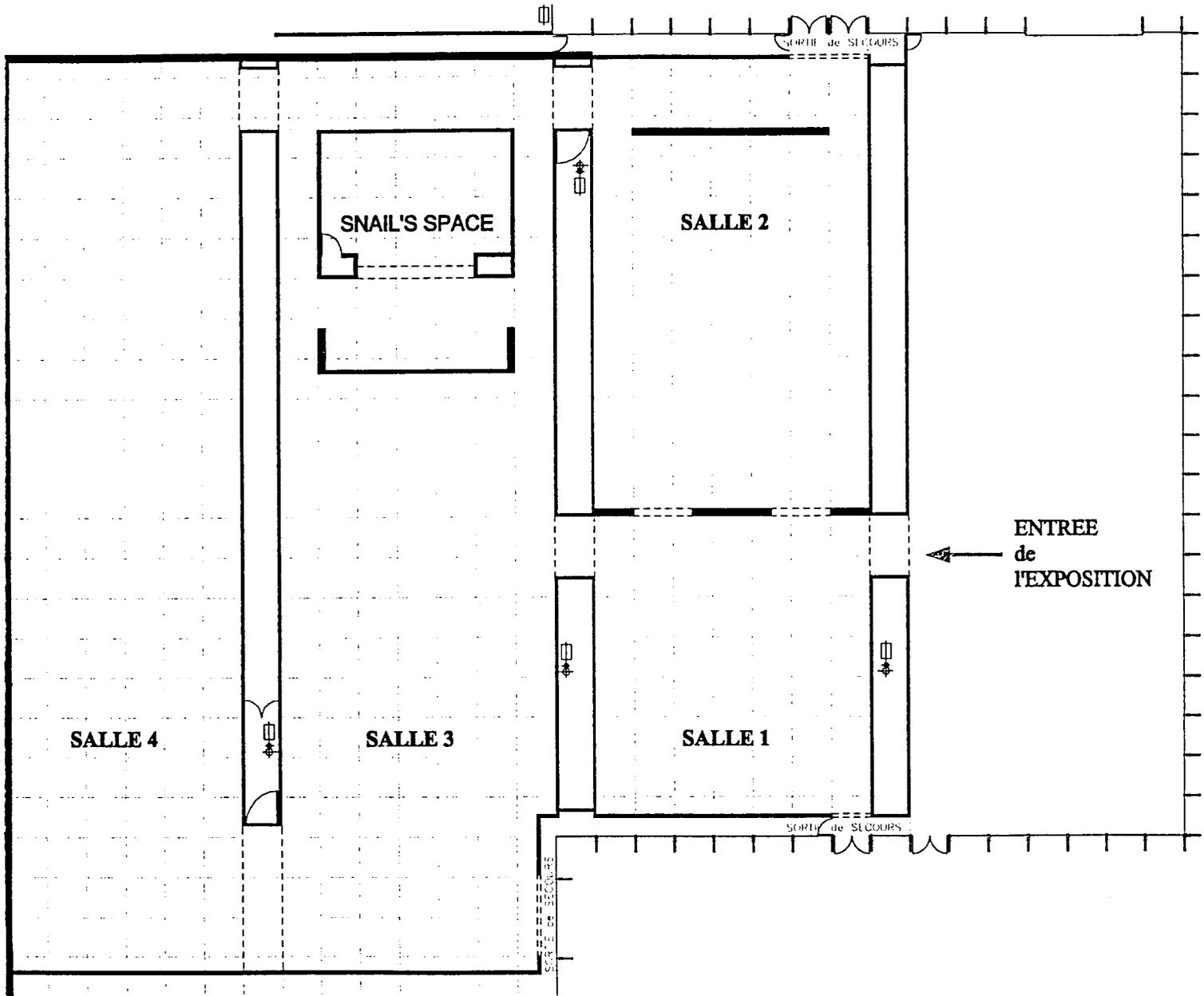
**Attachée de Presse**

**Bénédicte Baron**

**Tél : 01 44 78 42 00 / Fax : 01 44 78 13 02**

**benedicte.baron@cnac-gp.fr**

# Plan de l'exposition



## Liste des œuvres exposées

### Flight into Italy - Swiss Landscape

1962

*(Virée en Italie – paysage suisse)*

Huile sur toile

183 x 183 cm

Kunstmuseum, Düsseldorf im Ehrenhof

### Iowa

1964

Acrylique sur toile

165 x 165 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
Smithsonian Institution, Washington D.C.

### Ordinary Picture

1964

*(Peinture toute simple)*

Acrylique sur toile

183 x 183 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
Smithsonian Institution, Washington D.C.

### Arizona

1964

Acrylique sur toile

152,5 x 152,5 cm

Avec l'aimable concours de Ivor Braka Ltd,  
Londres

### Rocky Mountains and Tired Indians

1965

*(Montagnes Rocheuses et Indiens fatigués)*

Acrylique sur toile

174 x 256 cm

Scottish National Gallery of Modern Art,  
Edimbourg

### Building, Pershing Square, Los Angeles

1964

*(Immeuble, Pershing Square, Los Angeles)*

Acrylique sur toile

150 x 150 cm

Collection particulière

### Savings and Loan Building

1967

*(Immeuble d'épargne et de prêt)*

Acrylique sur toile

122 x 122 cm

Collection particulière

Avec l'aimable concours de la L.A. Louver, Venice, CA

### A Neat Lawn

1967

*(Une pelouse bien entretenue)*

Acrylique sur toile

244 x 244 cm

Collection particulière

### A Bigger Splash

1967

*(Une éclaboussure encore plus grande)*

Acrylique sur toile

244 x 244 cm

Tate Gallery, Londres

### Portrait of Nick Wilder

1966

*(Portrait de Nick Wilder)*

Acrylique sur toile

183 x 183 cm

The Fukuoka City Bank, Ltd, Fukuoka, Japon

### Le Parc des sources, Vichy

1970

Acrylique sur toile

214 x 305 cm

Collection particulière

### Mr & Mrs Clark and Percy

1970/71

*(Monsieur et Madame Clark et Percy)*

Acrylique sur toile

213,5 x 305 cm

Tate Gallery, Londres

### Mont Fuji and Flowers

1972

*(Mont Fuji et fleurs)*

Acrylique sur toile

153 x 122 cm

The Metropolitan of Modern Art, New York

### Contre-jour in the French Style - Against the Day dans le style français

1974

Huile sur toile

183 x 183 cm

Ludwig Museum, Budapest

### Kerby (after Hogarth). Useful Knowledge

1975  
*[Kerby (d'après Hogarth). Connaissances utiles]*  
Huile sur toile  
183 x 152 cm  
The Museum of Modern Art, New York

### Canyon Painting

1978  
*(Peinture de Canyon)*  
Acrylique sur toile  
152,4 x 152,4 cm  
Collection particulière, Etats-Unis

### Nichols Canyon

1980  
Acrylique sur toile  
214 x 153 cm  
Collection particulière

### Grand Canyon with Ledge, Arizona October 1982, collage # 2

Made May 1986, 1986  
*(Grand Canyon avec saillie, Arizona, Octobre 1982, collage # 2, réalisé en mai 1986)*  
Collage photographique  
113 x 322,5 cm  
Collection David Hockney

### A chair, Jardin du Luxembourg, Paris 10th August - Edit 2/3

1985  
*(Une Chaise, jardin du Luxembourg, Paris, 10 août, edit. 2/3)*  
Photocollage  
110,5 x 80 cm  
Collection David Hockney

### A Walk around the Hotel Courtyard, Acatlán

1985  
*(Promenade autour du patio de l'Hôtel, Acatlán)*  
Huile sur deux toiles  
183 x 610 cm (en tout)  
Dépôt au Naoshima Contemporary Art Museum, Naoshima

### Pearblossom Highway, 11-18th April 1986 n°1

1986  
Photocollage  
119,2 x 163,8 cm  
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

### Van Gogh's Chair

1988  
*(Chaise de Van Gogh)*  
Acrylique sur toile  
121,9 x 91,4 cm  
Collection particulière  
Aux bons soins de Art Funds Management

### Gauguin's Chair

1988  
*(Chaise de Gauguin)*  
Acrylique sur toile  
121,9 x 91,4 cm  
Collection particulière

### The Sea at Malibu

1988  
*(La mer à Malibu)*  
Huile sur toile  
91 x 122 cm  
Collection particulière

### Large Interior, Los Angeles

1988  
*(Grand Intérieur, Los Angeles)*  
Huile, papier et encre sur toile  
183 x 305 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York

### The Valley

1990  
*(La Vallée)*  
Huile sur toile  
89 x 119,5 cm  
Collection particulière

### Pacific Coast Highway at Santa Monica

1990  
Huile sur toile  
198 x 304,8 cm  
Collection particulière

### What About the Caves ?

1991  
*(Et à propos des grottes ?)*  
Huile sur toile  
91 x 122 cm  
Collection particulière

### The Sixteenth Very New Painting

1992  
*(La seizième peinture très nouvelle)*  
Huile sur toile  
91 x 122 cm  
Collection particulière

### Snails Space with Vari-lites, "Painting as Performance"

1995  
*(Espace en colimaçon avec Vari-Lites, "peinture en tant que performance")*  
Technique mixte  
215,5 x 580 x 305 cm  
Collection David Hockney

### The Road to York through Sledmere

1997

*(La route menant à York et passant par Sledmere)*

Huile sur toile

121,8 x 152,3 cm

Collection David Hockney

### The Road across the Wolds

1997

*(La route à travers les collines)*

Huile sur toile

121,8 x 152,3 cm

Collection Madame Maggie Silver

### North Yorkshire

1997

*(Yorkshire du Nord)*

Huile sur toile

121,8 x 152,3 cm

Collection David Hockney

Avec l'aimable concours de la L.A. Louver, Venice, CA

### Salts Mill, Saltaire, Yorks

1997

Huile sur deux toiles

121,8 x 304,6 cm

Collection 1853 Gallery, Saltaire

### Double East Yorkshire

1998

Huile sur deux toiles

152,3 x 387 cm

Collection David Hockney

Avec l'aimable concours de la L.A. Louver, Venice, CA

### Garrowby Hill

1998

Huile sur toile

152,3 x 193 cm

Collection David Hockney

### Canvas Study of the Grand Canyon

1998

*(Etude sur toile du Grand Canyon)*

Huile sur quinze toiles

168,9 x 166,4 cm (en tout)

Collection David Hockney

Avec l'aimable concours de la L.A. Louver, Venice, CA

### Canvas Study of the Grand Canyon

1998

*(Etude sur toile du Grand Canyon)*

Huile sur neuf toiles

100,3 x 168,9 cm (en tout)

Collection David Hockney

Avec l'aimable concours de la L.A. Louver, Venice, CA

### A Bigger Grand Canyon, n°1

1998

*(Un plus grand Grand Canyon)*

Huile sur soixante toiles

207 x 744,2 cm (en tout)

Collection David Hockney

### A Bigger Grand Canyon, n°2

1998

*(Un plus grand Grand Canyon)*

Huile

Collection David Hockney

### Double study for «A closer Grand Canyon»

1998

*(Double étude pour «Un Grand Canyon de plus près»)*

Huile sur deux toiles

181,6 x 121,3 cm (en tout)

Collection David Hockney

### Colorado River

1998

*(Fleuve du Colorado)*

Huile sur quinze toiles

207 x 184,1 cm (en tout)

Collection David Hockney

### A Closer Grand Canyon

1998

*(Un Grand Canyon de plus près)*

Huile sur quatre-vingt-seize toiles

330,2 x 744,2 cm (en tout)

Collection David Hockney

## Publication

216 pages environ  
Format : 29 x 25,5 cm à l'italienne  
47 illustrations couleurs  
120 illustrations noir & blanc (essais et chronologie)  
prix : 220F

## Sommaire

■ **Préface** de Jean-Jacques Aillagon

■ **Essais :**

*Eros perspectiviste*

*La perspective inversée dans la peinture de David Hockney*  
par Didier Ottinger

*Signalétique pour un itinéraire : les derniers paysages*  
de David Hockney par Marco Livingstone

*Le désespoir des Peintres* par Gérard Wajcman

*La surface de la toile* par Kay Heymer

■ **Catalogue des œuvres :**

45 œuvres reproduites en couleur (pleine page)  
avec notices établies par Kay Heymer, Didier Ottinger,  
Pierre Sterckx

■ **Chronologie et documents** (avec 90 illustrations noir &  
blanc) établie par Caroline Hancock

■ **Bibliographie**

■ **Liste des expositions** établie par Caroline Hancock

**Danièle Alers**

**Attachée de Presse**

**Editions du Centre Georges Pompidou**

**tél : 01 44 78 41 27**

**Fax : 01 44 78 12 05**

## Extraits de catalogue

### Préface

Depuis l'exposition présentée au Musée des arts décoratifs en 1974, l'oeuvre de David Hockney n'a jamais bénéficié, à Paris, d'une rétrospective à la mesure de l'importance de son oeuvre dans l'histoire de la peinture contemporaine, et de son immense succès public. Peut-être faut-il chercher dans son installation en Californie, dès 1964, et dans le fait que son esthétique, toujours marquée de l'éclat du *Bigger Splash* de 1967, demeure étroitement liée à l'Amérique, une cause possible de ce relatif éloignement. Le voilà, en tout cas, révolu aujourd'hui, avec l'initiative conjointe de trois institutions majeures du paysage culturel parisien et français, le Centre Pompidou, Le Musée Picasso et La Maison européenne de la Photographie.

Les expositions qu'elles présentent au début de l'année 1999 devraient en effet permettre de révéler au public toute la richesse de l'oeuvre de David Hockney, telle qu'elle n'a cessé de se construire à travers l'emploi et le questionnement de médias très divers : de la peinture au dessin, de la gravure à la photographie, du photocolage à la photocopie, jusqu'à la création de costumes et de décors pour le théâtre, le ballet ou l'opéra.

Pour tenter de rendre compte de cette diversité, et en proposer une vision diachronique sinon rétrospective, l'exposition du Centre Georges Pompidou, réalisée en collaboration avec la Kunst- und Ausstellungshalle de Bonn, a pris le parti de s'attacher à l'exploration d'une thématique tout particulièrement centrale dans les recherches actuelles de David Hockney, celle de l'espace et du paysage, et de proposer ainsi une relecture de son oeuvre – depuis les « icônes » des années soixante jusqu'à ses travaux les plus immédiatement contemporains – un parcours, historique autant que géographique, à travers son Yorkshire natal, la Californie, l'Iowa, l'Arizona, l'Égypte, le Japon, Paris ou Vichy..., jusqu'aux panoramiques monumentaux du *Grand canyon*, réalisés pour l'exposition.

« David Hockney, Espace/Paysage » s'inscrit dans une série d'expositions présentées par le Centre Georges Pompidou dans l'unique espace

accessible pendant les travaux de rénovation et de réaménagement de son bâtiment. Après Bruce Nauman, abordé sous l'angle du médium vidéo, après les artistes – eux-mêmes représentatifs de tendances et de disciplines très diverses –, réunis dans la collection du Consortium de Dijon, c'est avec David Hockney que se prolonge cette série. Ces manifestations, les seules, donc, à prendre place dans le Centre même pendant cette période de deux ans, atypique et cruciale, témoignent de l'engagement de l'établissement, au côté des artistes, en faveur de la reconnaissance et de la diffusion de la création plastique contemporaine, dans toute la diversité de ses formes d'expression. Elles sont aussi une forme d'annonce de notre volonté de faire de cet engagement l'une des orientations les plus fortes de la programmation du Centre Georges Pompidou après sa réouverture en l'an 2000.

Jean-Jacques Aillagon  
Président du centre national d'art  
et de culture Georges Pompidou

### Éros perspectiviste

*La perspective inversée dans la peinture de David Hockney*

par Didier Ottinger

Les peintures de David Hockney sont plus que séduisantes. Elles donnent une forme à la séduction elle-même. (...)

#### ■ Les premières années

Pour parodier l'anonymat, l'insignifiance programmatique des peintures de Jackson Pollock<sup>2</sup>, pour expliciter aussi les finalités de son art, David Hockney, en 1960, décide de donner un titre générique à ses tableaux. Il les baptise « Love Paintings ». Au-delà des quatre oeuvres qui y répondent, cette appellation pourrait légitimement s'étendre à l'ensemble de ses oeuvres peintes jusqu'à ce jour.

Les premiers tableaux qui suivent son entrée au Royal College of Art sont d'explicites déclarations d'amour. « Fan » du chanteur Cliff Richard, dont la chanson *Living Doll* passe en boucle sur les ondes londoniennes, son vestiaire au collègue s'orne de photographies de la star. *Doll Boy*, qu'il commence à peindre en 1960, campe, sous un gros cœur rouge, l'effigie de son héros. L'été de la même année, Hockney découvre les poèmes de Walt Whitman. L'écrivain américain lui révèle qu'une homosexualité assumée autorise sensualité et lyrisme. Le poète lui enseigne aussi les stratagèmes de la dissimulation. (...) L'année des premières lectures de Whitman est aussi celle de la découverte des oeuvres de Francis Bacon et de Jean Dubuffet qui exposent à Londres en 1960. De

Bacon, Hockney adopte aussitôt l'usage d'un fond dont le traitement en réserve laisse apparaître la toile écru. Les figures grotesques de Dubuffet lui ouvrent opportunément une voie de sortie à une abstraction lyrique que, dans le sillage d'Alan Davie, il pratiquait depuis son installation à Londres. (...)

*The Cha-Cha that Was Danced in the Early Hours of 24th March* (1961), comme *Doll Boy*, est une déclaration d'amour. (...)

Un an plus tôt, *Adhesiveness* est considérée par Hockney comme sa *première peinture sérieuse*<sup>2</sup>. L'œuvre est la somme des sources et références que le peintre se reconnaît alors. Whitman lui inspire son titre, directement extrait d'un de ses poèmes. Il détermine l'identification codée des protagonistes de la scène : le peintre et le poète lui-même. À Dubuffet, elle emprunte ses matières granuleuses, ses textures de murs, rayés de graffitis et de personnages grotesques. *Adhesiveness* est, en outre, le premier des doubles portraits peints par Hockney.

### ■ Mariages

*The Second Marriage*, peint en 1963, inaugure une nouvelle phase de l'œuvre de David Hockney. D'autres tableaux, avant lui, traitent certes du double portrait. La rupture qu'il opère tient au nouveau cadre spatial qu'il leur donne. Jusque-là, les personnages évoluaient dans un espace abstrait. *The Second Marriage* réintroduit avec emphase l'illusion perspectiviste. (...) Le réalisme des figures s'accroît proportionnellement à celui du cadre de leurs ébats. (...)

*The Hypnotist*, de 1963, apparaît comme un commentaire du *Second Marriage*. (...)

Le tableau opère un tournant littéral dans la peinture de Hockney. Jusque-là, ses œuvres étaient autant d'interpellations lancées à leurs spectateurs. *The Hypnotist*, tout comme les doubles portraits des années soixante-dix, fait subir au flux des échanges d'énergie et d'affect une rotation de quatre-vingt-dix degrés. Ils s'expriment désormais à l'intérieur de l'espace théâtralisé du tableau.

L'intersubjectivité, l'érotisme (dans sa dimension fusionnelle), reste le sujet central de l'art de David Hockney. Les peintures de 1963, *Domestic Scene*, *Notting Hill* (cf. cat. p. xx), *Domestic Scene Broadchalke, Wilts*, *Domestic Scene, Los Angeles*, *Seated Woman Drinking Tea* et *Being Served by Standing Companion* établissent l'inventaire des relations interpersonnelles. Le dépouillement des compositions, les rideaux de théâtre ou de douche focalisent l'intérêt des scènes peintes sur le « jeu » des acteurs, ce « jeu » qui en est le seul, le véritable sujet.

*Domestic Scene, Los Angeles* inaugure une longue série d'emprunts iconographiques au magazine *Physique Pictorial*. La revue nourrit l'imaginaire de Hockney d'images d'une Californie peuplée d'éphèbes appliqués à faire fructifier l'industrie de la savonnette de douche. (...) Un premier séjour à Los Angeles, en 1964, permet au peintre d'arpenter ce paradis rêvé de l'onguent et du soin capillaire. L'univers de *Physique Pictorial* s'avère aussi réel et tangible que les jeunes athlètes de

Muscle Beach à Santa Monica. Dans le théâtre humide d'une douche, derrière un rideau de plastique, la peinture de Hockney n'a jamais encore à ce point traité du seul désir.

Que le tableau ouvre un espace irréel et fantasmatique, c'est ce que disent avec insistance les œuvres des années 1965-1966. *A Painted Landscape, A More Realistic Still Life*, ouverts par des rideaux, redoublent la confusion entre espace pictural et scène théâtrale. Un paysage américain est explicitement titré *Theatrical Landscape*. Hockney assume sa décision de créer un art de l'artifice et du simulacre. En un temps où le discours artistique dominant (celui propre au fameux *mainstream*) ne jure que par la « vérité », la « pureté du médium », il se place résolument dans le camp des sophistes et des illusionnistes. Hockney ne craint pas de revendiquer le sensualisme de l'art, face à l'ascétisme dominant des chantres des vérités abstraites. (...)

### ■ Doubles portraits

À l'occasion de l'exposition « Young Generation », à laquelle il participe en 1964, Hockney s'explique sur le dualisme de son art. Il distingue ses tableaux *très formalistes*, et les autres, *très narratifs* [...] *qui privilégient le contenu*<sup>3</sup>. Les doubles portraits, qu'il peint de 1968 à 1970, appartiennent sans conteste au second groupe d'œuvres. (...)

*Mr. and Mrs. Clark and Percy*, de 1970-1971 (cf. cat. p. xx), est lui aussi le prétexte à une étude psychologique : *... mon ambition principale était de peindre la relation qui existait entre ces deux personnes*<sup>4</sup>. (...)

Quel que soit le registre de sentiments qu'ils explorent, les doubles portraits sont hantés par le souvenir de *The Hypnotist*. Dans la suite de cette peinture des fluides extrasensoriels, ils affirment que dans une scène à plusieurs figures, seule compte l'expression de leurs passions et de leurs sentiments.

Les deux tableaux auxquels David Hockney tient le plus, ceux qui le suivent dans chacun de ses déplacements, sont des œuvres qui s'attachent à ces relations. Une peinture de Picasso, *Artiste et Modèle* de 1965, appartient à cette série d'œuvres dans laquelle le peintre espagnol se livre à une investigation des rapports, scopiques et érotiques, entre artiste et modèle. (...) Le second de ses tableaux fétiches est un double portrait de Laurel et Hardy peint par le père de l'artiste. Comme pour le tableau de Picasso, autant que la main qui l'a conçu, c'est le sujet de l'œuvre, sa dimension « relationnelle » qui lui donne sa valeur (...).

### ■ Kerby

La mise en scène d'opéra se trouve une fois encore à l'origine des spéculations de David Hockney sur les espaces illusionnistes et réels, sur les possibilités de leur hybridation. Durant l'été 1974, il reçoit commande d'un décor pour l'opéra d'Igor Stravinski, *The Rake's Progress*. La première du spectacle a lieu un an plus tard. Les décors qu'il conçoit permettent au peintre de

concrétiser son projet de fusion entre espace pictural et réalité. Comment opérer plus simplement cette fusion, si ce n'est en plaçant des personnages réels au milieu des tableaux eux-mêmes ? Ce retour à l'opéra (après l'*Ubu* de 1966) se double d'une réflexion sur les lois et sortilèges de la perspective classique. Explorant l'univers de William Hogarth (...) Hockney interprète une de ses gravures. En 1754, Hogarth avait conçu le frontispice d'un ouvrage destiné à l'éducation des apprentis perspectivistes (*Method of Perspective Made Easy*, 1754, de Joshua Kirby). La gravure est interprétée picturalement par Hockney en 1975 (...). Les erreurs stigmatisées par le traité du XVIII<sup>e</sup> siècle deviennent autant de voies à suivre pour rénover l'espace plastique. Picasso devient le guide privilégié de cette pernicieuse exploration.

(...) À l'impasse naturaliste qu'il reconnaît dans ses derniers doubles portraits, le théâtre, la gravure de Hogarth, les leçons de Picasso révèlent à Hockney la possibilité de donner une forme purement picturale à un érotisme et à un psychologisme, exprimés jusque-là par les moyens privilégiés de l'iconographie. Le paradoxe de cette mutation vers toujours plus d'abstraction est que la photographie (le médium apparemment le plus réaliste) en sera le principal agent.

#### ■ De l'iconographie au pictural

La rétrospective de l'œuvre de Picasso, vue par Hockney en 1980 au Museum of Modern Art de New York, accélère un mouvement amorcé d'abord dans la peinture de paysage. Pour la première fois, le 26 février 1982, David Hockney, armé d'un appareil Polaroid SX-70, assemble trente vues de sa maison de Montcalm Avenue, prises au fil de sa déambulation, de l'atelier à la piscine. Avant cette date, il avait déjà composé des images photographiques juxtaposant plusieurs vues. (...) Ce qui n'était qu'accidentel ou ludique dans le souvenir des leçons du cubisme, prend, au début des années quatre-vingt, un tour plus raisonné. En enregistrant ses déplacements autour d'un objet, ou dans un espace donné, Hockney réinvente une mobilité que les cubistes avaient expérimentée. La photographie, cette réification d'un espace classique, immobile, homogène, devient l'agent d'une dilatation, d'une ondulation, d'une forme d'ivresse de la représentation. Comme l'avaient fait les tableaux cubistes, les assemblages de polaroids multiplient et retournent les lignes de fuite, piégeant le spectateur dans les rets d'un espace tentaculaire et polymorphe. De février à mai 1982, Hockney réalise près de cent cinquante images composites. (...)

Si une expression renouvelée du temps préoccupe David Hockney, c'est sa conception de l'espace qui subit alors la plus durable et radicale des révolutions. En 1984, il peint une monumentale *Walk around the Hotel Courtyard, Acatlán*, qui retourne comme un gant l'entonnoir perspectif de la peinture classique. La surface de la toile se gonfle à l'endroit d'un puits qui en constitue le motif central. D'autres œuvres de la même période offrent le spectacle de semblables

excroissances. Ce sont les photocollages de *Desk, July 1st 1984*, de *A Chair, Jardin du Luxembourg* (1985) et du *Paint Trolley, Los Angeles, 1985* qui inversent l'ordre de la perspective classique, donnant forme à une protubérance, là où la tradition aménage en diminution les formes vers l'infini. La même année, des peintures (*Chair van Gogh, Gauguin's Chair, Large Interior, Los Angeles, Small Interior, Los Angeles*) témoignent de l'avènement d'un espace ondulant, fait de hérissements et de dépressions. (...) Il trouve, dans la participation du spectateur à la scène qu'il contemple, l'argument décisif de son adoption d'une perspective inverse. Dans ses nouvelles compositions, la projection du point de fuite derrière son spectateur tend à l'enserrer dans l'espace pictural. Hockney réinvente l'inversion comme ultime moyen de séduction plastique. (...)

#### ■ Saillies

(...) Ce n'est qu'à la fin des années quatre-vingt que Hockney conçoit enfin un espace capable d'affirmer la « fonction du désir » par les seules ressources de moyens picturaux et abstraits. À ceux pour qui le message des « Very New Paintings » qu'il peint alors ne serait pas assez clair, en 1995, avec son *Snails Space* (cf. cat. p. xx), il fournit un commentaire. L'absorption des spectateurs par l'espace du tableau, virtuels jusque-là, trouve à s'exprimer concrètement dans un environnement plastique. Seul l'opéra avait été jusque-là capable de concrétiser son désir de créer un espace embrassant des personnages réels. Le *Snails Space* révèle une ambition, jamais démentie, de faire des tableaux des objets « rayonnants », projetant vers leurs spectateurs un message emprunt des sortilèges fusionnels d'Eros.

L'attachement de David Hockney à l'« irradiation », métaphore d'un pouvoir concret des images, pourrait sembler d'un autre âge si elle ne trouvait des échos saisissants dans une iconologie hypercontemporaine.

#### Notes

2. À partir de 1948, Jackson Pollock adopte un système de numérotation pour identifier ses tableaux. Ce système était présenté par l'historiographie formaliste comme un signe de la rationalité progressiste de la démarche du peintre américain.
3. Hockney, 1976-1, p. 62.
5. Hockney, 1976-2, p. 150.
6. *Ibid.*, p. 264.

## Signalétique pour un itinéraire : les derniers paysages de Hockney

par Marco Livingstone

On peut lire chez Hockney, dans les zigzags de son traitement du paysage – en particulier depuis 1978, date à laquelle il se réinstalla à Los Angeles après avoir passé la majeure partie d'une décennie en Europe –, une sorte de carte routière de sa progression vers son art de maturité. Sa manière de traiter ce sujet n'englobe pas seulement une grande variété de concepts spatiaux et de dispositifs picturaux, allant du schématique au cinématique, mais aussi une grande diversité de styles, d'une quasi abstraction jusqu'au naturalisme. Les motifs réels qui l'ont retenu couvrent aussi bien les vues urbaines ou suburbaines de Los Angeles que les terres cultivées de son Yorkshire natal, en passant par les sublimes grands espaces du Grand Canyon, les déserts de la Californie du Sud, l'Océan Pacifique et d'autres sites représentatifs de la nature sauvage. Ses moyens d'expression manifestent son désir, et même son impatience, d'explorer non seulement cette voie de prédilection qu'est pour lui la peinture, mais aussi de découvrir tous les chemins de traverse possibles ouvrant sur de nouveaux points de vue et des destinations surprenantes (...). Toujours insatisfait par une solution unique, s'inquiétant des processus autoperpétuants de fabrication de l'image qui se transformeraient en piège, il s'est frayé un chemin à travers une succession de solutions et de façons de voir qui sont autant de panneaux indicateurs de sa créativité impatiente et de sa curiosité esthétique. (...)

La clef de cette régénération surprenante du paysage comme genre digne du grand art qu'a opérée Hockney réside dans la confiance qu'il a toujours accordée au principe majeur qui a fondé les découvertes du premier modernisme : la subjectivité de l'artiste. Comme dans le fauvisme, les couleurs éclatantes qu'il utilise dans ses premiers paysages de Los Angeles, par exemple *Canyon Painting* de 1978 et *Nichols Canyon* de 1980 (cf. cat. p. xx et xx), accentuent jusqu'à l'exagération la simple perception des apparences naturelles et, ce faisant, traduisent la force émotionnelle de l'exaltation jubilatoire que procure une nature gorgée de soleil. Il n'en fut pas moins attentif aux grandes leçons de Cézanne et de sa descendance cubiste, se développant parallèlement aux théories scientifiques de la relativité, qui traitent de la position virtuelle de l'observateur et de l'influence de sa présence sur tout ce qui entre dans son champ de vision. (...)

Tout en rendant hommage et en reconnaissant pleinement sa dette envers ces premiers artistes et mouvements du XXe siècle, ainsi qu'envers d'autres sources comme la photographie et le cinéma, Hockney s'est attaché, durant les deux dernières décennies, non à la citation postmoderne de précédents historiques mais à une construction extrêmement personnelle à

partir de leurs acquis. Son œuvre était toujours fondée, sans fausse honte, sur des événements autobiographiques et sur le désir de transmettre son identité et ses perceptions propres d'être humain ; dès 1962, il écrit : *Je peins ce que je veux, quand je veux et où je veux, sans renoncer à l'occasion à quelques voyages nostalgiques*<sup>1</sup>. (...)

La suite de photocollages d'inspiration cubiste dans laquelle Hockney se lance en 1982, et qui l'occupera presque à l'exclusion de la peinture jusqu'en 1986, est pour lui l'occasion d'une expérimentation prolongée sur la représentation tridimensionnelle de l'espace et des objets sur une surface à deux dimensions. Dans les photocollages de polaroids de 1982, structurés en grille, puis dans les assemblages plus fluides d'épreuves réalisées avec des appareils 35 mm et Compact 110, il aborde ces genres traditionnels de la peinture que sont le portrait, la figure, les scènes de genre, les natures mortes et les paysages, démantelant et reconstruisant les images au moyen de nombreux fragments séparés dont chacun représente un moment spécifique, ou un point de vue distinct, au sein d'un processus mené dans une période déterminée. (...)

En reconstruisant une image photographique à partir d'une multiplicité de clichés séparés pris à plusieurs minutes, plusieurs heures et même plusieurs jours d'intervalle, il croyait qu'il pouvait mieux approcher la subjectivité et la complexité du processus de la peinture ou du dessin, et se libérer des contraintes du point de vue unique de l'observateur immobile. Le dernier des photocollages, *Pearblossom Hwy. [Highway], 11th-18th April 1986* (cf. cat. p. xx), est aussi le plus élaboré et le plus complexe par le nombre de clichés individuels et son utilisation de points de vue multiples qui visent à communiquer la sensation d'une descente à grande vitesse le long d'un tronçon de route vide et apparemment sans fin. Le fait qu'il se rapproche d'objets distants pour les photographier – le Stop ou la plaque de rue par exemple –, au lieu de se contenter de les prendre au zoom, suggère un subtil changement d'angle qui entraîne le spectateur dans la profondeur du paysage réel. La compression de l'espace qui en résulte et la sensation de se déplacer dans l'espace du tableau forment un contraste violent avec le mouvement parallèle à la surface du tableau qui caractérisait les paysages peints seulement cinq ou six ans plus tôt. Le dynamisme et la profondeur spatiale de ses paysages les plus récents – même les plus conventionnels en apparence, comme ceux du Yorkshire de 1997 – n'auraient pu se réaliser sans les découvertes effectuées grâce aux expérimentations photographiques. Ses décors de théâtre, particulièrement pour d'ambitieuses productions d'opéra comme *Tristan et Isolde* (représentation de décembre 1987), *Turandot* (janvier 1992) et *Die Frau ohne Schatten* [La femme sans ombre, novembre 1992], laissèrent également leur empreinte sur son œuvre picturale. Malgré sa considérable expérience des travaux pour la scène, (...), ce n'est que lorsqu'il commença à travailler aux

décors de l'opéra de Richard Wagner en 1986 qu'il eut l'occasion de concevoir des espaces scéniques dramatiques de perspectives plongeantes (...). C'est aussi à l'occasion de cette commande qu'il utilisa pour la première fois une maquette à grande échelle de la scène, qui se complétait d'un dispositif complexe de lumières colorées lui permettant de visualiser précisément l'interaction des couleurs peintes et des lumières colorées à chaque changement de scène (...).

Sur la base de ses expérimentations photographiques, Hockney se tourna rapidement vers d'autres procédés issus de la photographie et de la technologie plus récente, y incorporant à chaque fois des éléments dessinés à la main et un apport personnel de façon à subvertir l'interprétation de ces moyens comme des outils purement mécaniques ou reproductifs. (...)

Même aux yeux de certains de ses amis, comme à ceux de quelques-uns de ses partisans les plus fidèles, cette investigation obsessionnelle de Hockney pour explorer les possibilités offertes par les nouvelles technologies paraissait comme une sorte de digression ou de distraction le détournant de son « vrai » travail de peintre. Pourtant, comme son travail pour le théâtre – plus absorbant encore –, ou les longues courses en voiture au son de Wagner dans lesquelles il entraînait ses amis à travers les montagnes de Santa Monica, ces activités en apparence périphériques allaient finalement toutes nourrir en retour son œuvre de peintre. Parallèlement aux vues intérieures de ses maisons des collines de Hollywood et de Malibu qu'il peint à la fin des années 1980, où il approfondit sa réflexion sur la représentation de l'espace qui nous entoure, (...) il commence à peindre des marines et des paysages au sens strict pour quasiment la première fois de sa vie. (...) Il recrée un spectacle du monde naturel influencé par l'artifice théâtral et par son expérimentation de la photographie et des techniques d'impression industrielle en quadrichromie.

*Big Landscape (Medium Size)*, de 1988, préfigure son adoption d'un langage visuel presque entièrement abstrait pour une série de toiles commencée en 1992 et intitulée « V. N. Paintings » – V. N. renvoyant à *Very New*. (...) La préoccupation majeure réside dans les sensations physiques et les émotions que suscite l'interaction des phénomènes naturels, principalement les effets du soleil, du vent et de l'air sur l'eau et la terre (...). Le sentiment du spectateur d'être immergé dans le paysage, plutôt que de le voir de l'extérieur comme un observateur passif, forme le point culminant de la recherche d'une expérience viscérale de la peinture, menée par Hockney depuis la fin des années soixante-dix, mais dont la synthèse s'opère ici avec une longue pratique de la scénographie et la recherche sur le rôle de la mémoire et de la fragmentation menée dans les photocollages<sup>6</sup>. (...) Pourtant, ayant passé sa vie entière à reformuler le monde tel qu'il le percevait, son retour vers un art plus manifestement figuratif n'était qu'une question de temps.

Durant l'été 1997, Hockney a dû confronter longuement les paysages de son Yorkshire natal,

et cela pour la première fois depuis son adolescence. (...) Il allait rendre régulièrement visite à l'un de ses plus proches amis et soutien, Jonathan Silver, hospitalisé pour un cancer en phase terminale. Pendant des années, Silver avait tenu la 1853 Gallery, qu'il avait fondée dans une ville du Yorkshire, Saltaire, à proximité de Bradford, la ville natale de Hockney ; il se consacrait uniquement à la présentation de l'œuvre de Hockney et était donc devenu une importante source de contact avec la Grande-Bretagne. (...) Pour passer le temps, pour se reconforter, mais aussi pour faire plaisir à Silver qui partageait son profond attachement à cette région d'Angleterre, il commença alors une série de peintures célébrant la beauté intacte de ce fertile paysage du Yorkshire. Dans la mesure où il semble avoir trouvé dans ces paysages une consolation et une affirmation de la vie, on pourrait aisément supposer qu'il les voyait comme à neuf, au travers de lunettes roses, et qu'il en exagéra le coloris au point de les transformer en études de contrastes des couleurs primaires et secondaires comparables dans leur vigueur à toutes celles qui figurent dans l'histoire de l'art du XXe siècle, du fauvisme et de l'orphisme jusqu'à l'abstraction tardive. (...)

Dans ces vues d'une campagne vallonnée prédomine une perspective plongeante qui suggère une sensation de descentes et de remontées, d'enfoncement dans le paysage plutôt que de traversée. Ici, le langage pictural est plus « réaliste » (...) mais l'attention portée à l'expérience viscérale qu'éprouve le spectateur et à la décantation des perceptions sensorielles par la mémoire s'affirme plus que jamais. (...) L'impression dominante est celle d'un repliement l'une sur l'autre des différentes couches du paysage, comme en accordéon, le temps et l'espace s'y comprimant en une entité sans raccord. En dépit de leur jeu sur les conventions de longue durée de la peinture de paysage, ces œuvres ne figurent pas tant des lieux (...) que des composés de sensations multiples dont la synthèse s'accomplit dans un flux continu de souvenirs fragmentés.

(...) Le plus grand des paysages du Yorkshire, une toile formée de deux panneaux intitulée *Double East Yorkshire* (1998), est l'unique paysage au sens strict à adopter le format panoramique précédemment employé en 1980 dans *Mulholland Drive : the Road to the Studio* et, à l'occasion, dans des toiles plus tardives comme *Snails Space with Vari-Lites* (1995–1996), qui allient également à des formats de cinémascope les couleurs vives et presque criardes du technicolor. (...) Ces orientations qui utilisent un langage que l'on pourrait qualifier de « réalisme abstrait » – du fait de l'emploi de couleurs saturées et de formes simplifiées dans une composition essentiellement naturaliste de formes en trois dimensions dans l'espace –, allaient trouver un aboutissement dans plusieurs peintures du Grand Canyon, le site naturel le plus spectaculaire du Sud-Ouest des États-Unis. La plus grande et la plus complexe de ces toiles,

*A Bigger Grand Canyon* (1998) se compose d'un assemblage en grille de soixante toiles qui renvoient à la structure des photocollages de 1982-1986 ; ce n'est pas un hasard si Hockney a refait, pour une exposition de 1997, l'un de ces photocollages, *The Grand Canyon South Rim with Rail, October 1982* en lui donnant cette fois un format gigantesque qui réunit quatre-vingt-huit épreuves séparées disposées selon un schéma strictement rectilinéaire<sup>7</sup>. Les séparations apparentes entre les toiles qui composent l'œuvre sont utilisées avec les mêmes buts que dans les photocollages : encourager l'œil à réagir devant chaque élément comme s'il s'agissait d'un regard indépendant et revivifier l'expérience que l'on peut avoir de l'espace comme processus fragmenté de regards constants, de calculs mentaux, d'estimations du proche et du lointain<sup>8</sup>. (...)

Les routes sont des éléments marquants des paysages du Yorkshire de Hockney. Dès ses années d'études à la Bradford School of Art, vers le milieu des années cinquante, il avait peint des scènes de rue, thème qu'il reprit plus tard, de façon plus volontaire, dans les peintures et les dessins de Los Angeles qu'il réalisa pendant les premiers séjours prolongés qu'il y fit entre janvier 1964 et l'été 1968. À son retour dans le sud de la Californie en 1978, il fut séduit de nouveau par ce motif, se concentrant cette fois non sur la disposition en grille des quartiers en contrebas, caractéristique de la ville de Los Angeles, mais sur les routes en lacets des collines hollywoodiennes (...) Comme en témoignent à l'évidence les derniers paysages du Yorkshire, les routes continuent de servir non seulement d'éléments formels guidant l'œil dans l'espace et à la surface du tableau, mais aussi, et c'est tout aussi important, de métaphores de ce voyage imaginaire qui habite l'œuvre et au fil duquel on peut le mieux apprécier sa perception du monde.

Traduit de l'anglais par Annie Pérez

#### Notes

1. Il s'agit de la phrase ouvrant la courte note qu'il rédigea sur son travail pour le catalogue d'une exposition de groupe, « *Image in Progress* » (Grabowski Gallery, Londres, 15 août-8 septembre 1962, catalogue non paginé) dans lequel il cite parmi ses sources *les incidents majeurs de ma propre vie* ; cf. Hockney, 1962.

6. Dans les photocollages composés de polaroids, Hockney pouvait construire une image à partir d'éléments qu'il avait physiquement à portée de main. Lorsqu'il commença à utiliser un appareil 35 mm, il lui fallut composer mentalement l'image au fur et à mesure qu'il photographiait, et mémoriser les fragments de la scène déjà photographiés tout en calculant la façon dont ils pourraient s'adapter les uns aux autres une fois les films développés.

7. Cette nouvelle version, reproduite dans *David Hockney : Retrospective Photoworks* (catalogue d'exposition, Museum Ludwig, Cologne 1997-1998, p. 226-227) mesure en tout 289,6 x 1 257,3 cm.

8. Dans un contexte pictural, la grille renvoie au procédé traditionnel de la « mise au carreau », utilisé pour transférer un dessin de petit format sur une toile plus grande, même si Hockney n'a pas fait d'esquisses préparatoires pour ces peintures.

## Le Désespoir des Peintres

par Gérard Wajcman

Quand David Hockney dit : *Je crois quant à moi qu'il y a des gens qui voient le monde davantage par les yeux que par leurs facultés intellectuelles*<sup>9</sup>, il parle aussi de lui, ça crève les yeux. Appelons David Hockney un peintre « optophore », porteur d'yeux. Ce qui va avec cette déclaration qu'il n'est pas un *peintre obsédé par quelque petite théorie de formes ou de couleur*. C'est lui-même qui le dit, il faut donc l'écouter. Il dit aussi *j'aime peindre le monde autour de moi*. Sous ses dehors ingénus, cette dernière affirmation demande examen. Les autres aussi auront leur tour.

### ■ Peindre le monde

Cet *autour* de David Hockney est vaste. Il va du plus proche au plus lointain, des vertes prairies de son Yorkshire natal au Wildwest américain, de la chaise du salon à la piscine, à la maison, à la route qui passe devant sa maison, aux collines alentour, *and so on*, jusqu'à des lieux qu'on n'atteint que par transport, dans des voyages, en voiture ou autrement, sans oublier, bien entendu, le cercle de ses proches, des parents aux amis et aux relations. Si on traduit cela en termes de genres, on dira de D.H. qu'il est un peintre de natures mortes, et un portraitiste, et un paysagiste aussi. (...)

Mais ce n'est pas ça. De son lit à l'au-delà de l'horizon, *le monde autour de moi* que peint D.H. a beau être large, ce n'est pas un monde qui s'étend du plus au moins connu, (...) C'est plutôt un monde qui se rapproche, une façon, en peignant un coin de montagne ou un champ, de le ramener vers soi, à soi, de faire entrer visiblement le dehors, d'accueillir ce hors de soi au sein de son espace privé. D.H. invite le monde dans son intimité. Loin ou proche, quoi qu'il représente, de la cabine de douche aux Rocky Mountains en passant par le Parc des sources à Vichy (cf. cat. p. xx, xx et xx), ce sont des moments et des lieux qui, pour une raison ou une autre – qui ne nous regarde pas –, font partie de sa vie, forcément privés. (...)

Tout va dans le sens d'une continuité sans rupture du plus proche au plus lointain, d'une unification du divers. Et ceci serait donné tout simplement par la présence, au cœur de cette constellation, de ce *moi* autour duquel le monde (c'est-à-dire les gens, les objets et les lieux) se déploie. D.H. est le centre centralisateur de son œuvre. Donc, déjà, à l'inverse de ce qui a été dit plus haut, D.H. ne serait nullement un peintre varié, mais très rigoureux – *J'aime peindre le monde autour de moi*, axe unique d'un peintre non pas intimiste, mais intime. Un intime du monde entier. Quelque chose de ce genre. Ce qui n'a absolument rien à faire avec une exaltation moïque d'un qui se croirait le centre du monde. Il y a simplement dans chacun de ces tableaux un petit quelque chose qui fait qu'on

voit bien que, pour une raison ou une autre, fugitive ou essentielle, le peintre est personnellement attaché à ce qu'il voit, et donne à voir. (...) Peignant le monde autour lui, D.H. peint donc sa vie dans le monde, peuplé de ses désirs, ses goûts, ses intérêts, etc, etc. (...) Ce monde qu'il peint autour de lui, ce n'est pas le monde, c'est *son* monde. Et l'intimité d'un peintre, cela sûrement peut couvrir un espace considérable. (...) Il faut bien le dire, D.H. pratique une sorte de privatisation du monde. Mais comme c'est en peinture, cela ne lèse personne.

L'instrument de cette annexion pacifique est simple : elle s'opère par les yeux. Il s'agit exactement de prendre la mesure de ceci : que le monde visible qui est là tout autour, c'est *moi* qui le voit.

(...) Ainsi, ce monde que D.H. figure, si l'on peut dire qu'il se l'approprie par les yeux, c'est pour autant que ce monde, réciproquement, le comprend, lui (il y a ses marques, ses attaches, son histoire, etc.). Le monde et moi. Le monde avec moi. Des personnes, des objets, des lieux que je regarde parce qu'ils me regardent, me comprennent (...). Alors, lui, en retour, il les comprend dans ses tableaux. Une sorte de compréhension mutuelle. Ce qui ne va pas toujours de soi, tant on connaît de gens, plus mélancoliques, qui considèrent qu'entre eux et le monde, on ne se comprend mais alors là pas du tout, pour qui tout est Autre et qui sont eux-mêmes Autre à tout, qui se pensent exclus du monde. Mais pas D.H.

D.H. est le point de vue central de son œuvre de peinture. Par delà l'aspect privé, biographique de la remarque, dite ainsi, elle soulève en effet tout un tas de questions de perspective et associées. (...) En effet, comment, dans ces conditions, quand on est – je résume – un peintre sans souci théorique, qui voit le monde avec ses yeux et qui veut peindre ce qu'il voit autour de lui d'une manière claire et directe, comment, donc, peut-on peindre le Grand Canyon ?

### ■ Voir le Grand Canyon

1.

Introducing the Grand Canyon

« (...) Sur une distance de plus de 320 km, entre des gorges qui peuvent atteindre en effet des profondeurs supérieures à 2 000 m, le Colorado coule, en moyenne, à 1 500 m en contrebas du plateau dit du Colorado. La largeur minimale au sommet (au niveau même du plateau) est de 7 km, elle peut atteindre 25 km. L'ampleur de cette gigantesque curiosité de la nature est soulignée par les contrastes de dureté, multipliant les falaises, les corniches, les ressauts, et par les contrastes de couleurs. Le Grand Canyon, intégré au Grand Canyon National Park, propriété de l'État fédéral, est aujourd'hui un des premiers lieux touristiques des États-Unis par le nombre de visiteurs. » (*Encyclopædia Universalis*, 1995)

2.

Allons au plus vif. D.H. peint ça qu'on appelle Le Grand Canyon (G.C.). Pourquoi ?

Pour s'amuser ? Parce que ça lui plaît ? Oui. Mais encore ? Pour commencer, ce n'est pas, en soi, original. Peindre le G.C. s'apparenterait, en Amérique, à un sport. D.H. a eu dans ce domaine de valeureux devanciers. (...)

Thomas Moran, peintre fameux, réalise en 1872 une toile figurant le Grand Canyon. Sans le commenter, je retiens deux traits à propos de ce beau et grand tableau (...) D'une part, à peine fini de peindre, il est accroché au National Capitol à Washington, D.C. juste au-dessus d'une série de statues des présidents des États-Unis, ce qui semble conférer à l'œuvre une valeur officielle, de portée nationale. D'autre part, autant qu'au Grand Canyon érigé en Grand Monument par un Grand Artiste, les honneurs semblent ici rendus à la dimension d'exploit que figure un tel tableau.

(...) Si je me règle sur Thomas Moran, c'est que les enjeux attachés à son tableau semblent donner leur assiette à ceux du tableau de D.H. Hors de toute question de style, ici et là un même projet pictural les anime qu'on pourrait épeler ainsi : peindre, de façon décidée, un objet « impossible », un D.D.P. (un « Désespoir de Peintre »). (...)

Maintenant, l'enjeu artistique semble rongé par un autre. Avant même de s'époumoner sur l'« impossible », il faut bien le dire, parce que Moran l'a élevé en peinture officielle au XIXe, un artiste, en 1998, ne peint pas le Grand Canyon. Et pourquoi pas le Sacré-Cœur ? Ça ne se fait pas. Peindre aujourd'hui, comme ça, le G.C. ce serait se mettre soi-même en posture de peintre officiel. (...)

Mais peut-être D.H. n'est-il pas un peintre digne. Ce qui est bien. Et peut-être qu'il a autre chose en tête, et dans l'idée de jouer ou de revenir sur la dimension officielle d'une peinture du G.C. Faut voir.

Résumons-nous. Impossible de peindre le G.C. Interdit de peindre le G.C. Voilà pourquoi, je crois, D.H. peint le G.C.

3.

Déjà, pour quelqu'un qui dit aimer peindre ce qui est autour de lui, cet « autour »-là est douteux. Même quand on habite Los Angeles, comme D.H., le Grand Canyon (Arizona) n'est pas un endroit familier, où on passe tous les jours. Il faut y aller exprès. Ceci dit, voilà qui dénote un désir décidé.

Admettons donc que D.H. ait conçu, pour une certaine raison, de privatiser le Grand Canyon. (...) Mais reste l'essentiel : comment ? Comment, quand on est peintre avec des yeux, s'approprier le G.C. ? Comment faire entrer ça dans un tableau ? Parce qu'il ne suffit pas de vouloir. Bien sûr, on peut barbouiller une falaise à la six-quatre-deux et baptiser ça « Grand Canyon », ou peindre un rond noir et le nommer « Grand Canyon sur fond blanc ».

(...) C'est que le G.C. se présente en paysage épithétiquement terrassant, mobilisant les

armées adjectivales, du gigantesque au grandiose, en vain. (...) Démesuré. Le G.C. est peut-être un objet très clair pour les géologues ou les *tours operators*, il l'est infiniment moins pour les peintres, comme pour tout simple mortel, qui ne dispose, pour conquérir le monde, que d'une simple paire d'yeux.

Or le G.C. est un ventre plus gros que nos yeux. Du coup, il fait exploser avec fracas une difficulté générale du paysage américain, à savoir qu'il excède régulièrement la vue (« Tout est plus grand, en Amérique, même le ciel ! »). (...)

G.C., paysage superlatif et hyperbolique, qui tient à peine dans son nom, très mal dans les mots qui voudraient le décrire et trop à l'étroit dans le regard qui voudrait l'embrasser. Les yeux ne peuvent le contenir tout entier. Le G.C. est P.T.V., un pas-tout-visible. En anglais : *Bigger than Eyes*. (...)

En un sens, pour Thomas Moran, la peinture tenait de la tauromachie. Faire entrer ça dans un tableau s'égalait à l'envelopper dans une toile, à domestiquer une Nature intraitable. Peindre le G.C. dans un tableau, c'était se déclarer les Maîtres du Monde, témoigner du pouvoir de l'Homme sur la Terre, asservissant d'un regard les Puissances telluriques, c'était affirmer son empire sur une nature plus grande que lui – et aussi, à l'occasion, l'empire des Américains sur les Nouveaux Territoires. Voilà pour la dimension « géographique » du G.C. À quoi s'en ajoutait sans doute une autre, plus « historique ». Soit l'idée (...) que peindre le Grand Canyon, c'était, dans un pays neuf, sans Histoire, comme les États-Unis, outre l'Espace, prendre aussi possession du Temps, depuis en somme les origines. Autant qu'un morceau de géographie, le G.C. est un morceau du passé. Le visage du Temps. Le Grand Canyon constituerait, pour l'Amérique, comme un monument qui commémorerait une Fondation mémoriale, contemporaine presque de la naissance de la Terre. (...)

Mais pour D.H., le soupçon qui s'est insinué et dont j'ai fait l'hypothèse est différent. Il serait même opposé. Car si le point de départ est commun à Moran et à Hockney, s'il s'agit bien de s'attaquer au « Désespoir des Peintres », d'accomplir l'impossible, ce dont je veux explorer les raisons et les conséquences, c'est que, là où le tableau de Moran affirmait avec l'enthousiasme des Pionniers : c'est possible !, D.H. déclare, lui, impossible ! Ce qui n'a rien à faire avec un aveu d'impuissance ou une propagande défaitiste. La preuve, c'est que le tableau est là ! Il s'agit en vérité d'autre chose, il s'agit en vérité de vérité, de vérité en peinture. On verra ça.

(...) La raison pour laquelle D.H. s'attacherait à représenter le G.C., avec, il faut le souligner, une ferveur, une application et une constance remarquables, donc hautement suspectes, ce serait que c'est impossible. (...)

Ce qu'il me semble, c'est que, du tableau de 1872 à celui de 1998, l'enjeu de peindre le Grand

Canyon est changé, non plus politique, mais pictural, et non pas écologique, mais logique. (...)

4.

D.H. peut bien prétendre qu'il y a des gens qui voient le monde davantage par les yeux que par leurs facultés intellectuelles, le problème, c'est que voir le monde par les yeux est une chose pas simple du tout. (...)

Que la peinture rend le visible visible, dite ainsi l'idée n'est pas neuve. J'engage simplement à la prendre au sérieux ici à propos d'un objet et d'un artiste singuliers. Soit, si la peinture rend visible, le G.C. cause une difficulté spéciale, d'être un objet en excès, un visible pas-tout-visible. (...)

5.

(...) En ce point, si on pense que D.H. ne s'est sûrement pas embarrassé de toutes ces réflexions tordues pour peindre, qu'il est un peintre pas compliqué du bocal, qui peint « à l'œil », pas en théorie, alors on se fourre le manche du pinceau dedans, au risque de s'aveugler gravement. Parce que non seulement je prétends que ce tableau est un concentré de pensées picturales et américaines aiguës, mais en outre qu'il y a un bon moment que le problème travaille D.H., et un bon moment qu'il travaille sur le problème.

#### ■ Photographier le Grand Canyon

1.

Cela a commencé par des photos. Avant de le peindre, D.H. a photographié le G.C.

Photographié est mal dire. Il a fait des photos pour un montage, *The Grand Canyon Looking North, Arizona, September 1982* (1982, collage photographique).

L'usage de la photo n'est pas neuf chez D.H. Il prend des *holiday snaps* depuis 1963, et durant ces années, il utilise la photo comme base de ses peintures. (...)

Parlons du collage du G.C. de 82. S'il mène au tableau de 98, c'est moins comme base visuelle que comme base logique – le tableau est la solution à des problèmes que pose le montage photos, qu'il expose, mais laisse irrésolu en lui. (...) Chez D.H., les collages semblent des colles. Ainsi le *Grand Canyon* de 82 se présente comme un pur paradoxe visuel : il expose la vue non cadrée du G.C. (à fond perdu, sans bord, limite ou forme), à l'aide d'une accumulation de photos, elles, cadrées, forcément. Où est le problème ? Le collage est d'abord lui-même une réponse, claire, visible, à une question : peut-on faire tenir le G.C. dans une photo ? Non. Et ensuite à celle-ci : est-ce qu'on peut alors le faire tenir dans plein de photos cousues ensemble ? Non plus. Le collage de 82 expose ainsi ce vieil adage indien : un Grand Tas de Petits Touts ne fera jamais un Grand Tout (...).

Si D.H. utilise ici la photo, si ce collage est un moment nécessaire, c'est que la photo est une affirmation visuelle fondamentale. Ce qu'elle montre, avant tout, avant de montrer quoi que ce soit, c'est que pour voir, il faut un cadre.

Et si la photo dit qu'il faut un cadre pour voir, alors, de ce montage de photos qui donne à voir le décadrage essentiel du G.C., on doit conclure que le G.C. ne se voit pas (entendons : comme Tout). (...)

On admettra qu'à tout ceci se superpose une question comme : le Grand Canyon est-il un paysage ? Parce que le paysage aussi demande le cadre, réclame le tableau. Si le cadre est la condition du paysage, on dira d'un paysage qu'il est pittoresque non parce qu'il ferait un joli tableau, mais parce qu'il est lui-même dévisageable comme un tableau, déjà cadré. Le tableau est antérieur, logiquement, au paysage, il est à son principe, le constitue. Donc, ce que montre le sans-forme du collage, c'est que le G.C. n'est assurément pas un paysage. C'est-à-dire qu'il déborde son regardeur par tous les bords et ne se laisse pas vraiment dévisager. (...) Ce photomontage du G.C. se fonde donc sur cette logique christico-ensembliste : la multiplication des uns (1 photo + 1 photo + 1 photo...) ne fera jamais Un (*The Grand Canyon*). (...)

2.

Approchons cela selon des voies perspectives. Le titre déjà. *The Grand Canyon Looking North* prend soin d'indiquer que la vue elle-même est située en un point (...). Le lieu du regard. Le point de la vue.

Ce point est une vacillation (...). D.H. indique le point de vue, de sa vue, en photographiant le bout de ses chaussures, ou son ombre (...). Quoi qu'il en soit, avec le point de vue, se lève un nouveau paradoxe – ou le même mais sous une forme diverse. On se trouve devant un phot collage où se repère un point de vue mais d'où ne se dessine pas ce qu'on pourrait nommer en rigueur « une vue ». Un point de vue sans vue, parce qu'il serait le point *des* vues, multiples, d'où a été prise toute la série des photos. D.H. construit le Point des Vues. La disposition en arc de cercle du collage donne à voir cela, que, situé en un point face à l'immensité, le regard photographeur aura dû effectuer un mouvement, un panoramique, prenant des clichés de l'horizon, d'un bout à l'autre, bout par bout. Et donc aussi bout *après* bout. S'insinue une dimension temporelle dans le paradoxe multiple de ce montage. Malgré que nous voyons un collage, nous regardons ce qui nous semble « une » image du G.C (...). Paradoxe, donc, d'une image, supposée unique et unifiée, composée de vues successives<sup>9</sup>. Ces collages photographiques mettent sur le tapis un certain rapport entre le point de vue et le temps.

3.

L'usage du Polaroid SX-70 dans les collages fait surgir une architecture et un statut de l'image plus complexes encore.

(...) On a donc tort, à propos des photocollages de D.H., de parler d'image éclatée, fragmentée, *shattered*. C'est même tout le contraire : il s'agit d'une image montée, composée, formée d'éléments. Le Un se produit du multiple, et tend ensuite à effacer, à faire oublier le multiple

premier, faisant naître lui-même l'illusion de la primarité, et de la primauté, du Un. L'unité de l'œuvre (au sens d'unité de mesure), ici, c'est le petit carré Polaroid SX-70. L'image est un composé. C'est-à-dire qu'on est ici proche du collage cubiste, mais comme il est fait en photo, on pense spontanément le collage comme de la photographie, donc, pris dans les brumes du Rêve du Un, comme « une » photographie.

(...) Le collage n'est pas lui-même une image, c'est un objet qui produit une image, effet de l'œuvre dans notre œil.

Le collage n'est pas le découpage du visible, il est une invention du visible, la création d'une image qui n'est l'image, le double de rien. (...) Du coup, tout ceci démantibule aussi cette image que D.H. donne de lui-même en peintre qui peint ce qu'il voit. Parce que ni son ami David, ni le Grand Canyon, il ne les a vus ainsi. Il ne les a jamais vus avec le détail et la netteté de chaque élément dans un seul coup d'œil. Il les fait voir dans un « tableau », et se les fait voir à lui-même. Il n'est pas un peintre qui peint ce qu'il voit ; c'est que, peintre, il voit ce qu'il peint. Pour voir, il faut le peindre. (...)

4.

(...) On a donc une balance exclusive entre Image-Une et Point-de-vue-Unificateur. Soit on a l'un et pas l'autre, soit l'autre et pas l'un. Dans les deux cas, c'est l'idée même d'une consistance du Un, du Tout qui est logiquement attaquée et proprement mise en pièces dans ces collages : soit on a un Tout mais il n'est pas unifié (illusion de Tout), soit on a le principe unificateur, mais alors on n'a pas de Tout. Désolante et irrémédiable inconstance du Tout. (...)

#### ■ En voiture vers le tableau du Grand Canyon

On conçoit que tout ceci s'oriente vers une mise en question réglée de la perspective.

Si réglée que les collages photographiques semblent de profondes et agiles démonstrations, ce qui n'entame en rien qu'ils soient en même temps entièrement des œuvres très inspirées. (...) Maintenant, s'il y a une chose évidente, c'est bien qu'en choisissant le Grand Canyon, D.H. s'empare d'un objet qui dynamite tout à la fois l'image renaissante, la photographie et nos certitudes.

1.

Introducing *A Bigger Grand Canyon*, le tableau *Bigger Than*

À présent il s'agit de lui extirper son pourquoi. D'une dimension totale de 207 x 744,2 cm, il est composé de 60 toiles de 41 x 63 cm, les unes sur les autres, dans un montage de 5 toiles x 12 toiles prises dans leur longueur. On peut déjà noter que ce « tableau » pluriel semble donc n'avoir pas oublié une certaine composition des collages photographiques (...).

Il y a ici, visiblement, un genre de perspective. C'est-à-dire que les premiers plans, proches de la ligne fondamentale, sont formés de détails colorés et nets – arbres et bosquets –,

énormément plus gros en proportion que ce qu'on distingue au lointain. (...)

Il y a aussi ici un genre de point de vue (...) qui semble en gros se situer au milieu du bord inférieur du tableau, juste au-dessus d'un promontoire vis-à-vis duquel on se tient en surplomb.

Mais ce serait un point de vue sans point de fuite. C'est dire que le sujet n'a pas d'« image », au sens projectif, dans le tableau. Il n'est pas représenté dans ce qu'il regarde (...). Ici, la coupure entre voyant et chose vue est irréductible. Ce qui peut se lire d'une autre façon : le sujet séparé du monde, un monde qu'il ne peut « privatiser » avec les yeux, parce qu'il ne le « comprend » pas, ne suppose pas sa présence. Un monde qui n'a besoin de personne. Ce qui est certainement une des sources de ce sentiment « métaphysique » qui envahit la vision du Grand Canyon, en vrai : que dans cette immensité-là, nous n'avons aucune place. C'est aussi cela que touche un tableau qui montre le G.C. comme « imperspectivable ».

Un réel imperspectivable. (...)

2.

De ce qu'il n'y a pas un point de fuite, on peut tirer à l'inverse que tout point de l'espace devient alors un point de fuite potentiel. Suffit de diriger son regard dessus. À l'instant où on y pose les yeux, n'importe quel point de l'espace devient point de fuite.

(...) Pour D.H. le peintre, c'est comme si le G.C. forçait à prendre le plus au sérieux ce qui paraissait l'expression d'une idée générale, sans malice apparente, d'un goût simple. (...)

3.

La solution que propose *A Bigger Grand Canyon* introduit encore une autre rupture d'avec la perspective, sous cette forme : ici le tableau tient moins de la fenêtre, comme le pensait Alberti, que du pare-brise de Cadillac. (...) D'ailleurs, autant vider mon sac maintenant et dire nettement une fois pour toute l'idée à quatre côtés qui court ici depuis le départ : 1) que l'Amérique est un pays sans perspective (picturale), et, imperspectivable, il n'aurait jamais pu être la patrie de la perspective ; 2) que l'Amérique est, en revanche, le pays de deux arts nationaux, qu'elle a produit et dont elle est elle-même le produit - le cinéma et l'automobile grands formats ; 3) que la peinture n'est pas un art américain, c'est-à-dire que l'Amérique n'est pas un produit de la peinture (art d'immigration, disons qu'il est titulaire depuis un bon moment d'une *Green Card*, mais qu'il est toujours en cours de naturalisation) et donc 4) que le cinéma et l'automobile ont joué pour l'Amérique le rôle que la peinture a joué pour le Vieux Continent : instaurer son espace.

En abrégé : l'Europe est visiblement structurée comme un tableau albertien ; l'Amérique est structurée visiblement comme un *road movie*.

4.

Introduisant le temps et le mouvement dans les collages, l'usage des photographies multiples supposait une série de déplacements du photographe autour de l'objet ou dans un mouvement d'œil panoramique. Cette mobilité reprenait celle des cubistes. En ce sens, l'étalement des photos dans le collage donnait une vision instantanée et spatialement simultanée de ce qui est une série multiple de clichés successifs. Mais l'ensemble demeurait saisissable d'un coup d'œil.

Le « tableau » du G.C. conserve cette structure morcelée, mais, passant du format des photos à celui des toiles, cela donne soudain à l'ensemble la dimension d'une fresque immense (près de 8 m), et où les *giornate* seraient encore visibles (...) La fresque donne elle aussi une vision instantanée et spatialement simultanée de ce qui se forme dans le temps, dans une succession, mais, compte tenu de la dimension, de la longueur, ce qui se donne pour instantané et simultané ne peut être vu par le regardeur instantanément et simultanément. (...)

C'est ce qu'est aussi le tableau de D.H., qui, montrant l'excès, montre qu'il y a un excès du visible sur la vue.

Se confronter à cet excès de visible, au plus grand que l'œil, c'est la tâche picturale que D.H. donne ici à sa peinture. À la peinture ? (...)

6.

Que dans un monde qu'on fait entrer dans son monde par les yeux, il y a de l'Autre, des bouts qu'on ne peut ramener à soi, voilà la pensée de derrière la tête de D.H. Peindre ce qui est Autre, ce qui reste Autre - qu'on nomme cela « La Nature », « Les Grands Espaces », « La Sauvagerie », « Le Sublime », « L'Étranger » ou simplement « Le Monde ». (...) Cela supposerait que l'artiste, qu'il le veuille ou non, fait un choix. « Entre moi et le monde, choisir le monde » écrivait Kafka. Ce serait aussi le choix de D.H., pourtant artiste de l'intime. C'est le choix qu'il expose et à quoi il s'expose en peignant le Grand Canyon.

« Il est beau de tenter des choses inouïes », dit Corneille.

Ce que montre un tableau.

#### Notes (G. Wajcman)

1. Cette citation, comme les suivantes, est extraite de Hockney, 1974-2, p. 19-20.

3. Ceci pose, en passant, un étrange problème à chacun de nous : nous parlons de « notre image », nous disons « Moi », mais cette image de nous-même est, en somme, une somme d'images multiples et diverses, entre celle du bébé allongé fesses à l'air sur l'édredon et celle de notre triomphe au tournoi de ping-pong de La Queue-en-Brie, en passant par la boule à zéro du service militaire, ou bien celle du matin avec la gueule de bois et celle du soir avec le joli costume gris souris, etc., etc. De sorte que « notre image », ce que nous nommons « Moi » est un véritable album de photos, cela ressemblerait à ces petits livres à images dont on fait défiler vivement les pages avec le pouce pour apercevoir en une seconde une petite histoire. Notre image, c'est en vérité toute une histoire. Le Moi comme une « morphéisation » accélérée.

## La surface de la toile

par Kay Heymer

Les yeux de David Hockney sont ses premiers outils. Il lui arrive aussi d'utiliser un crayon, un appareil photo, un fax, un ordinateur ou une photocopieuse couleurs. Son attirail constitué, il part à la rencontre de son public. (...) *J'ai souvent réfléchi à ma façon de voir, explique-t-il. Depuis des années, je pense qu'il y a quelque chose de bizarre dans mes yeux, je ne sais trop quoi. Je me suis toujours interrogé sur la quantité et sur la nature des choses réellement perçues lorsque l'œil se déplace et que le regard s'accommode*. Logiquement Hockney est le premier spectateur de ses tableaux. (...)

Son art passe pour être fortement autobiographique. Seule une réflexivité, une autocritique constante, le préserve de l'anecdote. (...) Hockney est devenu expert en critique pelliculaire. Pour lui, une peinture, avant d'être une bataille ou une odalisque lascive, est d'abord... une surface. (...)

Au début de ses études au Royal College of Art, Hockney s'essaie à la peinture abstraite. Il adhère momentanément au programme d'un formalisme qui s'affiche libéré des contraintes de la peinture figurative. À son tour, l'abstraction ne tarde pas à avouer ses propres limites. Pour sortir de ce nouveau carcan, pour renouer avec un sens que bannit la *doxa* moderniste, il entreprend de peindre une série d'œuvres « à programme ». (...)

Il inaugure d'autres stratégies de subversion des dogmes formalistes. (...)

La fin du flirt de Hockney avec l'art moderne s'accomplit par la métamorphose de ses formes abstraites en figures (...). Il élabore dès lors une véritable stratégie qui lui permet de se frayer une voie entre transparence (traditionnelle) et opacité (moderniste), entre abstraction et figuration. (...) D'autres tableaux parviennent à cette ambiguïté en juxtaposant une série d'objets hétérogènes qui ne créent ni narration, ni espace pictural continu. (...) Lorsque Hockney jette un œil sur le formalisme contemporain (...), c'est pour les investir ironiquement de valeurs narratives.

Jusqu'à son premier séjour en Californie, en 1964, ses tableaux sont rigoureusement plats. Seuls quelques détails, qui requièrent une perception dans l'espace, viennent creuser la surface du tableau. (...)

L'intérêt de Hockney pour la transparence et les reflets – métaphore d'une surface picturale ductile, ambiguë – le conduit à multiplier les représentations de miroirs, de verre, d'eau. Les tableaux de piscine, peints dans les années 1965–1966, constituent une étape décisive dans sa réflexion sur cette transparence, à la fois réelle et métaphorique. Comme nombre de toiles de cette période, les piscines sont bordées d'un

cadre blanc qui rappelle la marge d'une photographie. Ce cadre désigne l'image comme artificielle, bidimensionnelle. Grâce à un tel dispositif qui ressemble à un subterfuge, Hockney peut développer le réalisme de ses images à l'intérieur d'un champ conforme aux normes de la peinture moderniste. (...)

Au tournant des années 1969–1970, la surface picturale de Hockney devient totalement transparente à l'image, à l'espace qu'elle définit. Ses tableaux sont alors d'un naturalisme qui confine au photographique. La scène est réaliste jusque dans son format qui est celui de l'échelle 1. (...) Dès 1973 toutefois, Hockney commence à éprouver les limites d'un tel réalisme. (...) La peinture à l'huile avec laquelle il renoue à cette occasion lui permet de renouer avec une écriture picturale libre et complexe. (...) Une nouvelle étape est franchie en 1974 lorsque Hockney travaille aux décors de *Rake's Progress* pour l'Opéra de Glyndebourne. (...)

En 1978, une halte lors d'un voyage le ramenant d'Europe en Californie est à l'origine des « Paper Pools » (cf. cat. p. xx) qui constituent une étape décisive de la réflexion de Hockney sur la peinture et la représentation. (...) Ces œuvres réconcilient couleur et image, sans que la spécificité (l'opacité) de la première ne se soumette aux impératifs naturalistes de la seconde.

Ce moment de symbiose est aussi celui d'un divorce, d'une libération. *Canyon Painting*, de 1978–1980, ou bien *Nichols Canyon*, de 1980 (cf. cat. p. xx et xx), signent un retour jubilatoire à une écriture picturale libre et spontanée. Son travail pour le théâtre, son étude des effets produits à distance par des formes claires et des couleurs lumineuses comptent pour beaucoup dans cette évolution.

Un tableau se doit de concilier lecture proche et lointaine : cette certitude, Hockney la met en œuvre depuis le milieu des années quatre-vingt. (...)

Dans ses peintures les plus récentes, la surface picturale est à la fois transparente et opaque. Plus on s'approche d'une toile comme *A Bigger Grand Canyon* (1998, cf. cat. p. xx), plus la technique picturale se révèle riche et complexe ; plus on s'en éloigne, plus l'impression d'espace se développe et nous happe. La peinture de David Hockney, comme l'annonçait le portrait de Kasmin, est devenue tout à la fois voile et écran, transparence et opacité.

Traduit de l'allemand par Miguel Couffon

### Notes

1. Livingstone, M., 1987–1, n.p.
3. Livingstone, M., 1987–1, n.p.

## Extraits de la chronologie

établie par Caroline Hancock

### 1937

9 juillet : naissance de David Hockney à Bradford, ville située à l'ouest du Yorkshire en Angleterre. (...) Excepté un séjour de six mois à Nelson (Lancashire), où sa famille est évacuée durant la guerre, David passe toute son enfance et son adolescence dans le Yorkshire.

### 1948-1952

David Hockney fait sa scolarité à la Bradford Grammar School.  
(...) Dès l'âge de 11 ans, il décide d'être artiste. Plusieurs de ses caricatures sont publiées dans le magazine de l'école. (...)

### 1953-1956

Hockney poursuit ses études à la Bradford School of Art où il reçoit un enseignement très traditionnel, fondé sur l'observation et la représentation réaliste. (...)  
Il obtient le National Diploma of Design. (...)  
Il réalise ses premières huiles sur toile, quelques lithographies en couleur ainsi que des céramiques peintes. Ses peintres de référence sont Edgar Degas, Walter Sickert (1860-1942) et les peintres de l'Euston Road School, fondée en 1937 par Victor Pasmore (1908-1998), Claude Rogers (1907-1979), William Coldstream (1908-1987) qui, sous l'influence de Sickert, manifestent leur volonté de revenir à une observation plus naturaliste de la vie quotidienne de la classe ouvrière. (...)

Premier séjour à Londres à l'âge de 19 ans.  
Il vend pour dix livres sa première peinture, *Portrait of my Father* de 1955 [Portrait de mon père] lors de la « Yorkshire Artist's Exhibition » à la Leeds Art Gallery.  
(...) En 1957, une exposition d'œuvres d'Alan Davie (1920-) présentée à Wakefield lui fait découvrir la peinture abstraite. Il réalise qu'il s'est jusqu'alors cantonné à un style, parmi beaucoup d'autres possibles. (...)

### 1957-1958

Refusant le service national, David Hockney est objecteur de conscience dans des hôpitaux à

Bradford et à Hastings (Sussex).  
(...) Il lit passionnément Marcel Proust.  
En 1958, il voit la rétrospective Jackson Pollock à la Whitechapel Art Gallery de Londres. (...)

### 1959

(...) Hockney est admis au Royal College of Art (R.C.A.) de Londres. (...)  
Il passe le premier mois à dessiner deux squelettes de la salle d'anatomie puis peint sur carton ses premiers tableaux abstraits. En titrant une œuvre *Growing Discontent*, il manifeste son insatisfaction qui le conduit, après quelques mois, à renoncer à l'abstraction. (...)

Son intérêt du moment le porte vers les œuvres de Jean Dubuffet, de Francis Bacon (...) vers celles de Lynn Chadwick (1914-) et de William Turnbull (1922-) qui explorent des voies entre abstraction et figuration. (...)

Vit à Earl's Court, affiche son homosexualité et s'habille de façon excentrique. (...)

### 1960

Première exposition de groupe, « London Group 1960 », aux R.B.A. Galleries à Londres (janvier-février).  
David Hockney est impressionné par l'exposition « Picasso » présentée à la Tate Gallery (qui incluait notamment la série des *Ménines*). L'éclectisme du maître espagnol retient particulièrement son attention. (...)

Lit les œuvres complètes de Walt Whitman (1819-1892), poète américain de la côte est des Etats-Unis, connu pour son recueil *Leaves of Grass* [Feuilles d'herbe]. Les libertés prises dans l'écriture de ses vers, l'utilisation du langage populaire, ses éloges de la sensualité et de la camaraderie scandalisèrent l'Amérique puritaine lors de sa parution en 1855. (...)  
Il inaugure la série des « Vegetarian Propaganda Paintings », aujourd'hui disparue, et celle des « Homosexual Propaganda Paintings ». Ses styles s'inspirent de la bande dessinée, de l'art primitif, du graffiti, de l'art expressionniste abstrait. (...)  
Il insère dans ses œuvres noms, chiffres codés, citations de poèmes ou de chansons populaires, notes de musique.

Après avoir vu l'exposition des œuvres de Francis Bacon à la Malborough Gallery de Londres, il utilise la toile écru traitée en réserve et développe des thèmes homosexuels. *Doll Boy* (cf. cat. p. xx) est peint en référence au chanteur Cliff Richard, dont il est « fan » (des photos de la star ornent son vestiaire au R.C.A.). Il numérote ses « Love Paintings » [Peintures d'amour] pour tourner en dérision les titres neutres des peintures abstraites. Il s'inspire des graffitis du Tube (métro londonien) et d'autres lieux publics (...).  
Il intègre dans ses œuvres des signes, des formes emblématiques de peintures

contemporaines abstraites de Harold Cohen, Morris Louis, Kenneth Noland.  
Il peint une série qui s'inspire des cartes à jouer (comme le roi de cœur dans *Kingy B*) pour exalter la bidimensionalité, le « manque de relief » propres aux tableaux modernes.  
Dans les « Tea Paintings » [Peintures de thé], il poursuit cette investigation du problème moderniste de la toile considérée comme objet en utilisant des toiles assemblées, de formes variées. (...)

Richard Hamilton (1922-), qui intervient dans un club du R.C.A., décerne des prix à Kitaj et Hockney (...).

## 1961

N'ayant plus les moyens d'acheter du matériel pour peindre, Hockney expérimente la gravure. Avec cette technique, il développe une veine narrative réfrénée dans ses tableaux.

(...) Exposition « Young Contemporaries » aux R.B.A. Galleries où il présente *Doll Boy*, *Third Love Painting* [Troisième peinture d'amour] et deux « Tea Paintings » (...).  
Il expérimente l'aquarelle, tente d'en combattre le côté apparemment amorphe en le combinant avec un dessin à l'encre anguleux. Insatisfait du résultat, il n'utilise ce médium que rarement (Égypte : 1963, Europe : 1967, Chine : 1981).  
1er prix du Guinness Award de la gravure.  
Figure dans l'exposition « John Moores Liverpool Exhibition 1961 », Walker Art Gallery (Liverpool), où il obtient le prix de la section Jeunes.  
Avec d'autres étudiants du R.C.A., Hockney participe à la décoration du paquebot S.S. Canberra. (...)

De juillet à août, premier séjour à New York.  
(...) Dès le Royal College of Art, Hockney fit preuve d'une connaissance de l'élaboration de cette image et de la promotion de soi, il développa des stratégies variées afin d'attirer l'attention sur lui et sur ses œuvres. (...)

Le motif du rideau, inspiré du théâtre, apparaît pour la première fois dans *A Grand Procession of Dignitaries in the Semi-Egyptian Style* (...).  
Son intérêt pour la théâtralité s'intensifie.

Dès son retour à Londres, il réalise une série de seize gravures d'après *A Rake's Progress* (La carrière d'un débauché) peint et gravé au XVIIIe siècle par William Hogarth (1697-1764) : « ... s'y bousculent images publicitaires, bouts de films, fragments d'iconographie religieuse (dans la photographie empruntée à Cecil Beaton), sculptures monumentales et architectures du XXe siècle. » (Livingstone, M., 1991, p. 39) (...).

En décembre, premier voyage en Italie (en passant par les Alpes). (...) En souvenir de cette piteuse escapade, il peint, en 1962, *Flight into Italy - Swiss Landscape* (cf. cat. p. xx).

## 1962

Exposition « Young Contemporaries », R.B.A. Galleries, Londres (mars-avril).

(...) Hockney expose quatre œuvres sous le titre *Demonstrations of Versatility* (Démonstrations de versatilité). Il s'agit en fait de véritables clins d'œil à différents artistes : Jasper Johns dans *Figure in a Flat Style* (Figure dans un style plat) ; le pop art et Francis Bacon dans *Tea Painting in an Illusionistic Style* (cf. cat. p. xx) ; Morris Louis dans *Flight into Italy - Swiss Landscape* ; *A Grand Procession of Dignitaries in a Semi-Egyptian Style* étant la quatrième œuvre exposée.

*J'ai donné aussi un titre à chaque toile, chacune étant peinte dans un style différent. Les problèmes de style commençaient à m'intéresser. J'avais compris qu'on pouvait jouer avec les styles dans un tableau, en faire un « collage », sans recourir à différents matériaux (...). Je pensais qu'il était amusant de jouer avec les styles, se servir de style comme sujet.* (Hockney, 1976-2, p. 66)

David Hockney obtient le diplôme du R.C.A. et la médaille d'or (...).

Il se lie contractuellement avec Kasmin :  
« Kasmin introduisit un type de contrat exclusif, utilisé par la Malborough, dans lequel l'artiste signe un contrat de trois ans renouvelable avec un seul marchand et grâce auquel, en retour, il reçoit un revenu régulier. (...)

Voyage en Italie durant l'été puis se rend à Munich et Berlin, ville qui l'attire depuis sa lecture des récits de Christopher Isherwood (1904-1986), notamment *Adieu à Berlin* (1939). Sa visite au musée de Berlin-Est est à l'origine de plusieurs œuvres ; parmi elles, *Man in a Museum (or You're in the Wrong Movie)* [Homme dans un musée ou Vous n'êtes pas dans le bon film] et *Picture Emphasizing Stillness*.  
Il s'installe dans un appartement à Powis Terrace qui devient, pour vingt ans, sa « base » londonienne. Pour la première fois, il vit et peint dans le même lieu. Au pied de son lit, il écrit : *lève-toi et travaille immédiatement*.

## 1963

« 1963 fut donc une année très productive au niveau des peintures. De nombreuses expositions eurent lieu, mais elle fut aussi l'année au cours de laquelle Hockney établit sa réputation tant auprès des critiques que du public. » (Webb, P., 1991, p. 115)  
*The First Marriage* (Le Premier Mariage) : première composition avec une figure à identité spécifique. (...)

Commissionné par le *Sunday Times*, Hockney part en Égypte pour réaliser des dessins aux crayons de couleur qui finalement ne seront pas publiés. (...)

C'est à cette époque que le thème du rideau devient primordial dans son œuvre.

(...) Il réalise ses premières *Domestic Scenes*, qui mêlent observation et imagination. À leur propos, il parle de « vision sélective » (...).

Il réalise ses premières *Shower Paintings* (Les douches), version du thème des Baigneurs, en s'inspirant notamment de photos du magazine homosexuel *soft* de Los Angeles, *Physique Pictorial*. À la Biennale de Paris, il obtient le prix de l'art graphique pour *The Rake's Progress*.

Première exposition personnelle, « David Hockney : Pictures with People In », à la Kasmin Gallery, Bond Street à Londres (décembre). (...)

Il rencontre Andy Warhol à New York et Henry Geldzahler, conservateur de l'art du XXe siècle au Metropolitan Museum de New York. (...)

## 1964

En janvier, Hockney séjourne à Los Angeles où il loue un petit atelier à Santa Monica. (...)

*Man in a Shower in Beverly Hills* est le premier tableau qu'il peint à l'acrylique. Son approche de la peinture change immédiatement. Les couches picturales deviennent beaucoup plus fines, la couleur est traitée en aplats : l'influence de la touche neutre de Warhol et des artistes pop américains accentue cette métamorphose stylistique. (...)

Série de peintures représentant des immeubles californiens (cf. cat. p. xx et xx) : (...) De juin à juillet, il enseigne à l'Université de Iowa City et peint *Iowa* et *Ordinary Painting* (cf. cat. p. xx et xx).

Voyage au Nouveau Mexique, en Oklahoma, au Kansas, à Chicago, traverse le Grand Canyon puis se rend à New York.

Premières expositions personnelles à New York à la Alan Gallery (« David Hockney », septembre-octobre, 13 peintures) et à l'Associated American Artists (octobre, gravures).

Premières peintures sur le thème des *Pool Paintings* (Les piscines) (...).

Expérimente la sérigraphie, mais l'abandonne rapidement : « La sérigraphie a un côté mécanique qui l'horripilait : le graphisme personnel de l'artiste y est secondaire. (...) » (Livingstone, M., 1991, p. 90)

Il achète un appareil Polaroid. Ses photos, comme celles du *Athletic Model Guild*, lui servent d'études pour ses tableaux. (...)

Ses tableaux, comme *Iowa* (cf. cat. p. xx), intègrent un cadre blanc équivalent à celui des photos Polaroid ou des cartes postales.

8e Exposition internationale de dessin et de gravure, Lugano : premier prix.

En décembre, retourne à Londres.

Il est invité par l'atelier de lithographie Matthieu de Zurich.

À la demande de Richard Hamilton, il donne à l'I.C.A. (Institute of Contemporary Art) de Londres une conférence sur l'imagerie homosexuelle aux Etats-Unis.

Exposition « The New Generation » à la Whitechapel Art Gallery (mars-mai), où il présente quatre œuvres - *The Hypnotist* (cf. cat. p. xx), *I Saw in Louisiana a Live Oak Growing* [J'ai vu en Louisiane un chêne vivant qui pousse], *The Cha-Cha that Was Danced in the Early Hours...*, *We Two Boys Together Clinging*. (...)

## 1965

À Londres, Hockney continue les « Pool Paintings » en y incluant des figures.

Sept œuvres le représentent dans l'exposition « London : The New Scene », Walker Art Gallery, Minneapolis (février-mars).

7e Exposition internationale d'art graphique, Lubliana : prix d'achat.

Ses natures mortes « flirtent » avec l'abstraction. (...)

Durant l'été, il enseigne à l'Université du Colorado, à Boulder, puis séjourne à Los Angeles et à New York. (...)

Réalise la série de lithographies « A Hollywood Collection », conçue comme une « collection d'art instantanée » pour une imaginaire starlette d'Hollywood. La série explore le thème du cadre et de la peinture dans la peinture, tout en ironisant sur les valeurs de l'art contemporain. (...)

En octobre, il rejoint Londres à bord du paquebot S.S. France. Là, comme partout et à tout moment, il réalise des dessins, notamment *Bob*, « France ». (...)

## 1966

Après avoir visité Beyrouth, (...), David Hockney réalise, en janvier, la série de gravures *Illustrations for Fourteen Poems from C. P. Cavafy*. Ces gravures se démarquent du formalisme qui caractérisait ses dernières œuvres. C'est à cette occasion qu'il travaille avec l'imprimeur Maurice Payne, qui devient son assistant. (...)

Il conçoit les décors et les costumes pour la production d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry, montée au Royal Court Theatre à Londres par William Gaskill, directeur artistique. (...)

Participe à la 1re Biennale internationale d'art graphique à Cracovie et obtient un prix.

Durant l'été, il enseigne à l'Université de Californie, à Los Angeles. (...)

Il fait des dessins du *Livre de Néhémie* pour l'Oxford Illustrated Bible.

Rencontre Frank Stella.

L'utilisation de ses propres photographies et polaroids comme aide-mémoire oriente son art vers plus de naturalisme. (...)

Il commence à intégrer de véritables portraits dans ses peintures : par exemple, *Portrait of Nick Wilder* (cf. cat. p. xx). (...)

## 1967

Publication par Petersburg Press des poèmes de Cavafy, illustrés par les gravures réalisées par Hockney en 1966, traduits par ses amis, le poète Stephen Spender (1909-) et Nikos Stangos.

Il s'intéresse au travail de René Magritte (...).

Exposition « David Hockney : New Paintings and Drawings », Landau-Alan Gallery, New York (mars-avril, 10 œuvres). (...)

Au printemps, il enseigne à l'Université de Californie, à Berkeley.

Depuis 1965, il travaille sur la notion de signes ; cette recherche s'applique dans l'évocation des matériaux transparents (le verre, l'eau). (...)

Poursuivant son travail sur l'instantané, il peint *A Bigger Splash* (cf. cat. p. xx). Il explore le paradoxe entre la surface plane et l'illusion perspectiviste. Il abandonne progressivement la représentation du cadre dans le tableau. (...)

Dans son autobiographie *David Hockney by David Hockney. My Early Years*, il affirme que *The Room, Tarzana* est la première peinture dans laquelle il s'intéresse à la lumière et à l'ombre ainsi qu'à la perspective (la diagonale du lit). Inspirée par une publicité publiée dans un catalogue de vente de Macy's, il ajoute au mobilier le personnage de Peter Schlesinger couché sur le lit (...).

Durant l'été, il retourne à Londres ; en août, visite la France et l'Italie avec Peter Schlesinger et Patrick Proctor, ancien étudiant de la Slade School of Art, exposé également par Kasmin. (...)

Au retour, il séjourne en Dordogne à Carennac où les Kasmin et les Hodgkin (Howard Hodgkin, né en 1932, est un peintre anglais) louaient un château ; cet endroit devient, pendant plusieurs étés, un lieu favori de retrouvailles. (...)

Participe à la IXe Biennale de Sao Paulo.

Achète un appareil photo et commence à rassembler ses photographies et à les classer dans des albums. (...)

Il en résulte, dans les peintures de cette période, un rapprochement avec le photoréalisme : utilisation accrue de photographies de 35 mm comme références.

En décembre, il voit l'exposition Ingres au Petit Palais et passe « de nombreuses heures au musée impressionniste du Jeu de Paume. »

(Webb, P., 1991, p. 178)

« John Moores Liverpool Exhibition 6 », Walker Art Gallery, Liverpool : 1er prix avec le tableau *Peter Getting out of Nick's Pool* [Peter sortant de la piscine de Nick].

## 1968

En janvier, à Londres, expositions «David Hockney : A Splash, a Lawn, Two Rooms, Two Stains, Some Neat Cushions and a Table Painted», à la Kasmin Gallery et «David Hockney Exhibition», à l'Alecto Gallery (37 œuvres).

Hockney voyage de New York à Los Angeles.

Etudie l'œuvre d'artistes ayant exploré le thème des figures dans un intérieur tels Vermeer,

Balthus et Edward Hopper.

Premiers doubles portraits grand format : *American Collectors (Fred and Marcia Weisman)* et *Christopher Isherwood and Don Bachardy*.

Hockney, qui refuse les commandes, décide de ne peindre que ses amis. Le fond du tableau et chaque élément sont pensés méticuleusement, les personnages font l'objet d'études sur le modèle humain. (...)

Travaille avec précision sur la perspective unique en référence à certaines œuvres de la Renaissance (notamment *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca). (...)

Sa participation à la Documenta IV de Cassel (8 œuvres, provenant de *A Rake's Progress*, y sont présentées) et à la XXXIVe Biennale de Venise consolide sa réputation en Europe.

S'installe à Londres durant l'été et visite plusieurs fois l'exposition « Matisse » à la Hayward Gallery. (...)

En octobre, premier séjour au Nid du Duc près de Saint-Tropez. Les paysages environnants et la piscine inspireront plusieurs tableaux dont *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* de 1972 (cf. cat. p. xx). (...)

## 1969

David Hockney peint le double portrait de *Henry Geldzahler* et *Christopher Scott* (cf. cat. p. xx). Plusieurs œuvres importantes sont en cours de réalisation (...).

« Exhibition of Paintings and Prints by David Hockney » à la Whitworth Art Gallery de Manchester (février-avril, 28 peintures et des gravures).

« David Hockney : Etchings, 1969 » à Kasmin Limited, Londres (décembre).

Invité par Gilbert and George à Bromley pour participer au happening *The Meal*.

En mars, il débute son travail sur la série de gravures *Illustrations for Six Fairy Tales from the Brothers Grimm* publiés par Paul Cornwall-Jones à Petersburg Press. (...)

En novembre, exposition personnelle (rassemblant des doubles portraits et des peintures de l'été 1968 passé en France) à la André Emmerich Gallery à New York, qui devient alors sa galerie américaine. (...)

## 1970

Après dix mois sans peindre, Hockney met quatre mois à réaliser *Le Parc des sources, Vichy* (...)

Première rétrospective à la Whitechapel Art Gallery, à Londres, « David Hockney : Paintings, Prints and Drawings 1960-1970 » (2 avril-3 mai, 45 peintures, 47 dessins et 116 gravures qui sont ensuite présentés à Hanovre, mai-juin, Rotterdam, juin-juillet, puis Belgrade, septembre-octobre). (...)

Premiers *Joiners*, collages de photographies en « jointure », pour ses études architecturales puis de personnages. (...)

## 1971

Les gravures pour les *Contes* des frères Grimm sont exposées au Kunstkabinett de Francfort (janvier-février).

Le *Portrait of Sir David Webster* est sa seule commande officielle, réalisée pour Covent Garden à Londres. (...)

Suit une longue période d'expérimentation : il se détourne progressivement du naturalisme.

En mars, voyage au Maroc avec Peter Schlesinger et Celia Birtwell, puis en Espagne où l'œuvre de Francisco Goya l'impressionne.

« David Hockney : Zeichnungen, Grafik, Gemälde » à la Kunsthalle de Bielefeld (montrant également 12 œuvres de Peter Schlesinger, avril-mai).

Durant l'été, séjourne en France (à Carennac) et en Espagne (à Barcelone et Cadaquès). Rupture avec Peter Schlesinger. Hockney peint intensivement ; l'absence de figures caractérise

nombre de ses tableaux de cette période. (...)

Voyage aux Etats-Unis, en Europe puis, en automne, au Japon et en Asie du Sud-Est avec Mark Lancaster (1936-), un artiste anglais rencontré aux Etats-Unis en 1964. (...)

## 1972

David Hockney réalise des peintures en souvenir de son voyage au Japon (*Mont Fuji and Flowers*, cf. cat. p. xx) et travaille sur le double portrait *George Lawson and Wayne Sleep*, laissé inachevé en 1975. (...)

Une exposition itinérante « David Hockney : Grimm's Fairy Tales : Suite of Etchings » est organisée par le Victoria and Albert Museum de Londres.

« David Hockney : Paintings and Drawings » à la André Emmerich Gallery de New York (mai) et « David Hockney : New Paintings and Drawings » à la Kasmin Limited à Londres (décembre). (...)

En juillet, séjourne en Corse.

Réalise un poster pour les Jeux olympiques de Munich.

## 1973

David Hockney travaille à Los Angeles dans les ateliers de Gemini G.E.L. sur *The Weather Series* (Suite météorologique), inspirées par des gravures japonaises, notamment celles de Hokusai.

Nombreux portraits (dessins et gravures) académiques (...).

Au printemps, il s'installe à Paris, emménage rue des Beaux-Arts puis au Quartier latin dans l'ancien atelier de Balthus. Son centre d'intérêt passe de la peinture au dessin et à la gravure.

(...)

Mort de Picasso le 8 avril. Invité à participer à la réalisation d'un portfolio publié pour cette circonstance par Propyläen Verlag, il travaille à

Paris avec Aldo Crommelynck, maître-graveur de Picasso et réalise deux planches, *The Student : Homage to Picasso et Artist and Model*, qui expérimentent de nouvelles techniques, dont la gravure au sucre.

Expositions « David Hockney » à la galerie Herbert Meyer-Ellinger à Francfort (août-octobre) et « David Hockney : Print Retrospective » à M. Knoedler & Co de New York (octobre-novembre, 34 œuvres).

## 1974

Hockney renoue avec la technique de la peinture à l'huile, abandonnée depuis dix ans.

Travaille sur le thème de la fenêtre, notamment au Louvre (...).

Rétrospective « David Hockney. Tableaux et dessins » (incluant des peintures-clés de 1961 à 1974) présentée au Musée des Arts décoratifs à Paris, organisée par le British Council (octobre-décembre, 30 peintures et 105 dessins). (...)

Sortie publique du film de Jack Hazan, *A Bigger Splash* (...).

En octobre, Hockney retourne à Hollywood pour y concevoir les décors et les costumes de la production *The Rake's Progress* d'Igor Stravinski, montée par le Glyndebourne Festival Opera (avec une mise en scène de John Cox). (...)

Il décide de réaliser lui-même les maquettes tridimensionnelles. Incidemment, à l'occasion de ses recherches, se concrétise son projet de fusion entre espace pictural et réalité. (...)

## 1975

À la demande de Roland Petit, directeur des Ballets de Marseille, Hockney conçoit le décor de *Septentrion* (scène d'extérieur méditerranéen avec une piscine, une façade et deux chaises). Expositions de gravures et de dessins à la Dorothy Rowsenthal Gallery à Chicago, et à la galerie Claude Bernard à Paris (« David Hockney : dessins et gravures », avril-mai, 44 œuvres). (...)

*Invented Man Revealing Still Life* [Bonhomme inventé révélant une nature morte], première peinture non naturaliste depuis dix ans, inspirée de ses travaux pour l'opéra, prouve combien Hockney était résolu à s'écarter du naturalisme. (...)

En juin, première de *The Rake's Progress* à Glyndebourne. (...)

Hockney, très sollicité à Paris par le succès du film de Jack Hazan et celui de son exposition parisienne à la galerie Claude Bernard, décide de rejoindre Londres en novembre.

« David Hockney : schilderijen, tekeningen en prenten », Nijmeegs Museum, Nimègue (octobre-novembre, 135 œuvres).

## 1976

En janvier, traversée des Etats-Unis en voiture en compagnie de Gregory Evans.

Avec Kitaj, il élabore une critique du milieu de l'art contemporain qui, selon eux, néglige la tradition figurative au profit de l'abstraction et de l'art conceptuel.

Il réalise des lithographies aux ateliers Gemini G.E.L. (...).

Travaille abondamment avec la photographie.

Nombreuses expositions : rétrospective de gravures au Louisiana Museum à Copenhague (février-mars, 129 œuvres) ; participation à la Documenta VI de Cassel ; « David Hockney : Drawings and Prints » à la Laing Art Gallery de Newcastle-upon-Tyne (juin-juillet) ; « David Hockney : Drawings and Paintings, 1960-1965 » aux Waddington Galleries (Londres, novembre), avec la collaboration de Kasmin ; « David Hockney », exposition itinérante organisée avec l'Arts Council of Great Britain en Norvège et en Suède (130 œuvres) ; exposition de dessins à la Nicholas Wilder Gallery (Los Angeles) ; « 20 Photographs » portfolio présenté à la galerie Sonnabend à New York et Paris (décembre) et publié en 1981.

Visite de l'Australie et de l'Océanie à l'occasion de son exposition « David Hockney Prints Selected from the Collection of the Australian National Gallery, Canberra », National Gallery of Victoria à Melbourne (avril, 66 œuvres) ; l'exposition itinérante en Australie. Nouveau séjour à Fire Island (...).

Publication de *David Hockney by David Hockney* (...).

## 1977

Hockney et Kitaj apparaissent nus sur la couverture du numéro de janvier-février de *The New Review*. La revue publie une double interview où ils défendent la place de la figure humaine dans l'art. (...)

Hockney change d'atelier londonien et s'installe aux Pembroke Studios à Kensington, le cadre de deux œuvres, *Self-Portrait with Blue Guitar et Model with Unfinished Self-Portrait* [Modèle avec Autoportrait inachevé]. Réalise de nombreux dessins.

En avril, Hockney visite l'Inde avec John Kasmin. Durant l'été, il rachète le dernier étage de Powis Terrace (...).

Ayant abandonné une première version en 1975, Hockney peint un double portrait de ses parents (...).

À l'automne, il part à New York pour travailler à la production de *La Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, montée par le Glyndebourne Festival Opera (mise en scène par John Cox). Rétrospective de gravures et de dessins à Madrid, Munich, Lisbonne puis Téhéran (« David Hockney. Travels with Pen, Pencil and Ink »). (...)

## 1978

(...) Pour la première fois il utilise la gouache et découvre dans ce médium les ressources techniques d'une nouvelle spontanéité. (...)

Mort de son père Kenneth.

Le 28 mai, première de *La Flûte enchantée*.

Arrive à New York au mois d'août, exploration de nouvelles techniques de gravures chez Tyler Graphics à Bedford (...).

Hockney décide de s'installer définitivement à Los Angeles. En octobre, il loue un atelier sur Santa Monica Boulevard. *Canyon Painting* (cf. cat. p. xx) est la première des œuvres consécutives à son installation. Il y expérimente notamment de nouvelles acryliques. (...) Son exposition de dessins et gravures, « Travels with Pen, Pencil and Ink » (150 œuvres), organisée par l'International Exhibitions Foundation à Washington D. C., circule pendant trois ans aux Etats-Unis, au Canada (New Haven, Portland, Minneapolis, Wichita, Bloomfield Hills, Kansas City, Washington, Denver, Toronto, Toledo, San Francisco et New York) puis en Angleterre (en 1980). Exposition personnelle à la L.A. Louver Gallery à Venice, près de Los Angeles. (...)

## 1979

Exposition itinérante « David Hockney. Prints, 1954-1977 », organisée par le Scottish Arts Council et Petersburg Press (218 œuvres) : Nottingham, Aberdeen, Édimbourg, Glasgow, Paisley, Southampton, Bradford, Stoke-on-Trent, Liverpool et Cardiff. (...)

En février, les « Paper Pools » sont présentées à Londres à l'Artists' Market de Covent Garden et à la Knoedler Gallery, puis en mars à New York à la André Emmerich Gallery.

Le 4 mars, un article publié dans *The Observer*, intitulé « No Joy at the Tate », déclenche une controverse publique au sujet de la politique d'acquisition de la Tate Gallery. Hockney y dénonce l'attitude des conservateurs en faveur de l'art non figuratif et formaliste (...).

Publication de *Pictures by David Hockney* (Thames and Hudson), en collaboration avec Nikos Stangos : « Hockney a toujours souhaité qu'un album soit consacré à ses œuvres les plus représentatives sans être alourdi d'aucun commentaire. » (« Note de l'éditeur », dans Hockney, 1976-2, p. 13)

Série de 10 lithographies, *Celia and Ann*, réalisée à l'atelier Gemini G.E.L., inspirée par le style de Matisse et où s'exprime la recherche d'une plus grande rapidité d'exécution. (...)

Enseigne au San Francisco Art Institute. S'installe dans une villa à Hollywood Hills.

Premières ébauches des décors et des costumes pour un « triptyque français », mis en scène par John Dexter pour le Metropolitan Opera de New York (...).

Hockney devient coloriste. » (McEwen, J., 1981-1, p. 70)

Les dislocations spatiales du cubisme et du collage, le chromatisme de van Gogh et des Fauves constituent les sources des décors de David Hockney.

Il réalise une série d'aquarelles appelées « French Marks » [Touches à la française] en hommage à Picasso, Dufy et Matisse.

## 1980

À partir du début des années quatre-vingt, David Hockney souffre de troubles auditifs ; il commence à porter deux audiophones de couleurs dépareillées, comme le sont souvent ses chaussettes. (...)

Après son travail pour l'opéra (et en particulier sous l'influence de *La Danse* de Matisse pour Ravel), il peint à Londres, durant l'été, seize toiles sur le thème de la musique et de la danse. (...)

Exposition personnelle à la Knoedler/Kasmin Gallery à Londres où il exposera régulièrement jusqu'à la fermeture de la galerie en 1991. (...)

## 1981

En février, le « triptyque français » est présenté au Metropolitan Opera de New York.

Hockney conçoit les décors et les costumes de trois œuvres musicales de Stravinski, *Le Sacre du printemps*, *Le Rossignol* et *Œdipe Roi*, montées par le Metropolitan Opera, à nouveau sous la direction de John Dexter. (...)

L'exposition « A New Spirit in Painting », présentée à la Royal Academy of Arts de Londres (janvier-mars), bilan du renouveau de la pratique picturale figurative, inclut quatre nouveaux tableaux de Hockney : *Canyon Painting* (1978), *Divine* (1979), *Mulholland Drive : the Road to Studio* et *Nichols Canyon*, toutes deux de 1980 (cf. cat. p. xx et xx). (...)

Sir Frederick Ashton lui commande une toile de fond pour *Varii Capriccii*, ballet monté au Metropolitan Opera de New York en avril, puis à Covent Garden à Londres.

En mai, à l'instigation des éditions Thames and Hudson, Hockney entreprend un voyage de trois semaines en Chine, en compagnie de Stephen Spender et de Gregory Evans, pour préparer la publication de *China Diary* à paraître en 1982. Les peintures chinoises sur rouleaux lui inspirent de nouvelles réflexions sur l'expression picturale de la temporalité. (...)

En Angleterre, il peint de mémoire sa maison californienne : *Hollywood Hills House*.

## 1982

Hockney achète la maison de Hollywood Hills, la fait peindre en bleu et rouge à l'extérieur et

réalise lui-même des « French Marks » bleus sur le fond de la piscine. Ian Falconer s'y installe durant plusieurs années.

6e Biennale internationale norvégienne de l'estampe, médaille d'or.

Série de *Joiners* (photographies en « jointure ») : polaroids (pris avec un Polaroid SX-70) d'un sujet photographié sous des angles différents et disposés côte à côte. (...)

Hockney s'intéresse au rôle de la mémoire, lit Henri Bergson. (...)

Se passionne pour les développements de la physique moderne qui donne une place nouvelle à l'observateur. (...)

Remise en cause de la perspective classique dont la photographie reproduit les schémas. (...)

David Hockney abandonne temporairement la peinture. Il poursuit son étude de la figure humaine dans ses assemblages photographiques auxquels il travaille de façon quasi obsessionnelle pendant deux ans. (...)

À la mi-mai, il renonce à l'usage du polaroid (dont les couleurs s'affadissent, dont le cadre contraint à un format de grille) au profit d'appareils classiques (Nikon 35 mm et Pentax 110 " reflex ") qui lui permettent des constructions linéaires plus complexes.

Premiers polaroids composites montrés à la André Emmerich Gallery à New York :

« Drawing with a Camera » (juin-juillet), puis présentés par Kasmin à la Knoedler Gallery à Londres : « David Hockney : Composite Polaroid » (...).

Exposition « David Hockney photographe » au Centre Georges Pompidou à Paris du 7 juillet au 12 septembre, 96 œuvres (...).

À la fin de l'été, voyage en voiture avec Gregory Evans à travers le sud-ouest des États-Unis.

Visite des canyons à Zion, Bryce et, bien sûr, le Grand Canyon. Nombreuses photos (cf. cat. p. xx). En automne, travaillant sur ces clichés, Hockney imagine des images qui échapperaient à la convention du cadre. Il repart alors seul sur les sites déjà photographiés pour y réaliser de nouvelles prises de vue (cf. cat. p. xx). (...)

Exposition « Sources and Experiments » à la Sewall Art Gallery, Rice University de Houston (7 septembre-15 octobre, 50 œuvres) et première exposition personnelle à la Nishimura Gallery à Tokyo.

Dans les mois qui suivent, tous ses déplacements donnent lieu à des photocollages. En novembre, séjour en Angleterre, dans le Yorkshire chez sa mère où il réalise notamment *My Mother, Bolton Abbey, Yorkshire, November 1982*. À son retour, il s'arrête à New York (*The Brooklyn Bridge, November 28<sup>th</sup> 1982* [Le pont de Brooklyn, 28 novembre 1982]).

## 1983

Fondation Friedrich von Schiller : il obtient le prix Shakespeare pour ses services rendus à la peinture et aux arts.

Docteur honoraire ès lettres à l'Université de Bradford.

Skowhegan School of Painting and Sculpture, prix d'art graphique.

Travail avec Martin Friedman à Minneapolis (*The Crossword Puzzle, Minneapolis, January 1983* [Mots croisés, janvier 1983]) à la préparation de l'exposition « Hockney Paints the Stage » au Walker Art Center qui itinère en Amérique (Mexico, Toronto, Chicago, Fort Worth, San Francisco) et à Londres (à la Hayward Gallery en 1985). Hockney conçoit pour cette exposition des environnements de grandes dimensions reproduisant ses décors.

En février, voyage au Japon pour une conférence sur le papier, à cette occasion réalisation, entre autres, de *Walking in the Zen Garden at the Ryoangi Temple, Kyoto, February 21st 1983* [Déambulant dans le jardin Zen au temple de Ryoangi, Kyoto, 21 février 1983].

Réalisation de lithographies offset (...).

Première exposition personnelle à la Richard Gray Gallery à Chicago. « David Hockney in America » à William Beadleston à New York (novembre-décembre, 22 œuvres). (...)

À l'automne, pendant six semaines, il réalise quotidiennement son autoportrait ainsi que de nombreux dessins au fusain. (...)

En novembre, l'Arts Council of Great Britain organise une exposition itinérante : « Hockney's Photographs » (100 œuvres) tout d'abord présentée à la Hayward Gallery à Londres, puis à Bradford, Milton Keynes, Cambridge, Bath, Dublin et ensuite en Espagne, au Portugal, en France, au Japon, en Nouvelle-Zélande et en Australie. (...) Exposition « David Hockney : Posters » au Royal Festival Hall à Londres (décembre-janvier 1984, 65 œuvres).

## 1984

David Hockney peint de nombreux tableaux marqués par l'influence des manuscrits chinois et par ses photocollages. (...)

Obtient le prix Kodak du livre de photographies pour *Camera Works*, publié par Thames and Hudson et Alfred A. Knopf. (...)

Voyage au Mexique pour l'exposition « Hockney Paints the Stage ». Fascination pour le patio d'un hôtel qui fait l'objet d'un tableau en 1985 : *A Walk around the Hotel Courtyard, Acatlán* (cf. cat. p. xx). (...)

Exposition « David Hockney. New Works : Paintings, Gouaches, Drawings, Photocollages » à la André Emmerich Gallery (13 octobre-3 novembre).

Réalise les affiches pour les Jeux olympiques d'hiver à Sarajevo et pour ceux d'été à Los Angeles. (...)

## 1985

International Center of Photography de New York, 1er prix annuel, section Art.

San Francisco Art Institute, diplôme honoraire des Beaux-Arts.

Honorary Associate à la Royal Academy de Londres.

Docteur honoraire des Beaux-Arts de l'Otis Art Institute de la Parsons School of Design, Los Angeles.

Ken Tyler lui fait découvrir la technique Mylar : vues du Mexique, de l'île Moustique, de Pembroke Studios, portraits grandeur nature de Gregory et Celia. (...)

Période d'introspection particulièrement sombre. Nombre de ses amis décèdent du sida.

En juillet, il séjourne à Arles où le British Council présente l'exposition itinérante de ses photocollages et polaroids composites. Il donne une conférence intitulée *Wider Perspectives are Needed Now* [On a besoin de perspectives plus grandes].

*A Chair*, qui illustre sa fascination pour van Gogh et reprend le thème de l'absence, devient une démonstration des principes de la perspective inversée. (...)

Il conçoit la couverture et quarante et une pages de la version française du numéro 653 de *Vogue* (décembre 85-janvier 86). Il y poursuit son investigation des différentes perspectives, assimilant la perspective unique à l'immobilité et la mort. La perspective inversée est a contrario associée à la vie, au mouvement. La couverture est un hommage à la dernière période de Picasso, sous la forme d'un portrait de Celia Birtwell. (...)

## 1986

Hockney termine *Pear Blossom Highway, 11-18th April 1986* (cf. cat. p. xx), point culminant de ses expériences sur les collages photographiques. (...) Réalisation des premiers « Home Made Prints » (cf. cat. p. xx), créés sur les trois photocopieuses de bureau (Kodak Ektaprint 222 et Canon NP 3525) qu'il fait installer dans son atelier de Los Angeles. Découvre la conception d'épreuves uniques sans modèle préexistant (la machine fonctionnant simultanément comme appareil photographique et comme imprimante) – y intégrant éventuellement des fac-similés d'objets réels –, ce qui lui permet ainsi de faire des éditions limitées sans l'aide d'assistants. (...)

En octobre, conception des décors et les costumes pour *Tristan et Isolde* (1865) de Richard Wagner produit par le Los Angeles Music Center, mis en scène par Jonathan Miller. Le décor naturel de l'opéra – un bateau, une forêt d'arbres et la cour du château représentée par un paysage avec un tilleul – conduit Hockney à donner à la nature une importance sans précédent dans son œuvre. (...)

## 1987

(...) En novembre, Jonathan Silver réaménage une ancienne usine de textile située à Saltaire, près de Bradford, et y expose en permanence, dans la 1863 Gallery, environ 300 œuvres prêtées par David Hockney.

En décembre, première de *Tristan et Isolde* au Los Angeles Music Center.

## 1988

« David Hockney. A Retrospective », exposition majeure présentée au Los Angeles County Museum of Art, au Metropolitan Museum of Art de New York puis à la Tate Gallery de Londres. (...)

En mars, il menace d'annuler l'exposition à la Tate Gallery pour protester contre une proposition de législation anti-homosexuelle en Grande-Bretagne.

Début une série d'intérieurs de sa salle de séjour à Hollywood Hills (*Large Interior* et *Big Landscape (Medium Size)*), cf. cat. p. xx et xx). Il peint trois chaises inspirées par celles de van Gogh (commande d'œuvres à certains artistes contemporains par la Fondation van Gogh d'Arles pour le centenaire de l'arrivée de l'artiste dans cette ville). (...)

En automne, commence à utiliser le fax, prenant l'océan comme sujet. Il en expédie intensivement durant six mois sous l'intitulé *The Hollywood Sea Picture Supply Co. Est 1988*.

En septembre, présentation de *Tristan et Isolde* au Teatro communale de Florence.

## 1989

Expositions « David Hockney : New Paintings » à la André Emmerich Gallery en mars-avril, puis « Recent Paintings » à la galerie Neuendorf à Francfort en mai (dans le catalogue, deux feuilles volantes de copies de portraits créés en 1988 – de sa mère et de Ian Falconer – sont incluses en tant qu'œuvres originales). (...)

Reçoit le Praemium Imperiale de la Japanese Art Association.

Réalise des dessins pour des tapis manufacturés par la firme allemande Vorwerk.

## 1990

David Hockney imagine « My Wagner Drive », une promenade en voiture, rythmée par la musique de Wagner à travers les paysages qu'il peint au même moment dans *Pacific Coast Highway and Santa Monica* (cf. cat. p. xx). (...) Il réalise ses premiers dessins utilisant un programme Oasis pour Macintosh, imprimé sur une laser couleur Canon (cf. cat. p. xx). Achète un appareil photo numérique avec lequel il réalise les *40 Snaps of My House* [40 instantanés de ma maison] puis des portraits : *112 L.A. Visitors* [112 visiteurs à L.A.] (avec en fond commun sa peinture *Pacific Coast Highway and Santa Monica*). (...)

Enseigne les Beaux-Arts à Cambridge University.

Exposition personnelle au Centro cultural de arte contemporáneo de Mexico (octobre-janvier 1991), entièrement envoyée par fax. (...)

Il crée la couverture de l'annuaire téléphonique de Bradford et de son district. (...)

## 1991

Durant le printemps, ayant achevé son travail sur *Turandot*, David Hockney peint intensivement. Ces œuvres annoncent les décors de *Die Frau ohne Schatten* [La femme sans ombre] de Richard Strauss, par exemple dans *What about the Caves ?* (cf. cat. p. xx).

À l'automne, début des recherches pour la production de *Die Frau ohne Schatten* montée par John Cox à la Royal Opera House à Covent Garden (Londres). (...)

Du 4 au 6 novembre, représentation au Théâtre du Châtelet à Paris du triptyque montré au Metropolitan Opera de New York en 1981 (*Parade, Les Mamelles de Tirésias, L'Enfant et les sortilèges*). (...)

## 1992

David Hockney revient à l'abstraction qu'il avait abandonnée depuis l'époque du R.C.A., au début des années soixante. (...)

En mai, série « Some Very New Paintings » ou « V. N. Paintings » (cf. cat. p. xx à xx). Les 26 peintures de la série traduisent, en deux dimensions, les leçons sur la lumière et l'espace apprises à l'occasion du travail sur les décors de *Turandot* et de *Die Frau ohne Schatten*. (...)

En juillet, reçoit le doctorat honorifique du Royal College of Art.

Dessine un timbre pour célébrer l'ouverture du marché unique européen.

## 1993

Inauguration de l'exposition consacrée à la série « Some Very New Paintings » à la André Emmerich Gallery de New York (janvier) (...). Publication par Thames and Hudson d'un second volume autobiographique *That's the way I see it*, sous la direction de Nikos Stangos, à partir de cinq conversations enregistrées.

Obtient le US Arts Accolade, donné par le Archives of American Art's West Coast Regional Centre (section du Smithsonian Institute).

Nombreux dessins de portraits. (...)

Réalisation de plusieurs « Abstract Paintings » [Abstraites] – notamment à la gouache – ainsi qu'une série de 45 petites huiles sur toile, « Dog Paintings » [Les chiens], de ses deux chiens, les teckels Stanley et Boodgie. (...)

Reprenant ses recherches sur les installations tridimensionnelles qu'il avait entreprises à l'occasion de l'exposition « Hockney Paints the Stage » en 1983, il réalise des « Painted Environments » [Environnements peints] (...).

## 1994

Il supervise la reprise de *The Rake's Progress* à Glyndebourne.

Dessins au crayon des portraits de grandes dimensions de sa famille et de ses amis, avec

une attention portée au visage mais aussi à l'expressivité des mains. (...)

Exposition personnelle très importante à Bradford : pour la première fois, soixante dessins sont rassemblés dans « Some Drawings of Family, Friends and Best Friends 1993-1994 », à la 1853 Gallery à Saltaire puis à la André Emmerich Gallery à New York et à la L.A. Louver Gallery de Venice. Publication d'un catalogue par Jonathan Silver, *David Hockney : New Drawings* ; Hockney le réalise à partir d'une vidéo couleur de ses dessins en noir et blanc avant leur expédition. (...)

## 1995

Rétrospective majeure de ses dessins à la Kunsthalle de Hambourg, (« David Hockney : A Drawing Retrospective »), exposée ensuite à la Royal Academy of Art à Londres puis au Los Angeles County Museum of Art. (...)  
Série de peintures de format panoramique comme *Extending Path* [Chemin qui s'étend].

Exposition « Some Very Large New Paintings with Twenty-Five Dogs Upstairs and some Drawings of Friends » à la L.A. Louver Gallery de Venice (7 avril-6 mai), avec un retour au format panoramique. (...)  
Série de compositions photographiques digitalisées, imprimées au jet d'encre, dans lesquelles Hockney confronte le réel, le dessin et la photographie. (...)

## 1996

En janvier, dans le Yorkshire, David Hockney peint des portraits de ses proches qui sont exposés, dès le mois de mars, à la 1853 Gallery de Saltaire (...)

## 1997

Exposition « Flowers, Faces and Spaces » à galerie Anely Juda Fine Art à Londres (1er mai-19 juillet) : *L'espace est un des thèmes de l'exposition. Et l'espace est illustré par l'utilisation de la lumière et de la couleur.* (Hockney cité dans Montalbano, W. D., 1997) (...)  
Série de gravures avec motifs de fleur, de chaise, de portrait et d'autoportrait, Hockney expérimente de nouvelles techniques.  
Commissionné par London Transport, il réalise l'affiche *Tate Gallery by Bus and Tube* pour une campagne publicitaire du métro londonien.  
En juin et en juillet, allers-retours en voiture de Los Angeles à Santa Fe, durant lesquels il s'imprègne de l'immensité des paysages de l'Amérique de l'Ouest.  
À partir de la fin du mois de juillet, en hommage à Jonathan Silver, il peint, tout d'abord sur place puis à Los Angeles, à l'automne, plusieurs vues de Salts Mill à Saltaire et des paysages du Yorkshire (cf. cat. p. xx et xx). (...)

## 1998

Exposition « Local Views by Local Artist for a Local Lad » à Salts Mill (janvier-avril) (...).

Il réalise d'abord des études au fusain et à l'huile puis des tableaux panoramiques composés de 15 à 60 toiles représentant le Grand Canyon (cf. cat. p. xx à xx). (...)

À partir du mois de février et jusqu'à sa présentation en juin à Washington D.C., David Hockney travaille sur *A Bigger Grand Canyon* (cf. cat. p. xx) (...).

## Diapositives disponibles pour la presse

### 1. David Hockney

**Flight into Italy - Swiss Landscape, 1962**  
(*Virée en Italie - paysage suisse*)  
Huile sur toile  
183 x 183 cm  
Kunstmuseum, Düsseldorf im Ehrenhof  
© David Hockney

### 2. David Hockney

**Iowa, 1964**  
Acrylique sur toile  
165 x 165 cm  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
Smithsonian Institution, Washington D.C.  
© David Hockney

### 3. David Hockney

**Arizona, 1964**  
Acrylique sur toile  
152,5 x 152,5 cm  
Collection particulière  
Avec l'aimable concours de Ivor Braka Ltd,  
Londres  
© David Hockney

### 4. David Hockney

**Building, Pershing Square, Los Angeles, 1964**  
(*Immeuble, Pershing Square, Los Angeles*)  
Acrylique sur toile  
150 x 150 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

### 5. David Hockney

**Rocking Mountains and Tired Indians, 1965**  
(*Montagnes rocheuses et Indiens fatigués*), 1965  
Acrylique sur toile  
174 x 256 cm  
Scottish National Gallery of Modern Art,  
Edimbourg  
© David Hockney

### 6. David Hockney

**Portrait of Nick Wilder, 1966**  
(*Portrait de Nick Wilder*)  
Acrylique sur toile  
183 x 183 cm  
The Fukuoka City Bank, Ltd, Fukuoka, Japon  
© David Hockney

### 7. David Hockney

**A Bigger Splash, 1967**  
(*Une éclaboussure encore plus grande*)  
Acrylique on toile  
244 x 244 cm  
Tate Gallery, Londres  
© David Hockney

### 8. David Hockney

**Savings and Loan Building, 1967**  
(*Immeuble d'épargne et de prêt*)  
Acrylique sur toile  
122 x 122 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

### 9. David Hockney

**A Neat Lawn, 1967**  
(*Une pelouse bien entretenue*)  
Acrylique sur toile  
244 x 244 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

### 10. David Hockney

**Le Parc des sources, Vichy, 1970**  
Acrylique sur toile  
214 x 305 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

### 11. David Hockney

**Mr & Mrs Clark and Percy, 1970-1971**  
(*Monsieur et Madame Clark et Percy*)  
Acrylique sur toile  
213,5 x 305 cm  
Tate Gallery, Londres  
© David Hockney

### 12. David Hockney

**Mt Fuji and Flowers, 1972**  
(*Mont Fuji et fleurs*)  
Acrylique sur toile  
153 x 122 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York  
© David Hockney

### 14. David Hockney

**Contre-jour in the French Style - Against the Day dans le Style Français, 1974**  
Huile sur toile  
183 x 183 cm  
Ludwig Museum, Budapest  
© David Hockney

### 15. David Hockney

**Kerby (after Hogarth). Useful Knowledge, 1975**  
Huile sur toile  
183 x 152 cm  
The Museum of Modern Art, New York  
© David Hockney

### 16. David Hockney

**Canyon painting, 1978**  
(*peinture de canyon*)  
Acrylique sur toile  
152,4 x 152,4 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

17. David Hockney  
**Nichols Canyon**, 1980  
 Acrylique sur toile  
 214 x 153 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
18. David Hockney  
**A Chair, Jardin du Luxembourg, Paris, 10th August 1985, Edit 2/3, 1985**  
*(Une chaise, jardin du Luxembourg, Paris, 10 août)*  
 Photocollage  
 110,5 x 80 cm  
 Collection David Hockney  
 © David Hockney
19. David Hockney  
**A Walk around the Hotel Courtyard, Acatlán, 1985**  
*(Promenade autour du patio de l'Hôtel, Acatlán)*  
 Huile sur deux toiles  
 183 x 610 cm (en tout)  
 Benesse Corporation Owns  
 Dépôt au Naoshima Contemporary Art Museum, Naoshima  
 © David Hockney
20. David Hockney  
**Pearblossom Highway, 11-18th April 1986, 1986**  
 Photocollage  
 119,2 x 163,8 cm  
 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles  
 © David Hockney
21. David Hockney  
**Grand Canyon with ledge, Arizona oct. 1982 collage # 2, 1986**  
*(Grand canyon avec saillie, Arizona, Oct. 1982, collage # 2, réalisé en mai 1986)*  
 Collage photographique  
 113 x 322,6 cm  
 Collection David Hockney  
 © David Hockney
22. David Hockney  
**Van Gogh's Chair, 1988**  
*(Chaise de Van Gogh)*  
 Acrylique sur toile  
 121,9 x 91,4 cm  
 Collection particulière  
 Aux bons soins de Art Funds Management  
 © David Hockney
23. David Hockney  
**The Sea at Malibu, 1988**  
*(La mer à Malibu)*  
 Huile sur toile  
 91 x 122 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
24. David Hockney  
**Large Interior, Los Angeles, 1988**  
*(Grand intérieur, Los Angeles)*  
 Huile, papier et encre sur toile  
 183 x 305 cm  
 The Metropolitan Museum of Art, New York  
 © David Hockney
27. David Hockney  
**The Valley, 1990**  
*(La Vallée)*  
 Huile sur toile  
 89 x 119,5 cm  
 Collection particulière  
 Photo : Steve Olivier  
 © David Hockney
28. David Hockney  
**Pacific Coast Highway at Santa Monica, 1990**  
 Huile sur toile  
 198 x 304,8 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
29. David Hockney  
**What about the caves ?, 1991**  
*(Et à propos des grottes ?)*  
 Huile sur toile  
 91 x 122 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
30. David Hockney  
**The Sixteenth Very New Painting, 1992**  
*(La seizième peinture très nouvelle)*  
 Huile sur toile  
 91 x 122 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
- 32 a. David Hockney  
**Snails Space with Vari-lites, "painting as performance", 1995**  
*(espace en colimaçon avec Vari-Lites, "peinture en tant que performance")*  
 Technique mixte  
 215,5 x 580 x 305 cm  
 Photo : Richard Schmidt  
 Collection David Hockney  
 © David Hockney
- 32 b. David Hockney  
**Snails Space with Vari-lites, "painting as performance", 1995**  
*(espace en colimaçon avec Vari-Lites, "peinture en tant que performance")*  
 Technique mixte  
 215,5 x 580 x 305 cm  
 Photo : Richard Schmidt  
 Collection David Hockney  
 © David Hockney
- 32 c. David Hockney  
**Snails Space with Vari-lites, "painting as performance", 1995**  
*(espace en colimaçon avec Vari-Lites, "peinture en tant que performance")*  
 Technique mixte  
 215,5 x 580 x 305 cm  
 Photo : Richard Schmidt  
 Collection David Hockney  
 © David Hockney
- 33 a. David Hockney  
**Salts Mill, Saltaire Yorks, 1997**  
 partie gauche  
 Huile sur deux toiles  
 121,8 x 304,6 cm  
 Courtesy L.A. Louver Gallery  
 © David Hockney

**33 b. David Hockney**  
**Salts mill, Saltaire Yorks, 1997**  
partie droite  
Huile sur deux toiles  
121,8 x 304,6 cm  
Courtesy L.A. Louver Gallery  
© David Hockney

**34. David Hockney**  
**North Yorkshire, 1997**  
*(Yorkshire du Nord)*  
Huile sur toile  
121,8 x 152,3 cm  
Courtesy L.A. Louver Gallery  
© David Hockney

**35. David Hockney**  
**The road to York through Sledmere, 1997**  
*(La Route menant à York et passant par Sledmere)*  
Huile sur toile  
121,8 x 152,3 cm  
Collection David Hockney  
© David Hockney

**36. David Hockney**  
**The Road across the Wolds, 1997**  
*(La Route à travers les collines)*  
Huile sur toile  
121,8 x 152,3 cm  
Collection Madame Maggie Silver  
© David Hockney

**37 a. David Hockney**  
**Double East Yorkshire, 1998**  
partie gauche  
Huile sur deux toiles  
152,3 x 387 cm  
Collection David Hockney  
Photo : Richard Schmidt  
© David Hockney

**37 b. David Hockney**  
**Double East Yorkshire, 1998**  
partie droite  
Huile sur deux toiles  
152,3 x 387 cm  
Collection David Hockney  
Photo : Richard Schmidt  
© David Hockney

**38. David Hockney**  
**Garrowby Hill, 1998**  
Huile sur toile  
152,4 x 193 cm  
Collection David Hockney  
Photo : Richard Schmidt  
© David Hockney

**39. David Hockney**  
**Canvas Study of the Grand Canyon, 1998**  
*(Etude sur toile du Grand Canyon)*  
Huile sur 9 toiles  
100,3 x 168,9 cm en tout  
Collection David Hockney  
Photo : Richard Schmidt  
© David Hockney

**40. David Hockney**  
**A Bigger Grand Canyon, 1998**  
*(Un plus grand Grand Canyon)*  
Huile sur 60 toiles  
207 x 744,2 cm en tout  
Collection David Hockney  
Photo : Richard Schmidt  
© David Hockney

**41. David Hockney**  
**Gauguin's Chair, 1988**  
*(la Chaise de Gauguin)*  
Acrylique sur toile  
121,9 x 91,4 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

**42. David Hockney**  
**A Closer Grand Canyon, 1988**  
*(Un Grand Canyon de plus près)*  
Huile sur quatre-vingt-seize toiles  
330,2 x 744,2 cm (en tout)  
Collection David Hockney  
© David Hockney

## Photographies Noir & Blanc disponibles pour la presse

**1. David Hockney**  
**Flight into Italy - Swiss Landscape, 1962**  
*(Virée en Italie - paysage suisse)*  
Huile sur toile  
183 x 183 cm  
Kunstmuseum, Düsseldorf im Ehrenhof  
© David Hockney

**2. David Hockney**  
**Iowa, 1964**  
Acrylique sur toile  
165 x 165 cm  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
Smithsonian Institution, Washington D.C.  
© David Hockney

**3. David Hockney**  
**Arizona, 1964**  
Acrylique sur toile  
152,5 x 152,5 cm  
Collection particulière  
Avec l'aimable concours de Ivor Braka Ltd,  
Londres  
© David Hockney

**4. David Hockney**  
**Building, Pershing Square, Los Angeles, 1964**  
*(Immeuble, Pershing Square, Los Angeles)*  
Acrylique sur toile  
150 x 150 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

- 5. David Hockney**  
**Rocking Mountains and Tired Indians**, 1965  
*(Montagnes rocheuses et Indiens fatigués)*, 1965  
 Acrylique sur toile  
 174 x 256 cm  
 Scottish National Gallery of Modern Art,  
 Edimbourg  
 © David Hockney
- 6. David Hockney**  
**Portrait of Nick Wilder**, 1966  
*(Portrait de Nick Wilder)*  
 Acrylique sur toile  
 183 x 183 cm  
 The Fukuoka City Bank, Ltd, Fukuoka, Japon  
 © David Hockney
- 7. David Hockney**  
**A Bigger Splash**, 1967  
*(Une éclaboussure encore plus grande)*  
 Acrylique on toile  
 244 x 244 cm  
 Tate Gallery, Londres  
 © David Hockney
- 8. David Hockney**  
**Savings and Loan Building**, 1967  
*(Immeuble d'épargne et de prêt)*  
 Acrylique sur toile  
 122 x 122 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
- 9. David Hockney**  
**A Neat Lawn**, 1967  
*(Une pelouse bien entretenue)*  
 Acrylique sur toile  
 244 x 244 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
- 10. David Hockney**  
**Le Parc des sources, Vichy**, 1970  
 Acrylique sur toile  
 214 x 305 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
- 11. David Hockney**  
**Mr & Mrs Clark and Percy**, 1970-1971  
*(Monsieur et Madame Clark et Percy)*  
 Acrylique sur toile  
 213,5 x 305 cm  
 Tate Gallery, Londres  
 © David Hockney
- 12. David Hockney**  
**Mt Fuji and Flowers**, 1972  
*(Mont Fuji et fleurs)*  
 Acrylique sur toile  
 153 x 122 cm  
 The Metropolitan Museum of Art, New York  
 © David Hockney
- 14. David Hockney**  
**Contre-jour in the French Style - Against the Day dans le Style Français**, 1974  
 Huile sur toile  
 183 x 183 cm  
 Ludwig Museum, Budapest  
 © David Hockney
- 15. David Hockney**  
**Kerby (after Hogarth). Useful Knowledge**, 1975  
 Huile sur toile  
 183 x 152 cm  
 The Museum of Modern Art, New York  
 © David Hockney
- 16. David Hockney**  
**Canyon painting**, 1978  
*(peinture de canyon)*  
 Acrylique sur toile  
 152,4 x 152,4 cm  
 Collection privée  
 © David Hockney
- 17. David Hockney**  
**A Chair, Jardin du Luxembourg, Paris, 10th August 1985, Edit 2/3**, 1985  
*(Une chaise, jardin du Luxembourg, Paris, 10 août)*  
 Photocollage  
 110,5 x 80 cm  
 Collection David Hockney  
 © David Hockney
- 18. David Hockney**  
**A Walk around the Hotel Courtyard, Acatlán**, 1985  
*(Promenade autour du patio de l'Hôtel, Acatlán)*  
 Huile sur deux toiles  
 183 x 610 cm (en tout)  
 Benesse Corporation Owns  
 Dépôt au Naoshima Contemporary Art Museum,  
 Naoshima  
 © David Hockney
- 19. David Hockney**  
**Pearblossom Highway, 11-18th April 1986**, 1986  
 Photocollage  
 119,2 x 163,8 cm  
 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles  
 © David Hockney
- 20. David Hockney**  
**The Sea at Malibu**, 1988  
*(La mer à Malibu)*  
 Huile sur toile  
 91 x 122 cm  
 Collection particulière  
 © David Hockney
- 21. David Hockney**  
**Large Interior, Los Angeles**, 1988  
*(Grand intérieur, Los Angeles)*  
 Huile, papier et encre sur toile  
 183 x 305 cm  
 The Metropolitan Museum of Art, New York  
 © David Hockney
- 24. David Hockney**  
**The Valley**, 1990  
*(La Vallée)*  
 Huile sur toile  
 89 x 119,5 cm  
 Collection particulière  
 Photo : Steve Olivier  
 © David Hockney

**25. David Hockney**  
**Pacific Coast Highway at Santa Monica, 1990**  
Huile sur toile  
198 x 304,8 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

**26. David Hockney**  
**What about the caves ?, 1991**  
*(Et à propos des grottes ?)*  
Huile sur toile  
91 x 122 cm  
Collection particulière  
© David Hockney

**28. David Hockney**  
**Snails Space with Vari-lites, "painting as performance", 1995**  
*(espace en colimaçon avec Vari-Lites, "peinture en tant que performance")*  
Technique mixte  
215,5 x 580 x 305 cm  
Photo : Richard Schmidt  
Collection David Hockney  
© David Hockney

**29 a. David Hockney**  
**Salts Mill, Saltaire Yorks, 1997**  
partie gauche  
Huile sur deux toiles  
121,8 x 304,6 cm  
Collection David Hockney  
© David Hockney

**29 b. David Hockney**  
**Salts mill, Saltaire Yorks, 1997**  
partie droite  
Huile sur deux toiles  
121,8 x 304,6 cm  
Collection David Hockney  
© David Hockney

**30. David Hockney**  
**North Yorkshire, 1997**  
*(Yorkshire du Nord)*  
Huile sur toile  
121,8 x 152,3 cm  
Collection David Hockney  
© David Hockney

**31. David Hockney**  
**The road to York through Sledmere, 1997**  
*(La Route menant à York et passant par Sledmere)*  
Huile sur toile  
121,8 x 152,3 cm  
Collection David Hockney  
© David Hockney

**32. David Hockney**  
**The Road across the Wolds, 1997**  
*(La Route à travers les collines)*  
Huile sur toile  
121,8 x 152,3 cm  
Collection Madame Maggie Silver  
© David Hockney

**33. David Hockney**  
**Garrowby Hill, 1998**  
Huile sur toile  
152,4 x 193 cm  
Collection David Hockney  
Photo : Richard Schmidt  
© David Hockney

**34. David Hockney**  
**Canvas Study of the Grand Canyon, 1998**  
*(Etude sur toile du Grand Canyon)*  
Huile sur 9 toiles  
100,3 x 168,9 cm en tout  
Collection David Hockney  
Photo : Richard Schmidt  
© David Hockney



## *David Hockney* *Dialogue avec Picasso*

10 février - 3 mai 1999

Musée Picasso  
Hôtel Salé  
5, rue de Thorigny  
75003 Paris  
Tél : 01 42 71 25 21

**Horaires** : ouvert tous les jours, sauf le mardi, de 9h30 à 17h30

**Prix d'entrée** : 38 F, tarif réduit et dimanche : 28 F. Le billet donne accès aux collections permanentes du musée.

**Commissaire général** : Gérard Régnier, directeur du musée Picasso

**Commissaire scientifique** : Didier Ottinger, conservateur au musée national d'Art moderne, centre Georges Pompidou

**Publications** : catalogue de l'exposition, 128 pages, 40 illustrations couleur, 30 noir et blanc, essais de Didier Ottinger, Jean Clair, Marc Fumaroli et Simon Faulkner, relié, 150 F, édition RMN

**Accès** : Métro Filles du Calvaire ou Saint-Paul

**Visites-conférences** : Tél : 01 42 71 70 84

**Contacts** :

**Réunion des musées nationaux** :

Alain Madeleine-Perdrillat, communication

Hélène Prigent, Gilles Romillat, presse

tél : 01 40 13 48 49 ; 01 40 13 47 61

**Musée Picasso** :

Jean-Pierre Chauvet, communication

tél : 01 42 71 25 23

**Autres expositions** : Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Galerie Sud,

*David Hockney, Espace / Paysage*, 27 janvier-26 avril 1999

Maison Européenne de la Photographie, *David Hockney - Photographies*, 10 février-15 mars 1999

*Cette exposition est organisée par la Réunion des musées nationaux / musée Picasso, Paris*

David Hockney naît en 1937 à Bradford, dans le Yorkshire, au nord de l'Angleterre. Après avoir suivi des cours d'art à Bradford puis à Londres, il devient très vite l'enfant surdoué des *swinging sixties* londoniennes. Un premier séjour à New York, en 1961, l'initie au Pop Art débutant, mais c'est finalement sur la côte californienne, à Los Angeles, qu'il s'installe définitivement en 1975, après un séjour parisien de deux ans.

L'oeuvre de David Hockney est foisonnante. L'artiste expérimente toutes les formes, recourt à toutes les techniques : peinture, dessin, gravure, photo, cinéma, décors de théâtre et d'opéra, illustrations... Ses sources d'inspiration sont tout aussi diverses, depuis les fameuses piscines qui l'ont rendu célèbre jusqu'aux paysages anglais de ces dernières années, en passant par les portraits, les fleurs ou ses teckels. Cependant, il est un maître dont la présence est sensible tout au long des recherches de David Hockney et dont l'oeuvre est sans cesse interrogée : Picasso.

Avec une cinquantaine d'oeuvres, l'exposition met en lumière les rapports qu'entretient l'art de David Hockney avec celui de Picasso. Elle découvre aussi l'histoire d'une longue amitié.

David Hockney découvre les oeuvres de Picasso alors qu'il suit les cours de la School of Art de Bradford, de 1953 à 1957. En 1960, étudiant en première année au Royal College of Arts de Londres, il visite la rétrospective *Picasso* organisée à la Tate Gallery. Il s'y rend huit fois. La leçon qu'il en tire est qu'un artiste n'est pas obligé de se limiter à une seule manière, qu'il peut explorer plusieurs directions à la fois. Après son premier séjour new yorkais, en 1961, la leçon de Picasso se fait sentir : Hockney n'hésite plus à puiser à toutes les sources, soit, outre sa vie privée : la poésie, les magazines, des photographies, des oeuvres d'autres artistes...

Les premières références à Picasso apparaissent une dizaine d'années plus tard : *Trois chaises avec un fragment de chaise de Picasso* et *Chaise devant un cheval dessiné par Picasso* (1971).

En 1973, Picasso meurt. L'éditeur berlinois Propyläen Verlag fait appel à des artistes contemporains pour constituer un portfolio en hommage à *L'Atelier du sculpteur* de Picasso, réalisé en 1933. David Hockney accepte de réaliser une gravure et travaille à cette occasion avec Aldo Crommelynck, rencontré en 1947, avec lequel Picasso avait travaillé en Provence. Les aquatintes *L'Elève : hommage à Picasso* et *Artiste et modèle* (collection particulière) sont les fruits de cette collaboration.

Trois ans plus tard, David Hockney lit *The Man with the Blue Guitar* (1937), poème de Wallace Stevens inspiré par *Le Vieux Guitariste*, tableau peint par Picasso en 1903. Il réalise alors une série de 20 gravures publiées en 1977 sous le titre *Eaux-fortes par David Hockney, qui a été inspiré par Wallace Stevens, qui a été inspiré par Pablo Picasso* (collection particulière). *Autoportrait à la guitare bleue* (Vienne, Museum Moderner Kunst) et *Modèle à l'autoportrait inachevé* (collection particulière) illustrent le travail de Hockney à partir de *L'Homme à la guitare bleue*.

Peu à peu, la référence au maître se fait plus indirecte. L'hommage, plus libre, révèle que l'assimilation des leçons de Picasso est dépassée. En 1979, David Hockney réalise les décors et les costumes pour un « triptyque français » présenté au Metropolitan Opera, à New York, composé de trois oeuvres : *Les Mamelles de Tirésias* de Poulenc (sur un texte de Guillaume Apollinaire), *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel (sur un texte de Colette) et le ballet *Parade* de Satie (avec un livret de Jean Cocteau), pour la création duquel Picasso avait réalisé le rideau de scène en 1917, à Paris.

En 1982, les créations composites réalisées avec des photographies Polaroid découpées dénotent chez l'artiste la volonté d'explorer de nouvelles voies à partir du cubisme analytique du début du siècle.

En 1987 enfin, David Hockney exploite l'héritage de l'oeuvre tardif de Picasso dans un ensemble de peintures créées pour la mise en scène de *Tristan et Isolde* de Wagner au Los Angeles Music Center (*Le Philtre d'amour*, collection particulière).

A travers le dialogue David Hockney-Pablo Picasso que retrace l'exposition, c'est finalement l'histoire d'une relation profonde, qui s'est transformée dans le temps mais jamais démentie, qui apparaît. David Hockney n'a jamais rencontré Picasso, mais il n'a cessé de questionner l'oeuvre et l'artiste : en 1981, il achète l'une des 11 toiles du maître issues de la série «Le peintre et son modèle», *Nu allongé et tête d'homme de profil* ; en 1984 il joue au musée Guggenheim l'un des rôles de la pièce écrite par Picasso en 1941, *Le Désir attrapé par la queue* ; régulièrement enfin, il donne aux Etats-Unis des conférences sur l'oeuvre de Picasso.

MAISON EUROPEENNE DE  
LA PHOTOGRAPHIE  
VILLE DE PARIS

10  
fev 99  
14  
mars

Collections permanentes (niveau 3)  
5,7 rue de Fourcy  
75004 Paris  
Téléphone: 01 44 78 75 00  
M Pont-Marie ou Saint-Paul

Ouvert du mercredi au dimanche  
inclus, fermé les lundis,  
mardis et jours fériés.

## David Hockney «Photographies 1969-1997»

*«La beauté n'est pas dans  
les choses, elle est dans  
le regard».*

*(David Hockney)*

David Hockney a accumulé, au cours des années, environ 30000 photographies – seule une infime partie a été présentée au public.

Ces images, véritable journal intime qu'il tient depuis 1961, sont la trace d'une «vie d'artiste» qu'il incarne si bien. David Hockney a su y alterner souvenirs de voyages ou de visites et activité professionnelle débordante, tout en préservant une attention minutieuse à ses amis et aux choses qui l'entourent, sans trahir son sens immédiat de la composition picturale.

David Hockney a souligné à quel point cette pratique photographique a été pour lui impulsive. Un déplacement, un visiteur, un travail en cours dont un détail fixe soudain son regard et il s'empare immédiatement d'un appareil pour ne le lâcher qu'une fois assouvi le besoin impérieux d'enregistrer la chose vue.

Le photographe ne s'interdit pas de mettre en scène le monde qui l'entoure et l'idée, bien souvent, précède l'image. Pour cet infatigable dessinateur la réalité est aussi une construction mentale. On peut voir, comment, par d'innombrables photographies de détail prises sur le vif, se pensent lentement les grandes compositions picturales qui l'ont rendu célèbre et comment d'autres donnent naissance à de subtils collages «jointifs».

Mais la meilleure illustration des rapports complexes

qu'entretiennent dans l'œuvre de David Hockney, la photographie et la peinture, ce sont sans doute les grands collages photographiques qui la fournissent. Ces œuvres, qualifiées de «drawings with a camera» atteignent une autre dimension, elles font passer la photographie «d'une vision monoculaire du monde à une vision plus subjective». Ce ne sont plus seulement des photos mais «des idées sur la perception» qui nous permettent «de représenter de façon éclatante, sur une surface plane, le merveilleux travail du regard». Elles transcendent la photographie qui n'est pour David Hockney «que le point de vue, durant une fraction de seconde, d'un cyclope paralysé».

C'est cette réflexion sur le regard et la perception qui est au cœur de cette approche picturale de la photographie, de cette volonté de repousser les limites du médium.

Cette manière de pousser jusqu'à ses extrêmes limites les possibilités d'une technique, on la retrouve dans la manière dont David Hockney a utilisé photocopieur, fax et dernières techniques de tirage numérisé. Composant à distance de vastes fresques de collages (1988), figeant tous les visiteurs de son atelier ( la série des «visiteurs» 1990-1991) ou créant de mouvantes scénographies abstraites («snails spaces» 1995-1996), la photographie n'est plus là qu'une technique parmi d'autres au service du talent qui révolutionne notre manière de voir.

*Cette exposition a été initialement produite par le Musée Ludwig de Cologne sous la direction du Dr Reinhold Mißelbeck.*

Commissaire de l'exposition à Paris : Alain Sayag.  
Conservateur au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

.....  
Autres manifestations à Paris :

Au Centre Georges Pompidou  
David Hockney «Espace / Paysage»  
27 janvier - 26 avril 1999

Au Musée Picasso  
«David Hockney - Dialogue avec Picasso»  
10 février - 3 mai 1999

.....  
Contacts Presse :

Isabelle Ambrosini - Tél 01 44 78 75 23  
Vanessa Déjardins - Tél 01 44 78 75 01

Fax Presse : 01 44 78 75 16

## Communiqué de presse

" Nous sommes heureux et fiers que notre nom soit associé à celui de David Hockney et à un événement culturel de cette importance. David Hockney est, bien sûr, un peintre de renom international, à l'oeuvre forte et originale, mais c'est également une personnalité ancrée dans notre siècle qui s'est approprié à sa manière les principaux mouvements picturaux. Sa sensibilité touche chacun d'entre nous ", souligne Patrick Gounelle, Président de Ernst & Young France.

Pour la première fois, Ernst & Young parraine la présentation d'une manifestation en France, au Centre Georges Pompidou, en apportant son soutien à "*David Hockney, Espace/Paysage*", du 27 janvier au 26 avril 1999. Cette exposition se propose de présenter, à l'aide d'une cinquantaine d'oeuvres et selon un parcours thématique et rétrospectif, la peinture de paysage de David Hockney, qui tient, depuis toujours, une place toute particulière dans son travail, et que l'artiste a récemment placée au coeur de ses recherches.

Dans les nombreux pays où Ernst & Young est présent, la société a été, à de nombreuses reprises, partenaire de grandes manifestations, jusqu'en Afrique Francophone en promouvant de jeunes peintres et sculpteurs. En Angleterre notamment, Ernst & Young s'est engagé, depuis plusieurs années, aux côtés de la Tate Gallery en apportant son soutien à ses plus prestigieuses expositions monographiques, telles que *Picasso*, *Cézanne* et très récemment *Bonnard*.

En France, Ernst & Young s'illustre également par une active politique d'engagement culturel, dans l'univers de la Musique. Le *Quatuor Manfred*, qui connaît aujourd'hui un rayonnement international, a reçu son soutien, dès sa création. Ernst & Young France apporte également son concours régulier au *Choeur et Orchestre des grandes écoles*, formation musicale composée d'étudiants venus de divers horizons.

" *Ernst & Young en France, c'est aussi une volonté de faire entrer dans notre communication institutionnelle une approche innovante en terme de design. Nos publications ont d'ailleurs été consacrées par l'European Design Guide, guide de référence de l'édition* ", souligne Patrick Flochel, Directeur du Marketing et de la Communication.

Ernst & Young, en France, rassemble 2 600 collaborateurs dans les métiers de l'audit, du conseil en organisation et du conseil juridique et fiscal. En 1998, la firme a réalisé un chiffre d'affaires de 1, 8 milliard de francs. Dans le monde, Ernst & Young s'appuie sur un réseau de 83 000 collaborateurs et a réalisé, en 1997, un chiffre d'affaires de 9, 1 milliards de dollars.

Contact presse :  
Carole Samson  
Tél : 0146936213 / Fax : 0147762033  
e-mail : carole\_samson-marec@ernst-young.fr

**CANAL+**

## **COMMUNIQUE**

**En février, CANAL+ rend hommage à David Hockney et à l'exposition "DAVID HOCKNEY, ESPACE/PAYSAGE" organisée par le Centre Georges Pompidou du 27 janvier au 26 avril 1999.**

### **DAVID HOCKNEY EN PERSPECTIVE - 52'**

Un film de : **Pierre Saint-Jean et Monique Lajournade**

Réalisation : **Monique Lajournade**

Production : **CANAL+/Mirage Illimité/Centre Georges Pompidou (France)**

A partir du 27 janvier 1999, le Centre Georges Pompidou, le Musée Picasso et la Maison Européenne de la Photographie organiseront trois expositions consacrées à David Hockney, un artiste qui depuis 25 ans n'avait plus fait parler de lui en France où il passa pourtant plusieurs années de sa vie.

Pour le grand public, David Hockney reste associé à ses peintures de piscines des années 70 ainsi qu'à ses photocollages présentés en 1982 au Centre Georges Pompidou. Rares sont ceux qui ont entendu parler de ses fabuleux décors d'opéra, de ses portraits et de ses recherches récentes sur l'espace et le paysage, qui seront le thème de l'exposition du Centre Georges Pompidou.

Pierre Saint-Jean, ami et complice de David Hockney, auteur de plusieurs ouvrages de référence sur l'artiste et Monique Lajournade réalisatrice sont allés à la rencontre de l'artiste dans son atelier de Los Angeles.

David Hockney a autorisé les auteurs à filmer son travail sur l'œuvre qui conclura l'exposition du Centre Georges Pompidou, et dont le sujet est le Grand Canyon. Il s'agit d'une œuvre monumentale constituée de 60 toiles à travers lesquelles s'expriment toutes les références, toutes les techniques de la peinture de David Hockney. C'est à partir de cette toile que le film raconte le monde d'Hockney.

**DIFFUSION : MARDI 16 FEVRIER A 21H50**

DIRECTION DE LA COMMUNICATION :

Danièle Maisonnasse : 01 44 25 14 72

Sophie Cot : 01 44 25 14 72

## Informations pratiques

### ■ Horaires d'ouverture :

10h - 22h tous les jours

Fermé le mardi

### ■ Tarif de l'exposition :

30 Frs soit 4,62 euro\*

Tarif réduit : 20 Frs soit 3,08 euro\*

Pour toute information complémentaire

3615 Beaubourg (1,29 F TTC la minute)

et sur Internet <http://www.centrepompidou.fr>

### ■ Visites / Conférences :

#### Individuels

samedi et dimanche à 15h

sur présentation du billet d'entrée

#### Groupes

sur rendez-vous, tous les jours

de 10h à 20h

sauf mardi

réservation : 01 44 78 46 25