

INTRODUCTION

Just what is it that makes Today's Homes so Different, so Appealing? [Qu'est-ce qui rend les intérieurs d'aujourd'hui si différents, si séduisants?] [fig. 1, p. 8] Cette question donne son titre à un collage de dimensions fort modestes exécuté en 1956 par l'artiste anglais Richard Hamilton, alors âgé de trente-quatre ans; il fait partie des « icônes » de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Lorsqu'en 1964 ce collage fut présenté avec un groupe de peintures dans l'exposition personnelle de l'artiste à la Hanover Gallery de Londres, il valut en effet à son auteur d'être promu au titre de l'un des « Pères du Pop Art¹ ». Bien qu'il ait perdu de sa pertinence, ce qualificatif désigne, aujourd'hui encore, Richard Hamilton² dont l'œuvre résiste pourtant aux tentatives de classifications. Les préoccupations artistiques de ce peintre avant tout recouvrent les modalités variées de la gravure (son œuvre imprimé est de grande ampleur), du dessin, du traitement par informatique, de l'objet et de l'installation, jusqu'à la conception d'expositions et de livres. Quant à la variété des sujets hamiltoniens, elle contredit

1 L'expression fait désormais partie du lieu commun des études hamiltoniennes. En 1964, Hamilton était déjà considéré par certains comme « the Daddy of the Pops » (voir Charles S. Spencer, « Richard Hamilton: Painter of 'Being Today' », in *Studio International*, vol. IX, n° 855, juillet 1964, p. 178), et en 1966, le qualificatif est bien en usage, le critique Lawrence Alloway le rectifiant au profit d'Eduardo Paolozzi, pour présenter Hamilton comme l'un des artistes Pop (voir Lawrence Alloway, « Le développement du Pop Art anglais », Lucy R. Lippard (éd.), *Le Pop Art* (1966), Paris, Thames and Hudson, 1966, p. 28). On retrouve néanmoins ce qualificatif et ses variantes appliqués à Richard Hamilton dans les titres des articles à son sujet, à partir de 1966 essentiellement, avec un accroissement notable en 1970, date de sa première rétrospective à la Tate Gallery de Londres.

2 L'intitulé d'un récent article qui résulte d'un entretien avec l'artiste, reprend l'assertion. Voir Hans-Ulrich Obrist, « Pop Daddy: the Great Richard Hamilton on his Early Exhibitions », in *Tate: International Arts and Culture*, n° 4, mars-avril 2003, p. 60-62.



1. *Just what is it that makes Today's Homes so Different, so Appealing?*, 1956.

aussi toute visée synthétique: de la machine au paysage, de l'érotisme à la conquête spatiale, de la mode, l'architecture, le design, aux questions sociétales ou politiques.

Partir de la *doxa*, depuis longtemps réévaluée par une critique soucieuse de sérieux, ne présenterait qu'un intérêt limité si elle ne permettait pas de pointer la contradiction existant entre la place qui est attribuée à Richard Hamilton dans une histoire de l'art Pop et celle qui lui revient hors de ses limites. D'aucuns parlent de cet artiste comme d'une « légende³ » et, dans son pays, il jouit d'une estime certaine. Hamilton a bénéficié – fait rare – de trois expositions rétrospectives à la Tate Gallery de Londres⁴, et son œuvre occupe une place de premier plan dans les collections publiques. Pourtant, elle n'a pas donné lieu au cortège de monographies auquel on aurait pu s'attendre. Une situation qui tranche avec celle d'artistes de notoriété comparable⁵ et dont la singularité n'a pas échappé à l'éditeur international Phaidon qui avait inscrit cette monographie parmi ses projets. Du reste, bien qu'il soit parfois qualifié de « Andy

³ Olle Granath, « Hamilton's Humanism », Bo Nilsson (éd.), *Richard Hamilton: Teknologi<idé>Konstverk*, catalogue d'exposition (avril-mai), Stockholm, Moderna Museet [1989], p. 9.

⁴ Voir le catalogue de l'exposition itinérante (Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum; Berne, Kunstalle) initiée à Londres (12 mars – 19 avril), *Richard Hamilton*, Londres, Tate Gallery, 1970. Cette première exposition rassemblait près de soixante-dix œuvres dans les différents médiums utilisés alors par l'artiste. Voir *Richard Hamilton: Image and Process (Studies, Stage and Final Proofs from the Graphic Works, 1952-1982)*, Londres, Tate Gallery, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 1983. Cette exposition (décembre 1983 – février 1984), dont le commissariat avait été confié à l'historien de l'art Richard S. Field, présentait la singularité de ne montrer que les études préliminaires et épreuves des œuvres graphiques de Hamilton. Voir enfin le catalogue de l'exposition (17 juin – 6 septembre), qui voyagea à l'Irish Museum of Modern Art de Dublin en 1993, *Richard Hamilton*, Londres, Tate Gallery, 1992. Pour cette dernière rétrospective en date de l'œuvre dans le musée londonien, les gravures et études préparatoires furent omises au profit des seuls tableaux, de quelques objets et d'une installation.

⁵ On songe, pour les Anglais, à David Hockney, Allen Jones, R.B. Kitaj ou Peter Blake, et bien sûr à Eduardo Paolozzi. Les principales études monographiques pour les trois premiers sont le fait de l'historien de l'art anglais spécialiste du Pop Art, Marco Livingstone. En ce qui concerne Paolozzi, après la première étude de l'historienne d'art Diane Kirkpatrick (*Eduardo Paolozzi*, Londres, Studio Vista, 1970), l'une des plus complètes demeure celle qui fut publiée en langue allemande par Winfried Konnertz, *Eduardo Paolozzi*, Cologne, DuMont, 1984.

Warhol anglais⁶ », Hamilton n'a jamais reçu l'attention réservée à ce dernier par une scène de l'art extérieure à son contexte d'émergence. En date de 2003, la remarque du conservateur au musée Ludwig de Cologne⁷, l'historien de l'art Alfred M. Fischer, résume le propos: « L'importation de son art existe en proportion inverse à sa 'popularité'⁸. »

Richard Hamilton se trouve néanmoins systématiquement représenté dans les expositions sur le Pop Art, et la dernière qui fut organisée dans l'Hexagone au Centre Georges Pompidou, en 2001, nous incite à aborder cette question à partir d'un contexte national. Le paradoxe énoncé s'y révèle plus prégnant encore et renforce l'exception française, tant du point de vue de la faible représentativité de cette œuvre dans les collections publiques⁹, que de sa réception au regard d'autres pays européens – Allemagne, Suisse, et Espagne notamment. Dans l'exposition du Centre Pompidou sur le mouvement Pop, compris dans un sens élargi – *Les Années pop 1956-1968* –, Hamilton bénéficiait d'une salle monographique. Mais même dans une acceptation chronologique large, la sélection présentée ne pouvait excéder un choix d'œuvres partant de

6 Voir Thomas Wagner, « Wie Man London durchprügelt – Ein Muskelmann mit Lollipop machte den Anfang: Richard Hamilton wird Achtzig », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 février 2002.

7 Le musée possède une très belle collection de peintures de Richard Hamilton datant pour l'essentiel de la seconde moitié des années soixante.

8 Alfred M. Fischer, *Richard Hamilton – in the Clear Dark*, texte d'une conférence donnée le 27 septembre 2003 au musée Ludwig de Cologne, non publié, p. 14.

9 On ne dénombre aucun tableau de Richard Hamilton dans les collections des institutions françaises. *Chiara and Chair*, une impression digitale type Iris est la récente acquisition (2004) du Frac Franche-Comté. Le Frac Champagne-Ardenne ainsi que le musée d'Art moderne de Saint-Étienne ont chacun en leur possession un triptyque que Hamilton a réalisé en collaboration avec l'artiste Dieter Roth. Il s'agit respectivement de *Interfaces 57-58* de 1977, et de *Interfaces 49-50* de 1977-1978. Enfin, le Frac Limousin dispose de trois pièces de l'artiste, les multiples suivants édités à trente-six exemplaires: *Sign* (3 plaques reproduisant le logo de Ricard) de 1975; *Carafé* (un pichet portant le logo précité) de 1978; *Astray* (un Cendrier jaune estampillé « Ricard ») de 1979.

son célèbre collage, devenu un incunable du Pop Art, jusqu'à quatre des sept peintures qu'il a réalisées entre 1968 et 1969, lesquelles sont regroupées sous l'intitulé *Swingeing London 67*. Depuis 1977 et la « rétrospective » *Richard Hamilton* du musée des Beaux-Arts de Grenoble¹⁰, le reste de sa production, étendue désormais sur plus d'un demi-siècle, ne fut qu'en de rares exceptions, exposé dans un musée français¹¹.

Il convient d'insister sur ce qui apparaît comme une rencontre manquée. La dernière rétrospective de l'artiste, conçue par le musée Ludwig et également présentée au musée d'Art contemporain de Barcelone (Macba) en 2003¹², ne s'est pas arrêtée au Centre Pompidou où elle était pourtant pressentie¹³. Seul le centre d'art Le Consortium à Dijon a montré alors un ensemble cohérent du travail de Richard Hamilton, ses *Éditions et Multiples*¹⁴. L'un des directeurs, Xavier Duroux, les avait judicieusement sélectionnés dans la totalité qui avait été rassemblée, l'année précédente, pour la première rétrospective de cette partie très importante de l'œuvre dont Dieter Schwarz avait

10 Voir le catalogue de l'exposition personnelle de Richard Hamilton au musée de Grenoble (17 février-12 avril) et au musée des Beaux-Arts de Chambéry (mai-juin), Marie-Claude Béaud (éd.), John Russell (introduction), Richard Hamilton, *Richard Hamilton: Drawings and Graphics*, Chambéry, musée des Beaux-Arts, 1977.

11 Signalons la présence du triptyque «????» que Hamilton a peint entre 1982 et 1993 dans l'exposition *Face à l'Histoire – 1933-1996* du Centre Georges Pompidou, en 1996-1997, et l'inclusion de *Treatment Room*, une installation datant de 1983-1984, dans l'exposition consacrée à l'art britannique au XX^e siècle qui fut présentée au Kunstmuseum Wolfsburg (14 septembre 2002 – 19 janvier 2003) et au musée des Abattoirs de Toulouse (24 février-11 mai 2003). Voir le catalogue *Blast to Freeze: British Art in the 20th Century*, Ostfildern-Ruit, Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz, 2002. Traduction française, *Blast to Freeze: l'art britannique au XX^e siècle*, Toulouse, Les Abattoirs, 2003.

12 Titrée *Introspective*, l'exposition s'est déroulée du 7 mars au 1er juin 2003 au Macba, puis du 12 juillet au 9 novembre 2003 au musée Ludwig de Cologne.

13 Alors que le musée d'Art moderne de la Ville de Paris renonça en raison des importants travaux qui devaient être entrepris dans l'établissement, en 2002 notamment, les nombreuses discussions avec le Centre Georges Pompidou se soldèrent finalement par un abandon du projet.

14 L'exposition qui se déroula du 14 mai au 15 juillet 2003 mettait en évidence la place occupée par l'œuvre imprimée dans la pratique de l'artiste, et ses évolutions, aussi bien du point de vue des techniques utilisées que de leurs mixités,

été le commissaire au Kunstmuseum de Winterthur¹⁵. Par la richesse de son corpus, l'exposition du Consortium permettait de remédier à une absence mais non de combler un vrai manque quant à la visibilité de la production hamiltonienne en France.

Notre recherche a trouvé son origine dans un double constat : la forte inscription de l'œuvre de Richard Hamilton dans l'histoire de l'art et la réception dont elle jouit dans ce cadre ; l'absence d'une étude monographique approfondie et problématisée qui permette de l'aborder dans son ensemble – hors des requis d'exhaustivité du catalogue rétrospectif. Le présent ouvrage voudrait répondre à ce paradoxe en se proposant de combler ce qui apparaît comme une lacune de l'historiographie française, tout en apportant une contribution aux études existantes.

On doit d'abord à l'historienne d'art allemande, Dawn Leach-Rühl, d'avoir étudié les années de formation de Hamilton, ce qui la conduira à publier en 1987 un ouvrage consacré à ce qu'elle appelle « les débuts de son art¹⁶ ». Si l'on peut questionner les prémices de son analyse (l'œuvre de Hamilton débute-t-elle vraiment avec les premiers dessins que celui-ci a réalisés en 1937, soit à l'âge de quinze ans?), l'auteur souligne la mise en place précoce d'une « structure » et d'une « méthodologie » centrales à son art.

14 [suite] depuis les années cinquante jusqu'à une période très récente (on pourra se reporter au compte rendu qu'en a rédigé l'auteur dans *Artpress*, n° 295, novembre 2003, p. 78-79

15 L'exposition qui s'est d'abord déroulée à Winterthur (31 août-24 novembre 2002), avant d'être présentée au Yale Center for British Art de New Haven (12 février-24 mai 2004), s'est faite parallèlement à la publication d'un magnifique catalogue raisonné, ébali par Étienne Lullin qui fut aussi le régisseur de l'artiste. Voir *Richard Hamilton: Druckgraphik und Multiples 1939-2002*, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf, Richter Verlag, 2002. Traduction anglaise par F. Elliott, « revue » par l'artiste, *Richard Hamilton: Prints and Multiples 1939-2002*, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf, Richter Verlag, 2003.

16 Voir Dawn Leach-Rühl, *Richard Hamilton: the Beginnings of his Art*, traduit de l'allemand par E. Martin, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988. L'ouvrage résulte d'une thèse de doctorat de l'université de la Ruhr dirigée par Reinhart Schleier, *Studien zu Richard W. Hamilton: Das Frühwerk*, soutenue à Bochum, en 1986.

Plus largement, et hors de l'histoire du Pop Art, dont la bibliographie est, on le sait, considérable, cette œuvre se trouve documentée par les nombreux catalogues – de langue allemande, et pour une grande majorité, anglaise – des expositions dont elle a fait l'objet. Parce qu'ils répondent à une visée monographique, nous en retiendrons deux. La rétrospective organisée en 1970 à la Tate Gallery de Londres a donné lieu à une première étude portant sur la période 1949-1970, qui fut rédigée par l'un des conservateurs du musée anglais, Richard Morphet. Bénéficiant d'une riche documentation augmentée d'entretiens avec l'artiste, et fort d'une approche sensible opérant au plus près des œuvres, il en a remarquablement déterminé les singularités individuelles – genèse, références, qualités formelles, interprétations. Bien que la liberté de son analyse soit restreinte par les exigences du catalogue, les conclusions de Morphet doivent être retenues, celui-ci pointant l'unité d'approche de Hamilton, et défendant l'intérêt d'une œuvre qui permettrait d'élargir notre compréhension de l'art lui-même.

Dans le dernier catalogue que la Tate Gallery a publié sur cette œuvre, fruit des contributions de plusieurs auteurs, est proposée une vision d'ensemble, certes kaléidoscopique, de la production hamiltonienne – des premières peintures réalisées en 1940, à *War Games*, qui fut achevée en 1992. C'est au critique d'art Stephen Snoddy qu'un examen approfondi des thèmes irlandais a été, à juste titre, confié. Par ailleurs, outre le texte introductif de Morphet, qui vise à une mise en perspective de l'œuvre¹⁷, les historiens d'art David Mellor et Sarat Maharaj envisagent dans son ensemble le corpus en date : le premier, au travers des façons dont l'œuvre a reflété son époque¹⁸ ; le

17 Voir Richard Morphet, « Richard Hamilton: the Longer View », cat. *Richard Hamilton, op. cit.*, p. 11-26.

18 Voir David Mellor, « The Pleasures and Sorrows of Modernity: Vision, Space and the Social Body in Richard Hamilton », *ibid.*, p. 27-39.

second, par l'intermédiaire de cette figure artistique majeure, fondamentale pour l'œuvre et la carrière de Richard Hamilton – Marcel Duchamp¹⁹.

Il convient ici de préciser que les nombreuses contributions de Sarat Maharaj aux études hamiltoniennes trouvent leur origine dans une thèse de doctorat que l'historien a soutenue en 1985, laquelle se présente comme *une étude historique et stylistique du Pop Art en Angleterre*, à partir des œuvres exemplaires de Richard Hamilton et d'Eduardo Paolozzi²⁰. Par la période envisagée (1940-1985) et la rigueur théorique de son auteur, qui conjugue sémiologie et modèle iconographique de Panofsky, cette recherche est d'un grand intérêt. En revanche, bien qu'il soit précisé qu'un examen « strictement visuel²¹ » des aspects du Pop Art sera effectué, l'analyse s'opère essentiellement au profit de la théorie avancée – les œuvres perdant de leur visibilité. Cette remarque peut s'appliquer, plus généralement, à la manière dont Maharaj aborde la production de Hamilton, soit par un filtre « Duchamp-Joycien » – filtre plus théorique que visuel, assurément²².

Dans la mesure où elles tendent à réduire, voire à éluder, toute étude analytique du langage plastique, les dernières approches évoquées ne nous ont pas semblé appropriées à l'examen approfondi de cette œuvre-là. Elles ne permettent pas d'en saisir, au-delà de sa diversité, l'individualité propre. Or c'est à cela que je me suis avant tout intéressée.

19 Voir Sarat Maharaj, « 'A Liquid, Elemental Scattering': Marcel Duchamp and Richard Hamilton », *ibid.*, p. 40-48.

20 Voir Sarat Maharaj, *The Dialectic of Modernism and Mass Culture: a Historical Stylistic Study of Pop Art in Britain with Particular Reference to Richard Hamilton and Eduardo Paolozzi's Work (1940-1985)*, thèse de doctorat (PhD), dirigée par Peter Fitzgerald, université de Reading, non publiée, 1985.

21 *Ibid.*, p. 6.

22 La poursuite des recherches de Sarat Maharaj et ses nombreux écrits sur l'œuvre de Richard Hamilton – dont il était devenu proche – ne viennent pas démentir cet intérêt premier pour les ressorts d'enjeux théoriques qui peuvent lui être appliqués. Sarat Maharaj m'avait affirmé qu'il n'était pas nécessaire de « voir » les œuvres; il s'est donc tout particulièrement intéressé à l'impact de Marcel Duchamp et de James Joyce sur les conceptions artistiques de Hamilton, plutôt que sur ses peintures elles-mêmes.

Parvenir à déterminer la nature individuelle de la production hamiltonienne nécessitait de se rapprocher des œuvres et de leur lieu de création. Une installation à Londres, où le Courtauld Institute of Art m'accueillit comme chercheur, rendit possible l'assimilation de la très importante littérature britannique augmentée de sources archivistiques²³ et livresques; elle m'offrit aussi l'opportunité de rencontres renouvelées avec les œuvres: celles des collections publiques de l'Arts Council et de la Tate Gallery, en particulier – exposées dans les salles présentant des accrochages temporaires; celles qui sont conservées dans les réserves et qui furent rendues accessibles; celles, enfin, qui demeurent en la possession de Richard Hamilton sur lesquelles l'artiste travaillait alors, et qu'il a eu la générosité de me montrer, chez lui, à Northend. Quant aux nombreuses manifestations incluant ses travaux, elles complétèrent ce rapport direct à sa production, qu'il s'agisse d'estampes lors de l'inauguration de l'ancienne galerie de Stephen Snoddy à Milton Keynes, ou de peintures récentes, telles *The Passage of the Bride*, achevée en 1999 et présentée pour la première fois dans l'exposition conçue par Hans Ulrich Obrist, *Retrace your Steps: Remember Tomorrow*²⁴, de l'étonnant musée londonien qu'est le Sir John Soane, ou le tableau titré *The Saensbury Wing*, en écho à la fois à la peinture de Pieter Saenredam (*The*

23 Outre une consultation des archives de la BBC et de l'Arts Council, notre recherche s'est principalement effectuée à partir des fonds archivistiques que Richard Hamilton a déposés dans ce qui constitue désormais le Hyman Kreitman Centre de la Tate Gallery de Londres.

24 Dans cette exposition qui s'est déroulée du 10 décembre 1999 au 25 mars 2000, figuraient deux pièces de Richard Hamilton – la seconde étant libellée de la façon suivante: « Marcel Duchamp en collaboration avec Richard Hamilton, *The Oculist Witnesses* (1968) » –, ainsi que des œuvres de Douglas Gordon, Gilbert & George, Koo Jeong-a, Anish Kapoor, Katharina Fritsch, Richard Wentworth, Bruce Mau, Rosemarie Trockel, Joseph Grigely, Isaac Julien, Steve McQueen, Cerith Wyn Evans, Liisa Roberts, Yung Ho Chang, Christina Mackie, Tom Grigely, et des maquettes des architectes Rem Koolhaas et Herzog & De Meuron. Dans la mesure où elle était conçue comme une œuvre à part entière, les artistes avaient aussi apporté leur contribution aux divers éléments composant l'exposition, à commencer par son titre imaginé par Douglas Gordon. Richard Hamilton en dessina l'affiche.

Interior of Grote Kerk at Haarlem de 1636-37), et à cette aile (*the Sainsbury Wing*) du bâtiment de la National Gallery, qui servait de cadre à la représentation, comme à l'œuvre, laquelle y fut accrochée dans *Encounters: New Art from Old*²⁵.

Se forger un regard neuf sur les œuvres d'un artiste passe également par un retour à ses sources premières. Or, parmi les textes qui la documentent, on ne peut négliger l'importance des écrits de l'artiste lui-même. Pour la période comprise entre 1955 et 1964, Hamilton n'a pas bénéficié d'exposition personnelle, et n'a pas pu, sauf en de rares occasions, montrer son travail. Ainsi s'est-il fait le premier commentateur de son œuvre, une pratique qui deviendra si importante qu'elle le conduira à publier au début des années quatre-vingt ses *Collected Words (1953-1982)*. L'ouvrage rassemble sous la forme d'une compilation la plupart de ses écrits – articles, entretiens, contributions à des catalogues et extraits divers réorganisés pour former un nouveau texte. Car Hamilton conçoit ses expositions personnelles et les publications qui les accompagnent dont il supervise la rédaction. Même après 1964, il a lui-même rédigé la plupart de ses *catalogues notes*. Récemment, pour les catalogues de ses shows à la Alan Cristea Gallery de Londres, en 2001 et 2006, c'est la totalité du processus, du texte aux images, jusqu'à l'édition prévue par ses soins, que l'artiste a assumée. De toute évidence, cela peut avoir un effet inhibant pour tout auteur désireux de s'immiscer dans un système si bien structuré. Il n'en apparaît que plus nécessaire d'avoir mené cette recherche en toute autonomie, et de continuer à travailler dans ce sens – quand bien même nos rencontres avec Richard Hamilton ont donnée naissance à une relation privilégiée et à des échanges qui se poursuivent encore aujourd'hui.

²⁵ Voir le catalogue qui accompagnait cette exposition organisée par Richard Morphet pour le millénaire, et présentée du 14 juin au 17 septembre 2000 à la National Gallery de Londres, Richard Morphet (dir.), avec une introduction de Robert Rosenblum, *Encounters: New Art from Old*, Londres, National Gallery Company Ltd, 2000.

L'apport de l'artiste à cette étude doit être souligné: que ce soit par les entretiens (le plus souvent informels) qu'il a bien voulu nous accorder ou, indirectement, par sa pratique scripturale, laquelle ne présente pas que des écueils pour l'historien. En effet, alors qu'il souhaitait avant tout par ses écrits « justifier » son travail²⁶, Hamilton y rend compte avec précision de l'élaboration de ses œuvres – du choix des sources aux techniques employées, jusqu'aux intentions ayant guidé leur réalisation. La complexité des textes de l'artiste contrebalance toute appropriation immédiate. Leur richesse en fait aussi une matière première essentielle à l'analyse de ses peintures. Je ne manquerai donc pas de m'y référer.

Si l'on peut avancer raisons ayant conduit à l'absence d'une monographie *stricto sensu* – « lacune » dont Richard Hamilton est au demeurant conscient –, il est apparu que la plus probante tenait à son œuvre elle-même. Sa grande diversité, l'absence apparente d'un « style », dans le sens que lui donne Meyer Schapiro²⁷, implique un abord difficile pour qui veut l'appréhender dans sa globalité. Il est alors tentant de réduire sa singularité par une approche généraliste ou thématiquement orientée, voire par la mise en exergue de ses particularismes théoriques. Pourtant, s'intéresser à la capacité de l'artiste et de son œuvre à considérer des univers divers permet de pointer la méthode qui y préside. Une méthode qui tranche avec les productions massives de certains de ses contemporains et leur unité stylistique, et dont Hamilton n'a pas manqué de souligner, dès 1964, l'un des corollaires: « Je peins tellement lentement. Une ou deux peintures par an est tout

²⁶ Richard Hamilton, *Collected Words (1953-1982)*, New York, Londres, Thames and Hudson, 1982, p. 7.

²⁷ « Par 'style', on entend la forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants – dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus. » (Meyer Schapiro, « La notion de style » (1962), *Style, artiste et société*, Paris, Tel / Gallimard, 1982, p. 35.)

ce que je réussis à finir; dans certains cas, une seulement en trois ans. Si à la fin de la journée, j'ai réalisé deux ou trois marques, je suis heureux²⁸. » Ces propos sont analogues à ceux qu'il nous livrait récemment, soit près de quarante ans plus tard, lorsque, revenant sur le parachèvement de son dernier cycle de peintures – sans cesse différé (*If I am to reach the deadlines... – that's a joke*) –, Hamilton ajoutait cette précision en forme de maxime: *Painting is labour intensive* [peindre demande beaucoup de travail].

D'une décennie à l'autre, sa production s'est transformée, mais les difficultés auxquelles l'artiste se confronte, réitérées au présent, semblent indiquer que sa démarche, elle, n'a pas radicalement changé. En outre, il en résulte une production relativement restreinte²⁹, ce que ne dément pas Anthony d'Offay, son ancien galeriste, qui considérait en 1990 que « Richard Hamilton [était] devenu l'un des secrets les mieux gardés de ces vingt dernières années³⁰ ». Le conservateur Lars Nittve, qui organisa une exposition personnelle de l'artiste au Moderna Museet de Stockholm en 1989, affirmait: « Hamilton est un artiste majeur. Mais la nature de sa réussite est inhabituelle³¹. » S'accorder avec Nittve conduit à s'interroger. La nature « inhabituelle » de sa réussite ne tient-elle pas à une méthode dont la singularité demeure insuffisamment soulignée?

28 Richard Hamilton, cité par Charles S. Spencer, in « Richard Hamilton: Painter of 'Being Today' », *art. cit.*, p. 176.

29 Dans l'ouvrage publié pour accompagner sa dernière rétrospective en date de 2003, tout en précisant qu'il ne s'agissait pas d'un « catalogue raisonné complet », Richard Hamilton a établi une liste de ses « peintures et dessins », dont la moitié sont des études – laquelle inclut aussi ses œuvres photographiques (comme *After Marcel Duchamp?* de 1969), ainsi que les installations et les objets qu'il a conçus. Organisée chronologiquement de 1937 à 2002, cette liste fait état de 346 références. S'il faut y ajouter douze des œuvres exposées à Venise en 2007, on peut en déduire que la production hamiltonienne comprend moins de cent cinquante tableaux, autant d'œuvres graphiques (aquarelles, collages, etc.), quelques « objets » (environ cinq), et trois installations.

30 Anthony d'Offay, cité par Andrew Graham-Dixon, in « Richard Hamilton: Father of Pop », in *Art News*, vol. 90, n° 2, février 1991, p. 103.

31 Lars Nittve, cité par Andrew Graham-Dixon, *ibid.*

Elle le fut pourtant, et avec une sagacité remarquable, par l'historien de l'art spécialiste des estampes, Richard S. Field, dans le catalogue de la deuxième rétrospective *Richard Hamilton* à la Tate Gallery, en 1983 – uniquement consacrée à l'œuvre graphique et ses nombreuses études. Dans son texte introductif, Field revient sur la nature et les enjeux du « processus créatif » de Hamilton, non restreints à l'exécution de gravures, et éclaire la posture d'un artiste dont le « conceptualisme ironique » est fondé sur le savoir que « l'art n'est qu'une suite de solutions provisoires »³². Depuis les années quarante, en effet, Hamilton considère l'art comme la résolution d'un problème³³. Il anticipait une conception intellectuelle de l'acte artistique qui prévaudra pendant la décennie « cool » des *sixties*, et sera, on le sait, privilégiée de façon radicale par les artistes conceptuels. La démarche adoptée par Hamilton le conduit à réaliser le plus souvent des ensembles d'œuvres qui apparaissent comme autant de « solutions » possibles à un problème donné. Et parmi les questions auxquelles son œuvre aurait apporté une réponse (provisoire), il en est une qui s'est trouvée formulée par le critique John Russell³⁴, à l'occasion de la rétrospective organisée par le musée Guggenheim en 1973: « En quels termes et dans quel sens l'art peut-il donner un portrait complet de la société³⁵? »

32 Richard S. Field, *Richard Hamilton: Image and Process*, *op. cit.*, p. 14.

33 Voir Richard Hamilton, Conférence à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux, 30 octobre 1996, enregistrement audio, BA 122.

34 Rédacteur en chef du *London Times* depuis 1949, John Russell s'installa aux États-Unis en 1974 où il devint l'un des grands critiques du *New York Times*.

35 John Russell, « Introduction », *Richard Hamilton*, catalogue d'exposition (septembre-novembre), New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1973. Traduction française par J.-P. Blanc, *Richard Hamilton: Drawings and Graphics*, *op. cit.*, p. 18. En dehors de la préface de Thomas M. Messer et de l'introduction de John Russell, les autres textes du catalogue du musée Guggenheim sont constitués d'un « collage » de notes publiées par Richard Hamilton à diverses occasions entre 1964 et 1972, auquel s'ajoutent quelques fragments de ses écrits préalables à cette période, qui avaient été édités dans différentes revues. Il convient de noter que les commentaires de l'artiste n'ont pas été repris dans le catalogue du musée de Grenoble.

Dans ce texte, qui fut repris en français pour le catalogue accompagnant l'unique exposition « rétrospective » de l'artiste en France, Russell fait de Hamilton ce « peintre de la vie moderne » que Baudelaire appelait de ses vœux, et propose un parcours de sa carrière de 1939 à 1970³⁶. Considérer Hamilton par rapport à cette notion baudelairienne permet au critique de distinguer son usage d'un matériau « moderne » (« éphémère », fugitif », « contingent »), de celui des artistes américains avec lesquels il a été associé (Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol). Finalement, Russell réduit cependant la singularité de sa méthode, en l'assimilant à son *englishness* – pour reprendre le terme de Nikolaus Pevsner qui pointait par delà l'élément insulaire dans le caractère britannique³⁷. Du reste, deux questions demeurent en suspens : comment Hamilton parvient-il à dresser un portrait complet de la société ? Et est-ce bien à cela qu'il s'emploie ?

Plus que la vie moderne, Hamilton chercherait à peindre ce qu'est « Être aujourd'hui³⁸ ». La nuance mérite que l'on s'arrête sur ce souhait énoncé en 1964, et qui apparaît en filigrane dans les écrits sur son œuvre, avant d'en devenir une problématique centrale, au début des années quatre-vingt-dix. Elle est ainsi formulée par l'historienne d'art Anne Seymour qu'il convient de citer *in extenso* :

« Voir Richard Hamilton simplement comme le père du Pop Art britannique, c'est à la fois mal comprendre la relation entre l'art et la société, et reléguer Hamilton vers les bas-fonds nostalgiques desquels il a pendant si longtemps, et avec peine, tenté de nous secourir. À chaque époque, seulement quelques artistes sont prêts à apprécier

³⁶ *Ibid.*, p. 9-18.

³⁷ Voir Nikolaus Pevsner (1902-1983), *The Englishness of English Art (An Expanded and Annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955)*, Londres, The Architectural Press, 1956.

³⁸ Voir Charles S. Spencer, « Richard Hamilton: Painter of 'Being Today' », *art. cit.*, p. 176-180.

celle-ci comme telle, à refléter ses préoccupations intellectuelles et sociales ainsi que ses images, à comprendre ses divers langages et à accéder à ses consciences collectives. Regarder l'époque en face et accepter le présent demande du courage ; s'adapter aux mouvements constants du changement demande passion et qualités. Personne ne peut considérer qu'au cours d'un demi-siècle de travail, Hamilton ait manqué de courage ou ait été intimidé par le temps³⁹. »

Anne Seymour affirme l'intérêt de l'œuvre comme *miroir* de son époque et en souligne la portée. L'analogie classique dans l'histoire de l'art et l'esthétique qu'elle avance permet aussi de pointer l'ambivalence qui préside aux œuvres de Hamilton – refléter l'« équivoque vérité » étant le propre du miroir⁴⁰. Dès les années cinquante, en effet, il avait conscience de ces profonds changements qui affectaient l'environnement visuel de l'artiste⁴¹, et prenait la mesure de ces écrans qui, comme autant de

³⁹ Anne Seymour, « Foreword », *Richard Hamilton*, catalogue d'exposition, Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1991, p. 5. « To see Richard Hamilton merely as the father of British Pop Art is both to misunderstand the relationship between art and society and to relegate Hamilton to the very nostalgic backwater from which he has so long and painstakingly worked to rescue us. In any age there are only a few artists to take that age as such, and to reflect its intellectual and social preoccupations as well as its image, to learn its different languages and unravel its consciousness. It takes courage to look time in the face and accept the present; it takes faith and skill to ride the flood of constant movement and change. Through more than half a century of work no one could find Hamilton short on courage or intimidated by time. »

⁴⁰ Voir Marina Scriabine, « Miroir », Étienne Souriau (dir.), Anne Souriau (éd.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999, p. 1013-1014.

⁴¹ À la fin des années soixante, il note : « It's a matter of gaining a wider view – an extension of the landscape – that makes an artist look to the mass media for source material. [...] In the fifties we became aware of the possibility of seeing the whole world, at once, through the great visual matrix that surrounds us; a synthetic, 'instant' view. Cinema, television, magazines, newspapers immersed the artist in a total environment and this new visual ambience was photographic [...]. » [trad.] « C'est l'idée d'acquiescer une vision plus large – une extension du paysage – qui conduit un artiste à se pencher sur les mass médias comme source de son travail. [...] Dans les années cinquante, nous avons pris conscience de la possibilité de voir le monde entier, d'un seul coup, à travers l'importante matrice visuelle qui nous entoure; une vue synthétique, 'instantanée'. Le cinéma, la télévision, les magazines, les journaux ont immergé l'artiste dans un environnement global, et cette nouvelle ambiance visuelle était photographique [...]. » (Richard Hamilton, « Photography and Painting », in *Studio International*, février 1969, vol. 177, n° 908, p. 120-125. Partiellement repris in « Notes on photographs », *CW*, p. 64.)

« miroirs » d'une époque, s'intercalent entre une expérience directe du monde et la vision que l'on en a. Car les supports médiatiques – journaux, magazines, cinéma, télévision – créent ce que Hamilton appelle une « matrice visuelle », en constante évolution. Et il s'emploie à confronter les images (photographiques) qu'elle diffuse, les domaines et les valeurs que celles-ci recouvrent, à la peinture.

Ainsi, les « rencontres » de son art avec les mass médias déterminent des césures au sein du corpus hamiltonien, de 1957, avec la peinture *Hommage à Chrysler Corp.*, à 1993, date à laquelle il achève son triptyque sur le conflit en Irlande du Nord. Richard Hamilton est alors âgé de soixante-dix ans. Ses derniers ensembles d'œuvres – depuis les *Site-Referential Paintings* réalisées au milieu des années quatre-vingt-dix, jusqu'au cycle de tableaux (ses « Anges ») qu'il a achevé en 2007 pour son exposition au Palazzetto Tito de la Fondation Bevilacqua la Masa, en marge de la 52^e Biennale de Venise – attestent les ressorts d'une méthode mais sont aussi le reflet d'un art qui se nourrit désormais de sa propre « matrice ». L'analyse dont ces toiles et leurs expositions l'objet relève d'une mise en perspective de l'œuvre tout entière, aussi l'avons-nous intégrée dans la partie conclusive de cet ouvrage.

Car c'est l'examen de la méthode forgée par Richard Hamilton pour construire ses représentations des « apparences contemporaines » qui guide les pages suivantes. Revenir sur son élaboration, son développement et ses enjeux, implique d'opérer au plus près des œuvres dont il s'agira d'analyser la *structure*, suivant en cela la démarche adoptée par Daniel Arasse dans son étude brillante de l'œuvre de Vermeer⁴². Décrire et déchiffrer la « structure Hamilton », pour reprendre le mot à l'historien – en rapport à un contenu –, c'est adopter un modèle monographique opératoire dans l'étude d'une œuvre qui a pâti d'un manque de visibilité. S'agissant aussi d'en mesurer l'éventuelle

42 Voir Daniel Arasse (1944-2003), *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, 2001.

différence par rapport aux pratiques picturales communes d'une époque, c'est dans un mouvement parallèle à l'examen de ses circonstances historiques et de ses conjonctures artistiques que nous reviendrons sur la construction de cet art. D'un point de vue méthodologique, l'analyse sémiologique sera privilégiée, celle-ci permettant de démonter les mécanismes de la signification et de révéler les qualités formalistes des œuvres. La coupler à une approche de type comparatif – seront convoqués les travaux d'artistes tels Eduardo Paolozzi, Andy Warhol, Gerhard Richter, pour n'en citer que quelques-uns – offrira par ailleurs de replacer les œuvres ainsi examinées dans leur contexte historique et artistique propre, et de les y confronter. Au modèle canonique de la monographie d'artiste classique (la biographie – l'œuvre – la fortune critique), qui du reste est « entré en crise » (Éric de Chassey), a donc été préféré celui de la « monographie problématisée » pour utiliser une expression de Jean-Marc Poinot⁴³. Et, sans prétendre à l'exhaustivité, il s'est agi de faire un choix d'œuvres significatif qui soit à même de donner une impression de complétude. La démarche qui fut suivie correspond aux parties successives de ce livre.

Dans la mesure où l'on comprend le passé par le présent, c'est à partir de ce que Richard Hamilton est devenu – pour ainsi dire à l'automne de sa vie – que ce parcours est initié. S'il est amorcé en 1970, avec la sérigraphie *Kent State* – première des œuvres que l'artiste a créées à partir d'une image télévisuelle –, l'analyse sera largement dévolue à l'examen des trois diptyques qu'il a consacrés à la question irlandaise de 1982 à 1993. Notre enquête se veut patiente et opère par vagues successives. Examiner en détail le processus qui conduit Hamilton du choix des sources à la réalisation de ses peintures éclairera le déplacement que celles-ci imposent, d'une

43 À ce sujet, il convient notamment de se reporter au dossier « La monographie d'artiste », in *Perspective. La revue de l'INHA*, 2006-4.

approche thématique à une autre, portant sur les problématiques de l'image et sur sa capacité à condenser plusieurs récits. Les divers aspects de l'œuvre seront envisagés car il conviendra de surdéterminer la lecture de la forme et du sens.

Les conclusions apportées ouvrent la réflexion engagée ensuite, à rebours de ce premier moment. L'ouvrage se poursuit en effet suivant un déroulement chronologique, dans la mesure où c'est ainsi que s'organisent les ensembles d'œuvres élaborés par l'artiste. D'une modalité au temps présent, nous passerons donc à une autre, avec l'examen des premières peintures qui, en 1950, attestent de la recherche mise en place par Hamilton, et l'évocation des expositions dont il a été le témoin et l'acteur; expositions qui comme *Growth and Form* en 1951, et *Man, Machine and Motion* en 1955, sont à la fois commentaires du passé ou du présent, et œuvres, par leur conception, leur scénographie et les productions plastiques induites. L'élaboration de sa méthode sera envisagée en relation aux thèmes et aux questions abordés dans la diversité des enjeux du modernisme, car Hamilton s'est trouvé au centre du débat sur la modernité entrepris dans le cadre des activités de l'Independent Group dont il fut, à l'Institute of Contemporary Arts de Londres, l'un des fondateurs. Sa présence dans l'histoire de ce groupe et de ses expositions conduira à en faire le récit d'une manière qui se distingue de celles destinées à l'introduction du seul Pop Art. Nous pourrons dès lors mesurer combien ouvrir son art à ces « vues synthétiques » du monde qu'offrent les mass médias – dont *Just what is it...* constitue en 1956 une première application concrète – ne peut s'effectuer, pour Hamilton, qu'une fois une *structure* spécifique construite.

Le Pop Art n'est pas négligé pour autant, puisqu'il apparaît au centre des questions relatives à un groupe d'œuvres initié en 1957 avec *Hommage à Chrysler Corp.*, et achevé en 1964 avec *Epiphany* qui en établit aussi la synthèse. L'iconographie publicitaire est au cœur des peintures sur lesquelles portera notre attention. Enrichir la lecture de l'image permettra de rendre compte de ces thèmes que Hamilton partageait

avec ses contemporains, et au travers desquels il a fait montre de sa singularité. Il apparaîtra aussi que sa démarche devient un véritable « programme », dont certains des composants pointent des références insuffisamment exploitées dans ce cadre (en particulier Marcel Duchamp et James Joyce). La mise en évidence de ces matériaux propres à une « stratégie plastique » qui organise les signes en relation à un contenu nous amènera enfin à examiner les modalités d'inscription des œuvres de Hamilton dans l'histoire du Pop Art – et à prendre la mesure de la déviation qu'elles présentent.

Le dernier chapitre consacré aux relations du peintre à la photographie – dans la diversité de ses supports (de la coupure de presse à la carte postale) et des univers qu'elle convoque (du fait social aux loisirs) – s'inscrit sur un nombre plus important d'œuvres exécutées entre 1964 et 1969. Cette même quête de l'image, jamais coupée de sa contemporanéité (voire de son actualité), et de sa méthode, met en lumière un corpus dont l'originalité doit être distinguée. En effet, nous serons en mesure d'affirmer le précédent historique de Hamilton dans son exploration des rapports entre la peinture et la photographie.

Les pages qui suivent voudraient proposer un nouvel éclairage sur les développements de la carrière d'un artiste dont l'œuvre, depuis plus d'un demi-siècle, se partage entre vif éclat et éclipse. Dans la mesure où Richard Hamilton en fut un témoin ou un acteur particulièrement aigu, ce parcours voudrait aussi offrir de traverser une partie passionnante de l'histoire de l'art du XX^e siècle.