

“Le Mariage du pinceau et de la lentille”. La peinture hybride de Richard Hamilton

Brigitte Aubry

▶ **To cite this version:**

Brigitte Aubry. “Le Mariage du pinceau et de la lentille”. La peinture hybride de Richard Hamilton. Etudes photographiques, 2002, 11, pp.125-139. hal-01632504

HAL Id: hal-01632504
https://univ-tlse2.hal.science/hal-01632504

Submitted on 10 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Études photographiques

11 | Mai 2002
Sociologie des amateurs/Empreintes de l'art

“Le mariage du pinceau _et de la lentille”

La peinture hybride de Richard Hamilton

Brigitte Aubry

revues.org

Édition électronique
URL : http://etudesphotographiques.revues.org/274
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 1 mai 2002
Pagination : 124-139
ISBN : 2-911161-11-0
ISSN : 1270-9050

Ce document vous est offert par Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées



Référence électronique
Brigitte Aubry, « “Le mariage du pinceau _et de la lentille” », *Études photographiques* [En ligne], 11 | Mai 2002, mis en ligne le 20 septembre 2008, consulté le 10 novembre 2017. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/274

Ce document a été généré automatiquement le 10 novembre 2017.

Propriété intellectuelle

“Le mariage du pinceau _et de la lentille”

La peinture hybride de Richard Hamilton

Brigitte Aubry

1 Depuis plus de vingt ans, la critique s’est montrée soucieuse d’historiciser les rapports entre peinture et photographie. La filiation avec le pop art est alors apparue nettement. Toutefois, en interrogeant plus volontiers les productions américaines des années 1960, et en privilégiant l’analyse des stratégies appropriationnistes, on a peut-être sous-estimé une notion telle que celle d’hybridation, pourtant tout aussi centrale au regard du corpus protéiforme de la photographie dite “plasticienne”. D’autant que la problématique des médiums “mixtes” fut privilégiée dans les années 1960 et 1970, lorsque des auteurs aussi célèbres que Aaron Scharf et Van Deren Coke s’interrogeaient sur les relations peinture-photographie[1]. Ils mettaient alors au cœur de leurs démonstrations des travaux comme ceux de Richard Hamilton, avec des œuvres comme *My Marylin* ou bien *People*, présentant les caratéristiques si singulières d’un art hybride. Le pop anglais des années 1950-1960, et précisément la figure de Richard Hamilton, permet de mesurer l’intérêt d’une telle notion. En effet, s’il n’est guère fait mention aujourd’hui du précédent que constitue la position de l’artiste britannique[2], il offre néanmoins à l’observateur l’occasion de déplacer singulièrement l’analyse des stratégies pop à l’égard de la photographie. Plus fondamentalement encore, Hamilton permet d’apprécier ce qui rendait possible cet art hybride : l’incrédulité permanente face à l’évidence photographique.

Hybride, hybrida, hubris

2 Rappelons qu’à la fin des années 1950, Richard Hamilton, né en 1922, est sacré père du pop art en vertu d’un petit collage intitulé *Just what is it that makes today’s homes so different so appealing ?* (1956) conçu pour servir de poster – agrandi et en noir et blanc – à l’exposition-manifeste “This Is Tomorrow” de la Whitechapel Art Gallery de Londres. Le collage apparaissait alors comme le modèle artistique le plus à même de rendre compte

des manipulations de l’image photographique qui, appartenant de plein droit à la culture de masse, trouvait naturellement sa place au sein du pop art des années 1950-1960, plus volontiers, on l’a dit, sur le mode de l’appropriation – comme empreinte totale de la réalité convoitée. Mais ce collage, devenu œuvre[3], ne faisait que préfigurer la complexité des techniques que Hamilton mettrait en œuvre sous le sceau de l’hybridation. « C’est une de mes vieilles obsessions que d’aimer voir les conventions se mêler[4] », confiait-il à la fin des années 1960, et cette obsession semble ne jamais l’avoir quitté.

3 Au-delà d’un travail d’emprunts et de détournements, au-delà d’un simple rapprochement d’ordre iconographique ou esthétique, situons dès à présent l’œuvre de Richard Hamilton du côté d’un état fusionnel, d’une peinture qui ne relèverait plus d’un seul régime scopique[5]. Si l’on considère la peinture et la photographie comme appartenant à deux domaines bien distincts, l’inclusion de l’image photographique dans l’œuvre de Richard Hamilton conduit à des peintures de type hybride – des « peintures photogéniques » pourrait-on dire, en reprenant cette expression que Michel Foucault forgeait en 1975, pour caractériser l’art du peintre Gérard Fromanger[6]. C’est en effet en développant une véritable plastique de la retouche et de l’agrandissement qu’il parvient à produire des œuvres mêlant plusieurs régimes optiques. Référents évanouis mais pourtant matérialisés par l’intervention de l’artiste, avec Hamilton la valeur absolue du réel vacille dans une métamorphose optique où les références se mêlent et achèvent de constituer la peinture en une image hybride.

4 Le détour obligé par le dictionnaire nous rappelle la définition du terme qui, issu du latin *hybrida* (« de sang mêlé »), fait de l’hybride le résultat du « croisement entre deux variétés, deux races d’une même espèce ou entre deux espèces différentes ». De caractère relativement rare donc, et pourvu d’une grande force, l’hybride est encore à distinguer de l’hétérogène qui, s’il apparaît « formé d’éléments de nature différente », se définit comme « n’ayant pas d’unité » – ce que confirment des synonymes tels « composite », « disparate », « divers », « hétéroclite ». L’hybride opère ainsi le croisement d’éléments hétérogènes, en vue non pas d’une « résolution de type dialectique », mais de la création d’une nouvelle entité impliquant la « mise en interaction des zones d’hétérogénéité[7] ». Plus encore, lorsqu’il s’agit du domaine artistique, la notion d’hybride ainsi définie renvoie à des connotations diverses : une sorte d’impureté, quelque chose défiant le sens commun, voire relié à l’imaginaire car détaché de la réalité la plus banale. Du grec *hubris*, nous retiendrons la notion d’excès et le côté extrême de ce métissage inattendu.

5 C’est de ce côté extrême de l’hybridation que se situe la pratique de Hamilton. Partant d’images toutes faites, et pourtant vrai fabricant d’images, Richard Hamilton s’empare des nombreuses potentialités techniques et polysémiques de la photographie. Il la prend ainsi comme sujet dans un groupe de toiles qui débute avec *Still-life* (voir *fig. 7*), réalisée en 1965, se poursuit la même année avec *My Marilyn* (voir *fig. 10*) et *Landscape* (voir *fig. 11*), et trouve un point final dans la série prenant sa source dans une carte postale typiquement estivale. Elle inclut *Whitley Bay* (1965) (voir *fig. 12*), *People* (1965-1966) et les deux versions de *Bathers* réalisées entre 1966 et 1967 (voir *fig. 1 et 13*). Ces œuvres traitent de la rencontre et de l’union de deux médiums sur une toile, et nous ont semblé d’autant plus remarquables qu’elles témoignent de certains des enjeux de l’œuvre hybride : la question de l’essence de l’une et l’autre des perceptions ; celle de leur portée esthétique, morale même, dans leur hétérogénéité, et une fois mêlées. Hybrider la « vision photographique » et la « vision picturale[8] », c’est ce que réalise Richard Hamilton dans une image particulière : *People* apparaît en effet comme un aboutissement de cette notion,

centralisant les questions soulevées par les toiles précédentes et poussant à la limite les rapports entre photographie et peinture. Les couples se défont pour laisser éclater l'hétéroclite d'associations diverses, de l'abstraction et de la figuration, de la réalité et des apparences, voire de la vérité et du mensonge (*fig. 2 à 6*).

Une vision “objectivée”

6 Par son intérêt précoce pour le médium photographique, on peut considérer Hamilton comme un précurseur d'autres tendances contemporaines visant à l'adoption de la photographie comme « support-témoin » ou « base du propos pictural[9]. » Dans les années soixante, il se situe en effet dans un contexte où de nombreux autres peintres, et en particulier Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Gerhard Richter mais aussi Sigmar Polke et Malcolm Morley se sont eux aussi tournés vers ce médium[10]. À l'évidence, et ceci l'est d'autant plus dans une œuvre aussi peu figurative que *People*, ce n'est pas tant la photographie comme enregistrement d'images qui intéresse Hamilton, mais son style spécifique de représentation, ses techniques multiples, son pouvoir allusif et mythique (indice de vérité). En affirmant : « Je voudrais voir jusqu'à quel point je pourrais m'approcher de la photographie tout en restant peintre dans l'intention[11] », l'artiste se situe résolument du côté d'une pratique de l'ambiguïté.

7 Son travail aura été d'agir au sein même des données apparemment objectives de la photographie, et de les questionner dans le contexte de la manipulation visuelle telle qu'elle peut être observée dans les médias et l'iconographie de l'histoire de l'art[12]. Richard Hamilton tend à supprimer l'opposition dialectique entre la peinture et la photographie, et c'est bien dans cette pratique que se situe avant tout son originalité. En 1969, l'artiste précisait sa vision du médium et de ses potentialités dans un texte pour *Studio International* intitulé “Photography and painting” :

8 « J'aimerais penser que j'interroge la réalité. La photographie est juste un moyen, mais le plus direct que nous connaissions, par lequel une existence physique peut moduler une surface bidimensionnelle. La peinture a longtemps été concernée par le paradoxe d'avoir à informer sur un monde multidimensionnel dans le cadre limité de la toile. Mon but est autant de faire entrer la photographie dans le domaine du paradoxe, de l'incorporer aux contradictions philosophiques de l'art, que d'embrasser son potentiel attrayant en tant que média[13]. »

9 Dans ses œuvres, Richard Hamilton interroge notre mode de perception et examine les structures de l'illusion. La photographie, qui est souvent considérée comme une preuve attestant de la réalité, peut ainsi être laissée intacte – image simplement reproduite – et constitue un véhicule parfait à même de porter sa réflexion concernant l'élaboration de l'ambiguïté. Toujours prompt à adopter le principe duchampien selon lequel toute chose évoque ou incarne son contraire, il a inversé les préceptes traditionnels gouvernant l'imagerie photographique, démontrant la valeur de la contradiction visuelle par la manipulation savante de deux régimes scopiques. Dans la série de toiles qui débute en 1965, il se demande s'il existe des frontières clairement établies au-delà desquelles une photographie cesse de remplir sa fonction première de communication de l'information. De fait, il soumet les photographies à des agrandissements extrêmes, à la limite de l'oblitération. C'est le cas pour *Whitley Bay*, *People*, ou encore *Trafalgar Square* (1965-1967). Il effectue également des inversions de couleur, et s'intéresse aux côtés positif et négatif dans *I'm dreaming of a white Christmas* (1967-1968).

10 Si le travail de Hamilton commence avec un arrangement visuel et sa manipulation, il ne s’épuise pas dans la seule reconstitution de ce processus. Comprendre la construction de ses œuvres, c’est se rendre compte d’une progressive intégration de la photographie dans la peinture – et *vice versa*. Dieter Schwarz utilise le néologisme d’*allégorisation* pour désigner ce processus qui ne fait plus de la toile un simple morceau de “conversation” entre les deux médiums, tel que cela peut apparaître dans les travaux de nombreux artistes[14]. La transposition techniquement élaborée de l’image qu’effectue Richard Hamilton ne sert pas à répéter la photographie ni à l’éclairer, mais se dégage du moment fortuit de la prise de vue et de son côté anecdotique ou documentaire pour l’élever au rang d’un paradigme historique et artistique de la plus haute autonomie[15].

11 Voyons à présent comment l’artiste a abordé une partie du problème dans deux œuvres que l’on peut considérer comme deux réponses divergentes à la même question. Il s’agit de *Still-life* et de *My Marilyn* (1965). Avec *Still-life* (*fig.7*), Richard Hamilton choisit de s’éloigner le moins possible de l’image-source. Il adopte à proprement parler les techniques du retoucheur de photographie qu’il applique à une photographie commerciale issue d’un catalogue de luxe vantant un grille-pain de la marque Braun : « Les modifications que j’y ai apportées consistaient en touches de couleur appliquées à la bombe sur la surface de telle façon que la qualité photographique n’était pas inquiétée, la coloriant comme l’aurait fait un retoucheur pour lui conserver son intégrité[16]. » De telles retouches imitent les effets de l’image publicitaire tout en s’en distanciant de manière légèrement perceptible – les traces de peinture ne servant pas à rendre picturale la photographie, mais paradoxalement à en accentuer la qualité photographique. L’artiste reste au plus près de la nature mécanique de son support : « L’intervention sur la qualité photographique de l’original était la plus minimale possible. C’est un “ready-made“, ou bien un “ready-made assisté“ dans le sens où l’entend Duchamp[17]. »

12 Dès 1962, Andy Warhol transférait son imagerie sur la toile par le biais de procédés photomécaniques, et entraînait le débat entre la peinture et le monde visuel à un degré supérieur en mécanisant même la production de ses images peintes, imitant en ce sens les procédés industriels. Par le jeu du transfert et de la reproduction d’images préexistantes, il rompait radicalement avec la tradition du collage à laquelle Rauschenberg était encore redevable. Cependant, Richard Hamilton ne peut aller aussi loin que Warhol dans la suppression de la particularité de l’œuvre, car le choix du motif et le traitement complètement personnel qui lui est associé sont des composantes essentielles de son travail de peintre. S’il suffit d’un seul exemple pour se convaincre de la distance les séparant, intéressons-nous à ce traitement de l’image de Marilyn Monroe chez les deux artistes. Les titres proposent déjà une différence de ton : *Marilyn Monroe* (diptyque) d’Andy Warhol est réalisée en 1962, peu après la mort de la star, et est suivie trois ans plus tard de la toute personnelle *My Marilyn* (*fig. 10*) de Richard Hamilton.

13 À l’inverse de la sorte d’unité énigmatique de *Still-life*, *My Marilyn* explore les différentes possibilités visant à rendre une surface “picturale”. Parmi les dernières photographies de la star prises par Bert Stern pour *Vogue* (*fig. 8 et 9*), et George Barris pour *Cosmopolitan*[18], Richard Hamilton en choisit quelques-unes comme source de sa peinture. Il les monte sur toile, parées de différents formats – un peu à la manière d’une bande dessinée – pour les retravailler au pinceau. Avant publication, Marilyn Monroe apposait sur les clichés ses commentaires très personnels faits de notes, de coches, d’éraflures, de coups d’ongles ou autres traces de ciseaux. Hamilton s’en empare et impose ses propres marques sur les éléments griffonnés à l’origine, les imitant parfois, d’autres fois s’en éloignant résolument

– allant même jusqu’à les nier. L’œuvre montre ainsi les différentes étapes d’un “mariage contre-nature” entre la photographie et la peinture, depuis un mimétisme clair de la part du médium pictural, jusqu’à une interprétation libre et complètement retravaillée de la photographie ; rien de l’imperturbable plasticité de *Still-life* mais presque une bataille – « un conflit sauvage[19] », selon Hamilton – entre ces deux moyens d’expression. Sur fond d’opposition entre l’intime et le public, le peintre joue sur les oblitérations de Marilyn Monroe, sur la manipulation de l’image vers la perfection, sur les signes indiciels qui paradoxalement servent parfois à effacer son propre visage. La photographie, étouffée sous les couches de peinture, réapparaît entre deux éraflures, ou se dégage fièrement comme Marilyn – Vénus sortie des eaux.

14 En 1967 pourtant, l’emphase du processus pictural rapproche un instant Warhol des préoccupations de Hamilton[20]. Mais la rencontre de la photographie et de la peinture chez ce dernier reste sur le mode de l’artifice en insistant sur l’opposition entre les deux médiums, ce qui n’est pas l’objectif de Hamilton. Par sa concentration sur les différents processus à l’œuvre dans la construction d’une peinture intégrant la reproduction photographique, Richard Hamilton se dégage du type de questions soulevées par les toiles de Warhol – celle de l’unicité du motif comme de l’œuvre, celle encore de la transformation de l’image-source. Il cherche à mettre en exergue les effets fortuits de l’image mécanisée – et non à les accentuer – afin de la faire *transiter*, et dans un mouvement de retour sur l’original, lui redonner, amplifiés, sa signification historique et son unique attrait visuel. Le travail de Richard Hamilton concernant le médium photographique est le sujet des œuvres qui vont suivre, et part des possibilités inhérentes à ces deux premières “expérimentations”.

De “l’autre côté de la mimésis”

15 Avec *People*, Richard Hamilton soulève des ambiguïtés perceptives directement liées à l’impact de la photographie dans le contexte des années soixante, mais qui ont existé bien avant dans la tradition picturale du paysage. En effet, l’utilisation de la *camera obscura* par un artiste tel que Vermeer – notamment dans sa *Vue de Delft* – posait déjà la question de la “mise au point”, et au-delà, des applications plus esthétiques que techniques liées à ce procédé[21]. Stephen Bann parle de cet « autre côté ambigu de la mimésis[22] », éminemment présent chez Vermeer, en parallèle à son projet de rendre les surfaces et les substances du monde externe. Toujours conscient de la perspective largement historique dans laquelle il s’insère, il n’est pas étonnant que Richard Hamilton ait décidé de soulever les questions propres à la relation de la peinture à la photographie précisément au sein du genre de la peinture de paysage. En effet, si l’on peut un instant considérer la peinture de paysage et les cartes postales en couleurs comme appartenant à deux univers bien distincts, Stephen Bann nous rappelle qu’elles sont toutes deux l’expression de cette tendance particulière vers la visibilité qui a été un élément si frappant de la culture occidentale depuis la Renaissance[23]. Nous voyons ces deux choses avec les mêmes yeux, nous dit-il : « Et par yeux, je ne veux pas seulement dire un conduit physiologique, mais un organe qui fait une utilisation constructive des informations qu’il reçoit, les traitant et les interprétant à la lumière des possibilités sémiotiques que l’individu dérive de son appartenance à une société particulière[24]. »

16 C’est au cœur même de cette culture visuelle et non à la surface de la représentation que Hamilton a choisi d’intervenir. Voyons comment ce type d’argument peut s’appliquer à

un exemple précis – *Landscape* (1965), auquel une banale carte postale colorée à la main et représentant un paysage sert de support (*fig. 11*). L’artiste intègre ici les propositions divergentes des deux premières toiles évoquées. Pour la réalisation, il se procure le négatif original à la source de la carte postale, et commande un tirage de près de 2,50 mètres de large de la surface représentée sur la carte. Son travail suivant sur le négatif va aller bien au-delà de simples ajouts à la manière du retoucheur de photographies : cela inclut un vaste étendu de marques diverses, depuis le remplissage de parties entières, jusqu’à l’introduction de textures variées, comme un travail à l’éponge pour représenter les arbres, et l’utilisation de balsa arrangé en fausse perspective pour donner l’impression de constructions. Rien de ce qui est automatique, rien de ce qui paraît évident dans la représentation d’un paysage n’est laissé pour compte. Richard Hamilton “casse” la représentation pour mieux la reconstruire, mettant en lumière ses composants. Si la peinture de paysage autorise mieux qu’une autre la « dislocation[25] » du tableau par le regard, c’est cette dislocation même que Hamilton met en évidence. Il arrête l’œil par la fausse perspective des “maisons en balsa”, ou par les différents types de textures et de lumières, tantôt surfaces quasi transparentes laissant apparaître la qualité argentée de l’émulsion photographique, d’autres fois, épaisses masses de verdure à l’éponge – en un jeu largement “conceptuel” et même duchampien selon Stephen Bann[26]. L’œuvre embrasse et dépasse même les disparités de *Still-life* et de *My Marilyn*. Hamilton intègre bien le fait que la peinture et la carte postale en couleurs dérivent de la même “matrice culturelle”, participant d’une même recherche de visibilité. On songe ici à un autre artiste, l’Anglais Malcolm Morley[27] qui joue également sur ces deux modes de représentation – le “high” et le “low”, ou “le grand art” et “les communications de masse” – stratégie hybride, s’il en est.

17 En laissant autant de place à la photographie, l’artiste ne fait que souligner l’espace qu’elle occupe désormais dans la famille des représentations visuelles, tout en ne se gênant pas pour la remettre à sa place et insister sur le pouvoir de la peinture pour donner ici du sens, ou venir là le perturber. La question de la véracité de l’image photographique est soulevée, et donne logiquement naissance aux œuvres suivantes qui génèrent plus encore cette question essentielle : « Certaines de nos attitudes à l’égard de l’appareil photo sont aujourd’hui encore, cent ans après son invention, quelque peu naïves. Nous avons tendance à considérer la photographie comme une sorte de vérité. Nous aimons penser qu’elle voit comme l’œil voit, et cela peut être bien loin d’être le cas. Un appareil photo est un système optique très différent de l’œil humain, différent de manière subtile mais significative[28]. » À l’encontre du sens commun, Richard Hamilton retourne les évidences et interroge les limites de la perception dans une série de toiles inaugurée par la banale prise de vue d’une scène de plage.

L’aire du soupçon

18 Dans *Whitley Bay* (1965), l’artiste s’intéresse à une carte postale représentant la vue d’une plage bondée, située dans une station balnéaire de la côte nord-est de l’Angleterre (*fig. 12*). Une petite portion des activités typiquement estivales concentre sa vision : des gens étendus sur le sable, d’autres courant sur la plage ou se lançant des balles au milieu des pâtés de sable. Un agrandissement de la zone choisie transforme la scène en une vaste surface jonchée de points d’impression de différentes tailles, et de la ligne marquant la rencontre de la mer et du sable, rendant impossible toute lecture détaillée. Chaque figure

se distingue encore des autres par sa taille sans que l’on puisse lui assigner un rôle particulier. L’artiste ajoutera quelques notes de couleur à un agrandissement noir et blanc de cette image montée sur panneau, à la manière, une fois encore, d’un retoucheur de photographies.

19 Avec l’œuvre *People* (voir *fig.4 à 6*), Hamilton va plus loin. Il choisit comme source cette même photographie noir et blanc à laquelle il fait subir une suite d’agrandissements, jusqu’au point extrême où se pose la question de la lisibilité de l’image – ce moment d’abandon, de perte de la forme dans l’émulsion : « Finalement, on arrive au point où l’agrandissement nous amène jusqu’à l’illisibilité des masses abstraites de sels d’argents[29] . » Richard Hamilton pousse la représentation à la limite de la reconnaissance et de l’abstraction, les formes à la frontière du chaos et de l’ordre, avant d’y déposer quelques touches choisies de peinture[30]. Grossie, exagérément déformée, la vision photographique ne renverrait qu’à elle-même si cet autre type de trace ne venait prendre le relais et animer encore la surface de la toile. Hamilton se sert de la photographie pour dévoiler la puissance de la trace picturale qui vient perturber la texture de la surface photographique, déjà malmenée. Il ajoute précautionneusement des taches de peinture blanche ou noire, par-dessus ou à côté des masses sombres, jouant sur les qualités du mat et du brillant. L’authenticité de l’image photographique est soulevée par ces touches de blanc crème qui naviguent entre les formes, par ces amas d’un noir profond qui épousent impeccablement certains contours. Caractère mouvant de la peinture qui flotte à la surface de l’émulsion comme autant de formes embryonnaires de la création artistique. En agrandissant à l’extrême une photographie, l’artiste montre comment il est possible de masquer l’évidence, pour la retrouver, ensuite, transfigurée. Comment, en d’autres termes, ne pas rester à la surface des choses, atteindre le point où seules restent des traces, fussent-elles faites de particules argentiques ou de pigments picturaux. Des traces qui se rencontrent, pour se fondre, se marier, s’agglomérer... Non plus une conversation animée entre la trace indicielle et la touche picturale, mais un “accouplement” donnant naissance à une œuvre au caractère hybride. La peinture, insistant ici et là tels des accidents de surface courant sur l’émulsion vient titiller l’œil, ramène la possibilité d’une éventuelle narration, réinjecte du sens là où il s’est dissout[31]. C’est véritablement dans cette œuvre qu’il explore cette puissance de la trace et interroge les capacités perceptives du spectateur qu’il résumait ainsi :

20 « La fascination qu’exerce sur moi les photographies tient dans ce pouvoir allusif de l’imagerie photographique. Les tentatives de certains artistes abstraits de créer des peintures ou des objets sans références extérieures (même si les résultats sont admirables) me paraissent non seulement futiles mais rétrogrades [...]. Je m’émerveille que les traces et les formes, simples ou complexes, aient la capacité d’élargir la conscience, qu’elles puissent renvoyer à une histoire de l’humanité toujours plus vaste, qu’elles engagent des réponses d’ordre émotionnel comme esthétique, et qu’elles autorisent des associations à la fois internes et externes à venir susciter l’imagination du spectateur[32]. »

21 C’est ce point précis que Hamilton recherche, ce moment où l’image se transforme pour devenir autre et apparaître complètement différente de ce que l’annexion à la réalité photographique pouvait laisser supposer. Il s’agit d’une ouverture à l’histoire, qui est essentielle à l’œuvre de cet artiste. Tout se joue dans cette ouverture donnée par la photographie, ce défi à relever de créer non pas une image fixe, unique, si réussie soit-elle, mais une surface hybride de perceptions – issue de l’étonnant « mariage du pinceau

et de la lentille[33] » – où s’accouplent références, émotions, textures. Où le sens peut se déployer en toute liberté.

22 #Notes Romains#

23 L'auteur tient à remercier Nathalie Boulouch et Michel Poivert pour leur aimable concours ainsi que Richard Hamilton pour sa précieuse contribution au choix iconographique et l'autorisation de sa publication.

NOTES

1. Aaron SCHARF, *Art and Photography*, London, Penguin Press, 1968, p. 318-319 ; VAN DEREN COKE, *The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972 (1re éd. 1964), p. 248-249.

2. Il convient de signaler que Richard Hamilton n’est même pas mentionné dans le catalogue *Une autre objectivité* aux côtés de Gerhard Richter ou d’Andy Warhol (*cf. infra*, note 9).

3. Le collage était présenté comme une œuvre à part entière lors de la première exposition personnelle de Richard Hamilton en 1964 : “Richard Hamilton”, London, Hanover Gallery, 1964.

4. R. HAMILTON, “Photography and painting”, *Studio International*, n° 908, vol. 177, fév. 1969, p. 120 : « It’s an old obsession of mine to like to see conventions mix. » Des éléments développés dans cet essai seront repris et augmentés d’autres extraits de ses écrits sur le sujet dans “Notes on photographs”, incluses dans *Collected Words 1953-1982*, London, Thames & Hudson, 1982, p. 64-69. (Cet ouvrage constitue une compilation essentielle des écrits de l’artiste, augmentée de nombreuses illustrations.)

5. L’analyse d’œuvres picturales imprégnées de photographie se situe dans la lignée de modèles développés pendant la décennie 1960-1970, et désormais bien établis : A. SCHARF, *op. cit.* ; VAN DEREN COKE, *op. cit.* ; E. BILLETER, *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, Berne, Benteliverlag, 1977.

6. *Cf.* Michel FOUCAULT, à propos de la peinture de Gérard Fromanger, “La peinture photogénique”, *Le désir est partout*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1975 ; repris dans Sarah WILSON (éd.), *Gilles Deleuze, Michel Foucault : revisions*, London, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 83-104.

7. Noëlle BAT, “Que peut la science pour l’art ? De la saisie du différentiel dans la pensée de l’art”, *L’Art et l’Hybride*, Saint-Denis, PUV, 2001, p. 75.

8. « Vision », prise au sens de « perception par l’organe de la vue », et de « manière de concevoir ».

9. Michel FRIZOT, “La surface sensible”, *in* M. FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 729.

10. *Cf.* Jean-François CHEVRIER, James LINGWOOD (dir.), *Une autre objectivité/Another objectivity*, Milan, Idea Books, 1989. Dans l’introduction de ce catalogue centré sur la “Photographie, art contemporain”, l’apport de ces artistes ayant eu recours à la photographie, au début des années soixante – parallèlement aux démarches conceptuelles et à la différence du photo-réalisme – est largement précisé et circonscrit.

11. R. HAMILTON, “Photography and Painting”, art. cit., p. 120 : « I would like to see how close to photography I could stay yet still be a painter in intent. »

12. Dans une œuvre comme *$he* (1958-1961), l’artiste avait déjà démontré la teneur de ces types de manipulation jouant sur les associations forcées de la femme et des objets de consommation telles qu’elles s’exprimaient dans la publicité, et palliant, de la même façon, le manque d’érotisme de la femme peinte des années cinquante. *Cf.* R. HAMILTON, *Collected Words, op. cit.*, p. 36.

13. *Id.*, “Photography and painting”, art. cit., p. 125 : « I would like to think that what I am doing is questioning reality. Photography is just one way, the most direct we know, by which physical existence can modulate a two-dimensional surface. Painting has long been concerned with the paradox of informing about a multidimensional world on the limited dimensionality of a canvas. Assimilating photography into the domain of paradox, incorporating it into the philosophical contradictions of art is as much my concern as embracing its alluring potential as media. »

14. Dieter SCHWARZ, “Exteriors, Interiors, Objects, People”, *Exteriors, Interiors, Objects, People*, Winterthur, Kunstmuseum, 1990, p. 13.

15. *Ibid.*, p. 13-14.

16. R. HAMILTON, art. cit., p. 120 : « The modifications that I made to it were airbrushed stains applied to the surface in such a way that the photographic quality was not disturbed, colouring it as a retoucher would to keep its integrity. »

17. *Ibid.*, p. 125 : « There was as little interference as possible with the photographic essence of the original. It is a “ready-made”, or an “assisted ready-made” in the Duchamp sense. »

18. C’est à partir du 23 juin 1962, à Los Angeles, et pendant environ deux semaines, que Bert Stern réalisa près de 2700 clichés de Marilyn Monroe. À l’époque, seules huit photos noir et blanc furent publiées. Il faudra attendre 1992 pour les voir apparaître en totalité dans l’album de *L’intégrale des dernières séances*. Ce colossal ouvrage rassemblant 2571 photographies vient d’être réédité : Bert STERN, *Bert Stern Marilyn Monroe : Complete Last Sitting*, Munich, Schirmer/Mosel ; London, Art Books, 2001. Hamilton a sans aucun doute également “pioché” dans le fonds disponible des images de Marilyn prises cette fois par George Barris sur la plage de Santa Monica, autour du 30 juin 1962. Marilyn Monroe disparaissait seulement quelques semaines plus tard, le 4 août.

19. R. HAMILTON, *Collected Words, op. cit.*, p. 65 : « *Still-life* and *My Marylin* were made concurrently, as opposites – in one case the photograph pure and intact, (at least ostensibly so), and the other an outrageous interference – the handmade mark in savage conflict with the photograph. »

20. L’année suivant sa retraite de la peinture, Warhol réalise en particulier deux séries de toiles qualifiées d’» extrêmement picturales », notamment ses *Autoportraits* et les *Grande Chaise électrique*. Dans ces exemples, on peut constater qu’il se sert de la peinture sans la tension ouverte générée par les larges coups de pinceaux de Rauschenberg, mais suivant de subtiles variations de tonalités entre les motifs composant une même série. Dans l’un de ses autoportraits, en bleu et rose, Warhol a d’ailleurs volontiers accentué des qualités proprement picturales. Il insiste sur une surface irrégulière, formée de différentes couches de peinture qui voilent les traits de son visage et contribuent à lui donner une résonance abstraite. De plus, l’emploi de couleurs à l’acidité quasi hystérique vient rompre avec la fadeur des tonalités propres aux images reproduites à outrance.

21. On retrouve bien sûr ces questions soulevées dans l’œuvre de Gerhard Richter qui, en dépit de son adoption de la photographie comme source, reste profondément attaché au processus pictural et maintient la primauté de la peinture, tout en questionnant ce que peut être notre perception de la réalité. Un exemple tardif, le portrait de sa fille Betty, réalisé en 1988, témoigne parfaitement de la façon dont Richter s’empare des conséquences esthétiques, et même affectives, liées aux manipulations de la “mise au point”. Voir l’analyse de Thomas CROW, “Handmade Photographs and Homeless Representations”, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, London, Yale University Press, 1996, p. 107.

22. Stephen BANN, “Exteriors/landscapes”, *Exteriors, Interiors, Objects, People, op. cit.*, p. 22.

23. *Ibid.*, p. 19 : « Landscape paintings and coloured post-cards are not separate and unrelated atoms, brought into sudden and unexpected conjunction. They are both expressions of the particular drive to visibility which has been so striking a feature of Western culture since the Renaissance. »

24. *Ibid.*, p. 19-20.

25. *Cf.* Daniel ARASSE, *Le Détail (Pour une histoire rapprochée de la peinture)*, Paris, Flammarion, 1996 (1992), p. 248-252. L’auteur expose les conditions dans lesquelles le regard jouit d’un tableau représentant un paysage et il affirme que « le parcours du regard se constitue d’un va-et-vient du détail à l’ensemble et de l’ensemble au détail, [et que] l’effet de plaisir du tableau tient à cette possibilité d’oscillation, entre rapprochement et mise à distance de ses parties [...] ». Il conclut en ajoutant qu’il « s’agit là d’une donnée fondamentale du succès de la peinture de paysage » (p. 249). « Comme si, pour jouir de la peinture, il fallait ne plus avoir de lieu propre » (p. 252).

26. S. BANN, *op. cit.*, p. 21.

27. Voir sa dernière rétrospective à la Hayward Gallery de Londres, “Malcolm Morley in Full Color” (du 15 juin au 27 août 2001).

28. R. HAMILTON, “Photography and painting”, art. cit., p. 120 : « Some of our attitudes to the camera are, even now, a hundred years after its invention, a little naive. We tend to think of the photograph as being a kind of truth. We like to think of it as what the eyes see and that can be far from the case. A camera is a very different optical device from the human eye, different in subtle but significant ways. »

29. *Ibid.* : « Ultimately the point is reached where enlargement takes us into unreadable abstract clumps of silver halides. » Notons que la qualité graphique de *People* – qui dérive bien de la même carte postale à l’origine de *Whitley Bay* – se distingue de cette première œuvre reproduite en simili. *People* est une photographie imprimée sur émulsion ce qui explique l’absence de réseau de points Benday en dépit des agrandissements extrêmes subis par l’image.

30. Une partie des étapes menant à l’œuvre finale est reproduite dans A. SCHARF, *Art and Photography, op. cit.*, p. 318-319. En parallèle à ce travail, Richard Hamilton a réalisé une œuvre intitulée *A Postal Card for Mother* qui se présente sous la forme de la carte postale de la plage anglaise bondée, à laquelle est ajouté un volet central mobile qui révèle un dépliant de huit photos de la même scène vue de plus en plus près, et aboutissant à *People*. Ce multiple original avait été réalisé à l’occasion de l’invitation, dans son loft de l’Upper Side, du peintre surréaliste William Copley. L’idée générale présidant à cette réunion d’artistes très divers (Richard Hamilton y côtoyait Walter De Maria et Kaspar Koenig), dans ce « lieu d’improvisation permanente » était de réaliser six portfolios pour SMS. Sous l’égide de “Shit Must Stop” se trouvaient ainsi rassemblés des opposants au lobby de critiques, conservateurs, collectionneurs qui contrôlaient le monde de l’art de la fin des années 1960. SMS se voulait un organe de rencontre de l’art et de l’utopie, abolissant les barrières entre les médias, et laissant aux artistes invités une liberté créatrice totale. *Cf.* “s.m.s”, exposition du 25 avril au 27 mai 1989, Paris, galerie Didier Lecointre et Denis Ozanne.

31. Il est possible d’établir un parallèle entre cette problématique, telle qu’elle est soulevée par l’œuvre d’Hamilton, et la façon dont celle-ci est abordée dans deux films aussi différents que *Blow up* (1966), de l’Italien Michelangelo Antonioni, et *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott dans lequel l’artiste m’avouait, lors d’un entretien réalisé à Northend le 22 mai 1999, avoir trouvé posée avec une plus grande acuité encore que dans *Blow up*, cette question précise d’une recherche improbable du sens par le biais de l’agrandissement extrême d’une photographie.

32. R. HAMILTON, “Photographie and painting”, art. cit., p. 120 : « The fascination that photograph holds for me lies in this allusive power of the camera’s imagery. The attempts of some abstract artists to create paintings or objects without external references (however admirable the results) seems to me to be not only futile but retrograde [...] I marvel that marks and shapes, simple or complex, have the capacity to enlarge consciousness, can allude back to an ever widening history

of mankind, can force emotional responses as well as aesthetic ones and permit both internal and external associations to germinate the imagination of the spectator. »

33. R. HAMILTON, *Collected Words, op. cit.*, p. 65 : « The mariage of brush and lens can be intriguing. »

AUTEUR

BRIGITTE AUBRY

Université Rennes II