

Richard Hamilton s'est éteint le 13 septembre 2011. Pendant plus d'un demi-siècle, son œuvre a projeté une exceptionnelle clarté sur le monde et sur nos représentations, dont il a exploré et pointé avec bonheur les faux-semblants narcissiques et les leurres. Son collage de 1956, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing*, l'a définitivement consacré père du pop anglais, si ce n'est du pop tout court. Père, pas pape. Ses œuvres témoignent d'un renouvellement formel permanent, réorganisant les agencements entre ce qui relève des images, de la technique et des idées. En parallèle à son activité personnelle, Hamilton a toute sa vie travaillé sur celle d'un autre, d'un aîné, Marcel Duchamp. Il en a éclairé et repris chaque recoin, sans jamais essayer de réduire l'univers duchampien à une lecture, ni se laisser enfermer par lui.



RICHARD HAMILTON

DISCIPLE EN MIROIR DE MARCEL DUCHAMP

interview par **Pascal Goblot**



Il est fascinant de voir comment un artiste s'est construit dans une relation à un autre artiste, un maître, un mentor. Une relation dont la fidélité indéfectible a permis l'émergence d'un espace de liberté esthétique.

Ces dernières années, j'ai, à plusieurs reprises, interviewé et filmé Richard Hamilton pour *la Légende du Grand Verre*, un long métrage de fiction sur *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Marcel Duchamp, dont Hamilton réalisa une réplique pour la Tate Gallery en 1966. La conversation qui suit est extraite de ces entretiens.

■ **Comment avez-vous découvert l'œuvre de Marcel Duchamp ? Et comment avez-vous fait sa connaissance ?**

Juste après la guerre, un ami m'a montré une copie des notes de la *Boîte verte* (1). J'ai trouvé cela fascinant. Je n'y comprenais évidemment rien. Je ne pouvais pas déchiffrer ce qui était écrit puisque c'était en français,

À gauche/left: « A Mirrorical Return ».

R. Hamilton à travers *le Grand Verre*. (© Tate, Londres, 2011). *Hamilton through the "Large Glass"*.

Ci-dessus /above: R. Hamilton. Portrait de Marcel Duchamp. 1967. Impression/papier. (© Tate, Londres)

mais c'est l'objet lui-même qui m'intéressait. Après cela, la première peinture que j'ai vue, c'est la *Mariée*, dans une exposition à la Tate Gallery qui s'intitulait *Chefs-d'œuvre de l'art moderne du musée d'Art moderne de New York*. J'ai été subjugué. Parmi tous les chefs-d'œuvre réunis, c'est celui-là qui m'a fait entrevoir de nouveaux horizons.

Des années après, en 1956, j'ai essayé, avec l'aide d'un ami parlant le français, de traduire les notes de la *Boîte verte* en vue d'une soirée consacrée à Marcel Duchamp. Je lui ai écrit pour lui demander de jeter un œil sur mon travail, de me dire ce qu'il en pensait. Un an plus tard, j'ai reçu une lettre, et j'ai reconnu l'écriture de la *Boîte verte*. Duchamp voulait me

présenter George Heard Hamilton, simple homonyme sans lien de parenté avec moi, qui travaillait sur la traduction de l'ensemble des notes de la *Boîte verte*. Ce qui m'intéressait dans ce projet, c'est que ces notes ne pouvaient pas être imprimées comme un texte littéraire, de manière classique ; les repentirs, les ajouts, les renvois, toutes ces petites marques, ces diagrammes dont Duchamp surchargeait ses écrits, étaient très compliqués à rendre en typographie. Il fallait réussir à exprimer le sens des notes, la pensée à l'œuvre en amont du travail. Cela nécessitait de trouver une forme qui donnerait aux lecteurs une idée juste de l'élaboration mentale accomplie par la personne ayant écrit tout cela.

Après trois années de correspondance avec Duchamp, couronnées par une rencontre à Paris, j'étais devenu pour lui une sorte de disciple de la nouvelle génération. Il appréciait les efforts que je faisais pour le comprendre, il trouvait que je me débrouillais très bien !

DES OBJETS ORDINAIRES

Vous le voyiez souvent ?

Oh oui, je l'ai pas mal fréquenté. En 1963, je suis allé voir son exposition à Pasadena. J'étais invité à faire une conférence, mais c'était assez difficile pour les Américains de comprendre où je voulais en venir (*rires*). Je n'ai pas eu l'impression de les toucher avec mon topo, mais l'occasion était belle tout de même puisque j'ai rencontré Warhol, Oldenburg et tous les artistes pop américains, qui me connaissaient déjà comme artiste. De retour de Pasadena, j'ai émis l'idée que quelqu'un devrait organiser une rétrospective en Angleterre. On m'a répondu : « Ok Richard, mais c'est toi qui t'y colles ! » J'ai vite compris qu'une exposition Duchamp sans le *Grand Verre* n'aurait aucun sens ; or il était impossible de le faire venir de Philadelphie. Alors j'ai décidé de le refaire. Ce qui voulait dire au moins un an de travail supplémentaire.

Cette réplique du Grand Verre, vous l'avez réalisée comment, techniquement parlant ?

Dès le départ, j'avais décidé que je ne m'attaquerais pas à la fabrication d'un fac-similé. Ce qui aurait été impossible de toute manière, vu l'état de décrépitude du *Grand Verre* de Philadelphie. Car il est vieux, terriblement vieux. Il a déjà un pied dans la tombe ! J'ai donc pensé qu'il me fallait redécouvrir la façon dont Duchamp avait procédé. Et parcourir les mêmes étapes. La première a consisté à faire un dessin avec les données. Pour cela, j'ai trouvé toutes les informations dont j'avais besoin dans les notes de la *Boîte verte* : chiffres, cotes, perspective des formes selon le point de fuite et la distance... Rien ne manque.

C'est une tradition établie en art de copier les œuvres des grands maîtres. Les gens exécutent des copies de tableaux pour



comprendre comment ils sont faits. Avez-vous construit votre réplique dans cet esprit ?

Non. Je ne l'ai copié ni pour m'instruire ni pour en apprendre quoi que ce soit. Je l'ai copié uniquement parce que j'en avais besoin pour l'exposition. Au terme de « copie », je préfère celui de « reconstruction ». Et je n'ai pas seulement reconstruit le *Grand Verre*, j'ai reconstruit aussi les *Moules mâliques* et la *Glissière*, tout ce dont j'avais besoin. J'ai même suivi les étapes préparatoires. Il ne s'agissait pas d'une simple reconstruction ou de la version en fac-similé du *Grand Verre* lui-même, mais d'une étude exhaustive de l'activité ayant abouti à sa création, depuis les spéculations initiales de 1912 autour du projet. En partant de ce principe, il m'était nécessaire de connaître les procédés techniques qu'il avait adoptés.

Beaucoup d'artistes de votre génération sont surtout influencés par les ready-mades. Vous, c'est plutôt le *Grand Verre* ?

« Passage of the Bride II ». 2004. Technique mixte 100 x 125 cm. *Mixed media*

Je ne fais pas vraiment la différence. Ils datent de la même époque, et c'est délibérément qu'il a installé cette dichotomie. Le *Grand Verre* est une des œuvres les plus complexes du 20^e siècle. Une complexité résultant d'un travail énorme. Les ready-mades sont des objets ordinaires, radicalement à l'opposé du *Grand Verre*. Le tout premier ready-made, *Roue de bicyclette*, rappelle dans sa forme le mécanisme de la *Broyeuse de chocolat*, et il y a une forte affinité entre *Porte-Bouteilles* et les *Moules mâliques* du point de vue de la structure. Les deux œuvres datent de 1913, date à laquelle il travaillait au *Verre*. On ne peut pas compartimenter cette création ; il faut absolument considérer cette totalité pour apprécier son génie à sa juste valeur.

Avez-vous fait des découvertes pendant la reconstruction ?

La révélation la plus extraordinaire s'est produite alors que je travaillais sur la partie appelée « L'épanouissement », qu'il décrit dans des termes plutôt poétiques : « [...] l'auréole de la mariée, l'ensemble de ses vibrations splendides ». Plutôt sexy, donc. Je me suis rendu compte que, selon les indications, je devais préparer des tons chair, pas ceux qu'on peut voir sur l'original car le *Verre* répand une lueur verdâtre sur l'ensemble. Mais avec cette couleur de carnation, on réalise qu'on est plus près d'un Renoir, d'un nu somptueux.

Quelle est votre opinion sur les différentes interprétations du *Grand Verre* ?

Je pense qu'on touche parfois à l'absurde. Je n'ai jamais tenté de l'interpréter. J'ai essayé de comprendre comment c'était fait. Certains le rattachent à la philosophie zen, d'autres au christianisme et à l'assomption de la Vierge ! Les histoires les plus folles circulent. Octavio Paz résume : « Aucune n'est valable en particulier puisqu'elles le sont toutes. » C'est Mar-



Ci-dessus/above: « Attic ». 1995. Cibachrome sur toile. 122 x 244 cm. Cibachrome on canvas

Marcel Duchamp et Richard Hamilton. « The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (La mariée mise à nu par ses célibataires, même ». 1915-23.

Réplique/replica: 1965-66. (© Tate, Londres, 2011)

cel et son mythe, il l'a créé de toutes pièces, en lien avec tous les grands mythes de l'histoire de l'humanité.

Votre fameux collage, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing [Qu'est-ce qui rend les foyers contemporains si différents, si attirants], déploie une vision ironique de la relation homme-femme. N'y a-t-il pas quelque chose de ce genre dans le Grand Verre entre la « jeune mariée » et les « célibataires » ?

Je dirais que ce genre de déduction est un peu tirée par les cheveux. Surtout qu'en général les gens ont tiré des conclusions totalement différentes de leur glose du *Grand Verre*. D'ailleurs ce collage, je l'ai réalisé plus d'une année avant de m'investir sérieusement dans la pensée de Duchamp. C'était en 1956. Mon idée de départ consistait à sélectionner un ensemble d'éléments qui me sembleraient représenter, ou symboliser, la vie moderne. J'avais élaboré une liste : « Aujourd'hui, c'est quoi ? » J'avais écrit en tête de liste « Hommes et femmes », c'était la base, le point de départ. Puis venait l'histoire ; j'avais écrit « Nous sommes dans le présent, nous ne pouvons pas prédire l'avenir, mais nous pouvons dire l'histoire, en tout cas dire quelque chose à ce sujet » ; j'avais donc écrit le mot « histoire ». Et encore toute une série de trucs, de sens assez large, comme : « nourriture, cinéma,

téléphone... », qui devraient figurer dans le collage ; j'ai dû trouver une façon de tout faire tenir ensemble d'une manière ou d'une autre. Je pense donc qu'il est un peu exagéré de n'y voir qu'une association, romantique ou autre, entre hommes et femmes. C'est un plan très large sur la vie à cette époque. Il n'en donne pas une image rêvée, mais bien plutôt une image exprimée métaphoriquement par les symboles en vogue à ce moment-là.

SYMBOLISER LA VIE MODERNE

Beaucoup d'artistes revendiquent leur filiation à Marcel Duchamp. Vous semblez avoir réussi à séparer votre production artistique personnelle de votre travail sur Duchamp. Comment qualifieriez-vous votre relation à ses œuvres ?

Bon, j'aurais du mal à dire que je n'ai pas été influencé par Marcel. Mais de là à faire des ready-mades après lui, je trouve ça carrément obscène ! Sa position théorique consistait à dissocier la main de l'artiste de l'œuvre d'art. En utilisant des outils, des outils pour dessiner par exemple, il parvenait à échapper à l'obligation d'étaler des couleurs sur sa toile comme un vulgaire barbouilleur de la butte Montmartre (*rires*). Plutôt que d'adopter l'imagerie de Duchamp, mon idée a donc consisté à en prendre le contre-pied. C'était un iconoclaste, Duchamp : tout était défi pour lui, à commencer par lui-même ! D'une certaine façon, je pense que les ready-mades lui sont apparus comme une réaction iconoclaste à l'autre versant de sa personnalité ; son côté précis, méthodique, minutieux à l'excès, d'une rigueur d'écriture absolue. Mon sentiment était donc que pour être fidèle à Duchamp, il fallait être aussi différent de lui que possible. Je me suis ainsi aventuré sur des

terrains généralement considérés comme « bébêtes » : les paysages, les filles dans les bois. Des travaux humoristiques à leur façon, mais qu'on serait loin de penser inspirés par Duchamp. Ils essayaient pourtant d'installer cette dichotomie qu'il avait mise en pratique pour ses ready-mades.

Vous n'avez pas choisi d'avoir un style unique aisément reconnaissable, comme Marcel Duchamp d'ailleurs, non ?

Oui. Ce que je suis sûr d'avoir emprunté à Duchamp, c'est l'intérêt qu'il y a à ne pas se répéter. C'était presque un précepte pour lui. Je ne vais pas faire comme ça, parce que je l'ai déjà fait le mois dernier, ou l'année dernière ou il y a douze ans. Il s'agissait pour lui



la mariée mise à nu...

de trouver sans arrêt de nouvelles choses à faire. La répétition l'ennuyait. Ce qui le motivait, c'était de trouver des solutions nouvelles aux différents problèmes qu'il s'imposait de résoudre. Je pense que c'est le genre d'attitude qu'on a tout intérêt à reproduire.

Est-ce un choix moral, ou une manière d'explorer différents champs esthétiques ?

Un choix moral, je suppose. Mais avant même de connaître Duchamp, je tendais déjà vers cette idée de ne pas adopter un style unique. De me promener d'une chose à l'autre. Les gens pensaient : « Tiens ! il essaie de trouver son style. » Mais je trouvais un style, et puis un autre, et puis encore un autre ; trouver des styles différents plutôt que d'en adopter un pour le reste de mon existence. Au début des années 1960, j'ai eu à interviewer Marcel pour la BBC. Dans ce film, je lui demandai l'effet que cela lui faisait, avec le recul, d'avoir produit une œuvre aussi magistrale, qui était mainte-

nant derrière lui. Il répondit : « Je ne pensais pas du tout faire œuvre magistrale, je faisais simplement ce qui me plaisait. Que ce fût magistral ou non ne m'intéressait absolument pas. » Je lui rétorquai : « Un peu quand même, vu tout le temps que vous y avez consacré ! Douze ou quinze ans, peut-être plus, obsédé par la même chose, la faisant constamment progresser. » Et il me dit : « Des tas de gens consacrent douze ans et plus à accomplir des choses stupides ! Pourquoi devrais-je être différent ? »

Quelle est votre définition de l'œuvre d'art ?

Je suppose que, pour moi, une œuvre d'art c'est ce qu'un artiste crée. Et si je me considère comme un artiste, ce que je fais, ce sont des œuvres. J'ai toujours ce sentiment qu'il est indispensable de m'investir dans ce que je fais, j'aime penser que je vais produire un travail abouti ; je me rendrai compte qu'il est abouti parce que ça me rend heureux, parce

que j'ai la satisfaction d'avoir accompli quelque chose. Et cela, je n'ai pas besoin de beaucoup forcer pour me dire que c'est une œuvre d'art. Maintenant, si vous me posez la question « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? », ma réponse aura un peu de mal à convaincre. ■

(1) La *Boîte verte* est un ensemble en fac-similé des notes préparatoires au *Grand Verre*, édité par Duchamp à 300 exemplaires.

Pascal Goblot est vidéaste et documentariste. Il a notamment réalisé *The Unknown Secret of Sylvester Stallone* (prix CNC, 2010), et l'installation *Through the Large Glasses* (Seconde Main, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2010). Dernier ouvrage paru, Henri Atlan, la philosophie dans l'éprouvette, conversation avec Pascal Goblot (Bayard, 2010).

« Diab DS-101 Computer ». 1985-89.
Technique mixte. 70 x 50 x 50 cm
Mixed media

