

Tom Phillips
Tom Phillips

Jean-Loup Bourget

Volume 20, Number 82, Spring 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55035ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

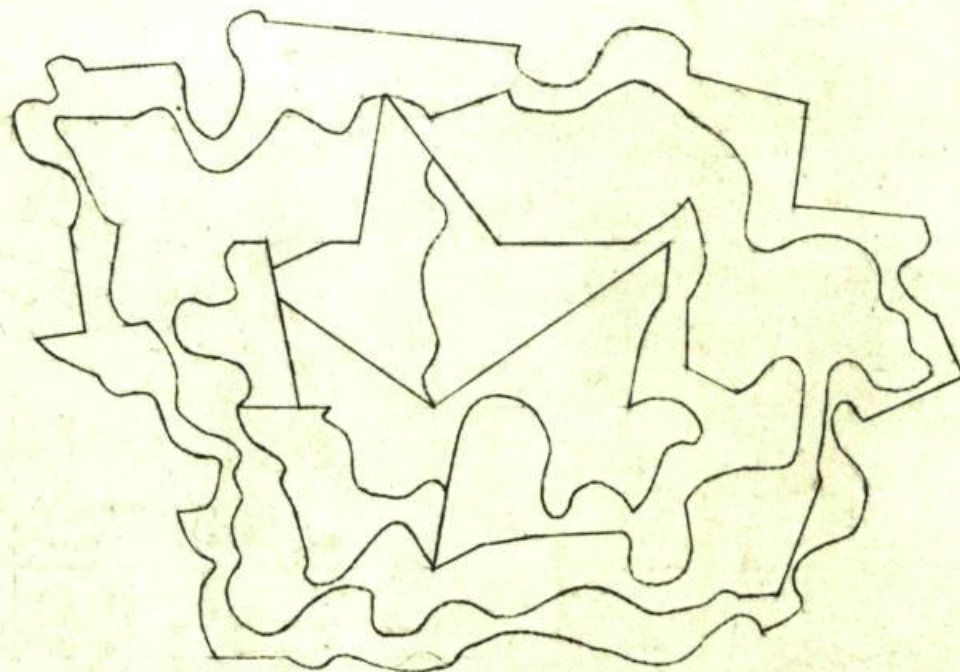
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourget, J.-L. (1976). Tom Phillips. *Vie des arts*, 20(82), 60–93.



Tom Phillips

Céline aimait se comparer à Seurat. Il décelait une ressemblance entre les points de suspension, dont il rythmait sa prose pour lui donner le rendu de la langue parlée, et le pointillisme qu'utilisaient les néo-impressionnistes pour augmenter la luminosité de leurs tableaux. Céline et Seurat ont aussi en commun d'avoir élaboré des techniques hautement artificielles et prenant beaucoup de temps pour produire certains effets (de vérité ou d'émotion) auxquels ils s'attachaient par-dessus tout. L'observateur pressé croit saisir le principe de tels procédés, mais leur complexité, leur exigeante minutie n'apparaissent qu'à la loupe. Enfin, ces procédés rompent si nettement avec les conventions inavouées (de la peinture, du roman) que le spectateur/lecteur a d'abord tendance à les percevoir comme jeu ou provocation.

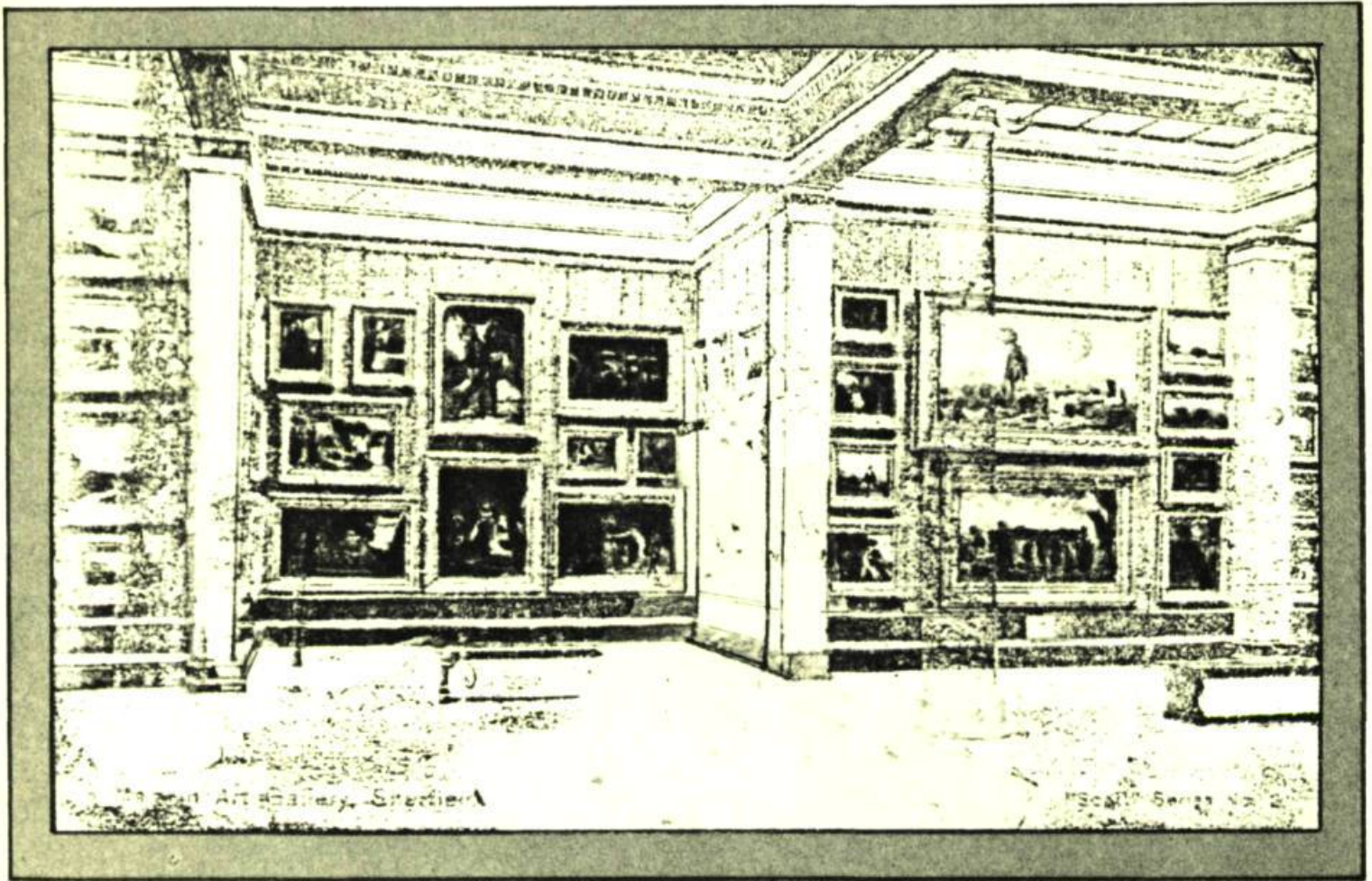
Tom Phillips (né à Londres en 1937) se sert beaucoup des petits points, des virgules de couleurs, quoiqu'il ne prétende pas adhérer aux théories de Chevreul, de Seurat et de Signac: son pointillisme «procède simplement de la décision de travailler avec des couleurs distinctes et du désir d'être précis». Sans doute reflète-t-il aussi l'image télévisée. D'autre part, Tom Phillips, qui rend la tâche des critiques d'autant plus malaisée qu'il fait semblant de la leur faciliter, leur mâche la besogne, a eu une enfance qu'on peut qualifier de celineienne. Il s'en explique longuement dans l'introduction à *Works — Texts — to 1974, catalogue de sa rétrospective à La Haye et à Bâle (1975)*. Attachement très fort à sa mère; milieu petit

*Mais l'araignée de la haie
Ne mange que des violettes.*
(Rimbaud)

bourgeois, ennuis d'argent, dont il essaie de se tirer par des spéculations mesquines qui échouent inmanquablement; l'équivalent de la mère dentellière de Céline, c'est le maître d'école qui dessinait des enluminures gothiques.

On objectera peut-être que ces éléments n'apparaissent pas dans l'œuvre de Tom Phillips. Je répondrai qu'à mon sens, son œuvre n'est pas seulement la suite, ou la somme, de ses peintures. Phillips simultanément fait de son œuvre une chronique, un memento de sa vie, et de sa vie tout entière une œuvre. A cet égard, le nom qui s'impose n'est plus celui de Céline, mais celui de Proust (rapprochement qui n'est pas fortuit, car les deux plus grands écrivains français de ce siècle n'ont qu'un antagonisme de surface; ils sont, pour ne citer qu'un ou deux exemples, également obsédés par le style, par la vie recomposée en laboratoire, et par la société d'avant 1914). Dans sa démarche, Phillips me semble lié aux peintres réunis dans l'exposition *Pour Mémoires* (Bordeaux, Paris, etc., 1974), qui essayait d'illustrer le thème proustien d'une peinture *nostalgique*. Ce qui caractérise l'œuvre de Phillips, c'est que chaque image s'y réfère à une image antérieure et est elle-même, en puissance, la source (philologique) d'une image à venir. C'est l'«enfilade de copies» dont parle Barthes dans *S/Z*, ou plutôt, comme dit Marina Vaizey, le jeu du téléphone: ainsi, le drapeau britannique déployé sur la couverture de *Works — Texts* est une image de Phillips peinte d'après la photo d'un



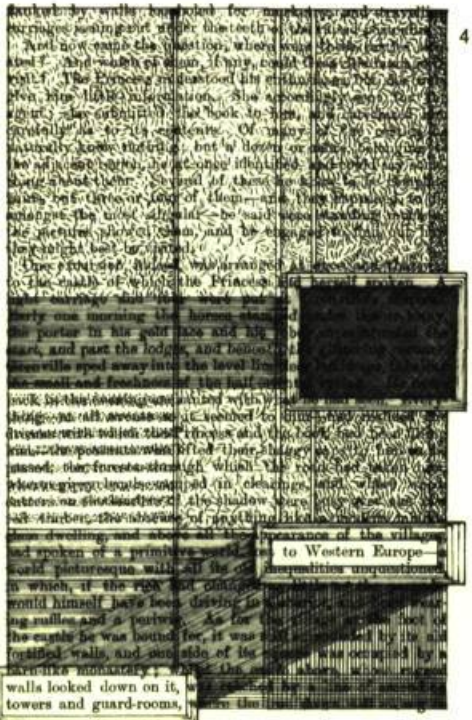


3

Mappin Art Gallery Sheffield (after Scott series 2: printed in Hessen; published in Birmingham). Outline of Painting Project. v. membricci.

A HUMAN DOCUMENT.

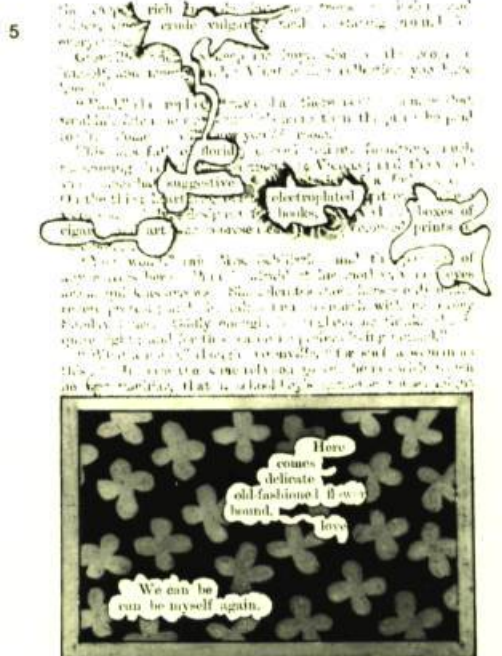
63



4

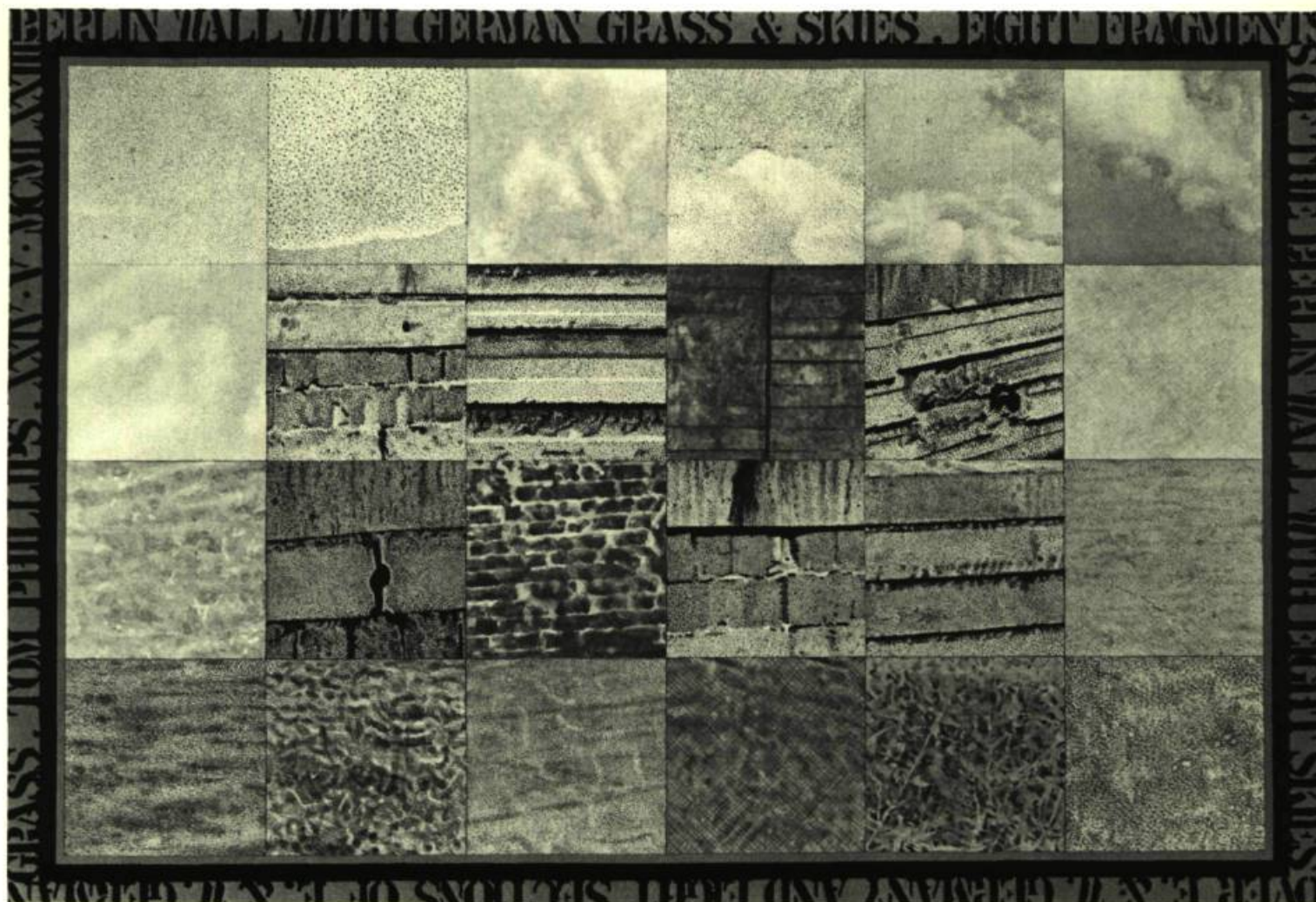
228

A HUMAN DOCUMENT.



5

1. Tom PHILLIPS
Golden Section Study, 1965.
Crayon sur papier; 21 cm 6 x 31, 8.
2. Here we exemplify, 1969-1970.
Huile sur toile; 60 cm 5 x 60, 5.
3. Mappin Art Gallery, Sheffield, 1973.
Graphique; 17 cm 8 x 21, 6.
4. Un document humain, page 63.
5. Un document humain, page 228.



6. Le Mur de Berlin, 1973. Lithographie; 43 cm 2 x 57,2.

drapeau réalisé d'après une précédente image du peintre, dont la source était un détail d'une carte postale berlinoise (retouchée). La peinture de Phillips constitue une sorte d'«archéologie du savoir» (Foucault), à la fois du savoir de la peinture, de son histoire et du savoir de Phillips lui-même. Pour donner de son travail une *rétrospective* de 1962 à 1974, il peint (à partir de 1972) une série de soixante tableaux *récapitulatifs*, chaque année étant représentée par cinq tableaux. (Maintenant qu'il est presque à jour, va-t-il peindre des tableaux prospectifs et non rétrospectifs?) Le numéro quatre, *Analyse d'un tableau de maître*, se réfère et à l'histoire de la peinture, puisqu'il explicite le rythme de Tintoret (*Saint Georges et le Dragon*), et à la *préhistoire* de Phillips, puisque l'original (le cahier de *copies originales* sur lequel il dessinait quand il était étudiant) est perdu, mais ici *restitué*. Il est frappant de noter que le premier tableau où, de son propre aveu, Phillips a trouvé son ton de voix personnel, s'intitule *Petite histoire de l'art* (ou *Un peu d'histoire de l'art?*), 1965. Depuis une dizaine d'années, Phillips enlumine ce *Humument* qui est un palimpseste-à-rebours, une version multiplement interpolée de *A Human Document*, du victorien W. H. Mallock, dont il peint presque entièrement les pages, laissant surnager quelques mots, quelques phrases, qui apparaissent dès lors comme décodées, déchiffrées, grâce

à la grille que leur impose l'artiste. Tout se passe donc comme si Phillips en mettait en lumière le sens original, primordial, se contentant d'obscurcir l'in-signifiant de Mallock.

La tentative de Phillips est d'essence encyclopédique. De là, les multiples références culturelles des tableaux: citations latines, poètes français, emblèmes à la Poliphile, histoire de la peinture, musique allemande, ... A quoi s'ajoutent des commentaires politiques (le Mur de Berlin, l'apartheid, ...). Mais il faut bien voir que références, citations, bribes de savoir, ne constituent nullement la signification des tableaux, mais seulement leur matériau. De même, le *sens* d'une encyclopédie n'est pas son contenu, mais son mode de classement et, éventuellement, ce qu'elle laisse filtrer. Si l'image envahit le texte (*A Humument*), inversement le texte est présent à l'intérieur de l'image, dans ses marges, en introduction et en conclusion au catalogue. Il est donc clair que Phillips *n'explique pas* son œuvre, mais que celle-ci doit être considérée comme l'ensemble de l'image et de sa glose proliférante. L'œuvre de Phillips, en réalité, ce n'est pas tel ou tel drapeau, pas même le dernier en date (sur la couverture citée), mais cette couverture sur laquelle l'historique de l'image se superpose à l'image. L'image est, si l'on veut, la partie émergée de l'iceberg, dont le texte nous indique, en pointillés, la partie submergée. (On

pourrait donc voir là une certaine tautologie. C'est le principe du *renvoi* dans les dictionnaires.)

Mais l'encyclopédie, c'est à la fois l'infinie variété, et la somme, le tout, le savoir comprimé, condensé dans un seul livre. Mallarmé: «Le monde est fait pour aboutir à un beau livre» (citation aimée de Tom Phillips). Et encore: «S'il y a un mystère du monde, cela tiendrait dans un premier-Paris du *Figaro*.» De même, chez Phillips, le catalogue de couleurs (*Farbenverzeichnis*), série de bandes qui permet à l'artiste de *recycler* la peinture inutilisée, a laissé place au «terminal grey», au gris-de-la-fin-de-la-semaine, mélange, synthèse, kaléidoscope des résidus non utilisés dans le *Farbenverzeichnis*. L'œuvre de Phillips a (provisoirement, on espère) abouti à un beau catalogue. Cette tentative de synthèse, de *Gesamtkunstwerk*, serait bien dans l'esprit victorien, si l'humour, l'ironie, le calembour, l'appel au hasard malicieux (le mystérieux Hollandais C. LOOPSEEND et de ... O.P.E.N.; c'est aussi, ajouterai-je, LOOP'S END = la boucle est bouclée, et, contradictoirement, LOOSE END = la fin est ouverte) ne venaient en affirmer le caractère salubrement moderne; l'encyclopédie, Dieu merci, n'est pas close.

By Jean-Loup BOURGET

*But the hedge-spider
Eats only violets.
(Rimbaud)*

Céline liked to compare himself to Seurat. He sensed a similarity between the points of suspension which helped to give his prose the rhythm of speech and the pointillism used by the Neo-Impressionists to heighten the luminous quality of their paintings. Céline and Seurat are further similar in that they both developed highly artificial and time-consuming techniques in order to produce the supreme ends, on the one hand, of realism, and on the other, of emotional truth. The hasty observer might believe that he has grasped the principle underlying such methods, but their complexity, their exacting detail require careful scrutiny. Indeed, these procedures are so opposed to implicit conventions (of painting, of the novel) that the viewer/reader will initially look on them as deliberately playful and provocative.

Tom Phillips (born in London in 1937) makes much use of suspension points and of commas in colour, although he does not claim to follow the theories of Chevreul, Seurat and Signac. His own pointillism "merely proceeds from decision to work in separated colour and the desire to be accurate". It probably also reflects the television image. Then again, Tom Phillips' childhood can well be described as Célian. In his introduction to *Works — Texts — to 1974*, the "catalogue" for his retrospective exhibition in the Hague and Basel (1975), a lengthy description of his early years shows how he can complicate the critics' task while seeming to prepare the way to an understanding of his aims. As in the case of Céline, there is the strong maternal attachment, the lower middle-class upbringing, constant money problems and the inevitable failure to solve them by petty speculation. Céline's lace-making mother takes the form of the school-master who traces the illuminations of mediaeval manuscripts.

It might be objected that these elements are not apparent in Tom Phillips' work. I should reply that, to my own mind, his work is not simply the succession or the sum total of his paintings. Phillips simultaneously turns his work

into a chronicle, a memento of his life, and of his life, in turn, he makes a *corpus*. From this point of view, it is not Céline who springs to mind, but Proust (the association is a valid one as the antinomy between the two greatest French writers of the twentieth century is superficial. To give but one or two examples, they are both equally obsessed by style, by life, re-constituted, as it were, in the laboratory, and by pre-1914 society). Phillips' approach seems to me to relate him to the artists represented in the exhibition *Pour Mémoires* (Bordeaux, Paris, etc., 1974) which was an attempt to illustrate the Proustian theme of *nostalgic* painting. Characteristic of Phillips' work is that each image refers to a previous one, being at the same time the potential (philological) source of an image to come. It is the "succession of copies" described by Barthes in *S/Z*, or rather, as Marina Vaizey has put it, "the telephone-game". For example, the British flag unfolding on the cover of *Works — Texts* is adapted from the photograph of a flag, itself painted by Phillips, whose source was a detail from a (retouched) postcard of Berlin. Phillips' paintings constitute a kind of "archeology of knowledge" (Foucault), of painting, of its history, and of Phillips' own knowledge. With a *retrospective* of his work from 1962-1974 in mind, Phillips begins in 1972 a series of 60 "recapitulatory" pictures, each year being represented by 5 paintings. (Now that he has brought it almost up to date, will the next step be *prospective*, rather than retrospective?) Number 4, *Analysis of Old Master Painting*, alludes both to the history of painting, since it renders Tintoretto's rhythm explicit (*Saint George and the Dragon*), and to Phillips' own prehistory, the original, his student sketchbook of *original copies* being lost — and in this way, "restored". Significantly, the first painting in which, according to the artist himself, he found his personal touch, is called *A little Art History* or *A Little of Art History*, 1965 (note the ambiguity). For ten years now, Phillips has been illuminating the *Humument*, which is an inverted palimpsest, a multiple interpolation of *A Human Document* by the Victorian writer W. H. Mallock. He paints over the pages of the book almost completely. Certain words still float to the surface, now deciphered and decoded, thanks to the grid superimposed by the artist. It is as if Phillips were bringing the original, primordial meaning to light by blocking out Mallock's non-signifiers.

Phillips' endeavour is essentially encyclo-

paedic. Hence the multifarious cultural references contained in his works. Latin quotations, French poets, emblems in the manner of Poliphilus, the history of painting, German music, . . . In addition, political commentaries (the Berlin Wall, apartheid, . . .). But these allusions in no way constitute the meaning of the whole. They are the raw material. Similarly, it is not the content of an encyclopaedia which is meaningful, but its system of classification and, possibly, what filters through the rubrics. If the image invades the text, (as in *A Humument*), conversely, the text is present in the image, in its margins, in the catalogue's introduction and conclusion. It is clear then that Phillips does not *explain* his work, but that it should be considered as the whole constituted by the image together with its proliferous glossary. Phillips' achievement is not, in fact, such and such a flag, not even the most recent form (on the said catalogue) but the story of the image superimposed on the image. The picture is, so to speak, the visible part of the iceberg whose underwater bulk is indicated by a pointillist text. (There is a kind of tautology at work here. It is the cross-reference principle of the dictionary.)

However, an encyclopaedia is both the infinite variety and the sum, the entirety, knowledge compressed and condensed in book form. Phillips likes to adapt Mallarmé: "Everything in the world exists to end up as a fine book". Or, to quote Mallarmé again: "If there is a secret of the universe, it would be found in a leading article of the *Figaro*". And so, Phillips' catalogue of colours (*Farbenverzeichnis*) a series of strips for the recycling of unused paints, gives way to "terminal grey", to the end-of-week grey, a mixture, a synthesis or kaleidoscope of the unused residues of the *Farbenverzeichnis* itself. Phillips' work has, provisionally, let us hope, ended up as a beautiful catalogue. This attempt at synthesis, at a *Gesamtkunstwerk*, would be well within the Victorian spirit, were it not for the humour, the irony, the pun, the appeal to mischievous chance (the mysterious Dutchman C. LOOP-SEEND is the telescoping of C.L.O.S.E.D. and of . . . O.P.E.N.; it is also, I should add, LOOP'S END = the closure is closed, and paradoxically, LOO.SE END = the end is open). Thanks to these qualities, the summation is healthily modern. The encyclopaedia, thank God, is not closed.

(Translation by Eithne Bourget)

La Maison Reitman se réjouit de la réouverture du Musée des Beaux-Arts de Montréal et, à cette occasion, présente aux Administrateurs et au Personnel du Musée ses meilleurs vœux de réussite dans toutes leurs entreprises.

Reitman's