Document generated on 04/28/2024 1:22 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

Thick Paintings d'Eric Cameron

Gilles Rioux

Volume 30, Number 121, December–Winter 1985

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54069ac

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

Rioux, G. (1985). *Thick Paintings* d'Eric Cameron. *Vie des arts*, *30*(121), 34–85.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1985

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

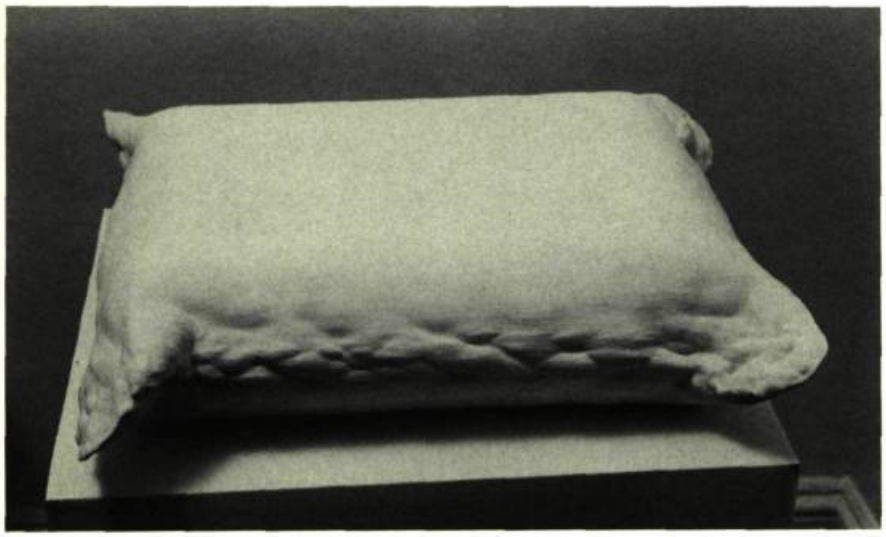
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



THICK PAINTINGS D'ERIC CAMERON

Gilles RIOUX

A l'été 1984, Eric Cameron présentait au Nickle Arts Museum, rattaché à l'Université de Calgary, une installation intitulée *Bent Axis Approach* qu'accompagnait un essai publié en un petit volume d'une centaine de pages. Le titre se traduit littéralement par: *L'Approche selon un axe infléchi*. L'essence d'un axe étant d'être une ligne droite, réelle ou de référence, l'auteur nous place devant une impossibilité géométrique et une contradiction dans les termes. Enfin, il n'est pas interdit de supposer que ce titre puisse ne pas être totalement dépourvu d'une certaine forme d'humour.

Cet essai prend son impulsion de départ dans une phrase où Clement Greenberg affirme que lorsqu'une *«société devient incapable de justifier l'inévitabilité de ses formes particulières, elle rompt le consensus dont dépendent largement artistes et écrivains pour communiquer avec leur auditoire.»* Sur cette lancée, Eric Cameron fait dans les deux premiers chapitres un vaste tour d'horizon philosophique et esthétique où son érudition fait intervenir Aristote, Giotto, Alberti, Lessing, Kant, T.S. Eliot, Duchamp, Pollock et d'autres, avant de rapporter, dans la troisième partie, la genèse de ses propres *Thick Paintings* qui apparaissent alors comme une démonstration de cette notion d'inévitabilité et de ses implications dans le développement de la théorie de l'art.

L'auteur nous entraîne dans une expérience artistique d'apparence banale, du moins au départ, dont il relate par le menu toutes les étapes et les transformations imprévues. Si pareille démarche était réductible à sa seule singularité, l'intérêt soulevé aurait vite fait de retomber; mais, par la finesse de ses analyses, cet essai devient une fascinante aventure intellectuelle dont il nous fait plaisir de procurer à nos lecteurs de larges extraits, tandis que certains passages ont dû être résumés pour des raisons évidentes d'espace.

1. Eric CAMERON 1901 couches de peinture sur un annuaire téléphonique. Travail commencé en avril/mai 1979; terminé le 9 février 1985.

2. 1804 couches de peintures sur une tasse, une soucoupe et une cuillère. Commencé en avril/mai 1979; terminé le 9 février 1985.

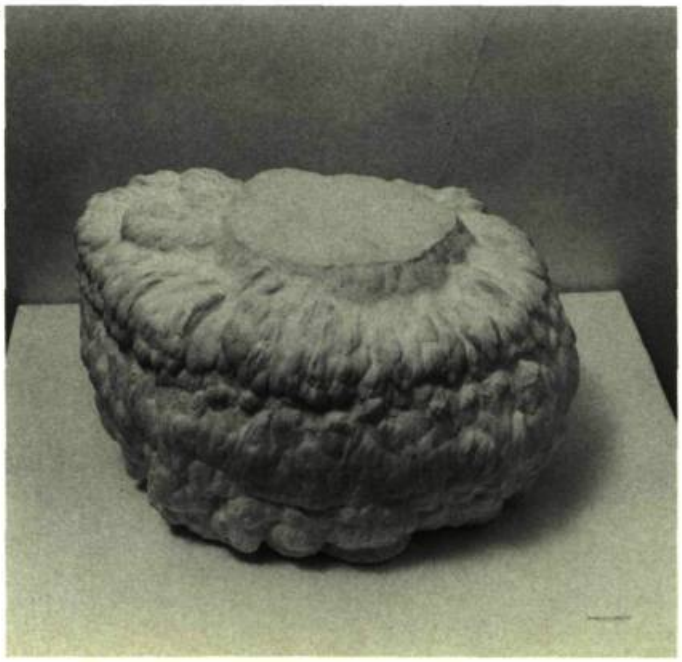
3. 2365 couches de peinture sur un pinceau et sur un coup de pinceau. Commencé en avril/mai 1979; terminé le 10 mars 1984.

4. 1889 couches de peinture sur une bouteille de bière. Commencé en avril/mai 1979; terminé le 10 mars 1984. (Photos Douglas Sharpe)

C'est à la fin d'avril (ou peut-être au début de mai) 1979 que j'ai commencé à appliquer des couches de peinture sur différents objets qui me sont tombés sous la main dans mon appartement. La première couche de peinture fut pure magie. Une fois recouverts d'un apprêt blanc, une pomme, une chaussure ou un annuaire de téléphone abdiquaient soudain le caractère et la fonction qu'ils assumaient dans la vie courante pour devenir des sculptures à part entière. Toutefois cette magie était fort prévisible et, qui plus est, d'autres artistes en avaient fait l'expérience avant moi. (...)

Ce qui était moins apparent c'était l'accroissement du volume de l'objet. Une semaine plus tard, après avoir appliqué cinquante couches de peinture ou plus à un objet, il était difficile de détecter un changement de forme. Néanmoins, ce fut une question de jours plutôt que de semaines pour que je commence à m'apercevoir que ce qui se passait n'était pas seulement une question de grossissement de l'objet.

2



Très vite les applications de peinture noient les petits détails et comblent les creux et interstices des objets. De plus, le chevauchement des coups de pinceau commence à créer des ondulations sur la surface, tandis que des bourrelets de peinture se forment sur les bords.

Ce que j'avais désormais sous les yeux était fort différent de ce que j'avais pu prévoir au début, à savoir l'expansion régulière de la surface extérieure d'une bouteille ou d'un annuaire, mais un nouvel objet qui se substituait graduellement à l'objet logé dans son centre, et il ne pourrait être défini que par le processus de sa propre gestation. Ce qui se passait avait quelque chose à voir avec la réalité de la peinture en tant que substance physique et avec la réalité de mon rapport à la peinture. (...) Les formes révèlent la dynamique du processus qui les a engendrées et, plus encore, la logique du processus plonge ses racines dans les propriétés physiques des matériaux et dans la manière qu'ils ont de réagir à notre façon de les travailler. Les formes ne sont pas que la résultante de mon *contrôle* d'un matériau inerte, mais de l'interaction entre mon intention et la résistance offerte par le matériau à cette intention, ainsi que de l'ajustement progressif de mon comportement à l'égard de ses réactions physiques.

Il devint bientôt évident que les superpositions de coups de pinceau faisant *croître* irrégulièrement les objets, il fallait, selon leur forme, contrôler ce phénomène, soit en les faisant pivoter, soit en peignant une face, puis l'autre. Ainsi le bossellement peut être maîtrisé en appliquant la peinture en un large mouvement de tout le bras, qui assure une surface lisse mais laisse un dépôt sur le bord, à l'endroit où on retire le pinceau. Entre-temps, les pièces gagnent en volume et en poids; on ne peut plus les tenir dans la main, il faut les soulever, les rouler pour les peindre. Et la peinture s'accumule à la base.

L'apparition de nouvelles contraintes, plus fortes que ma capacité d'adaptation, signifie que la dynamique d'alternance entre ma démarche et le matériau dans lequel elle tente de se concrétiser doive éventuellement aboutir à un moment critique où la croissance engendre des tensions qui causent la rupture de l'objet. (...)

On peut dire que ma façon de peindre se situe dans le prolongement des processus de la nature, en ce sens qu'elle utilise des matériaux appartenant à l'univers pour produire d'autres objets matériels qui sont eux-mêmes soumis aux forces qui régissent le monde physique.

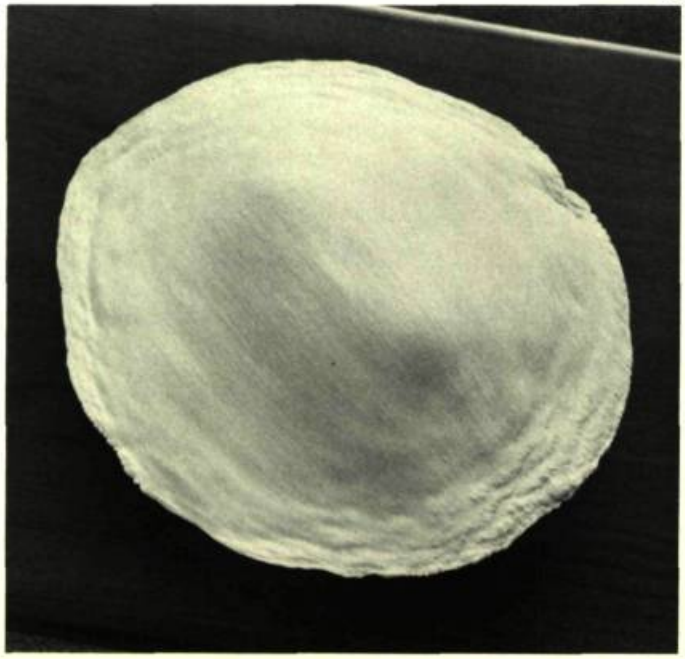
Autant la fragilité des matériaux détermine la finitude de l'art, autant l'œuvre peut, sous cet aspect, être assimilée à la vie. Mais je peux avoir surestimé leur précarité. Un autre scénario pour les *Thick Paintings* serait que leur substance physique puisse se révéler plus permanente que ma propre substance. Alors le parallèle entre l'art et les limites inscrites dans la nature ne serait pas seulement *comparable* à la vie. Les contraintes propres à l'art deviennent équivalentes de ces limites qui encadrent son existence.

Néanmoins, il existe un troisième scénario qui a mérité ma préférence: à savoir qu'avant que les *Thick Paintings*, ou moi-même, n'atteignent le stade de la désintégration des matériaux qui les composent, quelqu'un les achète. Car, je ne perçois pas mes œuvres en tant qu'activité personnelle, mais en tant qu'objets impersonnels composés des matériaux de l'art, dans lesquels on peut déceler des traces de mon humanité comme agent de *leur* production. Finalement, l'art n'est pas du domaine privé. Il est du domaine public. L'art atteint la plénitude de sa signification lorsqu'il devient objet de contemplation collective, ce qui implique nécessairement l'inévitabilité de ses formes particulières, en conformité avec la perception sensorielle de l'individu – et de l'analyse qu'il/elle fait de cette perception – mais cela commande aussi la reconnaissance publique d'une telle expérience dans un contexte social. (...)

Étendre de la peinture à l'aide d'un pinceau est par tradition l'un des gestes les plus codifiés de l'histoire de l'art. Je pourrais prétendre, comme l'a fait Ad Reinhardt, que je fais ce que les peintres ont toujours fait; toutefois je ne dirais pas que je produis la sorte d'objets que les peintres ont toujours réalisés, mais que j'utilise la technique que les peintres ont toujours employée: de la peinture et des pinceaux pour rendre les formes tridimensionnelles qu'ont les objets dans l'espace. Cette entreprise s'est rarement réduite à une simple affaire d'utilisation d'un pinceau pour étaler des pigments sur une toile, ou un mur, de manière à présenter un simulacre d'objets. A certaines époques plus qu'à d'autres, on comptait sur la technique de la touche de pinceau pour unifier la forme avec la surface picturale de manière à rendre plus palpable l'image dans la profondeur. La différence tient à ce que mon coup de pinceau crée des objets réels dans l'espace à trois dimensions de l'univers physique; mais en tant qu'expérience leur exécution n'est pas si différente que de projeter une forme sur une toile à l'aide d'un pinceau.

suite à la page 85

3



4

JAMES-WILSON MORRICE PAINTER OF DELIGHT

Continued from page 18

During the next ten years, Morrice would be able to enchant a public who, like us, would particularly appreciate the simplicity of his subjects and the joie de vivre that they know so well how to exhale, and the zestfulness of his colouring tinged with a fauvism of rather discreet aspect. Because even if Morrice knew Matisse and Marquet, he nonetheless took care, as a conservative, not to enter boldly into the cage of the Fauves. Their daring did not suit his aesthetics all based on a philosophy of hedonism. Morrice wished first to please himself while somewhat casually painting the streets and cafés of Paris and Tangier, the beaches of Saint-Malo and Trinidad, the canals and palaces of Venice, the Canadian winters. At the same time he fundamentally desired to please those who valued these canvases and rapid sketches in forms not at all modernistic, cubist, futuristic, or expressionistic, but faithful to the post-impressionists and the Fauves. And if this painter born to a very well-to-do family complained of his sales in Canada, it was certainly not on account of financial need but due to resentment in not being able to publicize as much as he wanted an art fed by a sensualist approach to things, by the pleasures of life, by music and poetry and by ceaseless travelling.

Between 1920 and 1924, in his declining years, Morrice considerably simplified his composition and softened the contents of his works. The colours were very lightly applied. One might call them immense water-colours on canvas! Now ill, he painted much less and the resulting economy of means gave us ethereal canvases, more suggestive, more refined in conformity to the state of the painter's soul.

One cannot remain insensitive before James Wilson Morrice's canvases, particularly in this time when catastrophes and uncertainties seem only to increase. The work of a *non-violent*, a man who knew how to make peace with nature, this art desires essentially to help us taste the varied pleasures of existence – an invitation rather hard to refuse!

(Translation by Mildred Grand)

JAMES-WILSON MORRICE PEINTRE DU PLAISIR

suite de la page 20

A la fin de sa vie, entre 1920 et 1924, Morrice a considérablement simplifié sa composition et allégé le contenu de ses œuvres. Les couleurs sont fort légèrement appliquées: on dirait d'immenses aquarelles sur toile! Malade, Morrice peignait beaucoup moins, et l'économie des moyens qui en résulte nous donne des toiles éthérées, davantage suggestives, plus raffinées, en conformité des états d'âme du peintre.

On ne peut guère rester insensibles devant les toiles de James Wilson Morrice[1], particulièrement en notre temps où les catastrophes et les incertitudes semblent ne savoir que se multiplier. Oeuvre d'un *non-violent*, d'un homme qui savait se réconcilier avec la nature, cet art veut essentiellement nous faire goûter les divers plaisirs de l'existence, une invitation plutôt difficile à refuser![2]

1. Organisée par le Musée des Beaux-Arts de Montréal et tenue dans ce musée, du 6 décembre 1985 au 2 février 1986, une rétrospective sera ensuite, au cours de 1986, exposée au Musée du Québec, du 27 février au 20 avril; au Musée Beaverbrook, de Fredericton, du 15 mai au 29 juin; au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, à Toronto, du 25 juillet au 14 septembre; au Musée de Vancouver, du 9 octobre au 23 novembre.
2. Sur Morrice, voir aussi, dans Vie des Arts, les articles de Jules Bazin (X, 40, 14-24) et de Jean Éthier-Blais (XVIII, 73,41-44).

LA BRETAGNE DANS L'ŒUVRE DE JAMES-WILSON MORRICE

suite de la page 23

Toujours à l'affût d'une composition intéressante, il voyage à travers le monde, son carnet de croquis à la main, ses boîtes de pochades et de couleurs dans ses bagages. Il peint sur le motif ses études pour ensuite reprendre ses compositions sur des toiles de grand format[9].

La critique canadienne et française l'a perçu comme un des meilleurs paysagistes du début du 20e siècle. Le peintre américain John Sloan écrit à son sujet: «...I regard him as one of the greatest landscape painters of the time»[10].

1. *Americans in Brittany and Normandy, 1860-1910*. Phoenix Art Museum, 1982.
2. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ZA, Correspondance de Robert Henri. James Wilson Morrice à Robert Henri (début juillet 1896).
3. Ibid., Lettre de Robert Henri à sa famille (31 oct. 1898). Index of American Art. *Robert Henri Diaries*, p. 124 (26 août 1898).
4. Bertrand de Quénetain, *La Vie maritime à Granville et dans la région au début du siècle*. Vire (Calvados), 1982, p. 18.
5. Washington, Library of Congress, Manuscript Division, MNC 2796, Journal de C.H. Fromuth, vol. I, p. 235 (21 juillet 1906) et p. 249.
6. North York Public Library, Canadiana Collection, Newton MacTavish Collection, Lettre de J.W. Morrice à MacTavish, (7 novembre 1909).
7. Ibid., 3 déc. 1909.
8. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ZA, Correspondance de Robert Henri. Lettre de Robert Henri à sa famille (28 novembre 1899).
9. Ibid., Paris, 29 oct. 1899. Robert Henri écrit: «Friday afternoon Linda and I went down to see Morrice who has done some new things who are very fine – particularly a Marine with a white cloudy sky one of the best things he has done – it was made from a sketch from St Malo where he spent the summer.»
10. John Sloan, *New York Scene: From the Diaries, Notes and Correspondance, 1906-1913*. New York, Harper & Row, 1965, p. 15.

THICK PAINTINGS D'ERIC CAMERON

suite de la page 35

Bientôt, il apparaît que la texture d'une pièce évoque celle des objets peints par Chardin. Cette matérialité de la surface picturale rappelle celle de l'alignement rythmique des tessères de la mosaïque byzantine; elle est aussi à mettre en parallèle avec le retour à la bidimensionnalité du tableau cubiste et avec d'autres démarches plus contemporaines. Autre association, celle avec la géométrie plane – point-ligne-plan – sur laquelle Alberti fonde son système perspectif.

Pratiquement, l'extrémité de chaque poil d'un pinceau est assez fine pour être assimilée à un point. Dans un coup de pinceau, la peinture est entraînée par chaque poil et sa texture striée s'apparente à la prolongation logique de ces points en des lignes; lorsque plusieurs coups de pinceau sont alignés côte à côte un plan est ainsi créé. Ce qu'Alberti n'a pas déduit et qui est nécessaire à la poursuite de l'analogie avec mes *Thick Paintings*, c'est qu'une superposition de plans détermine un corps solide. La relative translucidité des dernières couches d'apprêt révèle non seulement la formation de la couche de surface en points-lignes-plan, mais procure aussi une indication de la transition de la géométrie plane à la géométrie des corps solides.

Autre constatation, les trois grosseurs de pinceaux utilisés portent les numéros 6, 8 et 12 du fabricant, ce qui correspond au système harmonique pythagoricien.

Je ne croyais pas nécessairement à sa (Pythagore) théorie que la longueur des cordes des instruments de musique apporte une explication aux harmonies visuelles, (...) mais j'étais heureux de pouvoir revendiquer une filiation avec les Grecs du VIe siècle et, grâce à leur système harmonique, avec un sculpteur comme Polyclète qui a établi son canon des proportions visuelles sur des rapports arithmétiques.

ERRATA — Nous prions les lecteurs de Vie des Arts, ainsi que la Compagnie Lavalin, Inc. de bien vouloir excuser l'erreur commise par nos services techniques dans le numéro d'automne 1985. La page publicitaire dédiée à une oeuvre de Paul-Émile Borduas a été inversée.

De même, nous réitérons nos excuses à Michel Saulnier, pour une inversion du même genre, au sujet de son *Polyptyque*, paru dans *Neuf Portraits en Silhouette* de Denis Lessard.