



MORGANES WHITE SUGAR (1456) COMMENCE
EN - BEGUN 2004 © ÉRIC CAMERON

ERIC CAMERON

vernissage samedi 13 mars 2010 à 11h

samedi 13 mars - lundi 7 juin 2010

Musée national Marc Chagall - Nice

Communiqué

L'oeuvre à laquelle l'artiste canadien Eric Cameron travaille depuis plus de quarante ans se compose de quelques dizaines de pièces seulement. Cette relative rareté des objets produits trouve, *à contrario*, dans la temporalité illimitée leur prolongement infini. Ainsi, les éléments qu'Eric Cameron a choisis - tous issus de l'univers quotidien - font l'objet de recouvrements réguliers et systématiques de matière. Chaussure, ressort, boîte d'allumettes, livres, sachet de sucre, laitue... sont ainsi, jour après jour, enduits de gesso, cet apprêt blanc que les artistes peintres utilisent pour préparer le fond de leur toile. Les centaines voire les milliers de couches accumulées sur chaque objet amènent à la transformation progressive mais radicale de ce dernier, jusqu'à souvent le rendre méconnaissable. Ce geste, revendiqué comme celui d'un peintre, débouche, dans sa grande simplicité, sur des propositions d'une profondeur exemplaire. L'objet est comme englouti dans la matière blanche et perd de ce fait son identité, jouant ainsi le passage de la figuration à l'abstraction. De plus, le temps, en quelque sorte consigné dans ses multiples épaisseurs, se matérialise et peut être appréhendé sous l'aspect de scapulaires blancs aux formes très diverses et très subtiles. À travers ce programme défini et résolument mis en pratique depuis 1979, Eric Cameron nous invite à approfondir notre réflexion et, tels les artistes des *memento mori*, nous rappelle l'inexorabilité du temps qui passe et celle de la finitude qui lui est attachée.

En collaboration avec le centre culturel canadien de Paris et avec le soutien de l'ambassade du Canada.

Canada

■ ■ TrépanierBaer



Conseil des Arts
du Canada



Canada Council
for the Arts



Musées nationaux
chagall
du XX^e siècle
FLEGER
des Alpes-Maritimes
Picry 14

BOTOX[S]
ART CONTEMPORAIN

Informations pratiques

Commissaire de l'exposition

Maurice Fréchuret

Directeur des musées nationaux du XXème siècle des Alpes - Maritimes

Adresse

Musée national Marc Chagall

Avenue Docteur Ménard

06000 Nice

Téléphone : 00 33 (0)4 93 53 87 20

Télécopie : 00 33 (0)4 93 53 87 39

Horaires d'ouverture

Ouverture tous les jours sauf le mardi, 1er janvier, 25 décembre

10h/17h de novembre à avril

10h/18h de mai à octobre

Tarifs

Plein tarif : 7,50 € , réduit : 5,50 €.

Tarif groupes : 6,5 € (à partir de 10 pers.)

Accès gratuit aux collections permanentes aux moins de 18 ans, de 18 à 25 ans inclus (UE) et pour tous le premier dimanche du mois

Audioguides

Visites adultes en 7 langues : français, anglais, allemand, italien, russe, japonais, chinois ;
audioguides version enfants en français et anglais

Réservation visites commentées individuelles et groupes :

T 04 93 53 87 35 F 04 93 53 87 39

chagall.visiteguide@culture.gouv.fr

Contact presse : Hélène FINCKER, T 06 60 98 49 88, helene@fincker.com

Contact public : Françoise BORELLO, T 06 70 74 38 71, francoise.borello@rmn.fr

Conférence de Maurice Fréchuret :

ERIC CAMERON

lundi 19 avril 19H – 20H

Auditorium du musée national Marc Chagall

entrée libre dans la limite des places disponibles

BIOGRAPHIE

Né à Leicester, en Angleterre, en 1935, Eric Cameron a été, dans les années cinquante, l'élève des grands artistes anglais Lawrence Gowing, Victor Pasmore et Richard Hamilton à Durham University. Il a également suivi des études d'histoire de l'art au Courtauld Institute de l'Université de Londres. Il fut professeur au Department of Fine Art de Leeds University de 1959 à 1969, date à laquelle il immigra au Canada et plus précisément à Guelph (Ontario) où il enseigna quelques années avant d'être nommé Professeur au Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax (Nouvelle-Ecosse). Eric Cameron vit maintenant dans la province de l'Alberta où il occupe le rang de Professeur d'Université et Professeur d'Art à l'Université de Calgary.

Artiste multidisciplinaire, Eric Cameron est également l'auteur d'une impressionnante bibliographie. Il a écrit d'importants essais sur sa propre pratique notamment pour les ouvrages *Bent Axis Approach* (Calgary, Nickle Arts Museum, 1984), *Divine Comédie* (Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1990) et *English Roots* (Lethbridge, The University of Lethbridge Art Gallery, 2001), mais également sur les pratiques d'autres artistes parmi lesquels Dan Graham (« Dan Graham: Appearing in Public », *Artforum*, November 1976), Ian Wallace (« Semiology, Sensuousness and Ian Wallace », *Artforum*, February 1979), Jeffrey Spalding (« Miscellaneous Notes in Relation to Jeffrey Spalding's Recent Paintings », Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1982), Cliff Eyland (« System and Sensibility », Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1998). Il a également beaucoup écrit sur des questions théoriques directement liées aux enjeux de sa pratique. On citera en particulier « Given » dans *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (édité par Thierry de Duve, Cambridge, MIT Press, 1991) et, plus récemment, « De l'altérité dans la similitude » dans *Lectures obliques* (édité par Louise Déry, Hérouville Saint-Clair, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, 1990).

Depuis le début des années soixante-dix, Eric Cameron a participé à d'innombrables expositions collectives nationales et internationales. Parmi les plus récentes : *Voici*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2002 ; *L'oeuvre en programme*, capc/Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2005 ; *Documents: A Survey of Conceptual Art*, Triangle Gallery, Calgary, 2004 ; *The Sixties in Canada*, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 2005 ; *Analogie 1968 – 1988*, Tate Britain, Londres, 2006. Sa première exposition personnelle en France (*In the Picture – and Lawn*) a été présentée au Centre culturel canadien en 1980 et la seconde, *Exposer/Cacher*, à la Galerie Arena à Arles en 1993. Au Canada, *Divine Comédie* a fait l'objet d'une tournée nationale en 1990-1991 (Musée des Beaux-Arts du Canada [Ottawa], Winnipeg Art Gallery, Glenbow Museum [Calgary], Vancouver Art Gallery, Dunlop Art Gallery [Regina], Art Gallery of Nova Scotia [Halifax]). En 1998, le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario lui a également consacré une exposition personnelle (*Exposed/ Concealed*). Cette même année, *English Roots* était présenté en Angleterre en deux versions différentes : l'une à la Leeds City Art Gallery et l'autre à la Tate Gallery, St. Ives, puis reprise à la Hatton Gallery de Newcastle en 1999.

Honoré de plusieurs prix et bourses, élu membre de la Royal Academy of Arts (Canada), Eric Cameron a notamment reçu le Gershon Iskowitz Prize en 1994 ainsi que le très prestigieux Prix du Gouverneur Général du Canada qui lui a été décerné en 2004.

Eric Cameron est représenté par TrépanierBaer Gallery à Calgary : www.trepanierbaer.com

DES FÉTICHES TOUT EN BLANCHEUR

Objets

Au début - dire au commencement serait comme un abus de pouvoir, ouvrirait la boîte de pandore d'un récit de genèse – il y a des objets. Mais ces objets ne sont pas familiers, ou plutôt si, enfin, en vérité, pas tout à fait. Blancs, presque tous blancs, d'un blanc mat qui n'est pas uniforme. Sculptures, peintures, constructions ? Non, objets, objets peints. Ils ne sont pas planaires. Ainsi la peinture n'est pas planéité : malgré Greenberg qui en a fait le critère d'une peinture moderne, d'une avant-garde anti-kitsch, d'une loi morale qui contraint le tableau à se donner à voir comme tableau, sans épaisseur précisément, *flatness*, platitude du tableau. À moins que l'œuvre de Cameron ne s'inscrive dans une filiation qui remonte à Pollock, un peintre que défendait Greenberg. Greenberg décrivait en ces termes le tableau *all-over*: « 'décentré', 'polyphonique', dont la surface est tissée d'éléments identiques ou presque semblables qui se répètent sans variation marquée d'un bord à l'autre »¹. À suivre Greenberg, la toile chez Pollock est devenue pure texture, peinture croûteuse de la planéité. Cameron, lui, n'a pas de toile à peindre. Il prend des objets qu'il transforme en objets différents parce qu'ils les peint. Ces objets sont des peintures qui ont épaissi. Comme on dit d'une sauce qu'elle s'épaissit par l'ajout d'un peu de farine, comme on le dit aussi d'un individu qui a pris du poids. Ces objets-là ont un poids eux aussi, une consistance. *Thick paintings*: des peintures consistantes, parce qu'elles sont devenues objets, parce que cela a pris. C'est quoi le « cela », qu'est ce qui a pris exactement ? On est passé d'un état à l'autre – du gazeux ou du liquide au solide – d'un genre à l'autre – d'une peinture-tableau à une épaisseur, un volume, un relief. Les « objets » d'Eric Cameron ont la force de l'oxymore : *thick paintings* c'est du genre, silence assourdissant, opacité translucide. La force et le mystère d'un secret énoncé et tenu caché. En tension, dans leur immobilité. Objets devenus peintures par la répétition d'un geste, par dépôt de couches successives, par la vertu de l'accomplissement d'un cycle de couches, ou peintures-objets, objectivées, objectalisées. La peinture est par dessus l'objet premier, recouvrant une origine, celle qu'énonce le nom propre qui montre en le cachant ce qui appartient à la classe de ces nouveaux objets : *thick paintings*. Où est la laitue dans *Lettuce?*

Créations continuées

Les *Thick Paintings* sont *to be continued*. Leur identité est déclinée, elle recèle quelque chose qui pourrait être une histoire. Par exemple *Chloe's Raw Sugar* et Cameron d'ajouter : commencée en 2004. Qui est Chloé, où est passé le sachet de sucre brun? Je ne vois pas le sachet, je ne sais pas qui est Chloé, et pourquoi « commencé en 2004 » ? Donc l'histoire n'est pas finie ; que manque-t-il à cet objet ? Combien de temps faut-il à l'artiste pour décider que son œuvre est finie, achevée? Comment peut-on décider une chose pareille ? Cameron dit : *to be continued*, il ne parle pas d'achèvement. L'achèvement, l'inachèvement ce sont des questions de cours comme on dit quand on est à l'école, qu'il faut passer un examen et faire des synthèses sur des choses en utilisant des boîtes de savoir déjà cuisiné. L'artiste, lui, poursuit, ou s'arrête. Il y retourne, ou s'éloigne. Il travaille autour de la forme, de la formation d'une forme. Serait-ce que la parenthèse (*to be continued*), comme en passant, en sous-main nous dirait ce qu'il en est de ces histoires de forme? Ces « peintures » épaissies, solidifiées, figées sont soumises à une obligation. Elles ont à être continuées. Comme la création continuée telle que la théologie chrétienne, Saint Thomas par exemple, et la philosophie du XVII^{ème} siècle, Descartes, Spinoza, Malebranche, la conçoivent et en débattent. Certes théologie et philosophie traitent de la création divine, et l'activité artistique n'est pas au cœur de leurs réflexions. Cependant la conception philosophico-théologique de la nécessité d'une continuation de la création nous dit quelque chose qui éclaire *Thick Paintings*. Car il y a une différence, un abîme, entre l'accès à l'existence - la création – et la possibilité de persévérer dans l'existence – la création continuée. Entre un instant et un autre, le suivant, l'après, il n'y a pas d'emblée connexion. Les instants sont séparés. Comment faire pour durer : il faut continûment passer d'un instant à l'autre, produire du temps, de la durée, de la continuité. La persévérance dans l'être est un mode de conservation de l'être. La puissance de Dieu est d'accorder, par un effet de sa volonté, cette conservation. Que l'on appelle cette conservation un effet de l'amour divin, ou d'une manière moins théologique, mais peut-être pas moins religieuse, la vie, peu importe. À continuer donc tant que cet *homo faber* qu'est l'artiste vit, car ses créatures, en l'occurrence les *thick paintings*, ont besoin de lui pour continuer d'exister, elles ont besoin de son concours car sans lui elles n'auraient ni commencé d'exister ni surtout persévéré, continué d'exister. Et si l'artiste meurt ? Ces objets consistants sont en réalité bien fragiles, ils dépendent de leur créateur, et celui-ci est mortel. L'*homo faber* qu'est l'artiste ne peut jamais devenir un *homo creator* au sens plein, c'est-à-dire au sens de Dieu. Comme le dit Descartes dans ses *Principes de la philosophie*, I , 51 « être

¹ Clement Greenberg, « La crise du tableau de chevalet », in *Art et culture*, éd. Macula, Paris, p. 172.

une substance cela signifie exister par soi-même, sans le concours d'un autre être ». Ces *thick paintings* sont consistantes mais point substantielles. Elles se soutiennent de l'activité continuée de l'artiste. Cameron parle de ce souci, de cette « anxiété ». « Mon engagement est de continuer pour le reste de ma vie, ce qui signifie bien entendu jusqu'à ma mort...il s'ensuit que chaque fois que je commençais un nouveau cycle en ajoutant la première couche de gris, je prenais un risque, je jouais avec le destin, ne sachant pas si j'allais vivre assez longtemps pour terminer le nouveau cycle avant que ne sonne l'heure fatidique » (p. 141, , in Eric Cameron, Record of work, CCC, Paris2008). L'injonction contenue dans *to be continued* vaut en premier lieu pour l'artiste, elle sonne comme un *memento mori*. Et elle s'adresse à nous tous. L'enjeu est de taille, tragique et profondément humain. Il en va de notre finitude. Ces objets sont destinés, adressés à la postérité, bornes témoins d'un combat individuel avec la camarade.

De la beauté des listes

Dans les pages du récit qui redouble la monstration des *Sheets of checkmarks*, Eric Cameron explique le processus de production des *Thick Paintings*, leur création continuée. Il décrit d'abord patiemment un **faire** : sa technique, sa méthode. Il démontre en même temps le lien intrinsèque entre *Thick Paintings* et *Sheets of checkmarks*. Il le démontre par l'ostension : ces pages et ces pages de registre qui consignent les gestes, le nombre de couches de gesso que comprennent – contiennent - les objets, ces écritures comptables, ces listes sont, aussi exactement que les objets, des oeuvres. Peut-on dire que les feuilles de registre **sont** les *thick paintings*. Elles en sont le développement, un développement en réponse à l'enveloppement de l'objet originaire – le *core object*. La formation de la forme est, dans le travail d'Eric Cameron, un emmaillotement du noyau, du centre devenu invisible puisque sa circonscription est enfouie par les couches de gesso. Et la formation de la forme est aussi le démaillotement de la forme dans cette présentation tabulaire du registre. Il n'y a pas de primat – au sens logique ou hiérarchique - de l'objet *thick painting* sur la *sheet of checkmarks*, il n'y a en pas plus de la *sheet of checkmarks* sur la *thick painting*. La concomitance du travail d'application du gesso et de sa transcription est quasi parfaite. Espace et temps se confondent, ou du moins s'épaulent, s'ajointent et s'ajustent. Cameron le dit avec justesse. « Mon travail = application du gesso sur un choix d'objets du quotidien. Mais je compris combien le processus de croissance serait lent, donc j'ai commencé à noter chaque application de gesso pour soutenir l'effort requis ». Cameron doit faire face à un problème de cohérence et de continuité : le tempo de la création des objets n'est pas la rythmique des registres. Traduction, transcription, obsession de consigner mais l'artiste bute sur ses propres limites à tout concilier. L'unisson inaccessible se transforme en forme concertante. Car il ne faut pas s'y méprendre et Cameron en fait une apologie : les registres sont des œuvres, pour lesquelles il faut aussi une construction, de « l'ingéniosité » (sic , p. 81, *ibid.*) à défaut de totale exactitude. Il en revendique la beauté. Terme étonnant, parce qu'on l'attendait pour les *thick paintings* et à y regarder d'un peu plus près totalement d'aplomb. « La vérité c'est que je trouve une forme de beauté dans une feuille comme la Feuille 47 qui documente mon travail de février à mai 1983 et cette beauté raconte une histoire en termes esthétiques qui pourrait contribuer à humaniser la densité qui vous bouche l'esprit des statistiques » (p. 67, *ibid.*). La beauté est humanisante, humaine, elle va des feuilles aux objets, et des objets aux feuilles, mêlant les deux activités, les intriquant, comme l'espace est intriqué au temps et vice versa. Comment faire la vie belle, comment accorder œuvre et document ? Ces deux questions n'en font qu'une pour Cameron, il insiste sur le fait que ses *thick paintings* sont des œuvres humaines, qu'il s'agit d'« une histoire humaine qui parle de l'engagement dans la vie et non pas un processus géologique » (p. 35, *ibid.*).

Envelopper/développer

La langue allemande dit *Entwicklung* pour désigner le procès de la forme en formation. Or *wickeln* renvoie aux linges dans lesquels on emmaillottait l'enfant à sa naissance. Cette question du maillot fut au cœur d'une dispute au siècle des Lumières. Rousseau dans son *Émile*, qui est un traité de l'éducation fait au livre I une critique violente de cette pratique qui marque l'enfant du sceau de l'entrave par les hommes de sa liberté de mouvement. Il y voit la marque de la servitude imprimée à un corps prisonnier, incapable du moindre geste. Il réclame avec force une liberté motrice qui laisse à la nature la possibilité de son déploiement. Le développement défait le maillot qui tient le nouveau-né, le tient et le contraint. Est-il paradoxal de penser que le développement serait un geste qui défait ? Non, plutôt surconcordant avec l'idée que l'on peut se faire des Lumières, siècle de « l'invention de la liberté » pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jean Starobinski. Développer, c'est délivrer, libérer. Serait-ce alors que envelopper signifie entraver ? Que fait alors Eric Cameron lorsqu'il recouvre ce que l'on pourrait appeler à bon droit l'occasion de la *thick painting*, occasion qui devient par l'effet du travail , le noyau d'une *thick painting*? Est-il en train d'entraver? Cameron n'entrave pas la vie en emmaillant ce *core object* dans le gesso. Il prend part aux métamorphoses qui sont la loi de la vie des formes. Ce faisant il place sa vie, sa vie d'artiste, qui est aussi son existence personnelle, il le dit très clairement, sous le signe d'une activité artistique qui produit des

« réalités plastiques ». L'expression est de Jean Arp, goethéen conscient et convaincu, producteur lui aussi d'objets familiers et étranges. Que pense Cameron de ce rapprochement ? Cameron appartient, me semble-t-il, lui aussi, *nolens volens*, aux « goethéens », il évolue dans une voie que l'on pourrait qualifier de morphologique. Un détour par un bref rappel de ce qu'est la morphologie s'impose.

Goethe qui forge le néologisme de morphologie à partir de 1796, se propose, muni de cette nouveauté du lexique, de constituer une théorie générale des formes. Le terme morphologie devient public lorsque Goethe édite en 1817 ses *Cahiers de Morphologie*. Il y énonce son intention de procéder à une étude des formes qui sont à la fois des idées et des figures (Idée, Forme et *Gestalt*). La morphologie rend compte de leur formation et de leurs transformations (*Bildung* et *Umbildung*), elle doit être apte à dégager les lois qui règlent la dynamique de ces processus. Théorie et non science, la morphologie est une méthode descriptive et compréhensive qui s'attache à la structure interne plutôt qu'à la fonction ou à la signification. Elle vise à dégager l'articulation des éléments dans un ensemble et élabore des types sous lesquels ordonner la diversité et la variété. Elle met l'accent sur l'organicité du tout, sur la vie, et la vitalité des processus de développement d'une unité à partir d'une forme originaire, d'un phénomène originaire (*Urphänomen*). À l'instar de celui de la nature, le procès du faire artistique est un façonnement, une construction de la forme que notre faculté de comprendre s'applique à saisir dans toute son intelligibilité. La forme se déploie, se déploie selon un rythme qui ne lui préexiste pas. La règle de cette formation se donne à la fin, dans la liberté d'une création aboutie, conforme à une légalité qui s'est inventée dans le temps de sa production. L'idée de métamorphose est le pendant de celle d'une forme originaire.

L'engagement

Artiste, cherchant à cerner ce qu'est l'activité artistique, Goethe observe la nature, les nuages, les pierres, les plantes qui lui donnent avec les couleurs l'idée de l'*Urphänomen*. « Mes fantaisies botaniques s'affirment dans tout cela, et je suis en train de découvrir de nouveaux beaux rapports montrant comment la nature accomplit cette chose énorme, qui n'a l'air de rien, de développer d'un élément simple les formes les plus variées ». Voilà du grain à moudre pour un artiste, développer d'un élément simple les formes les plus variées : ces « plantes à l'infini » que « la clé de la plante originaire » donne comme des possibles prêts à devenir des formes visibles, existantes. De la simplicité à la complexité, du virtuel à l'actuel et du possible au réel, l'activité artistique s'avère non pas un analogon de la nature mais de la vie et des morphogenèses qui la caractérisent.

L'observation – tâche essentielle de l'artiste aux yeux de Goethe - apprend à voir, ce qui n'a rien d'évident ni d'immédiat puisqu'on commence par ne rien y voir. Les artistes contribuent grandement à ce qu'on y voit un peu mieux. Cameron est un artiste. Visionnaire, la vue est intuition et imagination à la fois. Elle construit un visible, elle donne forme à la vie, elle l'enrichit de ce qu'une vie pourrait contenir mais qui ne viendrait pas au jour si aucune mise en forme n'intervenait. Car c'est d'une vie qu'il s'agit, et l'artiste y est impliqué, comme être humain, on l'a lu, être engagé. « La « vie » est consacrée aux fonctions de la vie, qui peuvent inclure l'accomplissement de nos obligations envers les autres, les élans de compassion à leur égard, et la satisfaction des besoins, ambitions et désirs personnels. Nous poursuivons ces élans comme si nous avions effectivement choisi de le faire. « L'art » - ou à tout le moins un art comme le mien – révèle sans cesse les effets de causes inédites menant à des résultats imprévus, assumant les choix que j'avais apparemment fait dans mon art au fil des années. Le prolongement de cette leçon dans la vie dépasse la métaphore mentale, parce que mon art est engagé par rapport à l'essence de la matière d'où sont tirées la vie et ses fins apparentes. Or l'engagement est mutuel. Ce n'est pas simplement parce que la matière avec laquelle je m'engage dans l'art et dans la vie est la même sur le plan matériel ; le « je » qui fait l'engagement est aussi le même aux deux niveaux. Pour voir mon art clairement, il faut non seulement appréhender les forces de la matière activées par mon pinceau mais également le « moi » par lequel ces forces sont activées. Ainsi ma vie devient une partie du contenu de mon art » (p. 139, *ibid.*). Cameron, un artiste engagé, non pas au sens où Jean-Paul Sartre entendait l'engagement. L'engagement de Cameron est artistique, donc moral. Cameron est un artiste responsable, l'affaire est sérieuse, la force de conviction que dégage son travail dépend de la confiance que nous avons dans le poids de nécessité qu'ont les couches, de la croyance que ce qu'il nous montre et dit est une vérité : que nous ne voyions pas la laitue, le sachet de sucre roux importe peu si nous n'avons à craindre aucune déception. Les objets d'origine sont là, transformés mais là. Certains nous montrent encore une figure de l'objet originaire dans la forme qu'il a prise: *Stacking Chair* témoigne pour la véracité des autres dénominations. Donc *Lettuce* est une laitue, et comme diraient les enfants dans leurs jeux : le pire c'est que c'est vrai. La vie quotidienne de l'artiste est rivée à cette activité d'exécution, de placement des couches, le temps de l'œuvre règne sur l'existence de l'artiste qui n'échappe pas aux contraintes systémiques qu'il a inventées et auxquelles il est en devoir de se soumettre. Envelopper les objets originaires, développer l'activité dans le registre, raconter les deux activités complémentaires, cette systole-diastole qui fait la forme des jours, la forme de vie d'une œuvre, la vie-œuvre.

Gestes et fétiches

La minutie étalée dans les *Sheets of checkmarks*, est une spatialisation du travail de peinture qui n'exclut en rien la nécessaire successivité. Les pages du registre ne peuvent être saisies d'un coup, au contraire des *thick paintings* qui exposent leurs formes-volumes et se donnent à voir d'un seul regard. *To be continued* s'éclaire : il faut bien du temps en effet pour que ces formes aient été faites. Récit de la genèse : égrenage des jours, sans le repos qui vient après la création. La systole des *Thick paintings* est intelligible par la diastole de *sheets of checkmarks*. Polarité qui fait un rythme, le rythme des gestes. Gestes recueillis dans l'ensemble articulé des deux régimes de l'œuvre. Cameron consigne les gestes, il répond préventivement aux questions sur le comment. Répond-il à celles sur le pourquoi ? Non. Il y a là un secret, le geste n'est pas une grimace, et le sens du geste n'implique pas une explication intégrale. Il y a dans le geste et sa registration quelque chose qui relève du sacramentel. Cameron évite soigneusement d'évoquer le symbolique, à vrai dire il n'en a pas besoin. La force de son travail tient en grande partie me semble-t-il à ce que le symbolique y soit **corporéifié**, ce qui est le propre du sacramentel. Est-ce à dire que les « objets » de Cameron sont des fétiches, "feitissos", au sens que les Portugais, débarquant dans le Golfe de Guinée au XVI^e siècle donnèrent à ces objets fabriqués, "factices" dont ils peinaient à saisir la fonction et le statut. Les *thick paintings* de Cameron sont-ils des **boli**, à tout le moins, ont-ils quelque chose à faire avec les boli? (cf, *Boli*, Jean-Paul Colleyn, 2009. Ed. Johann Levy et Gourcuff Gradenigo).

De ces étranges objets, à la couleur rouge-noir opaque et sourde, nous connaissons l'apparition dans les collections européennes. Michel Leiris l'a raconté dans son livre *L'Afrique fantôme* qui relate l'expédition Dakar-Djibouti, dirigée par Marcel Griaule. « Objet fort », comme l'appelle l'anthropologue Jean Bazin, le boli n'est pas une sculpture, il est le produit d'un amalgame de fragments d'origines très diverses : bois, écorce, feuilles, terre, cuir, fils de coton, os, poils, griffes, crocs, sang, et d'autres parties de corps d'animaux et humains, tels que du placenta, phalanges, etc. Sa patine est croûteuse, faite de crème de mil et de sang séchés, ainsi que de poudres végétales et de noix de cola mâchées puis crachées lors des prières et sacrifices, elle atteste l'ancienneté et la force de l'objet. Sa forme est difficilement identifiable, elle ne « ressemble » à rien. A mi-chemin entre l'être et la chose, le boli existe *per se* mais son existence doit aussi être continuée, nourrie par le sang de sacrifices qui l'activent et préservent sa capacité de protection et d'intercession. Les boli ont fasciné les surréalistes dans les années trente, très sensibles à leur caractère mystérieux, sorcier, à ce qu'on savait de leurs liens avec les sacrifices et le sang. Les fétiches sont-ils des symboles de quelque chose ou des objets qu'on adore comme tels? Cette question est posée dès les débuts de la littérature ethnographique au XVIII^e siècle. C'est en 1760, que le président De Brosses, dans son livre intitulé *Du culte des dieux fétiches*, forge le néologisme « fétichisme » pour désigner ce qu'il appelle les « religions d'objets », forme première et primitive de religion. Nous en sommes au deuxième néologisme, ramenés encore une fois au siècle des Lumières. Les fétiches sont des objets engagés dans un processus morphologique, leurs transformations sont partie inhérente de leurs fonctions et de leurs pouvoirs. Les gestes de Cameron nous renvoient à une archaïcité qu'ils recueillent, fétiches d'un genre nouveau et ancien à la fois. Ces gestes épaissis dans la consistance d'objets qui les accueillent et attendent le geste suivant nous relient à une mystérieuse force de vie. **Sans aucun pathos**. Leur humanité revendiquée déborde la référence géologique, la relation à une histoire naturelle. L'insistance sur leur fabrication exhibée dans la beauté des objets comme dans celle de leur enregistrement participe de ce refus d'une naturalisation.

Pas de géologie donc. L'origine de l'activité artistique a à voir avec une nouvelle visibilité, arrachée au non-être. Les objets, les listes de Cameron sont des fétiches pour notre aujourd'hui. Leurs formes, compactes ou déroulées, plastiques ou graphiques sont les réservoirs d'une mémoire. Celle d'Eric Cameron, la nôtre aussi bien.

Goethe disait : « la matière, n'importe qui la voit devant lui, le contenu, ne le trouve que celui qui a quelque chose à ajouter de son cru, et la forme demeure un mystère pour le plus grand nombre ». Ce que Nietzsche commente à sa façon : « on n'est artiste qu'à ce prix : à savoir que ce que tous les non-artistes nomment forme, on l'éprouve en tant que contenu, en tant que la chose même. De ce fait on appartient à un monde à l'envers : car désormais tout contenu apparaît comme purement formel, y compris notre vie ». Histoires de formes, de figures et de formes, de force des objets, *thicks paintings* et *sheets of checkmarks* sont des viatiques, viatiques d'artiste pour la vie d'ici-bas, quotidienne, banale et commune.

Il n'y a plus qu'à commencer à regarder ces objets presque blancs... et ces listes.

Danièle Cohn est normalienne, agrégée de philosophie, habilitée à diriger des recherches en esthétique. Elle enseigne actuellement l'esthétique et la philosophie de l'art à l'Ecole des hautes études en sciences sociales. Spécialiste de Goethe et de l'esthétique allemande, elle a traduit et préfacé les */Ecrits d'esthétique de Wilhelm Dilthey/*, Cerf, 1995 ; */Hercule à la croisée des chemins d'Erwin Panofsky/*, Flammarion, 1999 et publié */La Lyre d'Orphée, Goethe et l'esthétique/*, Flammarion, 1999. Elle dirige aux Editions Rue d'Ulm la collection AESTHETICA dans laquelle elle a traduit et préfacé */ Sur l'origine de l'activité artistique de Konrad Fiedler /*(2003) et édité */Y voir mieux, y regarder de plus près, autour d'Hubert Damisch/* (2003). Co-Auteur avec Fernando Gil et Paulo Tunhas d'*/Impasses/*, elle a publié en 2004 les */Aphorismes de Konrad Fiedler/*, Éditions Images modernes. Elle est membre du Comité de rédaction de la revue */Critique /*et du comité scientifique de la */Nouvelle Revue d'esthétique/*. Auteur de nombreux articles, elle est co-responsable de l'édition des œuvres de Louis Marin, Visiting Professor à Johns Hopkins University, Baltimore. Elle participe à la rédaction de catalogues d'exposition et travaille avec Anselm Kiefer (cf. */Anselm Kiefer au Grand Palais/*, éd. Du Regard , 2007), Pierre Buraglio (*/Ici l'espace devient temps/*, En Planeur, Actes Sud, 2009) et Richard Peduzzi («Un décor pour Tristan », */ Tristan et Isolde/*, éd. De la Scala, 2007) . Titulaire de la chaire Marc Bloch en 2008-2009, elle écrit actuellement, pour les éditions Hazan, un livre sur */L'esthétique, les arts et le sens commun./*

Entretien avec Christophe Domino*

1.

Christophe Domino — Vos *Thick Paintings* présentent de très fortes qualités sensibles, dues à leur matérialité, à leur mode de production, à leur mode de présentation. Vous n'en parlez cependant presque jamais. Cela veut-il dire que vous n'assumez pas leur dimension poétique ?

Eric Cameron — Permettez-moi de dire tout d'abord combien je suis ravi que vous trouviez à mon art d'importantes qualités sensibles. Mes *Thick Paintings* sont assurément faites pour être regardées et je suis toujours heureux lorsqu'on les trouve visuellement plaisantes. Et, quand vous identifiez leur matérialité comme cause première de leurs qualités sensibles, c'est également très gratifiant, quoique j'espère pouvoir inverser le sens de cette proposition.

Ce qui m'a le plus enthousiasmé dans la création de mes *Thick Paintings*, depuis les tous premiers jours où j'ai appliqué du gesso autour des objets, en 1979, c'est la façon dont ceux-ci ont refusé de se conformer à mes attentes. J'avais assez de connaissance mathématique de l'expansion des courbes pour anticiper le fait que, si je parvenais à étaler chaque couche successive de gesso de façon lisse et régulière, chacune des pièces, quelle que soit les complexités de l'objet auquel la peinture serait appliquée, finirait par s'approcher au plus près de la forme d'une sphère parfaite. Mais au bout de quelques jours de travail sur ce projet, il est apparu avec évidence que cela ne serait pas. En dépit de tous mes efforts pour ramener les objets dans la direction voulue, ils continuaient de s'en éloigner toujours plus de façons multiples et variées qui se mirent cependant, petit à petit, à révéler leur ordre visuel propre. En étalant le gesso au pinceau, j'avais visiblement activé des forces au sein de la matière sur laquelle je travaillais, et celles-ci dominaient mes tentatives de contrôle. Ce n'est que lorsque j'ai accepté leur domination et ajusté ma façon de travailler pour m'y adapter que j'ai découvert là le fondement d'un engagement dialectique me permettant une participation signifiante au processus. Au lieu de poursuivre quelque conception prédéterminée de la façon dont je devais étaler le gesso, j'ai essayé de le faire de sorte à servir les formes dont les forces se présentaient à moi. Naturellement, procéder ainsi altérerait la dynamique du processus de mise en forme. De nouvelles structures formelles se sont mises à surgir des anciennes et j'ai dû à nouveau m'adapter. La dialectique se poursuivait.

La raison pour laquelle ces événements m'ont frappé avec tant de force tenait sans aucun doute aux conversations sur l'art et au contexte général de Halifax en 1979. Partout on entendait ce refrain (peut-être parce que les gens avaient lu – ou plutôt mal lu – Derrida) : Il n'y a rien au-delà du texte. Tout était texte et le texte était une fabrication sociale. J'ai toujours pensé que c'étaient des âneries mais je voyais bien de quelle façon notre monde lui-même était une fabrication sociale, son apparence dépendant des organes et processus sensoriels qui nous confèrent le pouvoir de le percevoir. Ce qui me passionnait dans l'élaboration de mes *Thick Paintings*, c'est qu'elles m'attiraient vers des réalités situées au-delà de leur fabrication, au-delà du voile des apparences. Les sciences physiques nous ont appris que la matière qui compose l'univers – faite de particules subatomiques et de minuscules impulsions électroniques au milieu d'un vide immensément plus grand – relevait d'un ordre différent de ce que nous percevons autour de nous. En observant la croissance de mes *Thick Paintings*, rien ne m'orientait spécifiquement en direction de ce genre de description scientifique mais j'ai effectivement senti l'attraction de ce qui se trouve au-delà de la sphère finie de mes propres perceptions. En travaillant dans mon atelier et en observant ce qui se passait sous mon pinceau pendant mon travail, je me suis senti en contact avec des forces qui s'étiraient jusqu'aux confins de l'univers. Je me suis surpris à utiliser le terme « mysticisme matériel » pour décrire ce qui se passait. Tandis que je poursuivais mon travail, j'ai commencé à remarquer l'empreinte de mon être physique, psychologique et sexuel dans ce monde matériel auquel j'appartiens.

Aujourd'hui, lorsque je contemple mes *Thick Paintings*, leur beauté visuelle surgit, à mon sens, de cette lutte – et cette réconciliation – avec les forces matérielles supérieures qui régissent mon existence. Il est possible que d'autres personnes n'accèdent que rarement à cette même expérience à cause de ce modernisme à la Clement Greenberg qui perdure semi-consciemment en tant que fourre-tout esthétique voué à recevoir tout ce qui n'aspire pas au changement socio-politique. Pour Greenberg, l'expérience de l'art s'épuise dans la sensation visuelle. Or, afin d'être en prise directe avec mon art, mon public doit réapprendre le fait que ce n'est pas vrai.

Quant à assumer la responsabilité des qualités sensorielles de mon art, j'hésite là-dessus. Etant donné qu'elles sont issues de forces naturelles que j'active mais ne contrôle pas, puis-je honnêtement en revendiquer la responsabilité ?

Je conteste aussi le mot « poétique ». Alors que la capacité de parole semble être profondément ancrée dans l'architecture physiologique et psychologique de l'animal humain, le sens des mots est une question de convention sociale. La poésie, de ce fait, est un art enraciné dans le fait social ; mon art, tel que je le vois, appartient totalement aux sphères du matériel et du visuel.

2.

ChD — Partageriez-vous cette intuition qui me fait associer les *Thick Paintings* au nombre des objets de méditation que l'art a su se donner à la plus grande échelle historique, tels le polyèdre de la Mélancolie de Dürer ou les objets mathématiques qui ont passionné un temps les surréalistes ?

EC — Mes *Thick Paintings* sont le produit d'une activité méditative prolongée et je suis très content que vous les voyiez de cette façon. Cependant, elles sont issues du processus naturel plutôt que de la géométrie. Vous aurez noté plus haut que j'avais initialement prévu qu'elles s'approcheraient finalement de la forme d'une sphère parfaite, ce qu'elles n'ont jamais fait. Je trouve intéressant que nous utilisions le terme géométrie (littéralement, « mesure de la Terre ») pour décrire l'étude des formes mathématiques définissables. De fait, les formes de la nature sont le produit de l'interaction de forces qui ne leur permettent jamais d'atteindre une telle régularité de résultat. De même, mes *Thick Paintings*, qui sont le produit de l'interaction de forces matérielles avec l'être matériel que je suis, ne peuvent jamais atteindre non plus une telle régularité. Le polyèdre de Dürer appartient au domaine néoplatonicien des formes idéales, tandis que les passions des Surréalistes appartiennent à un domaine largement conçu en termes freudiens, mais ressortissant néanmoins plus de l'esprit que de la matière. L'idée est intrigante d'aligner toutes ces formes variées et de voir comment chacune pourrait servir d'emblème représentant le domaine particulier où l'art se manifeste.

Une pensée me vient en rapport avec le mot « méditatif », qui signifie plus ou moins la même chose que « contemplatif ». Historiquement, la contemplation et l'action sont des concepts diamétralement opposés (*vita activa* et *vita contemplativa*), mais mon art soulève la possibilité d'une activité contemplative puisque l'application du gesso est le trait déterminant de cette méditation. C'est une idée quelque peu effrayante, qui m'avait déjà effleuré, qu'on ne puisse appréhender pleinement mes *Thick Paintings* que lors du processus de production – ce qui voudrait dire seulement par moi. Il est possible que si j'ai tant écrit, c'est en partie dans l'espoir d'ouvrir cette expérience par procuration à d'autres. Au fond, je ne sais pas ce qu'il en est. En fin de compte, je ne peux pas être sûr de savoir quoi que ce soit – sans que ce soit une raison de désespérer. À mon sens, le rôle suprême de l'art est de nous réconcilier avec l'impondérabilité des grands impondérables qui définissent notre existence, y compris le plus impondérable de tous, nous-mêmes. La plus haute fonction de l'art, pour moi, n'est pas d'offrir des solutions mais de nous aider à continuer de vivre sans elles.

3.

ChD — La pratique des *Thick Paintings* tient de l'écriture, au sens où elle est l'enregistrement progressif et patient d'un dépôt d'un vocabulaire attendu, comme l'est le matériau du langage, dans une recombinaison infinie et performative. Or vous pratiquez l'écriture sous deux autres régimes distincts, celle du Registre, écriture chiffrée de votre pratique, et l'écriture critique. Relèvent-elles de réalités parallèles ou sont-elles pour vous les aspects d'une seule réalité, qui serait votre œuvre ?

EC — D'après ce que j'ai déjà dit, vous comprendrez que je vois mon art, qui est en prise directe avec les forces matérielles, comme appartenant à une sphère très différente de celle de l'écriture, qui aligne des unités de sens (des mots) dont la signification est une question de convention sociale. Cela, cependant, n'invalide en rien votre observation. Bien que mon écriture appartienne à une sphère très différente de mes *Thick Paintings*, je suis très conscient que c'est une seule et même personne qui produit les deux. On ne s'étonnera donc pas que ces deux activités révèlent certaines similarités dans leurs approches caractéristiques. C'était très pertinent de votre part de les détecter. Toutefois, ceci peut être vrai sans invalider la distinction fondamentale entre mon art « matériellement mystique » et mon écriture qui, comme toute écriture, aspire à trouver un socle commun pour communiquer des observations, des pensées, des idées et des informations aux autres et qui, de ce point de vue, est sociale.

Un problème dont je suis très conscient est que je ressens le besoin d'écrire sur mon travail parce qu'il est tellement différent dans sa matérialité de tout autre art de notre temps. La seule façon d'expliquer cela aux personnes qui ne le saisissent pas spontanément est par les mots, mais faire usage de tant de mots signifie qu'ils risquent de faire obstacle à l'expérience directe au point qu'on ne se retrouve plus qu'avec les mots – et ramené dans la sphère sociale. En expliquant plus avant, je risque de m'enliser plus profondément.

Je me rappelle avoir lu quelque part que le métalangage de tout mode de communication linguistique ou quasi-linguistique est la langue verbale, ce qui peut situer le nœud du problème. Je pourrais émettre l'objection qu'un peintre peignant un tableau dans un tableau (Vermeer, par exemple) place le tableau contenant dans une relation métalinguistique au tableau contenu, mais cette relation n'offre qu'une possibilité limitée d'implication discursive au sein de ce tableau particulier. Une séquence ou un assemblage de représentations visuelles peut être employé pour transmettre des significations plus complexes, comme les idéogrammes et pictogrammes qui précéderent l'invention de l'écriture, mais c'est un fait historique qu'ils se sont rapidement standardisés dans leur rapport avec des sons et/ou des sens verbaux particuliers. Et nous nous retrouvons à nouveau dans la langue en un paradoxe interminable pour un artiste comme moi-même qui tente d'utiliser la langue pour orienter l'attention de son lecteur hors du champ linguistique. Il a parfois de quoi désespérer !

Je pourrais en rester là de ma réponse mais j'aimerais développer un point que j'ai déjà soulevé dans mes écrits antérieurs. Une autre raison d'être de mes abondants écrits est de fournir un contexte à mon art. Défiant ceux qui voudraient qu'une œuvre d'art « parle » pour elle-même, je ne crois pas que ce soit jamais le cas en art. Au-delà du plaisir tout superficiel que procurent les œuvres d'art, de musique, de danse ou de théâtre, une appréciation de leurs résonances plus profondes demande toujours une certaine compréhension du contexte, de l'expérience vécue du créateur, qu'elle soit constituée sur le plan collectif d'une société ou sur le plan individuel de la biographie personnelle. Quelque part dans mes écrits précédents, j'ai avancé la notion de « contenu extérieur » pour qualifier toutes les informations qui peuvent être utilisées pour éclairer une œuvre d'art. Mon sentiment est que les informations personnelles, biographiques, sont des plus précieuses, mais aussi que les pensées, idées et croyances, de même que les élans et désirs – dans la mesure où ils peuvent être exprimés authentiquement – approfondissent tous la perception d'une œuvre d'art. La tentative, que ce soit dans l'étude historique ou la critique, de circonscrire les limites de ce qui peut être considéré comme pertinent est toujours contre-productive. L'art qui nous implique dans la plénitude de notre humanité a besoin d'inclure toutes les dimensions de l'expérience vécue dans son processus d'élucidation.

4.

ChD — *Produisant des volumes à partir d'une logique de recouvrement de surface, vous échappez à une identification formelle a priori. Les idiosyncrasies que vous produisez n'appartiennent-elles pas plus qu'à toute forme artistique à celle des images mentales ?*

EC — C'est la seule question à laquelle je sois tenté de répondre par une simple négative. Ce serait toutefois aussi discourtois que simpliste. Si les images vous semblent « mentales », alors voilà votre réponse. Cependant, je suis convaincu que mon œuvre ouvrirait de plus large possibilités d'implication signifiante si vous étiez amené à voir les *Thick Paintings* comme des objets matériels témoins des forces et processus matériels qui ont déterminé l'apparence qu'elles présentent.

5.

ChD — Vous reconnaissez-vous dans les traditions modernes et contemporaines des artistes conceptuels, du côté anglais avec Art&Language ou bien du côté américain ? Le fait de travailler au Canada a-t-il été une détermination forte pour votre carrière ?

EC — J'ai souvent noté cette coïncidence que la production de mes *Process Paintings*, depuis 1964, où j'ai appliqué de la peinture sur des toiles carrées (et plus tard des panneaux rectangulaires) à travers des quadrillages de ruban adhésif, correspond par certains côtés à ce que Sol LeWitt allait décrire comme « Art Conceptuel » dans ses « Paragraphes sur l'art conceptuel », publiés quelques mois après la première exposition que j'ai faite de ces œuvres à Leeds, en janvier 1967. Il n'y avait pas de relation directe entre les deux mais mes œuvres sont effectivement issues, je crois, d'une réaction parallèle à l'art des Expressionnistes abstraits. Les *drip paintings* de Pollock furent pour moi un précédent crucial. Après m'être d'abord renseigné à travers des descriptions verbales sur l'artiste qui « jetait de la peinture contre la toile »,

j'ai observé, comme je pense que Sol LeWitt et d'autres l'ont fait, que si cette idée pouvait servir de fondement à la production d'œuvres d'art, d'autres procédés de manipulation appliqués aux matériaux d'art étaient susceptibles de produire des résultats tout aussi valables. Avec un minimum d'investissement personnel, l'idée pouvait devenir « une machine qui fait de l'art ». La machine offre peut-être la métaphore dominante de l'art et la culture du XXe siècle, comme le démontre Maurice Fréchuret dans *La Machine à peindre*.

Un de mes collègues de l'université de Leeds, John Jones, a réalisé une des dernières interviews d'Ad Reinhardt quelques mois avant la mort de ce dernier, en 1967. L'artiste y mentionne avoir entendu parler d'une machine à faire des tableaux de Philip Guston. Cette saillie ironique suggère un chaînon manquant entre l'expressionnisme abstrait et l'art conceptuel. Nombre d'estampes et de *Wall Drawings* de Sol LeWitt sont produits en traçant des lignes suivant des formules prédéfinies afin d'engendrer une sorte d'espace semblable à celui créé par les coulures de Pollock. Le fait qu'ils soient dénués de la passion, de la douleur et la colère qui émanaient de l'art de Pollock est longtemps passé inaperçu parce que Clement Greenberg, qui continuait à dicter une vision tronquée de l'art à la fin des années 1960, avait choisi de nier la validité de la biographie de l'artiste dans l'interprétation des œuvres.

Mes *Process Paintings* proposent aussi des suggestions d'un ordre spatial qui les différencie des damiers ordinaires, quoique pas spécialement à la façon de Pollock. L'espace résulte de minuscules déviations affectant la régularité géométrique du quadrillage de ruban adhésif, sur lesquelles j'ai appliqué de la peinture. Comme avec les *Thick Paintings*, des années plus tard, ces œuvres chamboulent les prévisions géométriques par le jeu de forces naturelles mises en œuvre au sein des matériaux de production. Elles se rapprochent toutefois de l'expressionnisme abstrait et peut-être même des tableaux automatistes d'artistes canadiens tels que Riopelle et Borduas, en ce qu'elles continuent de fonctionner à travers les images qu'elles suscitent. L'espace qu'elles invoquent est un espace virtuel, un « espace optique », comme l'appellerait Greenberg.

Si Pollock pouvait déclarer « Je suis la nature », mes *Process Paintings* et *Thick Paintings* me placent, à leurs façons diverses, dans une relation dialectique avec la nature. Les *Process Paintings* ressemblent à Pollock dans la mesure où elles fonctionnent à travers l'« image » qu'elles suscitent. Il était d'une importance cruciale aux yeux de Pollock de ne pas perdre contact avec cette image. Dans mon cas, la particularité n'est pas tant que les images deviennent sculpturales dans les *Thick Paintings* mais que l'image cède le pas à l'objet matériel. Si l'objet continue d'invoquer une présence psychologique portant le sceau de ma propre existence matérielle et mentale (qui est très différente de celle de Pollock), l'accent a été déplacé vers l'existence matérielle intrinsèque de l'objet et les forces génératrices qui l'ont amené à exister. Cette prise de risque me laisse assez seul au sein de la pratique artistique actuelle, mais aussi sans aucun précédent historique identifiable.

A propos du Canada : mon départ d'Angleterre pour m'installer au Canada en 1969 est quelque chose que je n'ai jamais regretté. Si mon art a des racines anglaises, j'ai essayé de démontrer dans mon livre, *English Roots*, publié en 2001, que ce qui s'est développé à partir de ces racines ne s'apparente pas plus à l'art contemporain anglais qu'à l'art contemporain américain ou l'art contemporain canadien. Je m'émerveille qu'à travers l'ouverture de ses structures de soutien, le Canada ait permis à mon art de trouver son propre cheminement à un point qui, je crois, n'aurait été possible nulle part ailleurs. Et ma modeste visibilité en Europe, obtenue grâce au soutien d'Alain Desvergnès, il y a de nombreuses années et, plus récemment, de Thierry Duve, Maurice Fréchuret et la Franco-canadienne Catherine Bédard est aussi une chose dont je suis immensément reconnaissant.

6.

ChD — *En quoi vous importe-t-il d'exposer ?*

EC — Exposer veut dire deux choses pour moi. Primo, cela signifie une occasion de toucher, potentiellement, un public plus large, et ceci continue d'être un sujet d'inquiétude, même si le soutien incroyable généreux d'un marchand éclairé de Calgary, Trépanier Baer, m'a permis de me détendre quelque peu dans ce domaine. Secundo, cela donne une occasion de s'arrêter et de prendre la mesure de ce que je suis en train de faire dans mon œuvre. Si la réalisation de mes œuvres entraîne une activité paradoxalement contemplative, une pause dans leur production fournit l'occasion d'une résolution temporaire du paradoxe en m'octroyant une période de pure contemplation méditative.

Je suis très conscient que mes *Thick Paintings* sont non seulement différentes de toutes les autres œuvres d'art jamais produites mais aussi différentes de tous les autres objets ayant jamais existé dans le monde. Cela fait de leur mode d'exposition un vrai défi. Heureusement, Rick Calkins, le technicien en chef du Département d'Art de l'université de Calgary, grâce à son extraordinaire sensibilité à mon travail et ses capacités toutes aussi remarquables en menuiserie, m'a permis de trouver une manière de présenter les *Thick Paintings* presque aussi idéale que ce que je pouvais envisager à l'heure actuelle.

Je suis surpris de remarquer qu'un art issu d'une activité méditative isolée dans l'intimité de mon atelier se révèle être si profondément dépendant, pour l'expression de ses qualités potentielle, de tant de personnes et d'institutions, à qui je souhaite exprimer toute mon intense gratitude.

Eric Cameron
Calgary, 19 janvier 2010

Traduit de l'anglais par Cécile Nelson
* Critique d'art

visuels disponibles pour la presse



Alice's Yellow Rose

2006

© ÉRIC CAMERON



Chloes's Raw sugar

2004

© ÉRIC CAMERON



Ede's choix

2004(ter)

© ÉRIC CAMERON



Exposed concealed Laura Baird IX

2008

© ÉRIC CAMERON



Exposed concealed Laura Baird I

1994

© ÉRIC CAMERON



Gregory4s Wine Gums

2004

© ÉRIC CAMERON



Morganes white sugar

2004

© ÉRIC CAMERON



Spring Eternal

2001

© ÉRIC CAMERON



stacking chair

1992

© ÉRIC CAMERON