

ETC



Susan Scott
Peindre... les yeux bandés

Françoise LeGris-Bergmann

Number 5, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/999ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

LeGris-Bergmann, F. (1988). Review of [Susan Scott : peindre... les yeux bandés]. *ETC*, (5), 81–83.

Susan Scott *Peindre... les yeux bandés*



Susan G. Scott, *Blindman's Buff* «The Swing», 1988. Huile sur toile; 195 x 157 cm. Photo : Pierre Desjardins

Dans le «Jeu de Colin-Maillard», si joliment rythmé, nous découvrons la transposition ludique d'un supplice, et la femme agenouillée, qui s'incline en arrière pour n'être pas touchée, paraît fuir sa propre identité. Autre supplice simulé, celui que subit le «Mannequin» : tandis que les jeunes filles rieuses — fraîches sorcières — forment de leurs bras l'image d'une guirlande, le pantin oblique, projeté dans la hauteur, offre l'aspect du désespoir. La torsion, la gaucherie, l'inertie douloureuse du personnage factice nous révèlent la vie étrange de la matière — son comique et sa puissance d'effroi.

Jean Starobinski,
1789 *Les Emblèmes de la raison*

Du 17 mai au 11 juin dernier, Susan Scott exposait une série d'œuvres récentes sous le titre de *Blindman's Buff* colin-maillard, à la galerie Nikki Diana Marquardt à Paris (9, Place des Vosges). Neuf grands formats occupaient les murs accompagnés de vingt-cinq petits formats regroupés en trois ensembles, tous des huiles sur toile, exécutées en 1988.

Supposons que la série prenne prétexte d'une toile de Goya, *le Colin-Maillard* (1788) ou encore de plusieurs œuvres de Goya, les plus sombres comme les plus lumineuses, avec leur accent ténébreux, terreux,

ou encore éclatants dans une palette illuminée. Supposons encore que le prétexte se développe selon la thématique du « jeu », jeu d'enfants, d'adultes, jeu de société, jeu théâtral, jeu de scènes intimes, voilées, dévoilées. On y décèle de prime abord, une suspension des regards, des gestes, une certaine fixité. Mais, le jeu serait aussi fait d'assauts, d'empoignes, de coups, d'étreintes, de combats de « désastres », jeu de la guerre, Supposons aussi qu'il s'agisse de récit, de narration, d'histoire plus que d'histoire, mais que tout à coup on y perde le fil, la séquence, celle-ci comme suspendue en un ralentissement, un étirement du temps, allongée dans cette fixation indéfinie du mouvement des acteurs de chacune de ces petites histoires. Apparaît alors surtout le fait de leur fragmentation, leur interruption, leur coupure. La série se lit ainsi plus par allusion que par illusion. Les fragments, découpés par des cadrages gros plans isolant le motif ou la scène, s'en trouvent tout à coup intensifiés, coupés qu'ils sont de tout accessoire, de toute référentialisation, de tout décor. Dans les quelques tableaux où un lieu/décor est suggéré, il ne l'est que de façon minimale, et s'embrouille par endroits par le traitement de la touche, de facture abstraite, pour laquelle Scott a une prédilection. Enfin, supposons que les récits, drames ou histoires s'oublient ..., se déversent littéralement, latéralement dans la peinture, dans le pictural, les clairs-obscur, les jeux de luminosité ou le travail de la touche, du trait, de la tache, et qu'on y lise là aussi, là avant tout, la douceur ou la violence, le cinglant ou le voluptueux, le tranchant, la dureté ou le rire..., le « jouir » ou le « pâtir ». La facture picturale prend ainsi une importance susceptible de déterminer des topiques psychologiques et des facteurs d'ambiance : tourmente, calme, idylle ou drame.

C'est d'abord, en effet, dans le matériau, la manière, le coup de pinceau, les couleurs en teintes mordorées (les rosâtres, les verdâtres) ou stridentes (rouge vif) que cette série nous touche. L'opposition des formats (dimensions de murale ou d'ardoise) serait déroutante, s'il n'y avait chez les unes le côté léché, chez les autres le côté étude/esquisse, justifiant leur place les unes par rapport aux autres, sans nécessairement insinuer un rapport hiérarchique.

Nul doute que l'œuvre de Scott manifeste des qualités plastiques et une maîtrise remarquable derrière lesquelles on devine une discipline éprouvée. Mais ce qui nous séduit et nous retient, au-delà de cet accomplissement formel, c'est la densité et la profondeur du propos. Sans verser dans un néo-historicisme à caractère mythique et mythifiant (pensons à une certaine transavant-garde), l'œuvre de Scott subtilement et subrepticement cultive, dans cette série, une mémoire picturale. Et au-delà de toute attente, c'est ici que prend sens l'importance des histoires a contrario de l'Histoire, que se constate l'effet cumulatif de la culture et de l'art, préoccupé ici de réactualisation, de

remémoration, de la recherche d'une trame signifiante, d'une resémantisation de la peinture à propos de la peinture. C'est ainsi que les petits formats de Scott portent des scènes étranges, autant de variations sur le thème du jeu dont l'innocence supposée se renverse bientôt en frayeur, en menace, par le recours à tout un travail d'irréalisation ou de déréalisation, et qui produit surtout des effets aromatiques, altérés (adoucis) ça et là par l'alternance, l'insertion dans la série d'un tableau plus neutre, plus indécis. Et si le titre de l'exposition, « colin-maillard », suggérerait un propos idyllique, il n'en demeure pas moins que la majorité des œuvres présentées versaient dans des scènes de lutte, de combat, de violence. Ainsi, on ne s'étonne plus de voir apparaître tout à coup dans l'un et l'autre tableau, ce qui semble être l'ange de Tobie, telle scène de flagellation, meurtre, combat physique, corps poignardé, femmes en pleurs, cris..., guerrière à l'assaut. Un regroupement montre des femmes, en buste, figures isolées en gros plan sur des fonds neutres, où seules importent la gestualité, la mimique déterminant les émotions du personnage. Quoique, là encore, la signification du geste se situe dans un entre-deux, entre rire et pleurs entre le désir de voir et celui de se cacher les yeux. Une *Eve chassée du Paradis* donne le ton. Ce tableau, sans doute à l'origine de plusieurs autres illustrant le même « motif » et exposés avec lui, constitue un véritable hommage de Scott à Masaccio.

D'autre part, tout un ensemble d'attitudes corporelles, d'inscriptions somatiques, une gestualité théâtrale, nous rappellent comment la scène picturale a toujours entretenu des rapports étroits avec la scène théâtrale. Cette série s'illumine aussi tout à coup de son partage avec la Peinture, dans ce qu'elle a été pendant des siècles : mythologie gréco-latine, épisodes religieux et bibliques. Le schématisme des tableaux, le goût de l'esquisse et du spontané accentuent la dimension synthétique des scènes. Au fond, s'y rejoignent, de façon inattendue, l'essence du drame judéo-chrétien, de la tragédie grecque et de la critique des mœurs (pensons surtout au XVIII^e siècle), dans leur représentation historique. Et c'est précisément dans l'espace de cet entre-deux, entre le jeu (son plaisir) et l'agression (son déplaisir) que se construit la plénitude du sens, et son débordement. Se manifeste ainsi la duplicité de toute passion, de tout sentiment, de toute action. Aussi, la répétition des molèles, la résurgence des archétypes, même si, il va de soi, le contexte, la motivation sont radicalement « autres ».

Mais encore, qu'est-ce à voir ? Une femme masquée (vénitienne ?) tire un rideau sur une scène de duel. Une fillette lancée sur une balançoire dans les airs. Une femme ici, une fillette là, cachant son visage dans les mains. Deux femmes, étalées sur le plancher d'une chambre, s'empoignent. Un jeu de cache-cache dans la forêt se joue à cinq personnages adultes/enfants. Une fillette épie derrière une cloison une

grande flagellée par un petit monté sur ses épaules... Un ensemble de situations, de descriptions sont évoquées ici, cependant que l'art de Scott ne se préoccupe ni de décrire ni de raconter à proprement parler; plutôt saisir des moments d'intensité émotive, corroborée par l'effet démultiplié des grands formats et du traitement chromatique. Le souci de la forme, de la picturalité, ne pourrait aller en effet, chez Scott, sans cette qualité, cette capacité de la peinture de toucher, d'émouvoir. Nous voilà bien dans un au-delà du modernisme, dans un en deçà. Caché devant, caché derrière..., le peintre élabore une problématique de la cloison. Une topique des lieux essentiellement régie par l'économie du montrer et du cacher, du se montrer ou se cacher. De là, la mise en évidence de tout obstacle physique, topique, spatial : la cloison, le rideau, le tronc d'arbre, le corps... dans le corps-à-corps. Mais ailleurs, voilà que le lieu devient évanescant, s'estompe, s'annihile dans les fonds délavés, ombrageux, brouillés, indéfinis, ou encore traités en monochromie (rouge, bleu...) comme une surface abstraite. C'est alors que la préoccupation du lieu investit, cette fois, l'image même du corps de la figure humaine, ce corps devenu le seul et unique lieu d'une visibilité possible de la puissance ou de la frayeur.

Par la mise-en-scène d'une gestualité et d'une actorialité, l'œuvre se transmet d'une scénographie du « jeu » (du « pas pour vrai ») en une scénographie du « meurtre » ou de l'« agression » (du « pour vrai »). Il est d'ailleurs remarquable de constater qu'un même motif, transposé d'un petit format en un grand format, a pour effet de créer un espace d'ambiguïté, de déréalisation (interrompant la trame narrative). Ainsi en est-il de la transposition, par exemple, de la figure de la jeune fille aux yeux bandés dans le tableau qui porte le titre *Blindman's Buff* (70 x 77 po.). Par ses dimensions mêmes, le tableau crée une distorsion, par rapport à la chaîne d'un récit (pré-supposé), celui du jeu de colin-maillard. Il s'ensuit une sorte de distorsion du récit où l'action est suspendue au profit de la perception d'un espacement mental, visible dans la suspension même du geste arrêté, en train de réfléchir sur son propre

accomplissement. Cette suspension dans l'espace-temps de la représentation crée un abîme du sens, une sorte de vertige, d'indécidabilité - moment privilégié d'une conscience de soi, d'un certain état duratif de la sensation d'être, où le corps entier est fragilisé, vulnérable et dont l'amplitude vibre à la moindre menace d'agression. Le sujet éprouve sa propre existence dans cette stase du mouvement, toute sensation corporelle étant amplifiée par l'effet même du bandeau qui rend aveugle. Cette figure, véritable archétype de la condition humaine, rejoint dans son propos des œuvres telles *Melencolia I* de Dürer, *La parabole des aveugles* de Breughel, ou la gravure de Goya de la série des *Caprices*, *Le sommeil de la raison engendre des monstres*. Le tableau *The Examination* (l'examen chez le dentiste) relèverait davantage quant à lui de la satire sociale. On pourrait y déceler encore une modélisation du rapport victime-bourreau, qui se joue ici surtout par contrainte somatique. Combien étonnant il est de constater la réversion opérée par les œuvres de Scott dans cette série - renversement du jeu et de l'innocence dans la représentation somatique de la mort, de la cruauté. Comme un effet de « double », comme les revers du « jeu-jouer » inévitablement doublé (doublure) de « mort-frayeur ».

A supposer maintenant que ce soit l'artiste qui peigne les yeux bandés. Et qu'elle tente de toucher Goya ou encore Masaccio, ou encore Balthus, ou encore... Mais avec quelle distorsion, quel rictus, quel « coup » de pinceau et balafres de couleur. A supposer que ce soit l'artiste qui mette les paumes des mains sur les yeux, pour mieux susciter le regard intérieur, faire voir de quoi est faite la subjectivité de cet « écran ». Et voilà que réapparaît à travers ce prisme, cette vision, cette manière, personnelle, subjective, inédite, les images réactualisées, revivifiées, d'une mémoire culturelle, sociale, historique. Cette mémoire n'est ainsi jamais extérieure aux œuvres. Elle est faite de leur inscription, elle se consolide dans leur substance même, et se perpétue par leur récurrence.

Françoise LeGris-Bergmann