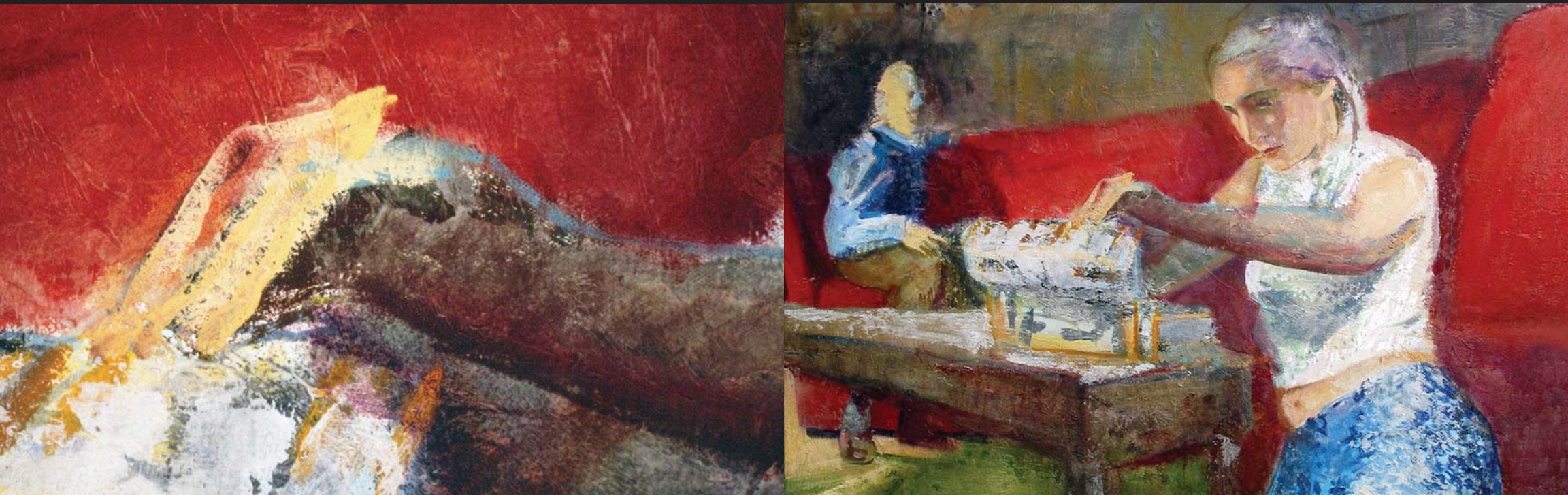




SUSAN G. SCOTT

LES ENFANTS TERRIBLES

(A PAINTER'S NARRATIVE)

Acknowledgments

The artist is grateful to Victoria LeBlanc, who agreed to exhibit this work, and take on the responsibilities of a touring show. I would like to thank Jon Bordo for graciously giving me so much of his time and insightful support. I would like to express more than formal appreciation to Christine Unger for her faith in my work. Without her cheerful perseverance, this project would never have materialized.

The author wishes to thank Blake Fitzpatrick, Doreen Small, Margaret Rodgers, Marilyn Cherry, Yves Thomas and Charles Foran for various assistance in the articulation of this essay. Christine Unger and Victoria LeBlanc of the Galerie McClure were of immense help during the process. Special thanks is owed to the artist and François Seguin for their hospitality during the latter part of April when I spent a happy séjour de recherche dwelling with some paintings on Beaudry St. and to Anna Swenbro and Nils Gruenwald, the translators.

Remerciements

Je voudrais exprimer ma reconnaissance à Victoria LeBlanc, qui a accepté d'exposer mes oeuvres et d'assumer la charge d'en organiser la tournée. Je tiens à remercier Jon Bordo pour m'avoir si gracieusement offert son temps et son soutien avisé. La foi qu'a montré Christine Unger dans mon travail mérite ma gratitude la plus sincère. Sans son entrain et sa persévérance, ce projet n'aurait jamais pu se concrétiser.

L'auteur tient à remercier Blake Fitzpatrick, Doreen Small, Margaret Rodgers, Marilyn Cherry et Charles Foran pour leur assistance dans le travail d'articulation de cet essai. Christine Unger et Victoria LeBlanc de la Galerie McClure m'ont été d'une immense aide au cours de ce processus. Je dois particulièrement remercier l'artiste et François Seguin pour leur hospitalité durant la dernière partie du mois d'avril où j'ai fait un agréable séjour de recherche en compagnie de quelques peintures sur la rue Beaudry et à Anna Svenbro and Nils Gruenwald, les traducteurs.

Centre des arts visuels

Galerie McClure

Visual Arts Centre

2004, Éditions de Galerie McClure/ Centre des arts visuels
350 av. Victoria; Montréal (Qc) CANADA H3Z 2N4
Tél. / ph: (514) 488-9558
Télec. / fx.: (514) 488-7075
galeriemcclure@centredesartsvisuels.ca
www.centredesartsvisuels.ca

All rights reserved for all countries / Tous droits réservés pour tous pays
ISBN 0-9734462-0-X
Printed in Canada / Imprimé au Canada

Scott, Susan G. 1949 -
Susan G. Scott, Les enfants terribles (a painter's narrative)
1. Les Enfants Terribles 2. Narrative painting
3. Bordo, Jonathan 4. Svenbro, Anna
5. Grünwald, Nils 6. LeBlanc, Victoria

This catalogue was produced as part of a national tour
(2003 -2005) with the following galleries/
Ce catalogue a été produit en tant qu'élément d'une
excursion nationale 2003 -2005 qui a inclus les galeries suivantes:

Galerie McClure / Centre des arts visuels (Montréal, Qc)
Maison de la culture Pointe-aux-Trembes, (Pointe-aux-Trembes, Qc)
Dalhousie Art Gallery (Halifax, NS)
The Justina M. Barnicke Gallery - Hart House (Toronto University, ON)
The Arts Centre of Clarington (Bowmanville, ON)

Afterword / Postface

Victoria LeBlanc

The McClure Gallery of the Visual Arts Centre is pleased to have inaugurated Susan G. Scott's exhibition *Les enfants terribles (a painter's narrative)*, and to host the tour of the exhibition to other venues across Canada. Scott has been a significant artist in the Montreal community for over 30 years. She has produced a unique body of work, one might say, against the grain. Hailing from New York at a time when the pressure of abstraction in visual art was ubiquitous, she remained a "narrative painter," an aesthetic that, in her words, "connects mankind to its mythologies."

In the gallery, the viewer is struck by the lyric energy of the *Les enfants terribles* installation as it weaves its story along a highly charged thread. The eye is pulled first to the wall drawings, executed with a deft staccato immediacy, the lines unfaltering in reach and resonance. From this sense of the caught moment, we move to the poised compositions of the paintings, "long" in time, considered, deliberate. The artist's use of impasto, first employed in her *Fragments* series, creates a canvas surface rich in its evocation of time, memory, and the layered archeology of human emotion, desire, intent. Scott engages with the psychological mood of the narrative through the use of acidic, often grating hues. The yellow and purple ground of *My Brother's Body*, for instance, becomes the "hue" equivalent of the histrionic, surreal unfolding of tragedy and its aftermath as the body of the injured child is carried from the room. For Scott, colour is never arbitrary.

Finally, the sketchbooks. Here we are privy to excavation, process itself; here the artist visually probes each dramatic moment of Cocteau's text, working and reworking the image to find an "in" - the right angle to conjoin the larger narrative with the personal. For make no mistake, Scott cuts to the quick. The themes recur repeatedly throughout her work: threat, passion, unrequited love, and jealousy - the underside of love. If narrative painting "connects mankind to its mythologies," these are paintings of catharsis. We leave, reminded.

Suite à son inauguration, la Galerie McClure du Centre des arts visuels a le plaisir d'organiser la tournée de l'exposition *Les enfants terribles (un récit de peintre)* par l'artiste Susan G. Scott à travers le Canada. Scott tient une place importante dans la communauté artistique montréalaise depuis plus de 30 ans. Elle a réalisé un corpus d'œuvres unique qui pourraient être décrites comme étant à contre-courant. Bien qu'originaire de New York à une époque où l'abstraction avait la mainmise sur les arts visuels, elle est restée fidèle à la peinture narrative, une esthétique qui, selon ses propres termes, « relie l'humanité à ses mythologies ».

Dans la galerie, le visiteur est frappé par l'énergie lyrique qui se dégage au fil des différents épisodes de *Les enfants terribles*, qui tissent leur histoire sur une trame très chargée. L'œil est tout d'abord attiré par les esquisses murales, exécutées dans l'immédiateté d'un staccato habile, rendant avec fermeté toute la portée et l'assurance de chaque ligne. Après cette intuition de l'instant saisi au vol, nous passons à la construction posée des peintures, qui s'inscrivent dans la longueur de la durée, après délibération et mûre réflexion. L'usage de l'empâtement par l'artiste, utilisé pour la première fois dans sa série *Fragments*, permet de créer une toile dont la surface est riche de l'évocation du temps, de la mémoire, et de la recherche archéologique dans les couches successives des émotions, des désirs et des intentions humaines. Scott nous entraîne dans l'atmosphère psychologique du récit par l'usage de teintes acides, souvent discordantes. Le sol jaune et violet dans *Le corps de mon frère*, par exemple, devient l'équivalent dans le registre des couleurs du dénouement théâtral et surréaliste de la tragédie et de ses répercussions quand le corps de l'enfant blessé est emporté hors de la pièce. Chez Scott, le choix des couleurs n'est jamais arbitraire.

Enfin, les carnets d'esquisses. Ici, nous entrons dans l'intimité du processus de fouille lui-même ; ici l'artiste sonde visuellement chaque moment dramatique du texte de Cocteau, travaillant et retravaillant l'image jusqu'à trouver une « porte », c'est-à-dire le bon angle pour allier la globalité du récit à une approche personnelle. Car ne vous y trompez pas, Scott tranche dans le vif. Les thèmes récurrents se retrouvent à de nombreuses reprises à travers toute son œuvre : la menace, la passion, l'amour non partagé et la jalousie ; la face cachée de l'amour. Si la peinture figurative « relie l'humanité à ses mythologies », c'est la catharsis qu'il faut retenir de ces peintures. C'est ce souvenir qui persiste lorsque nous les quittons.

translation / traduction: Anna Svenbro and / et Nils Grünwald

Susan G. Scott

Les enfants terribles

(a painter's narrative)

essay by / texte de

Jon Bordo

Afterword by / Postface de

Victoria LeBlanc

Director of McClure Gallery / Visual Arts Centre

Directrice de Galerie McClure / Centre des arts visuels

Editors / rédacteurs

Victoria LeBlanc & Christine Unger

Design

Christine Unger

Translators / Traducteurs

Anna Svenbro & Nils Grünwald

Editions de la Galerie McClure / Centre des arts visuels

Translation *narrative into painting*, *Susan G. Scott after Cocteau*

Jon Bordo

1 Six large tableaux form the backbone of Susan G. Scott's exhibition *Les enfants terribles*. This rich corpus of paintings owes its title and some of its stimulus to *Les enfants terribles*, Jean Cocteau's early modernist fable of misanthropy, narcissism, homoerotic anticipation, incest and violent death. *A painter's narrative*, the subtitle of the *Les enfants terribles* installation, announces the orientation of her work. Part of the painter's narrative is recorded in the exhibition as large scale sketches painted by the artist on the gallery walls along with hand painted passages from Cocteau's text. Elaborate and artfully presented sketchbooks choreograph the process of visualization. All of these works are simultaneously preparations for, and reiterations of, the six tableaux paintings. They form a bridge between the Scott paintings and the Cocteau text.

The Scott assemblage, taken as a whole, is thus an image-text articulated from and about the six large paintings. These paintings strive to carry the special power of narration that belongs to language, and yet it is only with the paintings as part of the image-text that a semblance of narrative is achieved. The exhibition might be thought of both as an exercise in translation and as an artwork that finds completion through a process of translation. This ambivalence presents itself from the very words that title Scott's work and the novel of Cocteau.

Worlds of palpable difference mark the complicated and uneasy relationship between the respective work of Cocteau and Scott co-habiting the same title: consider the title to be a proper name. The complexity of their co-habitation raises the question of translation, making it a *leitmotif*, if not the theme, of the exhibition. Translation reveals itself as a topic in its own right in the construction of the exhibition where the image-text mediates between Cocteau's text and her images. The whole, taken as an image-text, blurs the line between production and product. Narrative sequence is condensed into gestural moments presented as six carefully restaged colorist snapshots. Without

Traduction *narration en peinture*, *Susan G. Scott d'après Cocteau*

1 Six grands tableaux constituent l'épine dorsale de l'exposition de Susan G. Scott, *Les Enfants terribles*. Cet ensemble généreux de peintures doit son titre ainsi qu'une part de son impulsion originelle aux Enfants terribles, la fable empreinte de misanthropie, de narcissisme, de pressentiments homoérotiques, d'inceste et de mort violente écrite par Jean Cocteau à l'aube du modernisme. *Un récit de peintre*, sous-titre de l'installation *Les Enfants Terribles*, annonce l'orientation de l'œuvre de Scott. Le récit du peintre est en partie consigné au fil de l'exposition sous forme d'esquisses de grande envergure peintes par l'artiste sur les murs de la galerie, accompagnés de passages exécutés à la main tirés du texte de Cocteau. Des carnets d'esquisses élaborés, ingénieusement présentés contribuent également à chorégraphier ce processus de visualisation. Toutes ces œuvres sont à la fois des préparations et des réitérations des six tableaux. Ils forment une passerelle entre les peintures de Scott et le texte de Cocteau.

L'assemblage de Scott, pris dans sa totalité, forme ainsi une image-texte qui s'articule à partir et autour des six grandes peintures. Ces peintures s'efforcent de transmettre ce pouvoir si particulier de la narration propre au langage, et c'est pourtant seulement lorsque l'on envisage les peintures comme faisant partie de l'image-texte que l'on obtient un semblant de récit. On peut concevoir cette exposition à la fois comme un exercice de traduction et comme une œuvre d'art qui trouve son achèvement au travers d'un processus de traduction. Cette ambivalence est présente au cœur même des mots du titre de l'œuvre de Scott et du roman de Cocteau.

La complexité et la difficulté de la relation qui unit les œuvres respectives de Cocteau et Scott dans la co-habitation du même titre se manifeste par des mondes de différences palpables : considérons le titre comme un nom propre. La complexité de cette co-habitation pose la question de la traduction pour en faire le *leitmotiv*, sinon le thème, de l'exposition. La traduction se révèle être en elle-même un sujet dans la construction de l'exposition où l'image-texte fait office d'intermédiaire entre le texte de Cocteau et les images de Scott. L'ensemble, pris comme image-texte, estompe la ligne de démarcation entre production et produit. La séquence narrative se condense en moments gestuels

Exhibition Catalogues / Catalogues d'expositions

Daigneault, Gille. ***Susan G. Scott: Recent Work***. Montréal, Québec:Galerie de Bellefeuille, 1996.

Falk, Lorne and François LeGris. ***Blindman's Buff - Travelling Exhibition***. Lethbridge, Alberta: Southern Alberta Art Gallery, 1989.

Lemarre, Bernard and Celine Mayrand. ***Series Kompakt***. Montréal: La Galerie d' Art Lavalin.

Campbell, James D. ***Montréal sur papier***. Montréal: The Saidye Bronfman Center Art Gallery, 1989.

Eveno, Claude, ed. ***Urbanisme: La ville entre image et projet***. Paris, France: Cahiers du CCI, No. 5, Éditions duCentre Pompidou, 1988.

Pontbriand, Chantal. ***Canadian Women Artists - Tomiyo Sasaki, SylvieBouchard, Susan Scott, Shelagh Alexander***. Paris, France: Centre Culturel Canadien, and London, England: Canada House Cultural Gallery, 1985-1986.

Bellerby, Greg. ***Susan G. Scott: Works from 1974 to 1983: Travelling Exhibition***. Surrey, British Columbia: Surrey Art Gallery, 1984.

Murray, Joan. ***Windows and Doorways: Susan Scott, Denise Therrien, Victoria Walker***. Oshawa, Ontario: The Robert McLaughlin Gallery, 1979.

Bookworks / Livres

Fréchette, Carole. ***Baby Blues: Theatre***. Les herbes rouges: Montréal, 1989. ISBN 2-92005-59-8

David, Jack, ed. ***Essays on Canadian Writing***. McGill University Press, 1994.

Jacob, Rene. ***La Boîte avec le carré parfait - récits***. Le loup de la Gouttière: Montréal, 1995. ISBN 2921310538.

Quoi?/Les objets du passé. Le Loup de la Gouttière: Montréal, Québec, 1995. ISBN 292131052X

Radio and T.V. / Radio et Télévision

2004 BRAVO TV, ***Susan G. Scott***, 30 min. documentary from series "Shaping Art", director Louis Charles Dionne, aired March, 2004.

2003 Work featured in the award winning ***Les invasions barbares***, director Denys Arcand.

1997 T.V. 5 Baiser d' Amérique, November 30, Interview.

1996 CBC Art Talks, May, Interview with Shelly Pomerantz.

1996 CBC T.V. Pulse News, May, Interview.

1995 CBC Daybreak, May, review of exhibition/revue de l'exposition Jeux de mains, jeux humains.

1993 CBC Saturday Spotlight, May, Interview with/ with Shelly Pomerantz.

**Selected Group Exhibitions /
Expositions collectives (*catalogue)**

2004/05	<i>Du corps à l'image</i> , Collection du Fonds régional d'art contemporain d'Ile-de-France (FRAC) Travelling/Itinérante.	1993	<i>Moments choisis</i> , Galerie de l'U.Q.A.M., National Bank of Canada Collection, Montréal, Québec.
2004	<i>Refiguration</i> , Stewart Hall, Montréal, Québec.	1992	<i>Pastels québécois contemporains</i> , Galerie de l'U.Q.A.M., Montréal, Québec.
2003	<i>L'école des femmes</i> , Musée d'art de Joliette, Québec.*	1991	<i>Persona</i> , Musée Régional de Rimouski, Québec.
1999	<i>La nouvelle figuration</i> , Domaine Cataract, Sillery, Québec.	1991	Galerie Verticale, Laval, Québec.
1999	Galerie René Blouin, Montréal, Québec.	1989	<i>Montréal on Paper</i> , Saidye Bronfman Center, Montréal.
1999	<i>Fifteen Artists: Ten Years of Dialogue</i> , T. W. Wood Art Gallery, Montpelier, Vermont, USA.	1989	<i>Series Kompakt*</i> , La Galerie d'Art Lavalin, Montréal, Québec.
1999	<i>Les uns les autres</i> , l'Académie de Créteil, Savigny-leTemple, France.	1988	49th Parallel, New York, New York, USA.
1997	<i>New York Studio School Alumni Show</i> (curated by Dore Ashton) New York Studio School, New York, New York, USA	1986,87	Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC), Paris, France.
1996,97	<i>Peinture à l'eau et vivre l'eau et l'environnement</i> , Exposition itinérante, conservatrice, Sylvie Grenier.	1985	<i>Canadian Women Artists / Artistes canadiennes*</i> , Centre culturel Canadien, Paris, France and / et Canada House, London, England.
1996	<i>Eye of the Collector / L'oeil du collectionneur</i> Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Québec.	1983	Open Space Gallery, Victoria, British Columbia.
1996	Usine "C", Montréal, Québec.	1979	Pauline McGibbon Cultural Center, Toronto, Ontario.
1995,96,98,00,04	<i>Les Femmeuses</i> , Pratt & Whitney Canada, Longueuil, Québec.	1979	<i>Windows and Doorways*</i> , The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario.
	<i>Looking Back III</i> , Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta.		
1995	Freed Gallery, Lincoln City, Oregon, USA.		

connecting very many of the dots, Scott entices the viewer to look at her images as if re-reading Cocteau or if not reading it, looking at the images as if the viewer were perusing once more, an old, well-marked school book. Scott's image-text allows us to revisit the source text without having to turn a page. Depending upon the circumstances, her image-text can expand or contract, accordion-like, about the core paintings.

The identity of the image-text requires that the Cocteau text itself be kept under wraps, invisible, there, but off-stage, absent, yet present in carefully managed epigraphic fragments and apparitions. The value of the text can only increase the more controlled its apparition. The major painted images sustain themselves, hold their line, by inhibiting animation on the one side, and illustration on the other. Full of narrative anticipation, they thwart narrative completion. As such, they are demonstrations of the inherent limitations of painting to narrate.

This is not the first time that Scott has taken up great fictional narratives as the stimulus for her paintings. Her paintings have almost always been engaged with fictional narratives going back to her early *Studio School* project called *The Magic Mountain* inspired by Thomas Mann's novel. Yet perhaps *Les enfants terribles* is the first time that the very issue of her relationship to fictional narrative becomes a problematic in itself. Because the artwork takes up the burden of translation, it inevitably performs a very special role in advancing what Walter Benjamin calls the "afterlife of works of art":

The history of the great works of art tells us about their descent from prior models, their realization in the age of the artist, and what in principle should be their eternal after-life in succeeding generations. Where this last manifests itself, it is called fame. Translations that are more than transmissions of subject matter come into being when a work, in the course of its survival, has reached the age of its fame...

("The Task of the Translator" *Walter Benjamin Selected Writings Volume 1* p.255)

For this reason, *the painter's narrative* announces the two journeys the painter must undertake in pursuit of the artwork. One journey acknowledges the burden of the work as translation while the second journey takes place within the artwork itself to find its own destination

présentés sous la forme de six instantanés coloristes soigneusement remis en scène.

Sans relier un grand nombre des points, Scott pousse le spectateur à regarder ses images comme s'il relisait Cocteau, ou bien, s'il ne le lit pas, à regarder ces images comme s'il lisait attentivement, une fois de plus, un vieux livre de classe bien annoté. L'image-texte de Scott nous permet de revisiter le texte source sans avoir à tourner aucune page. Selon les circonstances, son image-texte peut se dilater, se contracter, comme un accordéon, autour des peintures centrales.

L'identité de l'image-texte exige de ne pas dévoiler le texte de Cocteau lui-même, de le garder invisible, de le laisser être là, mais en coulisse, absent et cependant présent par des fragments épigraphiques et des apparitions parcimonieusement distillées. Ces apparitions soigneusement contrôlées ne peuvent qu'augmenter la valeur du texte. Les grandes images peintes se suffisent à elles-mêmes, gardent leur cohésion en inhibant l'animation d'une part et l'illustration d'autre part. Emplies d'anticipations narratives, elles contrarient l'achèvement de la narration. Elles sont à ce titre des démonstrations des limites inhérentes à la peinture dans le domaine de la narration.

Ce n'est pas la première fois que Scott prend de grands récits de fiction comme impulsion originelle de ses peintures. Ses peintures se sont presque toujours attaquées à des récits de fiction et ce depuis son projet de jeunesse baptisé *La Montagne magique* pour la *Studio School*, inspiré par le roman de Thomas Mann. Pourtant, c'est peut-être avec *Les enfants terribles* que ses rapports avec les récits de fiction deviennent pour la première fois une problématique en eux-mêmes. Parce que l'œuvre d'art reprend le fardeau de la traduction, elle joue inévitablement un rôle bien particulier pour ce qui est de promouvoir ce que Walter Benjamin appelle « la survie des œuvres d'art »:

« L'histoire des grandes œuvres d'art connaît leur filiation à partir des sources, leur création à l'époque de l'artiste, et la période de leur survie, en principe éternelle, dans les générations suivantes. Cette survie, lorsqu'elle a lieu, se nomme gloire. Des traductions qui sont plus que des transmissions naissent lorsque, dans sa survie, une œuvre est arrivée à l'époque de sa gloire... »

(« La tâche du traducteur », i *Walter Benjamin, Selected Writings, Volume 1*, p.255)

and resolution. How does it make itself more and other than an agent in the procession of Cocteau's afterlife, his fame? Was there ever an artist (before Warhol) who gave so much attention to prepare for the afterlife of his work than Cocteau, the insatiable self-promoter, an early modernist inventor of contemporary celebrity? Scott's second journey contends with the necessity of ingesting Cocteau as fuel in the pursuit of her artwork.

2 The verb *translate* is often used by ancient writers to mark the passage of mortals to the spirit world or to give visible form to the deathless gods who would otherwise be invisible and inscrutable to mere mortal humans. The journey of the freshly deceased to Hades is a translation, but the palpable human forms assumed by the invisible gods are also translations. Translation completes the action of carrying over special ontological cargo from one world to another. The residue of this ontological translation is that the entity finds itself in a diminished and virtual state. *Eidolon* is the word used by the ancients to name the end state of that translation, the affect and residue of that which is left after the translation. *Eidolon* means image. While we mostly consider translation linguistically and inter-linguistically and judge a translation by its fidelity to its source, translation in this archaic ontological sense is inter-mundane - between worlds. Scott's translation problem, forced to find visual analogies for writing, resembles this older notion of translation. By means of her translation, the form, so to speak, is radically changed and a translation becomes its own work. What is posited as outside and a source, is ingested, and the work stands on its own, carrying the translation within itself. Scott's very specific intent to make fictional narrative visual, reveals an eckphrastic insistence to make paintings speak. Even so, her work is not illustration, but plays with illustration in order to advance its art. Still, her loyalty to the written word reveals an anxiety that is at the heart of late high modernist aesthetics which sought to break with Renaissance and post Renaissance picturing practices in pursuit of an apodictic foundation for painting. This great experiment in modern art sought to strip from painting that which it saw as the logocentric hold that language had over the visual in pursuit of an ever unfolding transcendental of visual meaning. It sought to sublime the visual by freeing painting from the very hold of writing that Scott seeks to return to painting. This modern art did not shun words altogether. Rather, it sought to redirect words to epiphanic and nominal functions - words that would arise from a purified looking

Pour cette raison, *le récit de peintre* annonce bien les deux périple que le peintre doit entreprendre à la recherche de l'œuvre d'art. L'un des périple reconnaît le poids de l'œuvre comme traduction tandis que le second périple se déroule au sein de l'œuvre d'art elle-même et y trouve sa propre destination et résolution. Comment se fait-il que l'œuvre soit au-delà et autre chose qu'un agent dans le cortège de la survie posthume de Jean Cocteau, de sa gloire ? Y a-t-il jamais eu un artiste (avant Warhol) qui se soit autant attaché à préparer la survie de son œuvre que Cocteau, insatiable promoteur de lui-même, inventeur à l'aube du modernisme de la célébrité contemporaine ? Le second périple de Scott s'attaque à la nécessité d'ingérer Cocteau pour alimenter la recherche de son œuvre d'art.

2 Les auteurs de l'Antiquité emploient souvent le verbe *traduire* pour marquer le passage des mortels dans le monde des esprits, ou pour donner une forme visible aux dieux immortels qui autrement seraient invisibles et impénétrables aux yeux des simples mortels. Le périple des morts de fraîche date vers l'Hadès est une traduction, mais les formes humaines et palpables prises par les dieux invisibles le sont également. La traduction accomplit l'action de transporter une charge ontologique particulière d'un monde à l'autre. De cette traduction ontologique, il reste que cette entité elle-même se retrouve dans un état diminué et virtuel. Les Anciens employaient le mot *Eidolon* pour désigner l'état final de cette traduction, l'affect et le reliquat de ce qui reste après la traduction. *Eidolon* veut dire image. Alors que nous considérons principalement la traduction sous un angle linguistique et inter-linguistique et nous jugeons une traduction à l'aune de la fidélité à sa source, la traduction prise dans son sens archaïque et ontologique est inter-mondaine, entre des mondes. Le problème de traduction de Scott, qui est obligée de trouver des analogies visuelles à l'écriture, ressemble à cette conception plus ancienne de la traduction. Par le biais de sa traduction, la forme est pour ainsi dire radicalement changée et une traduction devient son propre ouvrage. Ce qui est posé comme extérieur et comme source est ingéré, l'œuvre tient par ses propres moyens et intègre la traduction à elle-même. L'intention si particulière de Scott de rendre visuel le récit de fiction révèle une insistance ekphrastique à faire parler les peintures. Son œuvre n'est pas une illustration pour autant, mais joue avec l'illustration afin de faire se développer son art. Sa loyauté envers l'écrit révèle malgré tout une angoisse qui est au cœur des grandes théories

Selected Solo Exhibitions / Principales expositions individuelles (*catalogue)

2004	<i>Fabula: New Drawings</i> , Anna Leonowens Gallery, Halifax, Nova Scotia	1987	<i>De Kafka: une parabole</i> , Michel Tétrault Art Contemporain, Montréal, Québec.
2003/04	<i>Les enfants terribles - Installation*</i> Travelling/Itinérante: • Galerie McClure, Montréal, Québec. • Maison de la Culture, Pointe-aux-Trembles, Québec. • Clarington Art Centre, Bowmanville, Ontario. • Dalhousie University Art Gallery, Halifax, Nova Scotia. • Justine M. Barnicke, Hart House, Toronto University, Toronto, Ontario.	1985	<i>Are you Really Looking for Me?</i> , Michel Tétrault Art Contemporain, Montréal.
		1984/85	<i>Susan G. Scott: Works from 1974 to 1983*</i> Travelling/Itinérante: • Agnes Etherington Art Center, Ontario • Queen's University, Kingston, Ontario. • Hart House Gallery, U of Toronto, Ontario. • Saidye Bronfman Center, Montréal, Québec. • Art Gallery of Greater Victoria, British Columbia • Surrey Art Gallery, Surrey, British Columbia
2002	<i>Untitled</i> , Drabinsky Gallery, Toronto, Ontario.	1982	<i>Description of a Struggle</i> , Bernard Jacobson Gallery, Los Angeles, California, USA. <i>Vancouver Series</i> , Edmonton Art Gallery, Edmonton, Alberta.
2002	<i>Reverie</i> , Galerie de Bellefeuille, Montreal, Québec.	1976	Deitcher O'Reilly Gallery, New York, New York, USA.
2000	<i>Faces and Stories</i> , Daniel Saxon Gallery, Los Angeles, USA.		
1999	<i>Fragments</i> , Drabinsky Gallery, Toronto, Ontario.		
1998	<i>Whispers</i> , Galerie de Bellefeuille, Montréal, Québec.		
1996	Galerie de Bellefeuille*, Montréal, Québec.		
1995	<i>Jeux de mains - jeux humains</i> , Maison de la Culture Côte-des Neiges, Montréal.		
1993	<i>The Dreamer</i> , Michel Tétrault Art International, Montréal, Québec.		
1991	<i>Blindman's Buff*</i> Daniel Saxon Gallery, Los Angeles, California.		
1990	<i>Blindman's Buff*</i> , Travelling/Itinérante: • Southern Alberta Art Gallery, Alberta. • The Stride Gallery, Calgary, Alberta. • Mount St. Vincent University Art Gallery, Nova Scotia.		
1988	<i>Blindman's Buff</i> , Galerie Nikki Marquardt, Paris, France.		
1987	<i>Forgotten Histories</i> , Krygier-Landau Contemporary Art, Los Angeles, California, USA.		



photo: Pierre Desjardins

Public Collections / Collections publiques

Acadia University; Wolfville, Nova Scotia.
 Art Gallery of Greater Victoria; Victoria, British Columbia.
 La Banque d'œuvres d'art du Canada.
 Banque Nationale du Canada; Montréal, Québec.
 Bibliothèque nationale du Québec; Montréal, Québec.
 Canada - Israel Cultural Foundation; Jerusalem, Israel.
 Communauté urbaine de Montréal; Montréal, Québec.
 College of the North Atlantic; Newfoundland.
 Dalhousie Art Gallery; Halifax, Nova Scotia.
 Edmonton Art Gallery; Edmonton, Alberta.
 Exxon Corporation; Toronto, Ontario.
 Collection du Fonds régional d'art contemporain d'Île-de-France; Paris, France.
 Gaz Métropolitain; Montréal, Québec.
 Houston Baptist University; Houston, Texas.
 Institut Canadien du Québec.
 Leonard & Bina Ellen Art Gallery; Montréal, Québec.
 Loto-Québec; Montréal, Québec.
 Musée d'art contemporain de Montréal; Montréal, Québec.
 Musée d'art de Joliette; Joliette, Québec.
 Musée des beaux-arts de Montréal; Montréal, Québec.
 Musée du Québec; Québec.
 Nickle Arts Museum; Calgary, Alberta.
 Owens Art Gallery; Saxville, New Brunswick.
 Red River Community College; Winnipeg, Manitoba.
 The Robert McLaughlin Gallery; Oshawa, ON.
 Royal Bank of Canada; Montréal, Québec.
 The Stride Gallery; Calgary, Alberta.
 Teleglobe Canada; Montréal, Québec.
 Telesat Company; Ontario.
 University of Lethbridge Art Gallery; Lethbridge, Alberta.

words reborn modestly to name the artwork. Scott's work shows almost heroic persistence in her advocacy of a narrative tradition of painting.

3 Children as the subject of Susan G. Scott's paintings do not begin or end with *Les enfants terribles*. They have made forceful appearances in Scott's works since her *Blindman's Buff* series of the 80s. However, in recent work they have become a dominant focus for her artistic energy. Soon after Scott started *Les enfants terribles*, another painting project engaged her that sheds light on the question, why Cocteau's *Les enfants terribles*? Why this particular narrative about childhood? The *Reverie* series portrays sleeping children as its theme. Scott uses her own children and children of her friends as models for photographs that precede her paintings while returning to Renaissance models for her inspiration. She works from the ontic amplitude of the photograph in order to enter a dream state that merges photographic facticity with the ideality of classical forms. These portraits are touchingly intimate, existentially acute and even eerie, hushed in Scott's classical style, that turns the child human subjects into figures that cite classical forms. Her historicist gestures recall frescoes in unearthed Etruscan burial chambers. Sleep is close to death and the children are portrayed as sleeping; yet the photographs (as if they are beneath



Lily
 mixed media / techniques mixtes
 116.84 cm x 152.4 cm
 collection Denys Arcand

esthétiques du modernisme tardif, théories qui s'efforçaient de rompre avec les pratiques picturales de la Renaissance et de ses prolongements dans leur recherche de fondements apodictiques pour la peinture. Cette expérience essentielle de l'art moderne visait à dépouiller la peinture de ce qu'elle tenait pour l'emprise logocentrique exercée par le langage sur le visuel dans sa recherche d'un dévoilement perpétuel de la transcendance de la signification visuelle. Elle tendait à sublimer le visuel en libérant la peinture de cette emprise même de l'écriture que Scott cherche à réintroduire. Cette forme d'art moderne n'excluait pas complètement l'écrit. Elle tendait plutôt à réorienter les mots vers des fonctions épiphanes et nominales, à en faire des mots qui surgiraient d'une vision épurée, des mots qui renaîtraient modestement pour nommer l'œuvre d'art. L'œuvre de Scott montre une obstination presque héroïque dans son plaidoyer en faveur d'une tradition narrative en peinture.

3 Les enfants, en tant que sujet de la peinture de Susan G. Scott, n'en sont dans *Les enfants terribles* ni à leur première ni à leur dernière apparition. Ils ont fait des apparitions de tout premier plan dans l'œuvre de Scott depuis sa série de *Blindman's Buff* dans les années 80. Cependant, dans son œuvre récente ils sont devenus un point de focalisation dominant pour son énergie artistique. Peu après avoir commencé à travailler sur *Les Enfants terribles*, Scott s'est lancée dans un autre projet pictural qui met en lumière la question : Pourquoi avoir choisi *Les enfants terribles* de Cocteau ? Pourquoi ce récit particulier sur l'enfance ? La série *Rêverie* prend pour thème des portraits d'enfants assoupis. Scott prend pour modèles ses propres enfants et les enfants de ses amis dans des photographies qui servent de préliminaires à ses peintures, tout en revenant puiser son inspiration dans des modèles de la Renaissance. Son travail prend racine dans l'amplitude ontique de la photographie pour entrer dans un état de rêve qui fait fusionner la facticité de la photographie avec l'idéalité des formes classiques. Ces portraits sont d'une touchante intimité, existentiellement profonds et même angoissants, exécutés dans le style classique apaisant de Scott, qui transforme les enfants humains servant de sujets aux peintures en figures répétant les formes classiques. Sa gestuelle historiciste rappelle les fresques de quelques tombes étrusques oubliées. Le sommeil est un état proche de la mort et les enfants sont dépeints endormis ; et pourtant les photographies (comme si elles se trouvaient en

the paintings) certify that these children were alive. The paintings double the photograph's authorization of the Real with the artist's haptic attestation with hand and brush. The ontic haunts these idealized forms. The *Reverie* series is marked by an underlying and compelling facticity in ways that Scott seems to have deliberately avoided prior to this project. She cannot escape her photographs.

There is something *terrible* about these portrayed children that helps elicit crucial differences between Scott's aesthetic investment in children and Cocteau's endless play on the word *terrible* to qualify his child characters. Cocteau's children are *terrible* in the wild ritual frenzied deliberation of their precocious behavior. Cocteau's children are savages, an alterity internal to, and product of, a dualistic European imaginary. Fauves, these beings fulfill an aesthetico-political destiny pitilessly assigned to them by puppet-master Cocteau who gives them no less a task than to overthrow human society in the name of aesthetic culture. Cocteau fictionalizes some tenets of aesthetic theory of the first half of the twentieth century, most brilliantly advanced by Georges Bataille and the *Collège de Sociologie*, in activating as characters the fateful analogies drawn between children and primitives, play and art. For early modernist aesthetics, art is a kind of play while play is the condition that most intimately defines childhood. Art finds the true sources of itself by returning phylogenetically to the primitive and ontogenetically to the child. Play is ritual and art is a kind of ritualized play. Cocteau's post pubescent adolescents are *terrible* not because they revert to childhood as a return to nature, but because of the way that Cocteau turns upside down the modern category of the child to make them the agents of his aesthetic revolution. Cocteau's ambition is to shatter the mirror of the imaginary by breaking the partition between art and life-world in order to introduce the reign of art over society. To achieve this collapse, Cocteau adapts the legend of *Tristan and Isolde*, shifting it from a medieval tale of infidelity that violates the basic law of patriarchal culture (monogamy), to relocate it in the private and desolate spaces of a Parisian bourgeois domesticity. The violation of the incest taboo defines Cocteau's totemizing of the beings he calls "children" in their role as agents of his aesthetic politics. Each moment in the carefully choreographed unfolding of the incestuous relationship is a symbolic reenactment of the repudiation of the societal order that has death as the final product of their play: *Death* is Paul

dessous des peintures) témoignent que ces enfants ont été vivants. Ces peintures ajoutent à l'autorisation du Réel du photographe l'attestation tactile de la main et du pinceau de l'artiste. L'ontique hante ses formes idéalisées. La série *Réverie* est marquée par une pénétrante facticité sous-jacente d'une façon que Scott semble avoir délibérément éludée avant ce projet. Elle ne peut échapper à ses photographies.

Il y a quelque chose de terrible dans ces portraits d'enfants qui nous aide à élucider les différences cruciales entre l'investissement esthétique de Scott pour les enfants et les interminables jeux de mots *terribles* que Cocteau utilise pour qualifier ses personnages d'enfants. Les enfants de Cocteau sont terribles par la sauvage délibération rituelle de leur comportement précoce. Les enfants de Cocteau sont des sauvages, des figures de l'altérité qui font partie intégrante et qui sont nées de l'imaginaire dualiste Européen. Ces êtres sont des fauves qui accomplissent la destinée esthético-politique que leur a assigné sans pitié Cocteau le marionnettiste, qui leur confie rien de moins que la tâche de renverser la société humaine au nom de la culture esthétique. Cocteau transpose dans l'ordre de la fiction certains des principes de la théorie esthétique de la première moitié du vingtième siècle, présentée de la manière la plus brillante par George Bataille et le *Collège de Sociologie*, en incarnant dans des personnages les analogies décisives qui rapprochent les enfants des primitifs, et l'art du jeu. Pour les esthètes du premier modernisme, l'art est un aspect du jeu tandis que le jeu est la condition qui définit l'enfance de la façon la plus intime. L'art trouve ses vraies sources en revenant phylogénétiquement aux primitifs et ontologiquement à l'enfant. Le jeu est un rituel et l'art est une forme de jeu ritualisé. Les adolescents post-pubères de Cocteau sont *terribles* non pas parce qu'ils opèrent un retour à l'enfance comme un retour à la nature, mais à cause de la manière dont Cocteau renverse complètement la catégorie moderne de l'enfant pour en faire l'agent de sa révolution esthétique. Cocteau a pour ambition de briser le miroir de l'imaginaire en brisant la partition entre l'art et le monde de la vie pour y introduire le règne de l'art sur la société. Pour parvenir à ce résultat, il adapte la légende de *Tristan et Iseult*, transformant un récit médiéval d'infidélité violent la loi fondamentale de la culture patriarcale (la monogamie), pour le resituer dans l'espace privé et désolé d'un intérieur bourgeois parisien. La violation du tabou de l'inceste définit la totémisation voulue par

Susan G. Scott Biography

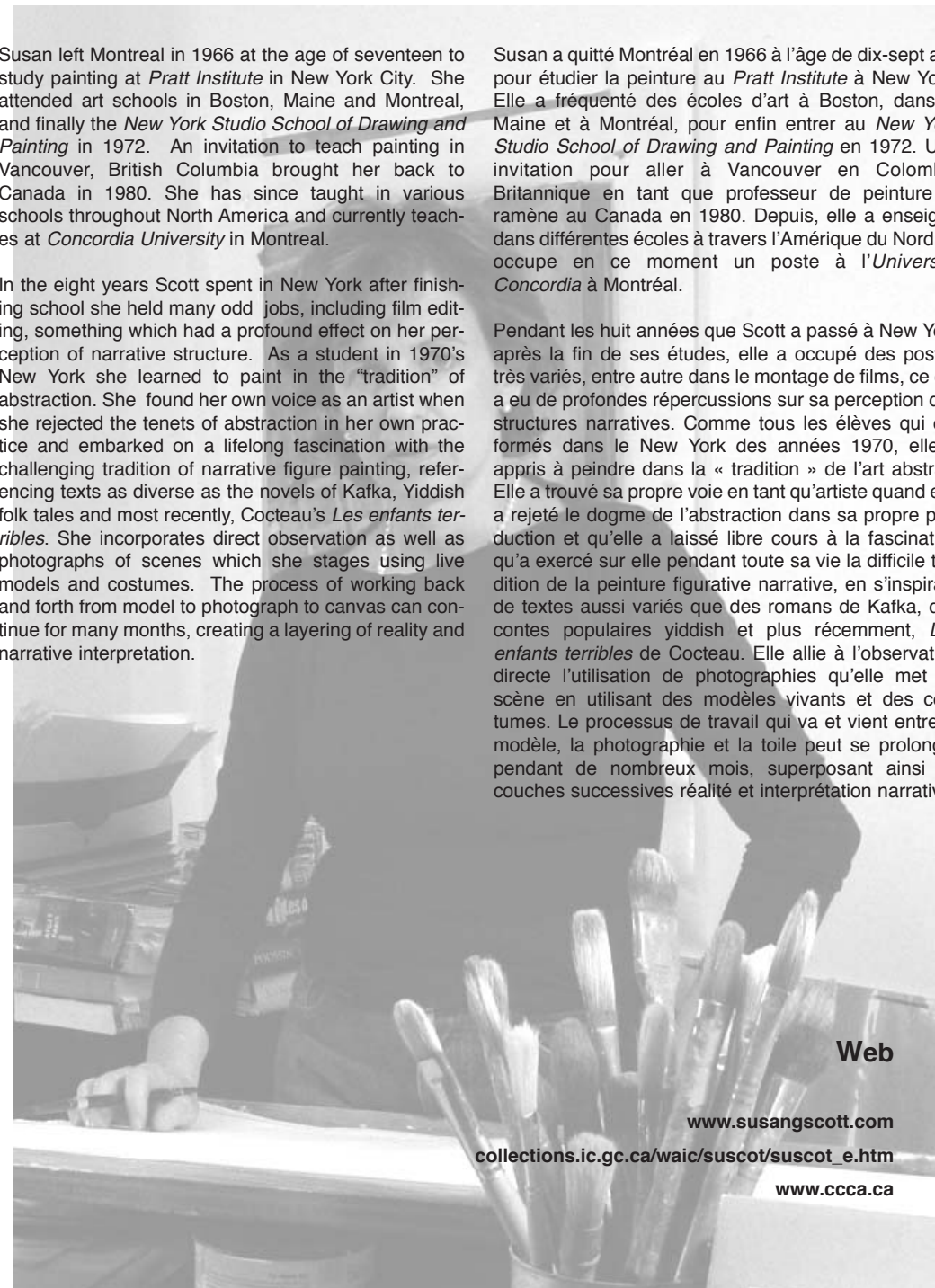
Susan left Montreal in 1966 at the age of seventeen to study painting at *Pratt Institute* in New York City. She attended art schools in Boston, Maine and Montreal, and finally the *New York Studio School of Drawing and Painting* in 1972. An invitation to teach painting in Vancouver, British Columbia brought her back to Canada in 1980. She has since taught in various schools throughout North America and currently teaches at *Concordia University* in Montreal.

In the eight years Scott spent in New York after finishing school she held many odd jobs, including film editing, something which had a profound effect on her perception of narrative structure. As a student in 1970's New York she learned to paint in the "tradition" of abstraction. She found her own voice as an artist when she rejected the tenets of abstraction in her own practice and embarked on a lifelong fascination with the challenging tradition of narrative figure painting, referencing texts as diverse as the novels of Kafka, Yiddish folk tales and most recently, Cocteau's *Les enfants terribles*. She incorporates direct observation as well as photographs of scenes which she stages using live models and costumes. The process of working back and forth from model to photograph to canvas can continue for many months, creating a layering of reality and narrative interpretation.

Biographie Susan G. Scott

Susan a quitté Montréal en 1966 à l'âge de dix-sept ans pour étudier la peinture au *Pratt Institute* à New York. Elle a fréquenté des écoles d'art à Boston, dans le Maine et à Montréal, pour enfin entrer au *New York Studio School of Drawing and Painting* en 1972. Une invitation pour aller à Vancouver en Colombie Britannique en tant que professeur de peinture la ramène au Canada en 1980. Depuis, elle a enseigné dans différentes écoles à travers l'Amérique du Nord, et occupe en ce moment un poste à l'*Université Concordia* à Montréal.

Pendant les huit années que Scott a passé à New York après la fin de ses études, elle a occupé des postes très variés, entre autre dans le montage de films, ce qui a eu de profondes répercussions sur sa perception des structures narratives. Comme tous les élèves qui ont formés dans le New York des années 1970, elle a appris à peindre dans la « tradition » de l'art abstrait. Elle a trouvé sa propre voie en tant qu'artiste quand elle a rejeté le dogme de l'abstraction dans sa propre production et qu'elle a laissé libre cours à la fascination qu'a exercé sur elle pendant toute sa vie la difficile tradition de la peinture figurative narrative, en s'inspirant de textes aussi variés que des romans de Kafka, des contes populaires yiddish et plus récemment, *Les enfants terribles* de Cocteau. Elle allie à l'observation directe l'utilisation de photographies qu'elle met en scène en utilisant des modèles vivants et des costumes. Le processus de travail qui va et vient entre le modèle, la photographie et la toile peut se prolonger pendant de nombreux mois, superposant ainsi en couches successives réalité et interprétation narrative.



Web

www.susangscott.com

collections.ic.gc.ca/waic/suscot/suscot_e.htm

www.ccca.ca

List of Works / Liste de travaux

Paintings / Peintures

Page 11	<i>My Brother's Body</i> oil, acrylic, & pumice on canvas / huile, acrilique et ponce sur toile, 50 " x 40 "
Page 13	<i>I'm still watching</i> oil, acrylic, & pumice on canvas / huile, acrilique et ponce sur toile, 50 " x 40 "
Page 15	<i>The Red Room</i> oil, acrylic, & pumice on canvas / huile, acrilique et ponce sur toile, 50 " x 40 "
Page 17	<i>A Fatal Friendship</i> oil, acrylic, & pumice on canvas / huile, acrilique et ponce sur toile, 50 " x 40 "
Page 19	<i>My Brother's Heart</i> (collection Robert Matte) oil, acrylic, & pumice on canvas / huile, acrilique et ponce sur toile, 50 " x 40 "
Page 21	<i>Foul Filthy Devil</i> oil, acrylic, & pumice on canvas / huile, acrilique et ponce sur toile, 50 " x 40 "

Sketches / croquis

(with english translation of text / avec la traduction en anglais du texte)

Page 10	watercolour on paper / aquarelle sur papier <i>With Gérard's assistance, Elizabeth lifted Paul and helped him in - a reeling figure, his head sunk on his chest.</i>
Page 12	watercolour on paper / aquarelle sur papier <i>Paul slept, Elizabeth kept watch beside him, listening to his breathing, her passionate anger spent, or rather tuned to a passionately tender contemplation.</i>
Page 14	watercolour on paper / aquarelle sur papier <i>The room was washed in a purple red glow. Naked, Paul wandered around, making his bed, plumping the nest of pillows . . .</i>
Page 16	watercolour on paper / aquarelle sur papier <i>A warm affection grew up gradually between the motherless girls, uniting them in a friendship that was to prove fatal to them both. They were both social misfits.</i>
Page 18	watercolour on paper / aquarelle sur papier <i>They opened the parcel and found inside it a lump of something round and dark about the size of a fist . . . Poison or drugs . . . Don't touch it!</i>
Page 20	watercolour on paper / aquarelle sur papier <i>"Foul Filthy Devil!", over and over with his dying breath he spat it at her, raking her with his blue gaze, with a last long volley of fire from the blue slits between his eyelids.</i>

and Elizabeth's masterwork. Thus Cocteau stages a double sacrifice in *Les enfants terribles* - the deaths of his protagonists because they are said to be children and the death of the modern condition of the child as a condition of play. Cocteau shatters the sacred precinct of modern childhood.

In both *Blindman's Buff*, which precedes *Les enfants terribles*, and *Reverie*, which follows it, Scott enunciates a sense of the *terrible* that unfolds within the precinct of childhood. Her work posits such a space as inviolate. When Scott faces it, her only sin is specular - to look, to observe childhood, and to refigure her experiences visually as if that were not itself, disturbance. Scott's artwork has always resisted the insertion of the incidental, the extraneous, the contingent, the not-painted, into her artwork. (Recall the newspaper as a sort of gesso in de Kooning's *Gotham City News*.) Because for her, only the painted is wanted, to occupy the space of painting, an interesting homology is to be noted between the inviolate space of the child and the inviolate space of art. Yet the ontic and the historical cast a penumbra around the space of Scott's painted children. They condition the reception of the work. They solicit the viewer's projected collage, the viewer's parallel history. That a terrible threat hangs today over children contributes to the existential acuteness of Scott's reflections on the fleeting condition of childhood. Scott's posit of children as subjects of her art-making lie far away from those of Cocteau's in his *Les enfants terribles*. What appears to be a translation becomes an occasion for the work of an artist to offer a sustained view of children in threatening times that is at once playful and pensive, edged with the premonition of departure.

Cocteau des êtres qu'il appelle « enfants » dans leur rôle en tant qu'agents de sa politique esthétique. Chaque étape dans le dévoilement soigneusement chorégraphié de la relation incestueuse est une répétition de la répudiation par l'ordre social : la mort est produit final de leur jeu, *La Mort* est le chef-d'œuvre de Paul et Elizabeth. Ainsi Cocteau met en scène un double sacrifice dans *Les Enfants terribles*, d'une part la mort des protagonistes puisqu'on dit qu'il s'agit d'enfants et d'autre part la mort de la condition de l'enfant moderne comme condition du jeu. Cocteau bat en brèche le domaine sacré de l'enfance moderne.

Aussi bien dans *Blindman's Buff*, qui précède *Les enfants terribles*, que dans *Réverie*, qui les suit, Scott énonce un sens du terrible qui se dévoile dans le domaine de l'enfance. Son œuvre postule que ce domaine est inviolable. Quand Scott l'affronte, son seul péché tient à son regard : regarder, observer l'enfance et reconfigurer ses expériences visuellement comme si ce regard n'était pas en lui-même une perturbation. Scott a toujours résisté à ce que l'inessentiel, l'extérieur, le contingent, ce qui n'est pas peint, ne s'immisce dans son œuvre. (On se souvient de l'utilisation du papier journal comme d'une sorte de stuc dans *Gotham City News* de de Kooning.) Parce que pour elle, c'est seulement ce qui est peint qui est recherché pour occuper l'espace de la peinture, on peut noter une similitude intéressante entre l'espace inviolé de l'enfant et l'espace inviolé de l'art. L'ontique et l'historique projettent pourtant leur ombre autour des enfants peints par Scott. Ils conditionnent la réception de l'œuvre. Ils sollicitent le projet de collage du spectateur, son histoire parallèle. Le fait qu'une menace terrible pèse de nos jours sur les enfants contribue à la profondeur existentielle des réflexions de Scott sur la fugacité de la condition de l'enfance. Les postulats que fait Scott sur les enfants comme sujets de son activité artistique sont bien loin de ceux de Cocteau dans ses *Les enfants terribles*. Ce qui apparaît comme une traduction devient l'occasion pour l'œuvre d'une artiste d'offrir une vision prolongée d'enfants menacés par leur époque, une vision simultanément ludique et pensive, avec pour horizon la prémonition du départ.

translation / traduction: Anna Svenbro and / et Nils Grönwald

Bibliography / Bibliographie

- R. Barthes. **La chambre claire**. Paris, France: Gallimard, 1980.
- W. Benjamin. **Selected Writings**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- J. Bédier. **Le Roman de Tristan et Iseult**. Piazza: L'edition de l'art H., 1946.
- J. Bordo. "The Witness in the Errings of Contemporary Art" in Paul Duro (ed) **The Rhetoric of the Frame**. Cambridge University Press, 1996.
- Jean Cocteau. **Les enfants terribles**. Paris, France:Grasset, 2002.
- D. Hollier. **Le collège de sociologie 1937-39**. Paris, France: Gallimard, 1995.
- WJT Mitchell. **Picture Theory**. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1996.
- B. Racine et al. **Jean Cocteau sur le fil de siècle**. Paris, France: éditions du centre pompidou, 2003.
- D. de Rougemont. **L'Amour et l'occident**. Paris, Plon, 1939.

Jonathan Bordo teaches visual studies at Trent University. His recent essays include "Phantoms" in Alan Cohen, *On European Ground*, University of Chicago Press 2001 "Picture and Witness at the Site of the Wilderness" in WJT Mitchell, *Landscape and Power* 2nd edition and University of Chicago Press, 2002 and "The Keeping Place" in Robert Nelson and Margaret Olin (eds), *Monuments and Memory, Made and Unmade*, University of Chicago Press 2003. He is presently completing a monograph under the working title "A Critical Topography of the Wilderness" as well as a collection of his mostly art related theory writings.

Jonathan Bordo enseigne les arts visuelles à l'*Université de Trent*. Parmi ses essais les plus récents, on compte « Phantoms », dans l'ouvrage sous la direction d'Alan Cohen, *On European Ground*, University of Chicago Press, 2001, « Picture and Witness at the Site of the Wilderness », dans l'ouvrage sous la direction de W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, University of Chicago Press (2nd édition), et "The Keeping Place", dans l'ouvrage sous la direction de Robert Nelson et Margaret Olin, *Monuments and Memory, Made and Unmade*, University of Chicago Press, 2003. Il est à présent en train d'achever une monographie dont le titre provisoire est « A Critical Topography of the Wilderness » et dans le même temps un recueil de ses écrits théoriques portant principalement sur l'art.



Foul Filthy Devil



*Sale Monstre ! Sale Monstre !
Paul continuait, râlant la fusillant
d'un regard bleu, d'un feu bleu
ininterrompu entre la fente des paupières.*



*Elizabeth et Gérard soutinrent Paul
qui trébuchait et laissait pendre sa tête*



My Brother's Heart



s'ouvrirent il contenait une balle sombre
 de la grosseur du poing
 Poison ou drogue
 N'y touche pas !



My Brother's Body



Paul dormait
Elizabeth écouta son souffle et le contempla
Une passion violente la poussait aux grimaces
aux caresses.



A Fatal Friendship



*Une amie fatale, douce, encore inconnue
pour Elizabeth réunit donc les ophélines
Leurs gênes étaient analogues*



I'm still watching



L'andrinople baignait le décor d'une
prénombre de pourpre.

Paul circulait tout nu, repusait son lit,
construisait la guérite d'oreillers.



The Red Room