

EMMELENE LANDON

SUSANNE

PEINTURES DE SUSANNE HAY

Editions Léo Scheer

Emmelene Landon

Susanne

Peintures de Susanne Hay

Écrire pour revivre, pour laisser les souvenirs gagner sur la mort en imposant leur vivacité, leur plénitude, quand l'absence semble tout balayer. Écrire contre l'absurde.

La peintre Susanne Hay est morte accidentellement en août 2004. Elle laissait, à 42 ans, une œuvre étrange et forte, d'une irréductible singularité, qui, des instantanés peints dans le métro ou dans des piscines aux séries réalisées dans des morgues, des autoportraits aux nus en cage, ne cesse de traquer la vérité des corps, le surgissement incongru de la beauté au sein de leur misère ou de leur effondrement.

Ce livre n'est pas une biographie, une étude ni un hommage ; ce n'est pas non plus un livre de deuil. C'est la réponse qui, face à la brutalité de la disparition de Susanne, s'est immédiatement imposée à sa plus proche amie, Emmelene Landon, peintre elle aussi, et sa complice depuis leur rencontre aux Beaux-Arts en 1985.

Une mort a suscité ce livre, mais la vie est son seul sujet et, chaque page, l'emporte.

Emmelene Landon est née à Melbourne, Australie, en 1963. Elle a vécu à Londres et New York avant de s'installer en France en 1979. Ancienne élève de l'école des Beaux-Arts de Paris, elle a exposé ses tableaux à Paris, Marseille, Le Havre, Cherbourg, Rome, New York et Pékin. Elle a également réalisé des films (*Australie, mère et fille*, 2002, *Le Fantastique Voyage du conteneur rouge*, 2004) et produit des émissions pour France Culture. Son premier livre, *Le Tour du monde en porte-conteneurs*, est paru en 2003 chez Gallimard.

EAN numérique : 9782756114002

EAN livre papier : 9782756100289

www.leoscheer.fr

EMMELENE LANDON

SUSANNE

Éditions Léo Scheer

1. Beaux-Arts

En entrant dans l'atelier de Cremonini aux Beaux-Arts de Paris en 1985, il n'était pas possible d'apercevoir Susanne Hay, cachée derrière de grands tableaux. Mais j'ai de bons yeux. La première fois que j'ai osé pénétrer dans ce lieu intimidant, où des élèves peintres en blouses blanches tachées de couleurs regardaient les intrus d'un sale œil, je l'ai vue, même si elle essayait d'être le plus invisible possible, du côté des lavabos où on lavait les brosses et les pinceaux. Une activité intense et nerveuse émanait de ce fond de salle, et de temps en temps elle apparaissait, jeune femme brune, petite, aux yeux cernés de kohl noir (qu'elle abandonnerait peu de temps après, ainsi que son vieux manteau de fourrure). Cette vision de Susanne a marqué le début d'une amitié, elle a du moins été le moment exact de mon coup de foudre et d'un désir immédiat de la connaître. Dès cette première fois, je l'imaginais vieille, égale à elle-même, noueuse et pointue avec l'âge, habitant une verrière sombre, sous des tonnes de lierre pour contrôler la

lumière. Tout aussi vieille, fripée et anguleuse, je serais venue lui rendre visite l'après-midi, pour parler de la peinture et jouer du violon avec elle, bien à l'écart des autres.

Cet atelier m'attira par sa dureté, à l'opposé de l'ambiance salon de thé de certains autres ateliers aux Beaux-Arts. Il y avait très peu d'emplacements où ce que l'on peignait n'était pas exposé au regard de tous. Susanne avait réussi à dénicher un coin qui lui permettait d'installer de grandes toiles sans être dérangée. Elle avait acquis ce privilège grâce à son obstination et à son talent, seule (ou seul) élève que le massier (étudiant chargé de l'organisation de l'atelier), un immense Hongrois qui s'appelait Janosz, respectait. Quand Cremonini n'était pas là, c'est-à-dire tous les jours sauf le jeudi (et je pense que la première fois que je suis entrée dans l'atelier, ce n'était pas un jeudi), Janosz faisait la loi. S'il ne peignait pas d'énormes toiles qui prenaient la place de cinq natures mortes de personnes plus modestes, il tournait autour des élèves de sexe féminin dont les toiles étaient péniblement visibles en leur demandant pourquoi elles peignaient. Le théâtre aurait été un meilleur choix pour elles, selon Janosz, les femmes-peintres étant soit hystériques, soit tricoteuses. Leur peinture était intéressante, jolie, mais... Susanne et Janosz se



ressemblaient : mêmes cheveux bruns bouclés, même visage goyesque, seulement Janosz avait trois fois sa taille, ce qui n'empêchait pas Susanne de peindre des toiles aussi grandes que les siennes. Janosz était fasciné par l'imposture. Mais son insolence touchait le point sensible : Que faisons-nous là, pourquoi la peinture ?

Pourquoi la peinture ? est une question que Susanne se posait toujours, qui était au cœur de sa vie, et pourtant il n'était pas question pour elle que sa vie soit autrement.

Avant de passer le concours des Beaux-Arts de Paris, Susanne avait étudié un an à la Kunstakademie de Stuttgart. Ensuite Baselitz, le peintre qui accroche ses toiles à l'envers, n'a pas accepté qu'elle entre à la Staatliche Akademie des Bildenden Künste, à Karlsruhe. Un ami violoncelliste parisien, Carl-Éric, qu'elle connaissait grâce à l'orchestre amateur de Stuttgart dans lequel elle jouait du violon, lui a alors suggéré de venir en France. À cette époque elle se destinait à la sculpture, et par conséquent elle dessinait : son sujet prenait forme et volume par la ligne plutôt que par la couleur et la matière comme c'est le cas avec la peinture. Dans ses dessins le réel se mêlait à l'onirique : des visages et des corps déformés,

agonisants, imaginés, aimés, de vieillards, le désordre qui n'en finissait pas au-dessus du piano de Carl-Éric dans sa minuscule chambre, des expressions furtives et le regard de son frère handicapé : sujets qu'elle ne cessera par la suite d'approfondir.

À Paris, elle fut reçue deuxième au concours des Beaux-Arts, ce qui la rendait furieuse car elle détestait le deux et le féminin, elle était la deuxième sœur, et en tout elle voulait être *le premier*. Elle commença par étudier auprès d'Yscan, dans un atelier de dessin. À travers ce qu'elle me décrivait, j'imagine un atelier plus bas de plafond que celui de Cremonini, avec des élèves, surtout de jeunes hommes, assez fêtards, concentrés et respectueux (dans notre atelier, les élèves étaient surtout concentrés). Elle dessinait des paysages où le contour obsessionnel au crayon déchirait le papier tellement elle voulait dessiner chaque feuille, et elle se distinguait des autres par une force de travail surdimensionnée. Yscan, un homme doux, apprécié de ses élèves, mourut subitement. Sa femme pensait qu'il était parti acheter un paquet de cigarettes, en réalité il était mort d'une crise cardiaque chez eux.

Je ne sais plus exactement comment, mais Cremonini a remarqué le talent de Susanne. C'est peut-être elle qui lui a montré ses dessins après la mort d'Yscan.

Ou bien Yscan lui-même qui avait voulu présenter Susanne à Cremonini.

Cremonini s'investissait dans son rôle de maître. Il n'imposait pas sa propre peinture (nous en parlions très peu, mais j'en faisais tout de même des cauchemars : des enfants sauvages écorchaient des têtes d'adultes qu'ils jetaient dans la mer et qui revenaient doucement au bord avec le mouvement des vagues), tout en ayant une œuvre considérable, qu'il poursuivait. Sa peinture relève du classicisme et de la dextérité manuelle, et elle fait toujours appel à l'image. « La visibilité des images fait écho à l'inquiétude du peintre. La peinture de Cremonini donne, des choses, une vision qui n'est pas rassurante. L'étendue y est toujours travaillée de tensions et d'écarts ; elle se fond de fissures, de failles, d'entrecroisements de lignes de force... ¹ » Dans son atelier des Beaux-Arts, il choisissait ses élèves en fonction de leur singularité et de leur aptitude à travailler sur le visible en peinture. Les dessins de Susanne, avec leur complexité obsessionnelle, séduisaient Cremonini. Il a voulu lui apprendre la couleur et la matière, pour qu'elle exerce son œil d'aigle et ses assiduités subjectives sur des toiles.

1. Marc Le Bot, « Autres fragments du corps aimé », in *Leonardo Cremonini*, Skira, 1987.

Quant à Susanne, Kiko Herrero et Luis Antonio Nuñez ont écrit pour son exposition « Hommes à l'huile » qu'elle « est entrée aux Beaux-Arts comme on entre au couvent ». Il était difficile de trouver quelqu'un de plus dévoué qu'elle. Elle faisait penser, même physiquement, à Artemisia Gentileschi, avec l'autorité naturelle de son petit corps (le « peu de corps », disions-nous), une détermination, une volonté de peindre les tableaux les plus grands, les plus travaillés. Le couvent était une autre possibilité de vie, non dépourvue de charme romanesque. Elle aimait cette radicalité. Susanne me disait qu'à Stuttgart elle fréquentait des religieuses, peut-être pour des cours de violon. Celles-ci étaient douces, et lui insinuaient qu'elle aurait toujours sa place chez elles, à l'abri de la dureté du monde. Un pis-aller. Susanne disait que si elle s'arrêtait de peindre, elle partirait en Afrique. Mais qu'elle ne savait que peindre.

Dans l'atelier Cremonini, nous étions au moins quinze ou vingt à la fois, d'une dizaine de nationalités, à peindre régulièrement dans ces cent vingt mètres carrés, volume cubique qui aurait été un joli modèle pour Rachel Whiteread, sculpteur d'espaces négatifs. Au dix-neuvième siècle, c'était l'atelier de Gustave Moreau, professeur de Matisse, Rouault, Toulouse Lautrec. La grande verrière fournissait

une lumière égale. Trois hautes fenêtres donnaient sur un balcon au-dessus du jardin du directeur, Monsieur Wolfromm, qui fumait des Gitanes maïs. À l'intérieur de la pièce, des cloisons étaient disposées par-ci par-là, séparant les natures mortes les unes des autres, et un coin était réservé aux poses du modèle. Le modèle pouvait se déshabiller discrètement grâce aux cloisons, cet acte étant beaucoup plus intime que de poser nu pendant des heures. Le rapport peintre/modèle fonctionne grâce à la tension créée par une distance respectueuse. Chacun reste dans son histoire, une autre histoire, pas la sienne, une histoire de peinture ou bien une histoire de corps et de pensées, un élan qui va de l'un (le modèle) aux autres (les élèves). Nous ne connaissions rien de la vie des modèles. Les habits, le sac à main et les chaussures formaient un petit tas à l'écart qu'on ne regardait pas. Les modèles étaient tous féminins. Cremonini disait que peindre un homme nu lui rappelait son service militaire.

On rangeait les tableaux sous le plafond, sur une estrade accessible par une échelle. Je peignais là, comme un chat perché, tout au bout, j'essayais de m'extraire de la hiérarchie, et je voyais la Seine par le haut arrondi d'une fenêtre. On disait à l'époque que j'arrivais trop directement au ciel. Cette hiérarchie

des élèves importants était organisée en clans qui pouvaient se fréquenter ou non : les Méditerranéens (surtout les Grecs et Cremonini), les Nordiques (d'Allemagne, d'Autriche, de Suisse), les Français (puisque l'on est en France), les Japonais (d'un autre monde), et puis une Américaine, Joy, et moi qui n'avions pas réellement de place, ma nationalité australienne et la sienne ressemblant vaguement pour eux à une autre sorte de pis-aller sans culture.

Dans l'entrée de l'atelier, des armoires étaient remplies de choses inutiles telles que des morceaux de tissus, des chaussures dépareillées, des récipients hors service. Mieux vaut peindre le contenu d'une poubelle qu'un sujet de bon goût, disait Crémonini. Cette armoire d'accessoires ne m'a jamais attirée, et Susanne non plus, qui préférait l'idée de peindre sa propre poubelle, et surtout de choisir elle-même son contenu.

Des sujets spécifiques à cet atelier, pourtant, abondaient : bassines rouillées avec objets, plantes ou reflets d'eau. Des chaussures (d'enfant). Des châssis (avec ou sans modèle vivant). Un mannequin/poupée. Les lavabos. (Quand les lavabos se bouchaient, c'était Susanne qui acceptait de mettre la main dans la masse de poils et de produits à peindre, mélangée

au gras du savon.) La verrière. L'espace de l'atelier. Les fenêtres. Les miroirs. L'élève lambda avait un mètre carré pour installer une nature morte, ou bien il trouvait une place dans le cercle formé autour du modèle qui tenait la même pose pendant un mois. Celle-ci était choisie soit par Cremonini, soit par Janosz, soit par un groupe d'élèves.

À l'atelier, Susanne peignait le modèle, jamais de nature morte. Son modèle préféré, Bibiche, posait avec deux petits chiens de manchon. Elle était petite, sans âge, avec une belle peau blanche et de grands seins. Régulièrement, Bibiche faisait les poubelles de supermarché et apportait des yaourts périmés à Susanne. Il fallait que Susanne les mange devant elle, ce qu'elle faisait, surtout par reconnaissance. Bibiche arrivait tôt le matin, avant les autres, vers dix ou onze heures, afin que Susanne et Mathias, jeune peintre suisse surdoué, puissent la peindre et la dessiner à leur aise. Nous l'appelions Bibiche, car c'était le nom d'un de ses chiens, nous ne connaissions pas son prénom. Sa relation avec Susanne fut déterminante. Leur entente permit à Susanne de poursuivre sa quête du sens à travers la chair, la peau, la pose, et le modèle participait activement à cette recherche, comprenant implicitement ce vers quoi elle tendait, proposant une possible incarnation de

sa pensée. Il m'a toujours semblé que les relations les plus fortes que Susanne ait entretenues avec les autres étaient ses relations avec ses modèles, qui n'avaient pas grand-chose à voir avec les mots.

Tous les jeudis nous assistions, attentifs, à la critique du maître, qui commentait le travail de l'un des élèves de dix heures du matin jusqu'à la fermeture de l'école à vingt-deux heures. C'était plus intéressant pour chacun de l'écouter parler de la peinture des autres élèves que de la sienne : il était intimidant et pratiquement tout le monde en avait peur, les séances de critique pouvaient se terminer en crises de larmes. Montrer son propre travail nous transportait au centre d'un tourbillon et il n'y avait aucun recul, comme dans une arène. Mais il était rare que l'on se trouve dans cette position, disons une fois tous les deux mois. Regarder et écouter étaient plus souvent à l'ordre du jour, et il régnait une belle ambiance studieuse. La convivialité ne manquait pas : chaque jeudi, tout l'atelier déjeunait avec Cremonini au café.

Cette façon de parler de la peinture n'était pas théorique, mais une sorte de réflexion de l'intérieur. Nous pensions les mots comme nous pensions la couleur, nous les connaissions par cœur, nous jouions avec,

nous les balancions, ils revenaient vers nous et passaient toujours au-dessus de nos têtes.

Cremonini nous disait :

Il y a deux sortes d'angoisse : l'angoisse de la solitude et l'angoisse du chaos. L'angoisse de la solitude peut être adoucie par la compagnie, par toute sorte de palliatifs ; l'angoisse du chaos exige de trouver son ordre intime et de le mettre en forme.

C'était un peu notre bible. Susanne et moi méprisions les gens qui n'arrivent pas à rester seuls, la solitude étant pour nous le summum de la vie. Susanne, en compagnie des autres, ne pensait qu'à être seule, comme si elle retrouvait un amant secret. Sans doute pouvions-nous travailler ensemble parce que nous faisons abstraction de notre présence, ou bien nous nous donnions envie de travailler.

Depuis sa mort, la solitude a un autre goût, de plomb, ou de rien, un trou noir. J'écris pour être avec elle. Dans une résistance obscène, comme dirait Cremonini. Hors champ, loin du ciel.

La forme, c'est le défi à l'angoisse. La décoration dans un tableau signifie un manque d'angoisse, et donc de

véritable forme. Là aussi nous étions tout à fait de son avis. Un tableau décoratif, sauf si le motif décèle un trouble, reste mou et inintéressant, et ne mérite aucune réflexion. Le point commun entre tous les tableaux des élèves de l'atelier Cremonini, c'était la dureté, parfois forcée, dans le traitement de la peinture, dans les sujets, dans les attitudes. Le mou était exclu.

Le voyeur brûle de désir à travers le trou de la serrure pour des corps qui, dans la vision normale, ne l'intéresseraient pas du tout. Un peintre est sans doute un voyeur. Quant au défilé d'hommes nus qui posaient pour Susanne, je ne pense pas qu'elle brûlait de désir pour eux, ou bien si : parce qu'elle était en train de les peindre, elle brûlait de désir pour ce moment.

Voir, c'est choisir. Choisir, c'est aussi oublier. Les éléments oubliés par rapport au reste du tableau lui donnent sa poésie. Susanne n'oubliait rien. Son esprit était déjà sélectif avant de devenir mémoire. C'était sa plus grande divergence avec Cremonini, pour qui l'oubli est au centre de sa démarche de peintre et de penseur. Susanne préférait tout contrôler. Il n'empêche qu'elle oubliait beaucoup de choses au quotidien, de mettre des chaussettes, de manger. Mais en ce qui concernait l'argent, elle n'oubliait rien non plus, et

à force de vivre de façon si économe, elle en avait plus que d'autres, et elle en prêtait volontiers si on le lui rendait.

La peur est fondamentale dans l'imaginaire. Le détonateur de la peur. Natürlich. Comme une drogue, la peur nous maintenait éveillées. Le métro, le SERNAM, les gares, l'Hôtel Dieu, tous ces endroits où nous allions peindre par la suite nous faisaient peur. Ils n'étaient jamais propices à la sieste, et, par ailleurs, offraient un confort de courte durée, étant quasiment toujours des endroits de passage.

Le souci de faire apparaître les choses devrait s'accompagner d'une disparition adjacente, sans laquelle on n'obtient qu'une description anecdotique. Il faudrait pouvoir regarder les choses déshabillées de leur contexte, les peindre en réfléchissant surtout à la juxtaposition de différentes matières (dur + tendre). Pour mieux comprendre ces matières, il est préférable de commencer par le tendre, et quant au ton, de trouver celui qui, neutre, fonctionne comme un départ à la fois vers la lumière et vers l'ombre. Susanne agissait par instinct et par pulsions, aussi historiquement artistiques soient-ils. Elle aimait telle peinture : le Caravage ou Crespi, par exemple, elle voulait atteindre la profondeur de ce que cette peinture provoquait en elle,

mais elle refusait les recettes, parfois à ses dépens. Comme tout le monde dans l'atelier Cremonini, elle peignait d'abord à la Flash, peinture à l'eau vinylique remplaçant la technique de la tempera et qui sent l'urine de chat si on laisse les pots ouverts trop longtemps, et ensuite à l'huile, diluée à la térébenthine et au vernis à peindre Vibert, qui sent comme une résine délicieusement sucrée. L'atelier était imprégné de ces odeurs, surtout par les restes de médium qui traînaient dans de vieilles tasses. Nous n'avons jamais eu besoin de mettre du parfum. Plusieurs élèves expérimentaient avec les matières possibles de cette technique, salissant la toile, faisant couler la peinture fluide, la décapant. Susanne jamais. Elle pensait la matière, elle regardait la matière picturale, mais elle n'obtenait jamais une matière par hasard, contrairement aux autres. Le résultat de ses tableaux est toujours le fruit de sa volonté et de son obstination.

Le regard du peintre sur le visible ressemble à un vertige, qui est assez proche du chaos. Le visible est quelque chose de chaotique par rapport à la forme. La photo transforme le chaos en document, et le document élimine pour le regard du peintre cette possibilité d'égarement qui surgit devant le visuel chaotique et qui vient solliciter chez lui une urgence de forme. Susanne n'a jamais



L'agneau - Jean

Huile sur toile, 130 x 170, 2002

Le grill - Jérôme (saint Laurent)

Huile sur toile, 160 x 185, 2003



La paille

Huile sur toile, 180 x 160, 2004

Crédits photographiques :

Michel Antraygues (portrait de Susanne Hay p. 11)

Jean-Louis Losi (pp. 109, 117, 120, 121, 124, 125, 126 et 127)

Kiko Herrero et Serge Ramon (pp. 98, 99, 102, 103, 107, 113, 116 et 129)

Emmeline Landon (pp. 100, 105, 106, 108, 110, 111 et 118)

TABLE

<u>1. Beaux-Arts</u>	<u>9</u>
<u>2. Métro</u>	<u>31</u>
<u>3. Identité</u>	<u>45</u>
<u>4. Autres endroits</u>	<u>55</u>
<u>5. La peinture : Rien ne</u>	<u>71</u>
<u>6. Autoportraits</u>	<u>89</u>
<u>Susanne et le modèle. Ses peintures</u>	<u>95</u>
<u>7. Hommes à l'huile</u>	<u>129</u>
<u>8. Modèles</u>	<u>137</u>
<u>9. Collectionneurs</u>	<u>153</u>
<u>10. Morgue</u>	<u>169</u>
<u>11. Mémoire</u>	<u>177</u>
<u>12. Eau</u>	<u>193</u>
<u>13. Derniers mots</u>	<u>201</u>
<u><i>Juillet 2004</i></u>	<u>207</u>
<u>Quelques notes pour terminer</u>	<u>209</u>
<u><i>J'ai commencé plusieurs lettres à toi</i></u>	<u>211</u>
 <u>Index des tableaux</u>	 <u>215</u>