

J.-C. Prêtre

Suzanne

Textes de

Michel Butor

Yves Christe

Alain Grosrichard

Marc Le Bot

Achille Bonito Oliva

Suzanne

Ce livre est un catalogue. Mais aussi plus, et autre chose, qu'un catalogue.

Un catalogue, - puisqu'on y trouvera, dans son intégralité, la série des *Suzanne* peintes depuis 1981 par J.-C. Prêtre, à partir de, autour de, à cause de, en mémoire de, - toujours *en regard de* celle de Tintoret, la Viennoise, qui figure à sa place, en tête de sa suite.

Un catalogue, - mais plus qu'un catalogue. Car cette suite est accompagnée de tout un cortège d'autres *Suzanne*. De toutes celles qui, depuis que la «chaste Suzanne» est aussi devenue *modèle* pour les peintres (c'est-à-dire à peu près depuis que la peinture existe), se sont tour à tour dévoilées nues, au bain, pour s'y faire dévorer du regard ou agresser par des vieillards qui ne sont deux, et vieux, qu'en apparence: ils sont en fait chaque spectateur. Et chaque spectateur, en tant que tel, s'éprouve divisé, tourmenté, ravi avec eux et comme eux, devant Suzanne et par Suzanne. N'est-elle pas, exemplairement, l'incarnation de la Peinture elle-même, la manifestation de son mystère? On en jugera par l'iconographie exhaustive (plus de 200 photos couleurs), rassemblée ici pour la première fois, et présentée par J.-C. Prêtre.

...Et autre chose qu'un catalogue même si ce catalogue, par la multiplicité des points de vue qu'il propose sur cet unique objet, est déjà beaucoup plus qu'un catalogue. Dira-t-on qu'il s'agit d'un superbe «livre d'art»? Oui, puisqu'il a l'art pour sujet. Mais

«livre d'art» surtout comme on dit d'un objet que c'est un «objet d'art».

Il est bien en tout cas l'œuvre d'un artiste, J.-C. Prêtre, qui l'a conçu et composé comme une de ses *Suzanne*. C'est même pour lui la 121^e, et la dernière de la série.

Paradoxe dernière, évidemment, puisque cette dernière se donne comme une partie du tout qu'elle représente, et constitue l'ensemble dont elle est elle-même un élément.

Ensemble ou élément, qui, n'étant pas une peinture, ne faisant pas image, ne saurait donc figurer en *hors-texte* dans ce livre qu'elle est, - et qui lui-même est quoi? Une sorte de Babylone rebâtie pour la cause, où, dans un jardin hanté de milliers de vieillards qui n'en auront jamais fini de brûler pour elle, près du miroir d'une source sans âge, Suzanne hors-texte revit, converse ou rêve avec Suzanne dans le texte.

Et d'abord avec celle de l'Écriture, la toute première, l'originale (dont le nom hébreu signifie le lis - blanche fleur), qui se retrouve ainsi dans la dernière. C'était écrit, depuis toujours.

Mais aussi avec d'autres textes, écrits à partir de, autour de, à propos de Suzanne. Lesquels, qu'ils soient signés d'historiens ou de critiques d'art Achille Bonito Oliva, Yves Christe, Marc Le Bot, d'Apollinaire ou de Michel Butor, d'Alain Grosrichard ou de J.-C. Prêtre lui-même, s'inscrivent tous, comme il se doit, *en regard de* Suzanne. Lis! Cela aussi, c'était écrit.

Suzanne

J.-C. Prêtre

Suzanne

Le procès du modèle

Textes de

Michel Butor, Yves Christe, Alain Grosrichard,
Marc Le Bot, Achille Bonito Oliva

Sommaire

| | |
|--|-----|
| Remerciements | 11 |
| I Histoire d'une femme modèle | 13 |
| <i>Suzanne et le jugement de Daniel (Dan. 13)</i> | 15 |
| Yves Christe <i>Suzanne avant Suzanne</i> | 19 |
| Jean-Claude Prêtre <i>Suzanne par Suzanne (Essai d'iconographie)</i> | 29 |
| <i>Notes de travail pour Suzanne (1981-1989)</i> | 129 |
| II Aujourd'hui Babylone | 157 |
| Achille Bonito Oliva <i>Le miroir encyclopédique de la peinture</i> | 158 |
| Michel Butor <i>Trois femmes enlacées</i> | 161 |
| <i>L'histoire de Suzanne</i> | 165 |
| <i>Miroir de Suzanne</i> | 181 |
| Marc Le Bot <i>De l'huile et des parfums</i> | 195 |
| Guillaume Apollinaire <i>Infortune de la chaste Suzanne</i> | 217 |
| <i>Le sacrifice à la déesse d'amour</i> | 225 |
| Alain Grosrichard <i>Suzanne noir sur blanc (Essai de psychanalyse impliquée)</i> | 235 |
| Documentation <i>Biographie - Expositions - Bibliographie</i> | 415 |

Remerciements

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce au soutien financier exceptionnel de

Unigestion S.A., Genève

et des institutions et personnes suivantes:

Alain Balestra, Genève

André Baumberger, Lausanne

Libia Cardenas de Mariani, Paris

Commission de décoration de l'Hôpital cantonal universitaire, Genève

Michael Drieberg (M.M.C. S.A.), Genève

Du Pont de Nemours International S.A., Genève

Ebel S.A., La Chaux-de-Fonds

Euroventures-Genevest, Genève

First Securities S.A., Genève

Gespac S.A., Genève

Heritage, Finance & Trust Company, Lausanne

Michel Knapp, Genève

Oscar J. Kneubühler, Prangins

André L'Huillier, Genève

Jacques et Sylvia Michel, Russin

Jean-Claude Mocellin, Genève

Christian, Jean-Jacques, Thierry Perrin, Nyon

Yves et Claudine Rytz, Crans/Céligny

Société de Banque Suisse, Genève

Suntrust Investment Co. S.A., Genève

ainsi qu'aux précieuses et diverses collaborations de:

Ast + Jacob AG (Berne), Valentina Anker (Genève),

Martin et Ursula Gubler (Weinfelden), Doris Holy (Cuisine Art) (Genève),

Claude Jordan (Sorrento, Australie), César Menz (Berne),

Louis Ody (Genève), Marianne Pidoux (Lausanne),

Philippe Prêtre (Corseaux), Dieter Ronte (Hannover),

Enrico Toti (Sienne), Monique Voirol (Genève).

L'exposition rétrospective *Suzanne* de J.-C. Prêtre au Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, Vienne a reçu le soutien de la Fondation Pro Helvetia.

Nous devons à l'obligeance des musées d'avoir pu reproduire les œuvres de l'iconographie de Suzanne.

Que tous soient ici vivement remerciés et trouvent le témoignage de la reconnaissance de l'artiste et des auteurs.

I Histoire d'une femme modèle

Suzanne et le jugement de Daniel

13 Il y avait un homme qui habitait à Babylone et dont le nom était Joakim. ² Il prit une femme du nom de Suzanne, fille d'Helkias, qui était très belle et craignait le Seigneur; ³ car ses parents étaient des justes, et ils avaient instruit leur fille selon la Loi de Moïse. ⁴ Joakim était très riche, et il avait un jardin attenant à sa maison; et les Juifs se rendaient chez lui, parce qu'il était le plus honorable de tous. ⁵ On avait établi pour juges, cette année-là, deux anciens du peuple, de ceux dont le Maître a dit: «L'iniquité est sortie de Babylone par des anciens, des juges qui passaient pour gouverner le peuple.» ⁶ Ces gens fréquentaient la maison de Joakim, et tous ceux qui avaient quelque affaire à juger allaient les trouver. ⁷ Or, quand le peuple se retirait, vers le milieu du jour, Suzanne entra et se promenait dans le jardin de son mari. ⁸ Les deux anciens, qui la voyaient chaque jour entrer et se promener, se prirent pour elle de passion. ⁹ Ils pervertirent leur esprit et détournèrent leurs yeux pour ne pas regarder vers le Ciel et ne pas se souvenir des justes jugements. ¹⁰ Ils étaient tous deux tourmentés pour elle, mais ils ne se communiquaient pas leur peine; ¹¹ car ils avaient honte de manifester leur passion de vouloir s'unir à elle. ¹² Ils épiaient chaque jour avec ardeur l'occasion de la voir. ¹³ Ils

se dirent l'un à l'autre: «Allons chez nous, car c'est l'heure du déjeuner», et étant sortis, ils se séparèrent. ¹⁴ Mais, retournant sur leurs pas, ils se rencontrèrent et, se questionnant sur la cause, ils s'avouèrent leur passion. Et alors ils convinrent ensemble d'un moment où ils pourraient la trouver seule.

¹⁵ Or, comme ils épiaient un jour favorable, il advint qu'elle entra alors, comme les jours précédents, accompagnée seulement de deux jeunes filles, et elle eut envie de se baigner dans le jardin, car il faisait chaud. ¹⁶ Il n'y avait là personne, sinon les deux anciens qui se tenaient cachés, et qui l'épiaient¹⁷. Elle dit aux jeunes filles: «Apportez-moi de l'huile et des parfums, et fermez la porte du jardin, afin que je me baigne.» ¹⁸ Celles-ci firent comme elle avait dit, fermèrent la porte du jardin et sortirent par la porte de côté, pour aller chercher ce qui leur avait été prescrit; elles ne savaient pas que les anciens se tenaient cachés.

¹⁹ Or, dès que les jeunes filles furent sorties, les deux vieillards se levèrent,

1 «Joakim» (que Yahvé élève), il y avait eu un roi de Juda qui portait ce nom, cf 2 Rs 23, 34-35-36.

2 «Suzanne» (lis), seul cas dans l'AT où le terme s'applique à une personne, cf Os 14,6; Cant 2,1 s. 16; 4,5; 5,13; etc.; Ps 45,1; 60,1; 80,1; 1 Rs 7,19.22.26; 1 Chr 4,5.

– «craignait le Seigneur», l'adorait et le servait en observant sa Loi.

3 «la Loi de Moïse», cf 9, 11.13; Jos 8,31; Esd 3,2; 1 Rs 2,3; 2 Rs 23,25.

4 «un jardin» (v 7.15.17-18.20.25-26.36.38); ailleurs Qo 2,5; Sir 24,30; 40, 17.27; transcription d'un mot persan, qui désigne un jardin de plaisance, agrémenté de bosquets, et bien arrosé.

5 «anciens du peuple» (v 8.16.18.41.50), personnes de rang élevé, investies d'une autorité plus ou moins étendue; le terme n'est pas à confondre avec celui de «vieillards», qui n'indique pas une fonction mais seulement l'âge, cf v 19.24.27-28.34.36.61. – «le Maître», cf A v 37, et la note. – «L'iniquité est sortie...», allusion à Jr 29,21-23.

6 «qui avaient quelque affaire à juger», lit: «qui devaient être jugés, ou se faire juger».

9 «Ils pervertirent leur esprit», cf v 56: «la passion a perverti ton cœur». – «le Ciel», désignation de Dieu, pour éviter de prononcer le nom divin, cf 4,23; 1 Mac 3, 18 s; 4,10.24.40.55; 9,46; 16,3; 2 Mac 9,4. – «des justes jugements», il est question, semble-t-il, des sentences de Dieu qui frappent les coupables.

10 «tourmentés», pour ce sens, cf Sir 12,12; 14,1; 20, 21; 47,20.

11 «de s'unir à elle», la traduction de B Jr est un peu crue pour le présent texte, il ne manque pas d'endroits où elle conviendrait mieux, cf Gn 26,10; 30,15-16; 39,7.12; Deut 22,43; 1 Sam 2,22; etc. 12 «épiaient», cf v 15-16.

se jetèrent sur [Suzanne]²⁰ et dirent: «Voici que la porte du jardin est fermée, personne ne nous voit et nous te désirons; accepte donc et sois à nous; ²¹ sinon, nous témoignerons contre toi qu'il y avait avec toi un jeune homme, et que pour cette raison tu as renvoyé les jeunes filles.» ²² Suzanne poussa un profond gémissement, et elle dit: «Je suis traquée de toute part: si je fais cela, c'est la mort pour moi; si je ne le fais pas, je n'échapperai pas à vos mains. ²³ Mais mieux vaut pour moi tomber entre vos mains sans avoir rien fait, que de pécher devant le Seigneur.» ²⁴ Suzanne s'exclama d'une voix forte, et les deux vieillards crièrent aussi contre elle, ²⁵ et l'un d'eux courut ouvrir la porte du jardin. ²⁶ Lorsque les gens de la maison entendirent les cris dans le jardin, ils se précipitèrent par la porte de côté pour voir ce qui lui était arrivé. ²⁷ Mais quand les vieillards eurent parlé, les serviteurs se sentirent tout confus, car jamais rien de tel n'avait été dit de Suzanne.

²⁸ Or, le lendemain, le peuple s'étant rassemblé chez son mari Joakim, les deux vieillards vinrent aussi, remplis contre Suzanne de pensées iniques, afin de la faire mourir. ²⁹ Ils dirent devant le peuple: «Envoyez chercher Suzanne, fille d'Helkias, femme de Joakim.» On l'envoya chercher. ³⁰ Elle vint avec ses parents, ses enfants et tous ses proches. ³¹ Or Suzanne avait les traits fort délicats et elle était belle à voir. ³² Comme elle était voilée, ces misérables ordonnèrent qu'on lui ôtât son voile, afin de se repaître de sa

beauté. ³³ Tous les siens pleuraient, ainsi que tous ceux qui la voyaient. ³⁴ Les deux vieillards, se levant au milieu du peuple, mirent les mains sur sa tête. ³⁵ Elle, tout en pleurs, leva les yeux vers le ciel, car son cœur était plein de confiance dans le Seigneur. ³⁶ Les vieillards dirent: «Tandis que nous nous promenions seuls dans le jardin, cette femme est entrée avec deux servantes; elle a fait fermer la porte du jardin, puis a renvoyé les servantes. ³⁷ Un jeune homme qui était caché est venu vers elle et s'est étendu avec elle. ³⁸ Comme nous étions dans un coin du jardin, en voyant l'infamie, nous nous sommes jetés sur eux. ³⁹ Nous les avons vus s'unir, mais de lui nous n'avons pu nous rendre maîtres, parce qu'il était plus fort que nous et, qu'ayant ouvert la porte, il a décampé. ⁴⁰ Quant à elle, nous l'avons prise et lui avons demandé quel était ce jeune homme, ⁴¹ mais elle n'a pas voulu nous le dire. Voilà ce que nous attestons.» L'assemblée les crut, parce que c'étaient des anciens du peuple et des juges, et on condamna Suzanne à mort. ⁴² Mais Suzanne s'exclama d'une voix forte et dit: «Dieu éternel, qui connais ce qui est caché et qui sais toutes choses avant qu'elles n'arrivent, ⁴³ tu sais, toi, qu'ils ont porté contre moi un faux témoignage, et voici que je meurs, sans avoir rien fait de ce qu'ils ont criminellement inventé contre moi.»

⁴⁴ Le Seigneur entendit sa voix. ⁴⁵ Tandis qu'on la conduisait à la mort, Dieu excita l'esprit saint d'un tout jeune homme du nom de Daniel,

15 «comme les jours précédents», lit: «comme hier et avant-hier», hébraïsme, cf Ex 4,10; 5,7; Gn 31,2.5; Jos 4,18. 16 «se tenaient cachés», plutôt que «s'étaient cachés». — «épiaient», cf v 12.15.

17 «parfums», sens approximatif; B Jr: «baume»; Cr: «savon». — «la porte» (v 18.20.25-26.36.39) plutôt que les portes, le pluriel indiquant une porte à double battant; cf Jos 2,19; Jug 3,23.25; 11,31; Jb 31,32; etc.

18 «la porte de côté» (v 26), plutôt que «de derrière», cf Gn 6,16; Ex 25,31; 26,13; Lev 1,11; etc. — «pour aller chercher», lit: «pour apporter». 19 «se levèrent», l'expression est prégnante; les deux vieillards quittent leur cachette (v. 16.18). en vue de leur entreprise. — «se jetèrent sur elle», et non «s'empressèrent auprès d'elle» (Cr), qui confine au grotesque.

20 «sois à nous», cf v 11; B Jr garde son «couche avec nous». Nous citons, comme exemple des traductions d'autrefois: «rendez-vous donc à notre désir, et faites ce que nous voulons» (Lemaître de Sacy).

22 «poussa un profond gémissement», cf Mc 8,12. — «Je suis traquée de toute part» (B Jr); «De tous côtés je suis en détresse» (Cr). — «c'est la mort pour moi», cf Lev 20,10; Deut 22,22.

23 «sans avoir rien fait», c'est-à-dire: sans avoir fait le mal. — «devant», ou: «en présence, à la face de», mais non «contre» (Cr).

24 «s'exclama d'une voix forte» (v 42.60), cf Mt 27,46 (identique).

27 «eurent parlé», lit: «eurent dit leurs paroles».

28 «pensées iniques», cf v 5.38.57. — «afin de la faire mourir», c'était le châtiement infligé aux femmes convaincues d'adultère.

29 «devant», et non «au» (Cr; B Jr).

31 «les traits fort délicats», cf Is 47,1,8 (sur Babylone). — «belle à voir», cf Gn 12,11; 29,17; 39,6; 1 Sam 17,42; on trouve encore «agréable à voir», cf Gn 24,16; 26,7; 2 Sam 11,2; Est 1,11; 2,2-3.7.

32 L'auteur ne dit pas jusqu'où est allée l'impudeur de ces deux vieillards libidineux. La Michna, dans l'un de ses traités — le Sota — édicte certaines mesures pour protéger la pudeur des assistants. Que ces temps sont lointains! — «sa beauté», cf v 2.31. — «se repaître», cf v 8.14.

33 «pleuraient», au spectacle de l'humiliation qui lui était

⁴⁶ qui cria d'une voix forte: «Je suis pur du sang de celle-ci!» ⁴⁷ Tout le monde se tourna vers lui et dit: «Que signifie cette parole que tu viens de dire?» ⁴⁸ Et lui, debout au milieu d'eux, dit: «Etes-vous si insensés, fils d'Israël? Sans enquête et sans savoir ce qu'il en est, vous avez condamné une fille d'Israël! ⁴⁹ Retournez au tribunal, car ces hommes ont porté contre elle un faux témoignage.» ⁵⁰ Tout le monde retourna en hâte, et les anciens dirent à [Daniel]: «Viens, siège au milieu de nous et renseigne-nous, car Dieu t'a donné la sagesse d'un vieillard.» ⁵¹ Daniel leur dit: «Séparez-les loin l'un de l'autre et je les interrogerai.» ⁵² Lorsqu'on les eut séparés l'un de l'autre, il en appela un et lui dit: «Homme vieilli dans le mal, maintenant reviennent les péchés que tu commettais autrefois, ⁵³ en rendant des jugements injustes, en condamnant les innocents et en acquittant les coupables, alors que le Seigneur a dit: Tu ne tueras pas l'innocent et le juste. ⁵⁴ Maintenant donc, si tu l'as vue, dis sous quel arbre tu les as vus avoir commerce ensemble.» — «Sous un acacia», dit-il. ⁵⁵ Daniel dit: «Tu as bel et bien menti contre ta propre tête: déjà l'Ange de Dieu qui a reçu la sentence de la part de Dieu, va te casser par le milieu.» ⁵⁶ L'ayant renvoyé, il ordonna d'amener l'autre et lui dit: «Race de Canaan et non de Juda, la beauté t'a égaré, et la passion a per-

Daniel (grec) 13, *La bible Osty*

verti ton cœur. ⁵⁷ C'est ainsi que vous agissiez avec les filles d'Israël qui, saisies de crainte, avaient commerce avec vous; mais une fille de Juda n'a pas supporté votre iniquité. ⁵⁸ Maintenant donc, dis-moi sous quel arbre tu les as surpris avoir commerce ensemble.» — «Sous un cyprès», dit-il. ⁵⁹ Daniel lui dit: «Tu as bel et bien menti, toi aussi, contre ta propre tête, car l'Ange de Dieu, glaive en main, attend pour te scier par le milieu, afin de vous exterminer.»

⁶⁰ Toute l'assemblée s'exclama d'une voix forte et bénit Dieu qui sauve ceux qui espèrent en lui. ⁶¹ Puis on s'en prit aux deux vieillards que, par leur propre bouche, Daniel avait convaincus de faux témoignage, et on leur fit ce qu'ils avaient projeté criminellement contre leur prochain; ⁶² afin d'exécuter la Loi de Moïse, on les tua, et le sang innocent fut sauvé ce jour-là. ⁶³ Helkias et sa femme louèrent Dieu au sujet de leur fille Suzanne, avec Joakim, son mari, et tous ses proches, de ce que rien d'indigne ne s'était trouvé en elle.

⁶⁴ Et Daniel devint grand devant le peuple à partir de ce jour et dans la suite.

infligée et à la pensée du sort qui la menaçait. — Sur l'ordalie appliquée à la femme suspectée d'adultère, cf Nomb 5, 11-31.

34 «mirent les mains...», cf Lev 24,14.

35 «plein de confiance», cf v 60.

36-41 Cf v 19-27.

36 «servantes», et non «jeunes filles» (v 15.17.19.21). — «a fait fermer», lit: «a fermé».

37 «s'est étendu avec elle», cf Gn 49,9; Tob 2,1; 7,8; Sir 25,18; 32,2; et non «a couché» (B Jr, qui semble tenir à ce mot; déjà v 11 et 20!).

38 «nous nous sommes jetés sur», cf v 19.

39 «s'unir», cf v 11.

41 «anciens et juges», cf v 5.

42 «s'exclama d'une voix forte», cf v 24, et la note.

45 «excita l'esprit», cf Ag 1,14; Jr 51,11; Esd 1,1; 1 Chr 5,26; 2 Chr 21,16. — «l'esprit saint», cf 4,5; 5,11.14. — Sur le «jeune homme Daniel», cf 1,7 s; 2,13 s; 4,5 s; 5,12 s; 6,3 s; 7,1 s; 8,1 s; 9,2 s; 10,1 s; 12,4 s.

46 Lorsqu'une personne était conduite au supplice, le héraut annonçait son nom, sa qualité, le crime qui lui valait la peine de mort et le nom des témoins qui l'en avaient accusée; tout témoin à décharge, s'il en était, devait alors faire sa déposition. — «cria», cf «s'exclama», v 24.42.60. — «Je suis pur du sang», pour l'expression, cf Mt 27,24; Ac 18,6.

48 «Etes-vous si insensés?», même mouvement oratoire Ga 3,1.

49 «Retournez au tribunal», ou «au lieu du jugement» (B Jr), mais non: «Reprenez le jugement» (Cr).

50 «la sagesse d'un vieillard», lit: «la marque d'honneur, le privilège du vieillard», c'est-à-dire la sagesse, cf Sir 25,4: «Qu'elle est belle, la sagesse des vieillards!».

52 «les péchés», lit: «tes péchés».

53 «le Seigneur a dit», cf Ex 23,7.

54 «avoir commerce ensemble», le sens, d'ailleurs classique, de l'expression est défini par v 11.20.37.39.58. — «sous quel arbre...», pour rendre — autant qu'il se peut — le jeu de mots de l'original (*skimon = skisei; primon = prisai*), nous avons altéré le sens des deux termes («acacia», au lieu de «lentisque»; «cyprès», au lieu de «chêne»), auxquels l'auteur ne demandait que de lui fournir les éléments de sa petite astuce littéraire. Noter d'ailleurs que derrière ce qui

pourrait passer pour infantil-
lage se cache une vérité pro-
fonde: «On est châtié par où
l'on pêche» (Sag 11,16).

55 «contre ta propre tête»,
c'est-à-dire à ton détriment,
au risque d'y laisser ta tête. –
«l'Ange de Dieu», exécuteur
des arrêts divins. – «la sen-
tence», lit: «la déclaration, la
décision».

56 «Race de Canaan», expres-
sion de profond mépris, cf Gn
9,22-27, surtout v 25: «Mau-
dit soit Canaan!»; Os 12,8:
«Canaan a dans sa main des
balances trompeuses, il aime
à tromper». – «la passion», cf
v 9.11.14.20.

57 «avaient commerce», cf v 54,
et la note. – «iniquité», cf v 5-
28.38.

59 «contre ta propre tête», cf
v 55, et la note. – «scier», c'est
bien le sens du terme grec.

60 «s'exclama d'une voix
forte», cf v 24.42. – «qui
sauve ceux qui espèrent en
lui», cf Ps 17,7.

61 «on s'en prit», lit: «on se
leva». – «projeté criminelle-
ment», pour l'expression, cf
v 43.

62 «exécuter la Loi de
Moïse», lit: «de faire selon la
Loi de Moïse», cf Deut 19,16-
21.

Yves Christe

Suzanne avant Suzanne

L'histoire de Suzanne fait partie des additions grecques au Livre de Daniel. Dans la traduction œcuménique de la Bible, la TOB, elle est rejetée à la fin de l'ancien Testament en compagnie d'autres écrits deutérocanoniques, comme le Livre de la Sagesse ou celui du Siracide, qui n'ont pas été retenus dans le canon juif et que la tradition protestante a elle aussi considérés comme apocryphes. Dans la Bible catholique, la Vulgate, qui a remplacé en Occident d'anciennes traductions de la Septante, elle occupe le chapitre 13 du Livre de Daniel. Son texte latin, établi par Jérôme, est une traduction de la version grecque de Théodotion, car à la fin du IV^e siècle on ne disposait plus de la version de la Septante qui ne fut redécouverte qu'en 1772. Ce que nous lisons aujourd'hui dans les éditions modernes de la Bible n'est donc qu'une traduction d'un texte assez tardif du II^e siècle avant Jésus-Christ.

Des doutes, des polémiques parfois vives à propos de son authenticité n'ont pas empêché qu'en compagnie d'autres épisodes de la vie de Daniel elle ne s'insère très tôt dans le répertoire figuré du premier art chrétien. Des images de Daniel entre les lions, des trois jeunes Hébreux dans la fournaise sont attestées dès le III^e siècle, tandis que des représentations de

Suzanne ne sont conservées qu'à partir du début du IV^e siècle, dans la catacombe de Priscille, à la Cappella Greca (fig. 1, 2), et dans celle de Callixte, dans une région qui ne s'est développée qu'après les années 300. Dans la Cappella Greca, une double chambre funéraire qui n'a jamais servi de lieu de culte, trois scènes ont été retenues: la tentative de séduction dans le jardin, Suzanne saisie par les vieillards et accusée devant le peuple, Suzanne et Daniel en orants remerciant Dieu (WM 14). A Callixte, dans la «crypte de saint Eusèbe» (fig. 3), Suzanne entre les deux vieillards comparait devant le jeune Daniel debout sur une estrade. L'un des accusateurs vient d'être confondu; on le voit s'éloigner vers la

Fig. 1 Catacombe de Priscille, Capella Greca



droite, tenant son menton en signe de désarroi. Suzanne a la tête nue, les cheveux relevés en chignon (WM86). Elle n'est pas voilée comme dans la scène où les vieillards se saisissent d'elle dans la Cappella Greca. Ce détail vestimentaire renvoie le spectateur aux versets 31 et 32 du récit : «Suzanne était très délicate et belle à voir. Ils ordonnèrent qu'on la dévoile – car elle était voilée – afin de se rassasier de sa beauté».

Dans d'autres catacombes romaines, à Domitille, à Saint-Pierre-et-Marcellin, au «Cimetière Majeur», on rencontre d'autres scènes isolées : Suzanne, en orante voilée, épiée ou abordée par des vieillards, et le jugement de Daniel. Il arrive, comme à Saint-Pierre-et-Marcellin (WM 232,3) (fig. 4), que les anciens de l'épisode de la séduction soient figurés comme des

Fig. 3 Callixte, crypte dite de saint Eusèbe

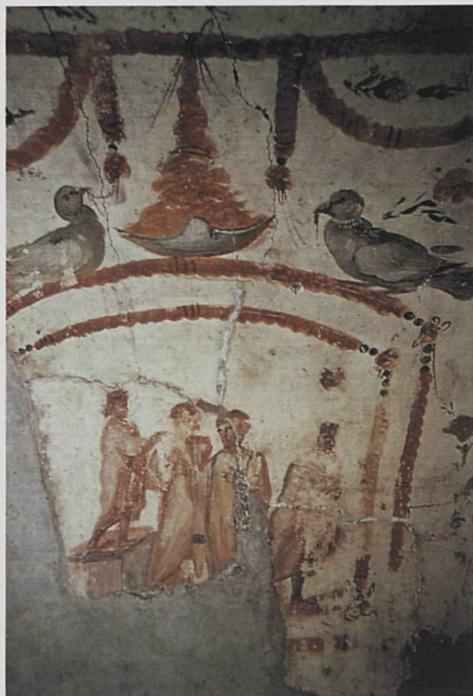


Fig. 2 Catacombe de Priscille, Cappella Greca

jeunes gens marchant à pas lents. Peut-être ont-ils été confondus avec les serviteurs de Joakim, le mari de Suzanne, qui entendant des clameurs dans le parc sont accourus au secours de leur maîtresse. C'est du moins ce qu'on pourrait penser en comparant la version abrégée du cimetière de la via Labicana à la première scène du cycle de Suzanne sur le cristal carolingien du British Museum. Mais il est vrai aussi que les vieillards du treizième chapitre de Daniel, comme les vieillards de l'Apocalypse, sont souvent très jeunes dans l'art paléochrétien, et c'est sans doute par incompréhension de cet usage antique que le graveur du disque de Lothaire les a transformés en serviteurs. Dans cette riche documentation cimétériale, on retiendra enfin l'interprétation allégorique de la catacombe de Praetextat (WM 251) où Suzanne, en brebis innocente, apparaît entre deux loups maigres désignés comme les vieillards par l'inscription *seniores* (fig. 5).

Dans la sculpture funéraire du IV^e siècle, les mésaventures de la trop

belle épouse de Joakim ont fait l'objet de nombreuses représentations. Une dizaine de sarcophages ou de couvercles de sarcophages, à Rome, à Gérone, à Narbonne, à Arles et autrefois à Cahors attestent du succès de cette édifiante histoire. Deux épisodes semblent jouir d'une faveur particulière : Suzanne et les vieillards dans le jardin et la lapidation des deux séducteurs, inconnue dans la peinture cimétériale. Dans le premier, les deux anciens cachés derrière un arbre épiant Suzanne, drapée dans sa *palla*, un large voile qui l'enveloppe de la tête aux pieds. La jeune femme est debout, elle se promène dans son jardin et tient parfois un livre ou un rouleau. Quand les vieillards l'abordent en s'approchant d'elle, elle paraît surprise de cette intrusion. Elle est toujours drapée dans sa *palla*. Sur deux sarcophages de la seconde partie du quatrième siècle, l'un à Arles, (WS 195,5), l'autre perdu, autrefois à Cahors, le jugement de Daniel fait pendant à celui de Pilate. Le rapprochement n'est apparemment pas accidentel. Suzanne en accusée innocente est confrontée au Christ, victime lui aussi d'une accusation mensongère. A Arles, comme sur le célèbre «sarcophage des deux frères» au Vatican, le Christ est absent. C'est donc à la figure de Daniel, juge intègre et courageux opposé au lâche Pilate, qu'on a voulu rendre hommage.

D'autres monuments du IV^e siècle ont conservé des illustrations de la vie de Suzanne. C'est le cas notamment d'une cassette d'ivoire datant des années 370 du Musée de Brescia. Sur la partie frontale du coffret, dans sa bordure inférieure, Suzanne en orante



Fig. 4 Saint-Pierre-et-Marcellin



Fig. 5 Catacombe de Praetextat

voilée est épiée ou abordée par les vieillards figurés comme de jeunes hommes. Elle est ensuite conduite devant un juge, peut-être Daniel, par deux personnages que j'hésite à identifier comme des vieillards. Quant aux images de Suzanne voilée, en orante entre deux arbres, sur toute une série de fonds de verre dorés, elles résument sous une forme emblématique, celle de la *Pietas*, de la piété au sens le plus large de ce terme, la scène du jar-

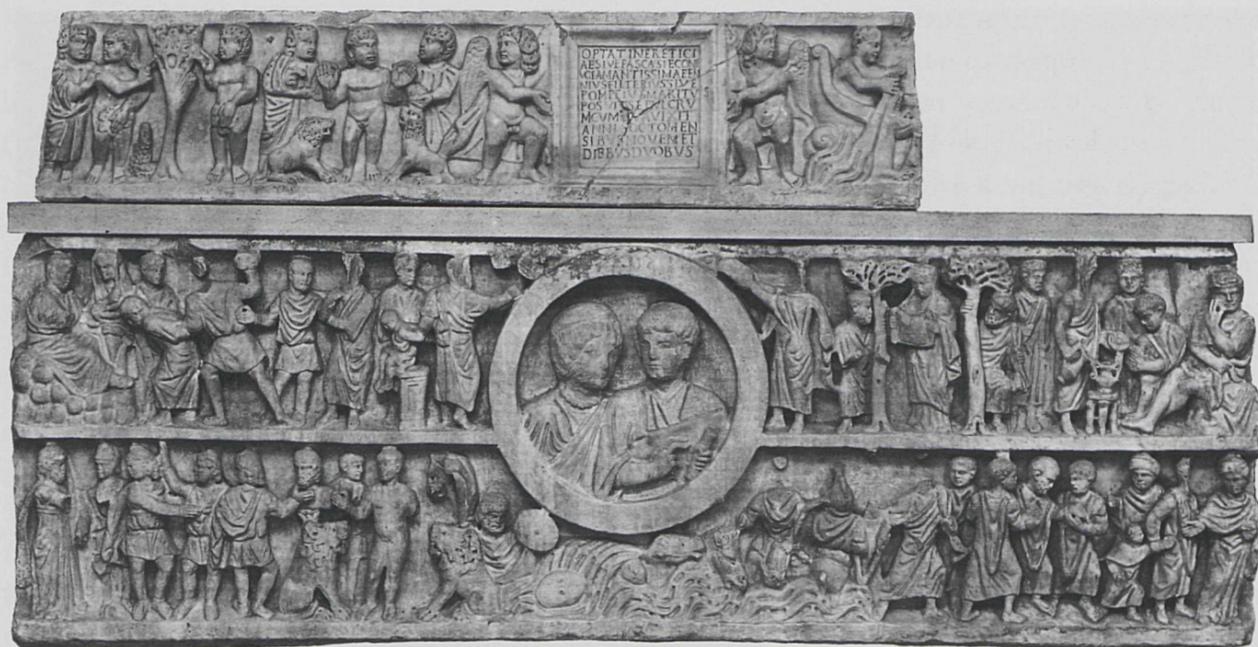


Fig. 6 Sarcophage d'Arles

din, la prière à Dieu et la sérénité retrouvée.

Dans la peinture des catacombes, la sculpture des sarcophages ou sur la cassette de Brescia, les épisodes de la vie de Suzanne sont intégrés à d'autres scènes bibliques, des épisodes de l'Ancien Testament, des miracles du Christ ou des illustrations des Actes des apôtres. Il arrive que plusieurs scènes soient regroupées, comme sur le sarcophage du Musée d'Arles (WS 195,4) ou le couvercle de Narbonne (WS 124,3), mais elles ne s'enchaînent que très rarement les unes aux autres pour former une longue séquence narrative. Sur le sarcophage d'Arles (fig. 6), vers 370, le jugement de Pilate introduit la scène du jardin. Entre deux arbres derrière lesquels se cachent deux personnages barbus, des hommes d'âge mûr plutôt que des

vieillards, Suzanne en tunique longue et en *palla* s'adonne à la lecture. Le récit est interrompu par la donation de la Loi à Moïse et le sacrifice d'Isaac qui flanquent le double portrait des défunts, pour reprendre à gauche avec le jugement de Daniel et l'arrestation ou la lapidation d'un des vieillards. A ma connaissance, le sarcophage de Saint-Felix de Gérone (WS 196,1), (fig. 7) est le seul monument conservé où la distribution des sujets suit une logique narrative. Comme sur le sarcophage d'Arles ou le couvercle de Narbonne, la lecture se fait de droite à gauche. Suzanne voilée, un livre ouvert dans la main gauche, vient d'être surprise par les vieillards représentés une fois encore comme des jeunes gens. Elle est ensuite saisie et accusée devant le peuple par ses deux prétendants éconduits, avant de comparaître

devant un juge. Elle est ensuite innocentée par le prophète qui lui impose la main, alors que ses accusateurs sont conduits sur les lieux de leur exécution. Le sarcophage de Gérone, le plus ancien de la série, est antérieur de près d'un siècle au sarcophage de Servanne à Arles qui présente sur son registre inférieur un cycle de la Passion du Christ de conception narrative semblable.

Il apparaît pourtant que la plupart des épisodes de la vie de Suzanne ont été empruntés à un modèle narratif, à un cycle illustré du Livre de Daniel qu'on pourrait reconstituer à partir de ses citations éparses dans l'art funéraire du IV^e siècle. De manière générale, avant le début du V^e siècle, on ne rencontre pas de cycles narratifs de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ils n'apparaissent qu'autour des années 400, à un moment où l'histoire de Suzanne ne semble plus retenir l'attention. Une étude attentive de la documentation très riche mais dispersée de l'art chrétien du IV^e siècle laisse pourtant supposer l'existence de cycles narratifs très détaillés dans des manuscrits de haut luxe destinés à un usage privé. C'est en tout cas ce qui

ressort de la publication des peintures de la nouvelle catacombe de la via Latina à Rome, un hypogée privé d'époque constantinienne qui recèle dans ses parties primitives des scènes de la Genèse et de l'Exode dont le caractère littéral, anecdotique et narratif trahit sûrement l'imitation de manuscrits de ce genre. La découverte des peintures de la synagogue de Dura Europos sur l'Euphrate, un monument exceptionnel de la première partie du III^e siècle, nous oblige à situer très tôt, peut-être dans le monde juif de la diaspora, la confection de ces cycles narratifs de la Bible.

L'histoire de Suzanne révèle un processus comparable. La scène du bain qui exigeait la nudité au moins partielle de la jeune femme n'a guère été retenue. Pour exprimer la concupiscence des deux «vieillards», on s'est contenté de les représenter derrière un arbre, épiant à son insu une Suzanne toujours voilée. L'image illustre les versets 8 à 11 du chapitre 13: «parce qu'ils avaient honte d'exposer leur désir, chaque jour ils la guettaient avidement». L'étape suivante, le récit scabreux des versets 15 à 27, était plus délicate à évoquer. Elle

Fig. 7 Sarcophage de Gérone



figure pourtant sur une coupe de verre gravé, la coupe d'Homblières près d'Abbeville, un objet qui jusqu'ici avait été négligé. Quatre scènes bibliques sont disposées en cercle autour d'un christogramme: la tentation d'Eve, Daniel entre deux lions, Daniel empoisonnant le dragon de Babylone et enfin Suzanne, complètement nue, debout devant une sorte de monticule conique, entre deux vieillards en tunique courte qui lui font signe de s'approcher. L'attitude de Suzanne sur la coupe d'Homblières, de même que celle des vieillards qui l'encadrent sont à peu près les mêmes sur une lunette d'*arcosolium* d'une chambre funéraire découverte en 1955 sur la via Latina, dans l'ancien cimetière de Gordien et d'Epimaque (fig. 8). Suzanne est nue, les bras le long du corps, devant une large vasque et des arbustes dont on n'aperçoit plus que la partie supérieure. Les deux vieillards sont tournés vers elle et semblent faire le geste de la parole.

Toutes les images que nous avons examinées appartiennent au IV^e siècle, à l'exception peut-être de la coupe d'Homblières qui pourrait être plus récente. Du premier acte du drame, dans le jardin de Joakim, deux scènes ont retenu l'attention: celles des «vieillards» debout ou tapis derrière un arbre, en train d'épier une riche et belle intellectuelle que parfois ils abordent alors qu'elle est encore voilée; celle de la tentative de séduction, beaucoup plus rare, où les deux anciens «proposent la botte» à une jeune femme surprise à sa toilette.

L'image ambiguë de la femme nue épiée à son insu par les vieillards est inconnue de l'art paléochrétien. Dans



Fig. 8 Via Latina, cimetière de Gordien et Epimaque

un registre voisin, je ne connais qu'une image de ce genre, celle de David observant d'une terrasse ou d'une fenêtre de son palais une Bethsabée un peu grasse, assise, nue, au bord de sa piscine. Par miracle cette petite scène coquine d'un manuscrit du IX^e siècle, le Paris grec 923, n'a été ni grattée, ni découpée par un amateur de vues érotiques.

Le plus souvent, les vieillards encadrent Suzanne, en orante, voilée, debout entre deux arbres. Dans la variante simplifiée des fonds de verre dorés, Suzanne est seule entre deux arbres. Ce stéréotype est même réduit à une simple figure d'orante sur une autre coupe de verre gravé, la coupe de Podgoritza, conservée aujourd'hui au Musée de Leningrad. Comme sur la coupe d'Homblières, un florilège de sujets bibliques entourent un médaillon central occupé ici par un sacrifice d'Isaac. Suzanne libérée d'une accusation mensongère, *de falso*

crimine, est une pure figure emblématique. Le répertoire de la coupe de Leningrad est celui de l'art funéraire du IV^e.

Les tribulations de la chaste Suzanne disparaissent ensuite de l'art chrétien jusqu'au milieu du IX^e siècle où elle a fait l'objet d'une transcription très détaillée sur un objet de qualité exceptionnelle, un disque de cristal de roche de 11,2 cm de diamètre conservé à Londres, au British Museum (fig. 9). Sept épisodes disposés en cercle, sur quatre registres, autour d'un médaillon, relatent toute son histoire, de l'agression dont elle fut la

victime à la proclamation solennelle de son innocence. Pour notre propos, l'épisode dans le jardin clos est assez révélateur. Les deux vieillards s'adressent à la jeune femme pour lui proposer leur marché. Elle leur fait face et pointe le doigt vers eux, tenant encore dans sa main gauche les deux fioles à onguents que lui avaient amenées ses servantes. Suzanne est vêtue de la tête au pied. Deux serviteurs désignés comme tels par une inscription accourent de la droite. Ils ont saisi et écartent de leurs mains les branches de l'un des arbres qui ombragent l'enclos, geste insolite qui



Fig. 9 Cristal de Londres

trahit l'erreur d'interprétation du graveur. Sur le modèle antique qu'il avait sous les yeux, les serviteurs étaient en réalité des vieillards jeunes qui épiaient Suzanne en écartant les branches d'un arbuste. Dans la seconde scène, ils exigent la comparution de Suzanne. En présence de cinq témoins vêtus en *militēs*, en seigneurs de la cour carolingienne, ils accusent ensuite la jeune femme, toujours voilée, les yeux levés au ciel et faisant le geste de l'orante. Au bas du disque, à droite, Suzanne conduite à son supplice rencontre Daniel qui dans le prolongement de cet épisode, à gauche, confond le premier des vieillards. L'autre est à son tour condamné et ils subissent ensemble la lapidation qu'ils avaient souhaitée pour Suzanne. Dans le disque qui orne le centre du médaillon, Suzanne innocente est figurée en orante, presque de face, entre deux personnages qui s'inclinent vers elle et un juge trônant sur une estrade qui n'a ni le type ni le costume de Daniel des scènes précédentes. Il est vêtu comme un souverain, comme un jeune prince carolingien.

Le cristal de Londres est un bijou de haut luxe commandé par Lothaire, le petit-fils de Charlemagne ou son arrière-petit-fils: *Lotharius rex Francorum fieri iussit*. Selon Wentzel, l'un des meilleurs connaisseurs de la glyptique médiévale, la date de son exécution est difficile à préciser, à moins que l'on accorde foi à une hypothèse romanesque, souvent répétée, qui voudrait voir dans ce pendentif un présent de réconciliation du roi Lothaire à son épouse stérile qu'il avait fait accuser d'inceste pour s'en séparer. En ce cas,

la date de 865 pourrait être retenue. Ceci permettrait d'expliquer la présence du souverain au centre du médaillon, bien que les histoires d'incestes et d'adultères, réels ou supposés, ne soient pas rares dans la famille de Charlemagne et de ses descendants.

Des scènes de la vie de Suzanne réapparaissent sporadiquement aux X^e-XI^e siècles, dans deux bibles espagnoles, celle de Saint-Isidore de Léon datée de 960 et celle de Roda, en Catalogne, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris, réalisée vers le milieu du XI^e siècle. L'illustration de ces deux manuscrits est très riche et très détaillée, en particulier dans le Livre de Daniel où la vie de Suzanne est sommairement intégrée. Je n'en connais pas d'exemples dans l'art monumental roman ou gothique, sinon dans une verrière de Saint-Alban, au XIV^e siècle, où le jugement de Daniel est confronté à celui du roi Salomon.

L'exploration iconographique des manuscrits romans et gothiques est à peine ébauchée. Certains d'entre eux recèlent sûrement des images de Suzanne qui attendent encore leur inventeur, quelque jeune vieillard attentif et patient que ne rebuteront pas les voiles de sa belle héroïne.

L'iconographie des versets 1 à 64 du treizième chapitre du Livre de Daniel n'a été étudiée que très partiellement. Pour le IV^e siècle, nous disposons d'une enquête précise, celle de Schlosser, mais il nous manque un ouvrage d'ensemble, un catalogue raisonné et exhaustif des représentations de Suzanne du début du IV^e siècle au milieu du XV^e siècle. C'est vers la fin

du Moyen Âge, à l'aube de la Renaissance que l'on s'accorde en effet à situer la création de cette image nouvelle, Suzanne au bain nue, épiée par les deux vieillards, qui tend ensuite à devenir un thème autonome, un thème profane et non plus religieux. La découverte fortuite des peintures de la via Latina, avec sa Suzanne nue au-devant d'une fontaine, montre toutefois que nous ne sommes pas à l'abri d'une surprise.

Nous ne connaissons pas ou plus exactement nous ne pouvons que soupçonner la signification des ima-

ges de l'histoire de Suzanne dans l'art paléochrétien. Et on pourrait en dire autant de celles du disque de cristal de roche du roi Lothaire. Suzanne a été reconnue très tôt comme une figure allégorique de l'Église, comme une figure baptismale, comme un paradigme du salut, et en même temps qu'une image de la chasteté, de la chasteté bafouée, comme un exemple ou un modèle de la totale confiance en Dieu au milieu des épreuves. Dans la figure emblématique où elle apparaît seule, en orante entre deux arbres, on a cru percevoir une allégorie de la féli-

On trouvera chez J. Wilpert, *Die römische Malerei der Katakomben*, (= WM suivi du numéro de la planche) et *I sarcofagi cristiani antichi*, (= WS suivi du numéro de la planche) des reproductions excellentes de la plupart des monuments du IV^e siècle cités dans cet article. L'image de Suzanne nue de la via Latina a été publiée par A. Ferrua, *Un nuovo cubiculo dipinto della via Latina*, dans les *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*.

Cathédrale d'Auxerre, façade occidentale. David épiant Bethsabée



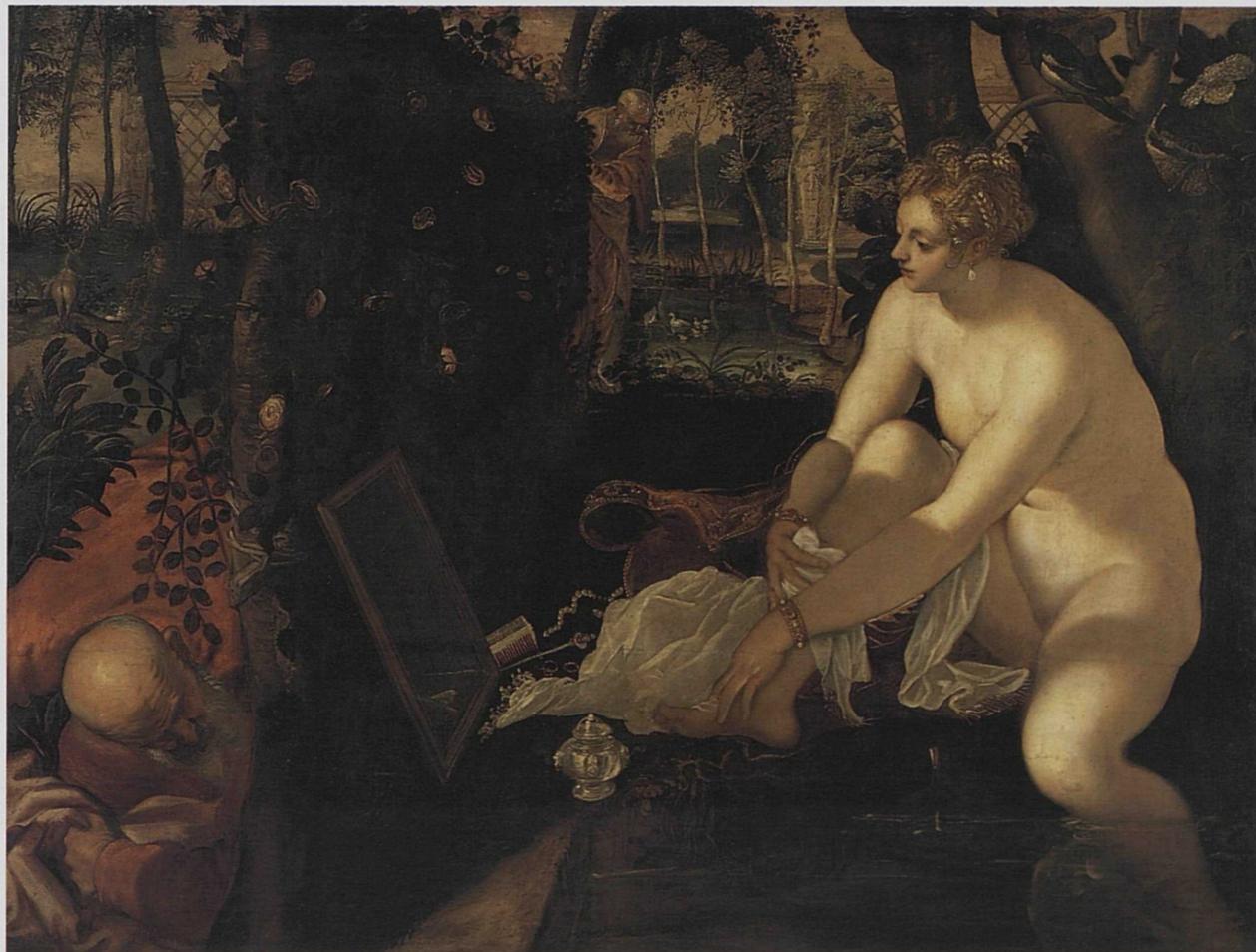
citée dans l'au-delà, une image paradisiaque.

Le champ sémantique des représentations narratives ou simplement allusives de Daniel et de Suzanne est à la fois trop vaste et trop mal défini pour que nous puissions en comprendre le sens moral, le sens typologique ou anagogique qui selon la formule classique de l'exégèse médiévale affleurent ou se cachent sous la littéralité du texte et de son image. Mais avant de lire entre les lignes, il faut avoir un texte, et si possible un texte bien établi. L'édition critique de l'iconographie de Suzanne reste à faire. Il

faudrait également disposer d'un inventaire exact pour comprendre sa mise en sommeil qui n'est peut-être qu'apparente dans l'art médiéval, sa résurgence dans l'art de la Renaissance, et pour saisir le moment où Suzanne, qui est un faire valoir de la sagesse du jeune Daniel ou l'expression d'autre chose, a acquis cette autonomie splendide, en même temps qu'amère et inaccessible, révélée dans le regard avide et impuissant de ses admirateurs honteux. Mais c'est déjà lire entre les lignes, et confondre la Suzanne du Tintoret avec la Bethsabée de Rembrandt.

gia, t. 45 (1972-1973), Rome, 1974, pp. 183-185, fig. 10. L'étude de H. Schlosser, *Die Daniel-Susanna-Erzählung in Bild und Literatur der christlichen Frühzeit*, dans *Tortulae*, 30. Supplementheft de *Römische Quartalschrift*, Rome-Freiburg-Wien, 1965, pp. 243-249. Pour le cristal de roche du roi Lothaire, on consultera de préférence l'article de H. Wentzel, *Der Bergkristal mit der Geschichte der Susanna*, dans *Pantheon*, t. 28, München, 1970, pp. 365-371, où chaque épisode est reproduit en détail. Pour les coupes de verre gravé d'Homblières et de Podgoritza, on se reportera au *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* de Cabrol et Leclercq, t. 3, 2, fig. 3333 et 3336. Un résumé de la question enfin dans l'article *Susanna* de H. Schlosser dans le *Lexikon der christlichen Ikonographie* des éditions Herder.

Fig. 1



Jean-Claude Prêtre

Suzanne par Suzanne

Essai d'iconographie

Prospection - Rétrospection

Je suis peintre. Mon élément, c'est la peinture. Depuis plusieurs années ma peinture a pour thème : Suzanne. Pas n'importe quelle Suzanne : une Suzanne déjà mise en peinture. Pas par n'importe qui : par Tintoret, dans sa *Suzanne et les vieillards* du Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 1).*

C'est de cette *Suzanne*-là que je suis parti pour peindre les miennes. J'en ai compté cent vingt et une : en réalité, il y en a beaucoup plus, puisque certaines *Suzanne* sont des diptyques, des triptyques et des polyptyques, et que certains polyptyques sont constitués de quatre, de sept, de treize, de vingt et une *Suzanne*. A mes yeux, néanmoins, elles ne sont que 121.

Pourquoi tant de *Suzanne*? Pourquoi ces *Suzanne*-ci, d'après celle-là, de Tintoret? Pourquoi l'avoir choisie, elle, moi, de lui, comme thème d'une série de variations dont la dernière était toujours l'avant-dernière? N'était-ce pas plutôt elle qui m'avait prise? N'était-ce pas quelque chose dans son art à lui qui m'avait contraint à la fixer, à l'interroger de toutes sortes de manières, le pinceau à la main? D'où me venait ce désir de la peindre, à mon tour, puisqu'elle l'était déjà? Pourquoi la lui reprendre, moi, qui ne

pouvais que la lui abîmer? Qu'est-ce que je lui trouvais? Ou plutôt, qu'est-ce que je lui cherchais, sans trouver? Quoi en elle, alimentait mon désir de peindre, et renouvelait mon plaisir à peindre?

Ces questions – et bien d'autres – me sont venues au fur et à mesure que j'avancais. J'y répondais au coup par coup, mais à chaque coup par une autre *Suzanne*. En fait, j'y répondais souvent d'avance sans savoir que j'y répondais. Mes réponses, c'étaient mes peintures, elles anticipaient, non pas sur les questions, mais sur la formulation des questions.

Pour parvenir à me les formuler à moi-même, clairement, il me fallait tenter de les écrire. Sans pour autant cesser de peindre, je me suis mis à prendre des notes. Sur Suzanne, les miennes, la sienne, les miennes après la sienne, d'après la sienne, sur la sienne.

La sienne, il y avait longtemps que je la connaissais, – de loin. Je suis allé à Vienne. D'abord pour la voir de près, tout simplement. Puis j'y suis retourné. Alors, nos rapports ont commencé à changer. A chaque voyage, ils se compliquaient un peu plus. Au lieu de me la rendre plus proche, plus familière, mon travail de peintre m'éloignait par degrés de son pur alliage de miel. Elle me devenait

* Pour les précisions concernant les œuvres reproduites, se reporter à la documentation iconographique (pp. 118-127).

étrange. J'arrivais avec une image d'elle en tête, dans l'intention de vérifier que mon souvenir était bon, que la reproduction que j'avais d'elle, chez moi, correspondait fidèlement à l'original, que pas un détail ne m'avait échappé. Elle me réservait toujours des surprises.

Chaque fois, j'étais frappé par une qualité physique du tableau : sa transparence, son aura de miel. Entretemps, je me l'étais pourtant appropriée, croyais-je, cette *Suzanne*. Je l'avais travaillée et retravaillée, la malmenant, la dévoyant, la corrompant, la mettant dans tous les états. A la revoir, il n'en paraissait rien. Au contraire. Elle était encore plus sublime de transparence. Cela me laissait désorienté. Son admirable évidence, sa plénitude inaccessible me faisaient douter de moi-même. A quoi rimait mon travail ? Où me conduisait-il ? Pourquoi poursuivre ? C'était absurde...

Mais il était trop tard pour reculer, même si la cause qui m'avait fait me lancer dans mon entreprise était perdue d'avance. C'est peut-être même de savoir qu'elle était perdue, qui me poussait, irrésistiblement, à continuer. A prospecter. Sûr, malgré mes doutes, que je finirais bien par trouver une issue. Que Tintoret avait entrebaillé une porte à mon intention.

C'est à l'époque où je peignais ma septième variation que j'ai commencé à prendre plus sérieusement des notes, soit en 1984. Traces écrites d'une recherche dont l'essentiel se faisait en peinture, elles m'ont aidé à y voir un peu plus clair. J'en livre l'intégralité, plus loin.

Et puis, j'ai rédigé ce texte sur la *Suzanne* de Vienne, contemporain des premières notes de travail. Je n'y ai pas touché depuis. Je le donne tel que je l'ai écrit. On le lira, à sa place, dans la présente iconographie.

Cette iconographie, c'est la suite logique, et chronologique, de mon texte sur la *Suzanne* viennoise, né lui-même de ces rétrospections répétées qui me reconduisaient vers elle au fur et à mesure que j'avais, en produisant les miennes, dans mon travail de prospection. Je peignais une Suzanne, deux, trois, quatre, et puis je retournais rendre visite à *Suzanne*, à Vienne. Je rentrais. Quelques pas en avant, quelques *Suzanne* de plus, et retour à l'Ancien, de nouveau. Pour un nouveau départ : quelques pas en avant, de nouveau, et retour à l'Ancien, etc.

Mais bientôt les choses en vinrent à s'inverser. La rétrospection prit le pas sur la prospection. Un regard en avant, deux regards en arrière. Puis trois, quatre... En arrière, vers quoi ? Non plus seulement, à partir de mes *Suzanne*, vers celle de l'autre, ni celles de l'autre (lui aussi en avait fait plusieurs), mais vers celles des autres, qu'ils les aient peintes avant ou après lui.

J'étais comme un enfant qui vient d'ouvrir un coffre, sans imaginer quel trésor il renferme, ni mesurer sa richesse. Ce qui n'était que simple curiosité au début, devint passion dévorante. Ces *Suzanne*, je voulais les connaître toutes. Pas une ne devait m'échapper. J'ai fouillé dans les catalogues, lu des thèses, écumé les musées. Je ne finissais plus d'en découvrir, de tous les styles, de tous les âges. Car certaines me faisaient

remonter très loin dans le temps : au tout début de l'histoire de notre peinture. A l'époque où le thème de Suzanne se réduisait à la mise en images d'un texte, à l'illustration de la légende dorée de Suzanne, la célébrant déjà comme femme, certes, mais comme sainte femme, voilant son corps pour mieux faire admirer sa belle âme, dont les Pères, glosant le *Livre de Daniel*, leur source commune, avaient érigé la vertu en exemple, en modèle, en symbole.

Bien sûr, je connaissais déjà cette source. Mais ce que j'ignorais, et que je découvrais en explorant le champ chronologique immense où gisait mon trésor éparpillé, c'était pourquoi, comment, la Suzanne biblique était devenue thème chrétien, sous quelles figures apologétiques ce thème chrétien avait été représenté, sculpté, peint, dans quelles conditions la sainte avait peu à peu laissé place à une femme, pour enfin laisser s'émanciper la Femme, dont le caractère sacré tenait désormais à la seule beauté que lui conférait la peinture.

Suzanne, menacée, agressée, injustement condamnée, et réhabilitée par un prophète aux yeux d'enfant, n'a jamais cessé d'être représentée comme une proie exemplaire. Que son destin ait été d'être livrée en proie à la peinture, que de cette proie-là j'aie voulu faire la mienne après tant d'autres, et qu'en m'évertuant sur elle je me sois rendu compte que la proie, c'était moi, consentant, comme sans doute les autres l'avaient été aussi, voilà qui me donnait à réfléchir.

J'aurais pu me contenter de réfléchir sur ces peintures de l'histoire de Suzanne, suivie de cette histoire des

peintures de Suzanne. Mais je présentais que c'était l'histoire de la peinture même que ces peintures me permettaient de reconstituer à la trace. J'avais besoin de m'orienter dans cette histoire pour me réorienter dans la mienne, pour débrouiller le fil qui me liait à Suzanne, donc à la peinture. Ce fil à l'origine s'était noué à un texte. Puis dénoué. Puis renoué autrement, donnant lieu à une prolifération d'images. Puis brisé.

Il se trouvait que je l'avais renoué, ce fil, à ma manière. Avec mon savoir-faire de peintre. J'aurais pu m'en tenir à ce savoir-faire, le seul que je maîtrise un peu. Non. J'étais émerveillé par ces images, produits du savoir-faire des autres : je voulais le faire savoir à d'autres.

Mais pourquoi me risquer, moi qui ne suis ni écrivain, ni historien de profession, à écrire une iconographie ? Etaler mon trésor, c'était déjà beaucoup. Reproduire ces images, toutes, exhaustivement, aurait suffi. A mon gré, ça ne suffisait pas. Je voulais avoir le plaisir non seulement de les montrer, mais d'en parler. De quelques-unes, en particulier. De la *Suzanne* de Tintoret, naturellement, mais ça c'était écrit, déjà. De certaines autres aussi, des plus anciennes, ou des plus récentes, des modernes, parce qu'elles me touchaient, me concernaient personnellement, pour telle ou telle raison. A celles-là, j'ai consacré plusieurs pages. Aux autres quelques lignes. Chacune aura eu droit au moins à un petit mot, à un salut respectueux, ou amical, ou navré, ou compatissant. Plusieurs à un clin d'œil complice.

J'ai sans doute commis quelques injustices, des erreurs, des oublis. Des maladroites? Peut-être bien. C'était inévitable.

Je livre ces pages telles qu'elles me sont venues. Un peu à l'état brut. Avec leurs qualités et leurs défauts. J'ouvre donc au public une sorte de chantier de fouilles.

Les types

La Chaste Suzanne, Suzanne au bain, Suzanne et les vieillards, Le Jugement de Daniel, La lapidation des vieillards : tels sont les «types» qu'ont défini, retenu et exploité les artistes, depuis que Suzanne est entrée, comme thème, dans l'histoire de leur art. Parmi ces différents types, il en est un pourtant qui s'est peu à peu imposé aux dépens des autres, pour finir par devenir à peu près exclusif : celui de *Suzanne et les vieillards*.

Il faudra se demander quand et pourquoi la peinture en est venue à lui accorder un tel privilège. Mais n'anticipons pas. Avant l'histoire iconographique de *Suzanne*, il y a l'histoire de Suzanne, rapportée dans le *Livre de Daniel*. C'est de ce livre qu'il faut partir, puisque c'est en elle que ses premiers commentateurs ont trouvé matière à construire la, ou plutôt les figures de Suzanne qui serviront de modèles de référence, depuis la fin du monde antique et à travers le Moyen Age, non seulement à toute une littérature proprement religieuse, mais aussi à des contes, légendes, drames, «mystères», d'une part, et d'autre part, bien sûr à diverses

représentations plastiques : fresques, bas-reliefs, sculptures, mosaïques, enluminures.

La première littérature

Le *Livre de Daniel*, donc, à l'origine. Les Bibles catholiques et protestantes font de Daniel l'un des quatre grands prophètes (les trois autres étant Isaïe, Jérémie et Ezéchiel). Il est censé avoir vécu à Babylone, en Mésopotamie, au VI^e siècle avant notre ère, sous le règne de Nabuchodonosor. Mais saint Jérôme (347-420), l'un des quatre Pères fondateurs de l'Eglise – et traducteur de la Bible en langue latine (*Vulgate*) – estimait déjà que la vie de Daniel n'était qu'un tissu de péripéties fabuleuses. Pas plus le *Livre* que son auteur présumé n'appartiennent à une catégorie légitime aux yeux de la tradition. Au contraire, le texte comme son créateur sont à part : ils relèvent du mythe.

S'il est à peu près établi que l'histoire de Suzanne n'a aucun fondement historique, nous savons par contre qu'elle reprend des motifs bibliques anciens et des thèmes de la culture universelle. La chasteté de Suzanne fait pendant à celle de Joseph face à la femme de Putiphar, son bain à celui de Bethsabée épiée par le vieux roi David et le Jugement de Daniel à celui de Salomon. Comme lui, Daniel n'a que douze ans lorsqu'il rendit son premier jugement qui devait confondre les deux vieillards et innocenter la chaste Suzanne. Enfin, l'histoire de Suzanne et les vieillards rappelle celle de Loth

et de ses filles dont elle serait la parfaite inversion. Quant aux thèmes de la sagesse précoce d'un enfant, ou à celui de la femme innocente calomniée, ils font partie de «topos» les plus traditionnels.

D'autre part, Suzanne et Daniel ne font qu'illustrer par leurs actes des significations conformes à l'étymologie de leurs noms : en hébreu, Suzanne signifie «fille des lys» et Daniel «Dieu est mon juge.»

Suzanne a été popularisée au II^e siècle par saint Cyprien d'Antioche, qui la mentionne sans sa prière aux agonisants. *L'ordo commendationis animae* aura une influence capitale sur l'art des catacombes : «Recevez, Seigneur, l'âme de votre serviteur ; délivrez-la de tous les périls comme vous avez délivré Suzanne de la fausse accusation». L'histoire de Suzanne est encore lue de nos jours, chaque année, dans la Messe du lundi de la Cinquième semaine du Carême. Notons que l'Evangile choisi pour la messe, ce jour-là, porte sur l'épisode de la femme adultère tiré de saint Jean (chap. 8, versets 1-11).

A ce moment inaugural de l'histoire des représentations de Suzanne, l'artiste est avant tout un croyant davantage conscient de sa foi que du langage lui permettant de l'exprimer : son art est l'expression de l'esprit même du texte biblique et des *Ecritures* des premiers Pères de l'Eglise. Des scènes de l'histoire et de l'édifice d'idées qui constituent les *Ecritures*, il ne visualise qu'une pure aura spirituelle.

Mais, pas plus que l'agnosticisme et l'athéisme d'aujourd'hui ne peuvent épuiser le sens des œuvres de

notre art contemporain, la foi d'alors ne peut expliquer à elle seule l'invention créatrice dont ont fait preuve les peintres des Catacombes ou ceux qui créeront plus tard les somptueuses enluminures de la chrétienté médiévale.

Les Pères de l'Eglise transmettent dans leurs écrits un faisceau de traits différents, mais convergents, qui font apparaître Suzanne comme : *Susanna castitas tentata et victrix, Susanna tacens, Susanna liberata, et Susanna figura ecclesiae*.

Chez saint Cyprien, dont les ouvrages ont pour but de soutenir le courage des chrétiens contre les persécutions, Suzanne est *victrix* à double titre : victorieuse de la mort, et victorieuse du désir. Exemple de chasteté féminine, elle est le pendant de Joseph en Egypte échappant à la femme de Putiphar. Victorieuse, elle l'est également pour saint Zénon, évêque de Vérone en 360, parce qu'elle ne succombe pas à la tentation comme Eve, la mère originelle, et pour Eugippius et saint Augustin (354-430) en ce que, menacée de mort, elle résiste tout de même aux harcèlements des vieillards.

Saint Ambroise (340-397) parle de la Suzanne *tacens* : comme le Christ se tut devant Pilate, Suzanne s'est tue devant Daniel et ceux qui la jugeaient.

Saint Hippolyte (170-235) et saint Isidore de Séville (560-636) identifient Suzanne à l'*ecclesia* : Suzanne entre les vieillards, c'est l'Eglise entre les juifs et les païens.

A cette suite d'images typologiques, il faut ajouter celles de saint Jean Chrysostome (340-407), qui,



Fig. 2

pour comparer Suzanne à la Vierge Marie, détourne les belles métaphores du jardin clos (*hortus conclusus*) et de la source (*fons signatus*) du *Cantique des Cantiques* (4, 12), en y ajoutant celle de l'agneau au milieu des loups (fig. 2). La Suzanne *liberata* très tôt promue par saint Zénon, est surtout présente dans les prières à caractère d'exorcisme, les prières des martyrs et des mourants, et dans la liturgie du baptême et des morts des débuts de l'ère chrétienne. Suzanne est l'âme elle-même du croyant que sa foi a soutenue jusqu'à ce que la vérité s'impose, qu'elle soit libérée des pièges du Malin et sauvée par la grâce divine.

Ces différentes formules de prière se fondent dans l'image exemplaire d'une Suzanne que les *Ecrits* des Pères de l'Eglise ont voulue unique, immobile, immuable, trait d'union entre l'homme et l'au-delà divin, incarnation emblématique de la certitude de la résurrection promise.

Avant que Constantin I^{er} (270-337) n'autorise la pratique officielle de la religion chrétienne, au début du IV^e siècle, les premiers chrétiens persécutés n'eurent pas l'occasion de pratiquer publiquement leur culte, et donc, par voie de conséquence, de bâtir des édifices à cet effet. Les fidèles se réunissaient dans des maisons de particuliers dont on a retrouvé des vestiges dans tout le monde romain occidental.

Le premier art chrétien

Le premier art spécifiquement chrétien va naître dès le II^e siècle dans

ces cimetières souterrains que furent les catacombes: les galeries et les salles qui y avaient été creusées, destinées au culte des morts, étaient ornées de peintures murales, et les sarcophages qu'on y entreposait étaient sculptés de bas-reliefs.

Contrairement à ce que l'on a longtemps pensé, il n'est pas certain que les catacombes aient été utilisées comme des églises clandestines lors des persécutions. Il est cependant certain qu'à cause de l'autorisation officielle de construire des églises et des martyria, les reliques des martyrs furent transférées dans ces nouveaux lieux dès le IV^e siècle. Dès lors, les catacombes n'eurent plus qu'un rôle funéraire. On s'y rendait en pèlerinage.

Les premières fresques représentant Suzanne apparaissent dès la fin du III^e siècle: ainsi celles de la *Chapelle grecque*, antérieure à 311, rattachée plus tard à la *Catacombe de Priscille* (voir fig. 1, 2, pp. 19-20). C'est ici, en héroïne majeure d'un art nouveau que Suzanne inaugure son aventure iconographique.

L'art du début du Christianisme a produit nombre de représentations de Suzanne: peintes dans les catacombes, sculptées sur les sarcophages ou gravées sur de petits objets d'artisanat en or et en argent, en ivoire, en verre ou en terre cuite.

Mise à part la fresque de la *Chapelle grecque* de la *Catacombe de Priscille* (où, comme sur les sarcophages, on trouve un cycle narratif à plusieurs scènes) toutes les autres catacombes se bornent à représenter l'épisode de l'agression. On y voit Suzanne les bras levés vers le ciel, entré deux

arbres derrière lesquels se cachent les Anciens.

Pour renforcer la dimension symbolique du motif, la forme a été schématisée: elle est rigide, frontale et symétrique. Le trait le plus frappant est certainement le refus de l'illusion de la profondeur que donne la troisième dimension.

On trouve également le type de l'agression dans la plupart des petites œuvres artisanales. Il s'agit souvent d'un type réduit où ne subsistent que les arbres disposés, comme dans la version monumentale, de part et d'autre de Suzanne orante de face.

Lorsqu'elle apparaît de profil dans une composition moins rigide et étendue en largeur, pas forcément en prière mais avec des activités variables et entourée de personnages mobiles et individualisés, nous avons affaire au type narratif de l'épisode du Tribunal. Ce type est essentiellement exploité sur les bas-reliefs des sarcophages et dans de petites œuvres artisanales. Souvent cet épisode voisine avec celui de l'agression, auxquels peuvent s'adjoindre d'autres scènes comme celle de la lapidation.

Le sarcophage d'avant Constantin ne connaît pas l'histoire de Suzanne. La constitution des cycles narratifs viendra avec la reconnaissance de la valeur morale de Suzanne, c'est-à-dire avec les sarcophages d'après Constantin, qui offriront d'ailleurs aux artistes une surface plus vaste pour y déployer leur talent.

Les cycles des sépultures s'inspirent des représentations de manuscrits bibliques illustrés (*Genesis* de Vienne, *Codex Rossanensis*, *Sinopensis*).

La *Mosaïque de la coupole de Santa Costanza*, le *Sarcophage du musée des Thermes*, le *Reliquaire en argent de Santo Nazaro de Milan*, la *Lipsanothèque de Brescia* (fig. 3) sont toutes des œuvres qui représentent la scène du Tribunal.¹

Le Moyen Age

Du Haut Moyen Age à la fin du Moyen Age, il y a d'abord continuation des formes traditionnelles des débuts de l'ère chrétienne, puis à la raideur hiératique des personnages représentés sur les parois des sarcophages ou peints sur les murs des premières catacombes et des premières églises (cf. la fresque datant du VII^e siècle de l'église du prophète Elie à Iaroslavl), succèdent de nouvelles conceptions qui vont apporter une réactualisation du thème.

Suzanne est toujours évoquée dans les prières d'exorcisme prononcées sur les baptisés et dans la liturgie des mourants et des morts: *libera, Domine, animam servi tui sicut liberasti Susannam de falso crimine*.

Abélard (1079-1142) la cite en exemple de chasteté courageuse et de crainte de Dieu, implorant *gratia et castitas Susannae* pour les femmes, dans son sermon dit de l'*Hortatio virginum*.

Autant les premières représentations de Suzanne avaient été caractérisées par une certaine uniformité de contenus, de formes et de supports, autant le Moyen Age et le début de la Renaissance les ont diversifiés et multipliés.



Fig. 3, détail

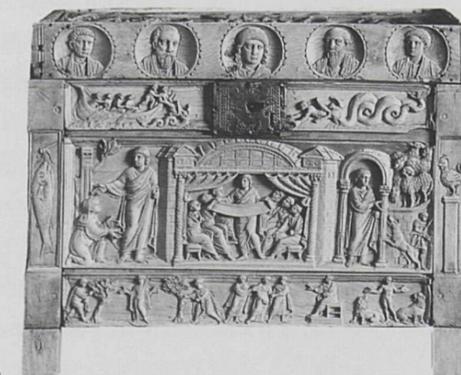


Fig. 3

¹ On se référera à l'étude d'Yves Christe pour ce qui est de l'iconographie du premier art chrétien (pp. 19-28).

vent porté tort aux femmes de l'ancien Testament – est en train de devenir la dimension privilégiée autour de laquelle cristallisent les autres éléments. Beauté à laquelle, dans un poème épique, Robert Aylett lui aussi rend hommage, peignant une Suzanne «aux lèvres et aux joues semblables à des lys».

Malgré la différence d'esprit qui se marque entre la Suzanne typologique et la Suzanne légendaire, le principe formel reste le même: on recourt à la technique de la représentation narrative. Cette représentation, constituée d'images additionnées, fait écho au récit épique et à l'art dramatique qui utilisaient le procédé de la juxtaposition de «tableaux» indépendants, et probablement davantage encore à des modèles illustrés antérieurs.

Les ateliers d'enluminure s'établissent dans le secret des couvents avant ce qu'il est convenu d'appeler la «Renaissance carolingienne»: les enlumineurs passent leur vie à copier des textes et à les illustrer selon des modèles qui auraient existé auparavant (manuscrits de Byzance, manuscrits des monastères d'Égypte et de Syrie, de saint Jean Chrysostome). Le moine enlumineur travaille pour son couvent ou pour un seigneur: pour un cercle très fermé de personnes qui ont les mêmes convictions que lui.

Au Moyen Âge, la présence du thème est à nouveau souterraine, comme à l'époque des catacombes: la Suzanne typologique fait encore un peu figure de fille de la Suzanne orante en ce qu'elle est définie comme elle par une série d'impératifs précis. Mais en raison de son appartenance

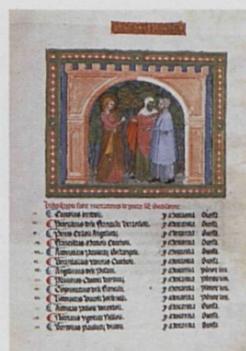


Fig. 10



Fig. 11

Fig. 13



au système scolastique, cette Suzanne enluminée des Bibles moralisées de la culture patristique ne joue déjà plus le rôle essentiel que jouait la Suzanne du début du Christianisme: les nouvelles figures du Salut et de la Rédemption sont désormais celles d'Abraham et de Moïse.

Si Suzanne est omniprésente dans les arts mineurs, elle a néanmoins perdu beaucoup de son importance ancienne. Il y a un affaiblissement spirituel, un tassement au temporel. Elle est désormais prétexte à un apesantissement sur les détails du récit, à une distraction poétique et didactique. Elle a très peu pénétré la grande statuaire des cathédrales. On peut la voir, en buste, dans un bas-relief des stèles du chœur d'Ulm. A Amiens, elle apparaît dans l'archivolte, comme un faire-valoir épisodique de la vie du prophète Daniel.

Les restrictions que s'étaient imposées les peintres des catacombes et les enlumineurs médiévaux vont faire place progressivement à une liberté expressive soucieuse avant tout de représenter par la miniature l'aspect pittoresque du *Livre*. En dehors de quelques exceptions, ce que cet art gagnera en liberté de mouvement, il le perdra en vérité spirituelle, préparant le monde où Suzanne cessera d'être une sainte pour devenir une femme.

Le long monologue de la peinture qui représentait Suzanne en puisant aux racines de l'imaginaire chrétien va lui découvrir une valeur nouvelle: la valeur esthétique. Désormais, le contexte est prêt pour que naisse la *Susanna pulchra*, la belle Suzanne, dernière qui se laisse deviner Vénus. En

conclusion du premier livre de *La Métamorphose des Dieux*, André Malraux notait que l'art profane découvre, à cette époque, un «monde pictural où Vénus peut devenir rivale de la Vierge». La Suzanne éthique s'efface devant le nouveau règne de la Suzanne esthétique, la *Susanna pulcherrima*. Autrefois représentation typologique de la Vierge Marie, puis signe d'une métamorphose de la sensibilité religieuse, voici que Suzanne échange sa transcendance spirituelle pour une transcendance artistique.

L'épouse honorable, la mère pieuse se transforment en une beauté pourvue de tous les charmes physiques. De là son succès auprès des peintres. *La Susanna pia et proba* était difficile à peindre. *La Susanna pulchra*, en revanche, s'y prête merveilleusement.

Substituant les figures de la Beauté aux figures de la Foi, la peinture, désormais, semble se préparer à n'attendre plus que d'elle-même ce qu'elle avait tenu de la Bible et de l'Église. Entre le moment de la première expression romaine du sentiment religieux et le moment où apparaissent les premières représentations où la Vierge a trouvé sa rivale en Vénus, ces orfèvres que furent les premiers peintres engagent le processus qui allait permettre de circonscrire le domaine de ce que nous nommons, aujourd'hui encore, la Peinture.

Loin de poursuivre la représentation et l'exploration de cette foisonnante féerie qu'avait été l'enluminure, les peintres, mystérieusement, ne s'intéresseront qu'à quelques thèmes parmi lesquels *La Toilette* et *Le Bain* figurent en bonne place.



Fig. 15

Vénus traversera l'art du Livre médiéval: héritière des «femmes à l'étuve» et Vierge des *Jardins de Paradis*, elle deviendra, réincarnée en Suzanne, la Vénus des *Jardins de Nature*.

Mais avant qu'ait lieu la métamorphose de Suzanne en Vénus ou plus précisément de Vénus en une Suzanne vénusienne, avant que sa signification ne change définitivement et qu'elle se déspiritualise pour s'«irréaliser», elle restera, pour quelques temps encore, la familière de l'esprit narratif des enlumineurs conservant l'expression religieuse qui lui venait des sources mêmes de l'art chrétien.

Les dernières saintes survivantes de l'Art Chrétien

Que Suzanne soit encore une sainte, se manifeste par l'auréole qu'elle porte dans la fresque de Pinturicchio, peinte, entre 1492 et 1494, dans la Salle des Saints des Appartements Borgia du Vatican (fig. 14), dans les *Scènes de l'histoire de Suzanne* de Domenico Di Michelino d'Avignon (fig. 15), dans la *Suzanne au*



Fig. 15



Fig. 14

bain de Francesco Martini de Sienne (fig. 16), dans *le Jugement de Daniel* de Matteo Balducci du Louvre (fig. 17), dans *La Chasteté de Suzanne* de Lorenzo Lotto de 1517 des Offices (fig. 18), ainsi que dans sa *Castae Susannae liberatio* de Bergame (fig. 19), dans la suite des huit tapisseries de l'*Histoire de Sainte Suzanne* du Musée Marmottan tissées entre 1518 et 1523 pour le seigneur Bégnine de Cirey (fig. 20), dans la *Suzanne au bain* d'Albrecht Altdorfer de 1526 (fig. 21) et dans l'*Histoire de Suzanne* de Hans Schöpfer de 1537 (fig. 22), toutes deux à Munich.

Il n'est pas question ici de parler d'influence mais de survivance de l'esprit de l'imagerie narrative des enluminures des manuscrits. Ces premières œuvres contiennent déjà un certain nombre de traits caractéristiques qui annoncent les futurs développements laïques bien que l'aura chrétienne du passé soit loin d'avoir été recouverte par ceux-ci.

L'ordonnance formelle des personnages est variable : certaines compositions reprennent la Suzanne centrée des débuts de l'ère chrétienne, avec les vieillards apparaissant de chaque côté, d'autres suggèrent une confrontation par la droite ou par la gauche – voire par derrière – avec des vieillards formant une masse compacte proche ou éloignée. A noter que ces vieillards ne sont pas encore différenciés comme ils le seront plus tard : ils sont toujours représentés en frères jumeaux quasi-indiscernables, émanation d'une même fonction sociale et d'un même irrépressible désir.

L'admirable Suzanne au *Temenos* en relief, – vêtue de bleu comme la



Fig. 20



Vierge, auréolée comme une sainte qu'elle est encore pour Pinturicchio, dressée comme la première Orante entre les vieillards et saisie par eux de force – nous offre un ordre pictural qui n'est déjà plus celui de la première fiction religieuse.

Dans cette fresque du début de la dernière décennie du XV^e siècle, on trouve, en effet, le germe de nombreux éléments qui deviendront caractéristiques de l'iconographie de Suzanne: la scène de l'agression, la fontaine, l'aménagement du jardin, le décor naturel et la présence poétique de quelques animaux se retrouveront chez le Tintoret, chez Léandro Bassano et chez Guidobono.

La Peinture n'est la peinture que lorsqu'elle est un système de signes ayant son autonomie propre, et dont un peintre fait son langage: ce que nous voyons, c'est l'œuvre seule qui nous permet de le voir. Ainsi, chez Matteo Balducci, par exemple, nous voyons comment la plume du chapeau du petit tambour de droite répond à la hallebarde qui elle-même répond au palmier qui répond à la voûte qui à son tour répond aux fesses du personnage qui nous tourne le dos. Ainsi, le principe pictural qui accorde les signes et les significations en échos transforme une simple scène de tribunal en une symphonie mystérieuse.

Le tableau de Lorenzo Lotto est caractéristique des représentations italiennes du début du Cinquecento. Pendant que les représentations nordiques de la même période montrent encore une jeune femme habillée – telle celle de Michiel Coxcie de Karlsruhe (fig. 23) – ici, Suzanne est déjà

nue. Cette nudité a pour effet de souligner la signification de ses gestes: de sa main gauche, elle ramène pudiquement son voile vers ses seins tandis que de l'autre, elle fait un geste d'apaisement ou de refus pour arrêter ses agresseurs. Des banderolles apportent un complément informatif sur sa chasteté: «Satius duco mori quam peccare Heu me». De même, le mur qui délimite l'espace intime où elle se tient fait allusion à l'*hortus conclusus*. Les aménagements architectoniques et horticoles très élaborés qui sont suggérés autour de l'espace clos et qui devraient la protéger, donnent à pen-



Fig. 17



Fig. 23



Fig. 18

ser que ses agresseurs sont tout à fait déterminés: le nombre d'obstacles qu'ils ont eu à franchir pour la rejoindre renforce le sens moral de sa réaction.

Le dessin *Accusationis Susannae* (étude pour la *Castae Susannae liberatio*) de 1524 fut exécuté en marquerie par le peintre Luciano Gazio da Imola, en 1530. L'œuvre reprend, en les variant, des motifs de la peinture des Offices: entre autres le motif du jardin et de l'espace du bain circonscrit par un mur dans lequel Suzanne est surprise – ici agressée et en fuite – par les deux vieux juges. Ce qui diffère du premier tableau et qui traduit avec plus de fidélité les données du texte biblique, c'est toute la partie supérieure que la perspective plongeante dévoile au-delà du jardin, à savoir la représentation de scènes antérieures: les domestiques en train de s'éloigner et les vieillards de guetter d'une part, et, d'autre part, la maison de Joaquin à gauche flanquée à droite d'un temple païen circulaire surmonté des statues de Pallas et de Vénus. Cette double confrontation architecturale et sculpturale emblématise la situation des Juifs en exil et plus particulièrement celle de Suzanne qui va devoir choisir: ou céder aux vieillards, ou défendre sa vertu au prix de sa vie.

D'ordinaire, chez Lotto, les éléments architectoniques sont un symbole d'ordre. Le jardin est entouré d'un mur – *muro castitatis* – la nature est réglementée par l'homme: l'ordre s'oppose au désordre, la vertu au vice. Le monde judaïque de Suzanne préfigure le monde chrétien de Lotto dans lequel la *virtus* est l'une des valeurs les plus essentielles. La vision plon-

geante qu'il nous offre n'a pas été conçue dans le but de nous procurer un sentiment de savoir omniscient, mais pour nous permettre de mieux saisir les forces en jeu de la *virtus* et du *vitium*, et nous inviter à méditer sur l'*exemplum* de son allégorie morale.

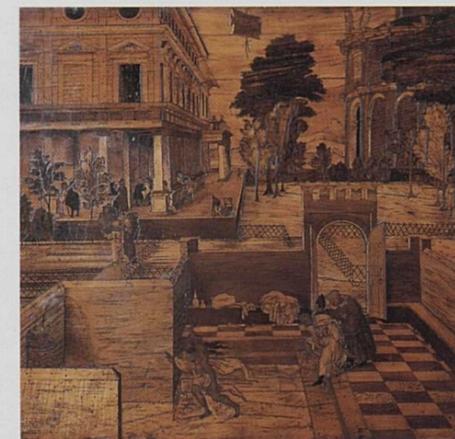


Fig. 19

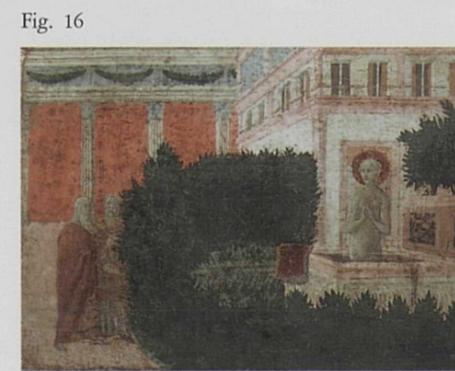


Fig. 16

Dans le tableau d'Albrecht Altdorfer, les vieillards observent le bain de pieds de Suzanne, dissimulés, presque invisibles, sous les frondaisons. Le véritable sujet du tableau est l'extraordinaire architecture imaginaire de type renaissant qui domine tout l'espace peint et abrite les différents épisodes de l'histoire: particulièrement la scène du jugement et la lapidation des vieillards. Disséminés un peu partout dans l'édifice, des curieux assistent aux événements. Le peintre semble suggérer que son sujet est donc ailleurs: qu'il a lieu dans un monde plus général. Qu'il est dans le dialogue du fugitif avec le permanent, du fluide avec le solide: du ciel avec l'architecture. Qu'il est à l'opposé de l'agitation un peu dérisoire des hommes dont les actes quotidiens – qu'ils soient tendres ou cruels – nous apparaissent, grâce à cette distanciation, comme semblables. Ainsi, les personnages et les scènes de l'histoire biblique ne serviraient au peintre qu'à faire circuler dans son tableau les intensités de couleur chaude et de couleur froide. On peut dire, en effet, que pour Altdorfer, autant et plus que dans les actes des personnages, le thème est partout à l'œuvre dans le tableau: il est d'abord dans la peinture, dans cet accord des bleus les plus intemporels de l'espace céleste avec les ocres-gris-lie-de-vin de l'espace habité par les hommes.



Fig. 22



Fig. 21



Fig. 24

La scène du Tribunal

Le type narratif du Tribunal utilise, lui, une composition étendue en largeur et permet une représentation additive de nombreux personnages. Il est beaucoup moins répandu que le type de la baigneuse surprise. Ce type est le prolongement des cycles narratifs des sarcophages du début de l'ère chrétienne et des enluminures médiévales : s'il a été le plus représenté dans le passé, il n'aura dorénavant plus une grande postérité.

La plupart des tableaux qui ont pour sujet l'exemple de justice, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, avec cette scène du Tribunal s'achevant par la lapidation des vieillards, privilégient la représentation du jugement de Daniel. Excepté le bas-relief en albâtre de Guyot de Beaugrant *Histoire de la chaste Suzanne*, 1529-1531 (fig. 24), les quelques œuvres relatives à ce type sont les tableaux de Lucas Van Leyden *Daniel convainc les juges de l'innocence de Suzanne*, de Bremen (fig. 25), d'Ambrosius Francken I *Suzanne justifiée par Daniel*, de Bruxelles (fig. 26), de Francesco Vanni *Histoires de la chaste Suzanne*, de



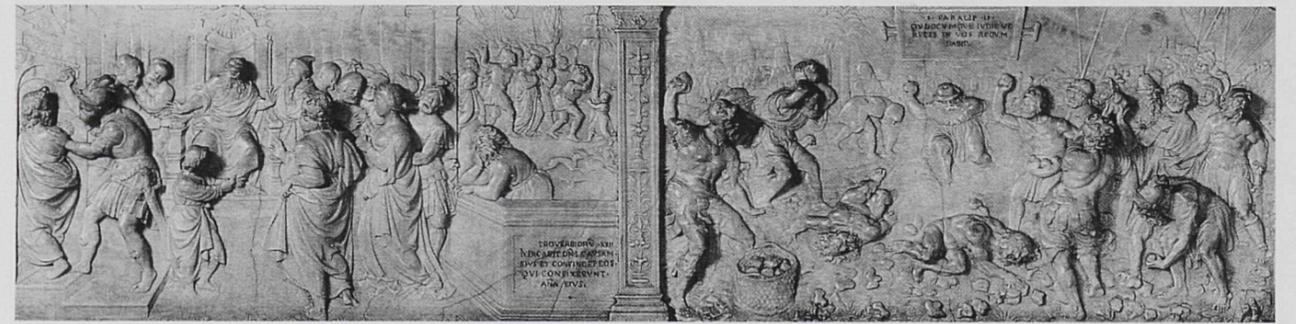
Fig. 25



Fig. 31



Fig. 30



Sienne (fig. 27), du Valentin *L'innocence de Suzanne reconnue*, du Louvre (fig. 28), de Sebastiano Ricci *Suzanne devant Daniel*, de Turin (fig. 29) et de Paul Troger *Daniel plaide pour Suzanne*, de Salzburg (fig. 30).

D'autres tableaux représentant le même épisode mettent l'accent sur l'accusation des vieillards, ce qui a pour effet de recentrer la figure de Suzanne : ainsi *La Chaste Suzanne* de l'Ecole flamande, du XVI^e, de Munich (fig. 31), les deux œuvres d'Antoine Coypel *Suzanne accusée d'adultère* et *Suzanne accusée par les vieillards*, l'une à Madrid, l'autre à Saint-Quentin (fig. 32 et 33), et, de Franz Anton Maulbertsch *Suzanne devant les juges*, à Vienne (fig. 34).



Fig. 29



Fig. 27



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

Le tableau de Lucas Van Leyden, détruit pendant la dernière guerre, représente Daniel au moment où il vient de suspendre l'exécution de la condamnation à mort. Les accusés protestent. Celui qui se tient derrière Daniel, dubitatif, le désigne du doigt au juge, l'autre, dont on ne voit sur la droite que la main accusatrice, fait écho au premier. Cette scène renvoie aux drames de Sixt Birk et de Paul Rebhun plutôt qu'au texte biblique.

Dans le tableau d'Ambrosius Francken I, Daniel vient de rendre son jugement. Les vieillards, poignets liés, encadrés par les hallebardiers, pressés par la foule – prétexte pour le peintre à faire une galerie de portraits – sont emmenés au lieu de leur exécution que l'on reconnaît au fond du tableau, à droite, au terme de la perspective qui le divise diagonalement en deux. La lapidation a lieu au crépuscule, sur une montagne allégorique qu'une lumière dorée éclaire de ses derniers feux comme elle pourrait éclairer le Calvaire.

A noter le triangle incisif et hermétique que découpent deux hallebardes dressées, triangle à l'intérieur duquel sont compris les deux vieillards, l'un, brisé à son sommet, l'autre, suppliant, sur sa base...

Pour le Valentin, comme pour Lucas Van Leyden et Ambrosius Francken I, c'est aussi la symbolique de la gestuelle des mains et le portrait qui prévalent. La représentation de la main n'était pas seulement l'une des grandes préoccupations des peintres: par la diversité de ses positions, elle pouvait aussi bien rendre compte de significations variées, qu'être un signe formel jouant, au milieu et en relation

avec d'autres, un rôle délibérément déterminé par le peintre.

Le tableau du Valentin ressemble à une scène de théâtre que la torsion mouvementée et excentrique de ses personnages dramatise et qu'une ombre générale souligne: pendant que Daniel accuse, l'enfant situé à droite, entre les protagonistes de la scène et nous, semble vouloir capter notre regard pour l'impliquer dans une lecture autre du tableau.

Fig. 26



Fig. 28



La Suzanne vénusienne

Le Moyen Age qui avait ignoré la nudité du corps dans l'art, ne l'avait pas ignorée dans la vie. L'Eglise n'avait rien contre les tableaux vivants: elle se méfiait davantage de la tentation qui naît de la parure des corps.

La Renaissance va permettre à la nudité de Suzanne d'exister dans l'art, – une nudité qu'avaient préparée celles des Vénus récentes: *Naissance de Vénus* de Botticelli (1485), *Vénus endormie* de Giorgione (1508), *Vénus d'Urbain* de Titien (1538), et, dans l'Antiquité, les poursuites de nymphes décrites en particulier par Ovide. Presque entièrement sorti de sa chrysalide religieuse, le rêve profane est entré dans la phase d'une métamorphose radicale: Venise, Rome, le Nord vont apporter successivement les victoires du monde de l'art sur le monde de Dieu, du monde de la femme sur le monde de la sainte.

Du début de l'ère chrétienne au XV^e siècle, Suzanne a été annexée, nous l'avons vu, au domaine du Sacré: comme sainte, elle en aura été l'un des véhicules. A partir du XVI^e siècle, son pouvoir spirituel diminue, un nouvel idéal prend forme: Suzanne reste canonisée, mais les canons dont elle tire sa gloire ne sont plus les mêmes. Ce sont ceux d'un Beau qui s'appliquent au corps, non plus à l'âme.

Vont ressurgir, en effet, des formes de la statuaire antique jusqu'ici oubliées. En l'occurrence, deux Vénus: la *Vénus de Cnide* de Praxitèle – qui s'apprête à entrer dans son bain rituel, sa serviette dans une main,

l'autre qui dissimule pudiquement son sexe (le désignant du même coup à l'attention), et la *Vénus de Médicis*, qui, installée au premières loges des Offices, à Florence, devait exercer une si grande influence, ensuite, sur l'art de la Renaissance. Sans doute moins efficacement sculpturale mais érotiquement plus ambiguë que celle de Praxitèle, la *Vénus de Médicis* de Cléomène cache non seulement son sexe mais également ses seins, attirant l'attention, comme la cnidienne, sur ce qu'elle cherche à cacher.

D'autres formes hellénistiques vont jouer de près ou de loin un rôle dans la représentation de la Suzanne du XVI^e au XVIII^e siècles: l'*Aphrodite accroupie* de Doidalses de Bithynie, la *Niobide blessée*, les *Vénus anadyomène*, certains Tanagra d'Asie Mineure. L'évocation d'une jeune femme qui se replie sur elle-même pour mieux s'offrir était déjà devenue une sorte de stéréotype dans l'Antiquité. A la Renaissance, cette évocation va faire un retour d'autant plus significatif du point de vue de sa dimension érotique que l'iconographie impose la présence de deux vieillards lubriques et un plan d'eau sur fond de jardins: tous éléments qui contribuent à renforcer le climat de sensualité préexistante dans les Vénus antiques de référence, – et à légitimer aussi bien la scène de voyeurisme que la scène de la tentative de viol.

A partir du XVI^e siècle, en Italie, dans les Flandres, aux Pays-Bas, en France, en Allemagne et en Angleterre, le thème qui s'articulait au départ essentiellement autour de deux types de représentation – la représentation de la scène du voyeur-

risme vénitien et la représentation de la scène de la tentative de viol romain – va évoluer vers un métissage et un parasitage progressifs des deux représentations l'une par l'autre. A une Suzanne déterminée à résister jusqu'à la mort s'oppose une Suzanne protestant sans conviction, presque consentante et soumise à ses agresseurs. Entre ces deux attitudes extrêmes, de multiples nuances ont été représentées: celles qui me semblent artistiquement les plus convaincantes sont celles où la complexité et l'ambiguïté des sentiments trouvent un écho dans la peinture même.

Voyeurisme et tentative de viol, voir et prendre de force, qui sont les maîtres mots de l'histoire de Suzanne, ont, de tout temps, été présents dans l'histoire de l'art. Il y a, en effet, une tradition mythique de la conquête de la femme par l'homme qui va de la simple scène de guet ou de séduction – dont on connaît de nombreux exemples liés aux aventures de Zeus et d'Apollon – à la scène de l'enlèvement qui n'est rien d'autre qu'un viol masqué. L'enlèvement associé aux histoires héroïques de la colonisation – *Enlèvement d'Hélène par Paris, Enlèvement des Sabines, des filles de Leucippe, d'Io et d'Europe*, par exemple – est une violence faite à des femmes probablement non consentantes: un viol que les récits et les représentations ont dédramatisé voire glorifié, le considérant plutôt comme un facteur de civilisation.

Les œuvres néerlandaises se différencient de celles du Moyen Age et du XVI^e siècle allemand, par l'accent mis sur la représentation d'un nu ou d'un demi-nu dramatisé par une

construction scénique qui combine composition axiale et torsion excentrique, gestuelle plus ou moins mouvementée des personnages et contrepoint du paysage. La situation des vieillards par rapport au nu, leur proximité ou leur éloignement relatifs permet d'obtenir, à chaque fois, une signification nuancée.

Fig. 35



Fig. 36



Telles la *Suzanne* à la manière de Vincent Sellaer du Louvre (fig. 35), à laquelle fait écho la *Suzanne* attribuée à Johann Rottenhammer d'Epinal (fig. 36), la *Suzanne* de Frans Floris des Offices (fig. 37), celle de Jean Massys de Bergues (fig. 38) et la *Suzanne* non attribuée de Blois (fig. 39).



Fig. 37

Willem Key

Avec la *Suzanne* de Willem Key de Pommersfelden de 1546 (fig. 40), ce quelque chose de nouveau qui s'annonçait se réalise: le nu devient autonome, sa forme classique trouve son indépendance. C'est le début de la monumentalité et de la permutation des contenus: la beauté s'accomplit ici.

Notons que la suppression des «mystères» a lieu en 1547: cette date marque la fin d'un certain monde de spiritualité et le début d'un autre.

L'agression tranquille n'est pas caractéristique des représentations du Nord où elle est en principe effective et violente: en ceci, le tableau de Willem Key se rapproche de la vision vénitienne qui représente la nudité sans signes d'attitudes pudiques. La peur d'un guetteur indésirable, la scène de l'agression ne sont pas présentes dans la peinture vénitienne: elles sont caractéristiques de Rome et du Nord. Du Nord où l'on rivalise de violence et de sensualité, voire de grossièreté. Ce qui est de Venise, avant d'être des Flandres ou d'ailleurs, c'est la scène du guet.



Fig. 38

Fig. 39



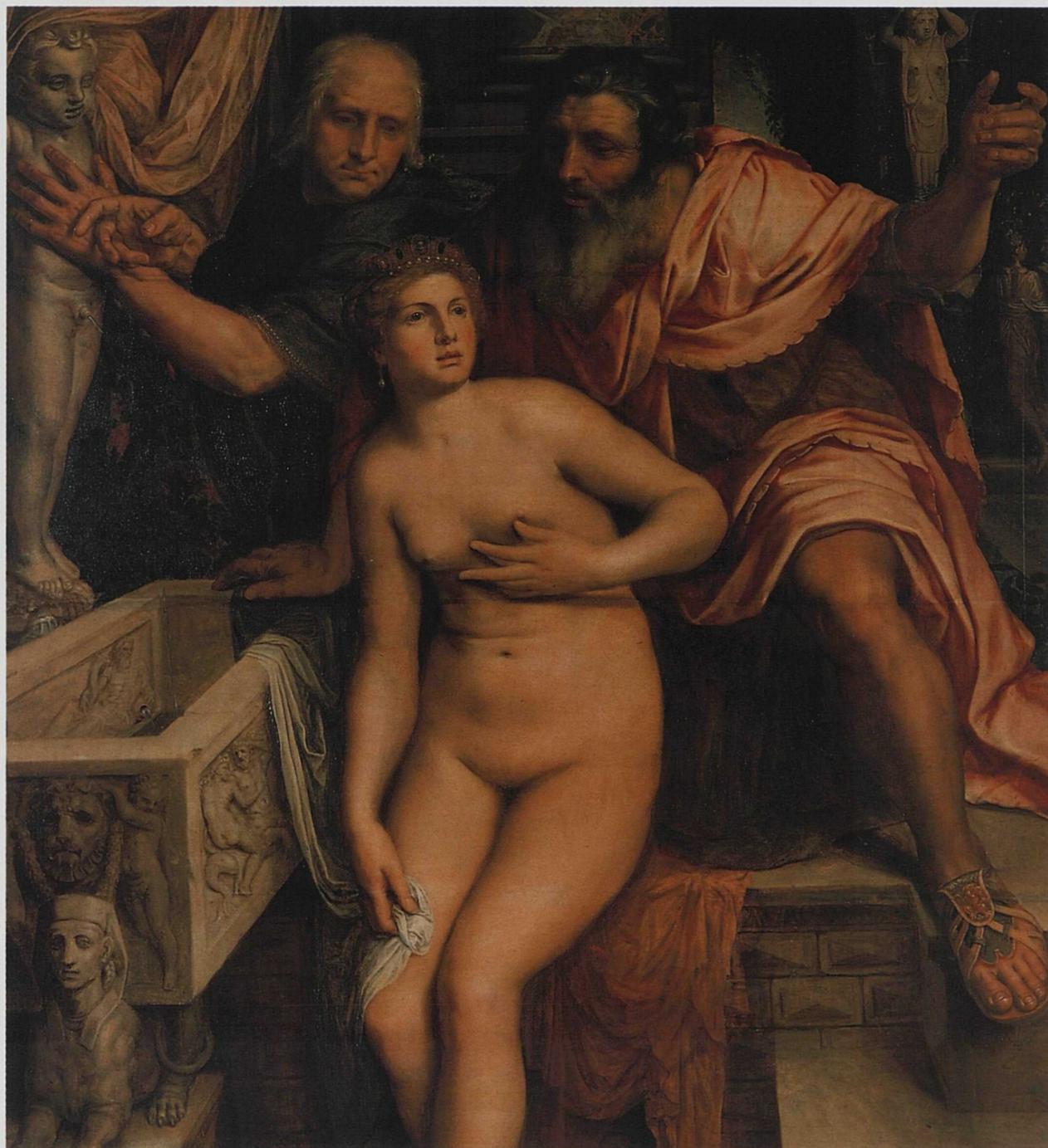


Fig. 40

Venise

A Venise, Suzanne s'offre aux regards, presque inconsciente... A Venise, on n'insiste pas, on n'impose jamais brutalement: on se contente de regarder de loin ou si l'on se rapproche, c'est pour séduire ou pour convaincre, voire pour négocier.

Les œuvres du Tintoret, de Véronèse, de Bassano et du Titien – dont la *Suzanne*, actuellement perdue et mentionnée le 9 février 1514 par Bernardino Benalio, son assistant: «El ditto (Tiziano) fa disegnare e intagliare molte belle hystorie divote cioe la submersione di pharaone, la Hystoria di Susanna...» devait certainement appartenir par sa conception à la tradition vénitienne – sont tout à fait caractéristiques de l'un des deux types essentiels de représentation du thème: le type de la Suzanne épiée, par opposition au type de la Suzanne agressée. Ces deux types se retrouvent dans le Nord aussi bien que dans le Sud. Cette divergence de conception est particulièrement mise en évidence en Italie: à Venise par rapport à Rome, et dans le Nord: en Hollande par rapport aux Flandres.



Fig. 41

A partir du milieu du XVI^e siècle, en 1550, avec sa *Suzanne et les vieillards* du Louvre (fig. 42), Tintoret inaugure donc une suite de cinq tableaux sur le thème. Tout de suite, il impose une nouvelle conception en prenant de la distance par rapport à ce qui était déjà devenu une tradition et en renouant avec celle, plus générale, du motif de Vénus et de la Femme à sa toilette, dont Bethsabée et Diane sont les héroïnes de référence.

Dans les tableaux de Paris, Vienne, Washington et Munich, l'apparition

Tintoret

Le Tintoret créera cinq œuvres sur le thème: toutes, à l'exception de celle de Madrid, expriment une même conception. A ces cinq tableaux, on hésite encore à adjoindre un sixième, assurément de lui, mais resté sans titre à ce jour (fig. 41).

Fig. 42



de Suzanne, accompagnée ou non par ses servantes, est le véritable propos de la peinture.

Dans le tableau du Louvre, Suzanne n'est plus dérangée dans ses activités privées: elle semble, au contraire, confiante et naturelle, puisqu'elle échange avec le spectateur supposé du tableau un regard où ne se trahit aucune forme de pudeur. Se livrant aux mains empressées de ses servantes admiratives, elle ne se doute aucunement de la menace que constituent pour elle les deux vieillards cachés dans l'ombre de la forêt voisine. Ainsi, en séparant clairement les deux groupes, le peintre a-t-il renforcé l'aspect répréhensible de l'attitude des deux voyeurs et souligné l'interdit qui plane sur la scène.

Autre innovation essentielle: l'environnement naturel.

La *Suzanne et les vieillards* du Prado, à Madrid, date de 1555 (fig. 43). Elle fait partie d'un ensemble de représentations de scènes de l'Ancien Testament où figure également – souvenir de la vision typologique médiévale – l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar. Le concept du cycle imposait au Tintoret le panégyrique de la chasteté par la confrontation des protagonistes des différentes situations: aussi ce tableau est-il moins représentatif de ce qui caractérise et innove sa représentation du thème. Néanmoins, l'uniformité de l'habillement et de la physionomie des vieillards les apparente toujours de telle sorte qu'on les prendrait pour des frères jumeaux, voire pour les reflets de l'un de l'autre. Cette uniformité – on le verra notamment dans les représentations néerlandaises ultérieures: chez



Fig. 43

Rubens, en particulier – fera place à une différenciation très marquée tant au point de vue de leur apparence physique, de leur caractère, que de leur attitude. Seule différenciation à noter ici, parce qu'elle est une caractéristique iconographique fondamentale du thème: celle de leur attitude qui est chez l'un plutôt active – fait exceptionnel chez Tintoret: l'un des vieillards porte la main sur le corps de la jeune femme nue – et chez l'autre, relativement passive, puisque, pour obtenir ses faveurs, il se contente, lui, de débiter un beau discours.

La Suzanne de Vienne

Ce qu'on va lire ici, comme je l'annonçais plus haut, est un texte qui date de 1984: le tout premier texte de l'iconographie générale de Suzanne. Le voici, tel quel.

Comme l'ont souligné quelques études qui lui ont été consacrées (le désignant, ici, comme le pendant du *Narcisse* de Naples, et le rapprochant, là, du motif de *Vénus qui s'essuie un pied*), le tableau du Kunsthistorisches

Museum de Vienne *Suzanne et les vieillards*, de 1557, (fig. 1) se rattache à cette filiation vénusienne que met en évidence la présence des perles – privilège unique de Vénus – des roses et du miroir, de la source, des animaux et d'un environnement idyllique que seule la discrète évocation topographique d'une Babylone enfouie sous l'or de la peinture altère. Cette peinture est bien la résultante d'un certain nombre de paramètres culturels, mais elle est en premier lieu l'expression de quelque chose que l'on peut qualifier de trans-historique et que l'analyse qui suit va s'essayer de mettre en évidence.

Durant les années 1550-1557 l'œuvre du Tintoret est traversée par une inspiration proche de Véronèse. D'un tableau à l'autre se fait jour un approfondissement des traits spécifiques de l'École vénitienne et du génie propre du peintre qui aboutira à ce chef-d'œuvre du Cinquecento qu'est la *Suzanne* de Vienne.

Le tableau est dominé par la figure d'une jeune femme nue qui se contemple dans un miroir. Elle est assise au bord d'un bassin; peut-être est-elle en train d'essuyer sa jambe droite qu'elle vient de retirer de l'eau tandis que l'autre jambe, encore à demi-immersée, reste ouverte vers l'extérieur du tableau du côté du regard du spectateur. Un linge de bain repose sur le sol et vient en retour accompagner la jambe droite. Ses mains qui le maintiennent contre la jambe sans effort retiennent et fixent également le corps dans une position propre à la contemplation.

La peinture est ainsi conçue que nous sommes amenés à penser que la

jeune femme s'est tout à fait oubliée dans la vision de son image reflétée si une autre interprétation aussi plausible ne s'emparait en même temps de nous: il se pourrait aussi bien que dérangée par des bruits qui viennent du fond du jardin, un instant inquiétée par des présences qu'elle devine autour d'elle, elle cherche à se protéger de regards indiscrets en ramenant son linge vers elle. La présence proche de deux vieillards à l'affût confirmerait cette seconde interprétation, si sa lumineuse beauté dont nous sommes avec elle tout imprégnés, ne nous ramenait à nouveau à notre première impression.

Le peintre aurait donc eu recours à différents stratagèmes propres à la spécificité de son langage pour contraindre son spectateur à découvrir progressivement, non seulement les différents éléments de son tableau, mais encore sa signification iconographique et son sens pictural. Une première lecture s'ordonne donc autour de deux noyaux visuels distincts, et impose au regard un va-et-vient contrarié entre la belle baigneuse à son miroir et sa confrontation indirecte avec les vieillards.

En minimisant, du moins au premier regard, l'importance des données du texte biblique pour les lui offrir plus énigmatiques en retour comme un insondable écrin, Tintoret a créé un ordre pictural tel que son tableau nous apparaît davantage comme un instrument conceptuel que comme un tableau de chevalet représentant une Vénus désirable. Plutôt que d'illustrer au plus près les implications morales du texte biblique, il a choisi d'en désamorcer la

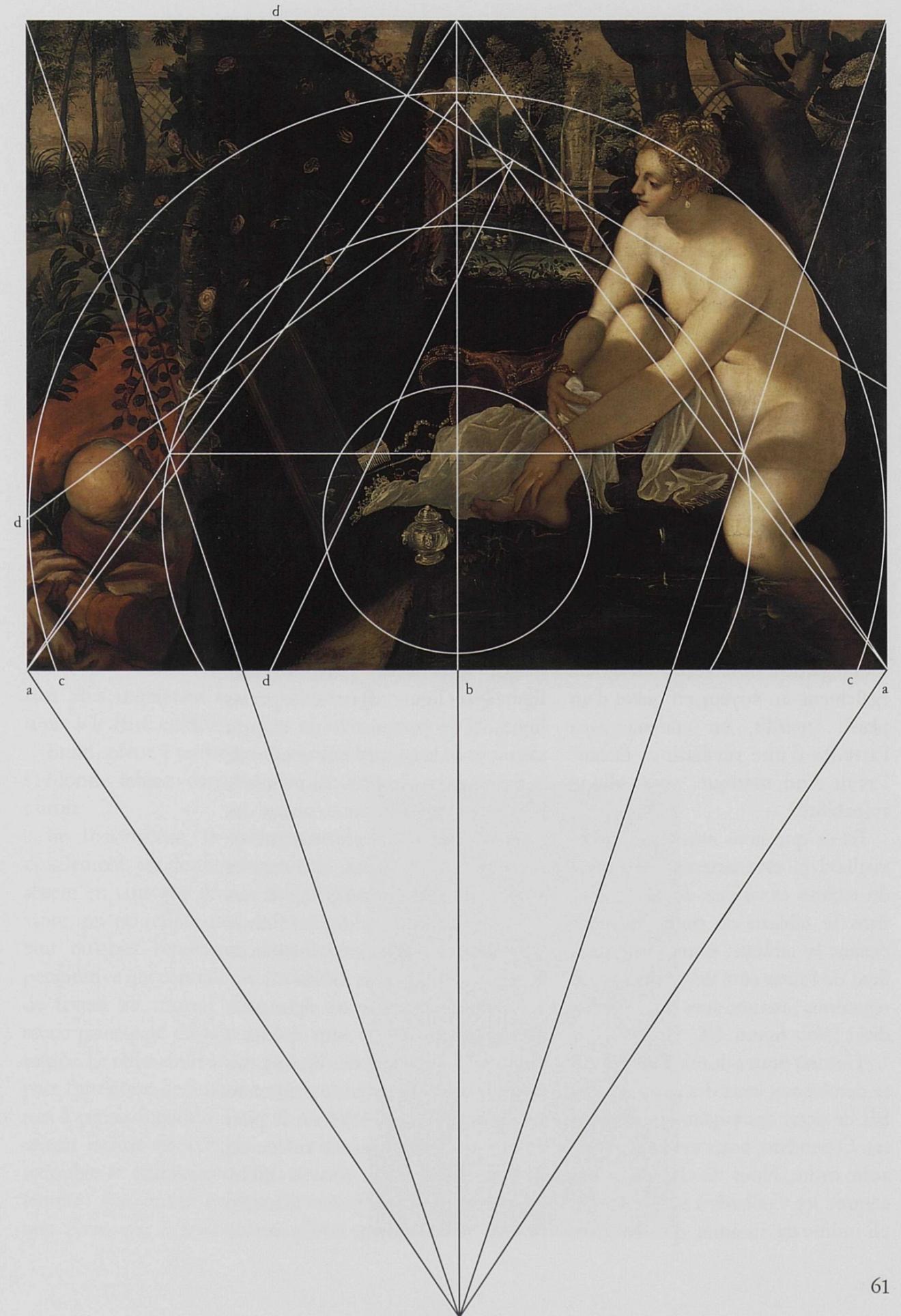
dimension moralisante pour représenter une réflexion de la peinture sur la peinture créant à cet effet l'un des premiers *dispositifs* critiques de la représentation picturale, et l'un des corps de femme les plus bouleversants de son histoire.

Tintoret n'a pas choisi le moment le plus dramatique de l'épisode biblique où les juges font irruption à l'improviste devant Suzanne, au contraire, il a représenté un moment privilégié hors de toute signification trop appuyée, un moment pour ainsi dire insignifiant, suspendu et enchanté pour les trois acteurs du drame futur. Ce qu'il confirme par là, c'est que le récit biblique n'est peut-être qu'un prétexte pour lui, et que le tableau a donc bien pour fonction première de révéler un autre sens que celui du texte.

Il apparaît, au vu de la construction du tableau, que l'un de ses objectifs a été de pousser son spectateur à réfléchir sur les rapports qu'il entretient avec la peinture, sur les mobiles qu'il a d'interroger les images. Pour arriver à ses fins, Tintoret a pris une certaine distance devant son sujet en plaçant sa scène dans un cadre plus général où le spectateur a sa place. Non sans un système subtil de relations, il a inclus ce dernier dans la construction de sa peinture. Pour celui qui actuellement la regarde, elle fonctionne comme une sorte de piège dont le mécanisme va se refermer sur lui, l'absorber, dès qu'il se placera face à elle. Le spectateur entre alors dans la composition du tableau et, avec les autres personnages, joue malgré lui le rôle que lui a assigné le peintre. Le tableau attendait cette nécessaire participation du

spectateur. Sans lui, il serait resté incomplet. Maintenant que le spectateur en est devenu l'un des éléments actifs, le tableau peut prendre tout son sens.

Tout tableau, objectera-t-on, ne resterait-il pas incomplet sans un spectateur? Sans doute, mais pas de la même manière. Ici, le peintre, comme on va le découvrir, a tracé dans l'entrelac des constructions de la perspective avec les arabesques mêlées des corps et de la nature, sous les détails innombrables frôlés par le jeu sensuel de l'ombre et de la lumière, derrière l'enchantement général du clair-obscur de la scène, une figure à quatre côtés, et l'a disposée de telle manière que l'un de ses angles se prolonge en avant du tableau vers ce lieu d'où nous le regardons (voir figure en regard: a). Parce que le tracé de cette figure invisible nous atteint inmanquablement faisant de nous le point d'où tout s'ordonne et où tout aboutit, son angle virtuel, que nous occupons et qui ne fait donc pas partie du tableau réel, est néanmoins aussi important que les autres qui sont occupés par les trois personnages du tableau. Ainsi, au moment même où ce lieu nous condamne, comme tout lieu devant tout tableau, à n'en voir que le motif, la certitude nous vient que le peintre nous a bien pris en considération au même titre que les autres éléments, et qu'il nous a liés physiquement et symboliquement à sa représentation. La figure où nous avons notre place et qui au début de la contemplation se dérobait à notre regard, va insensiblement ressortir du parcours répété que nos yeux sont invités à faire à la



découverte des deux visibilitées contraires du tableau. Parcours direct qui va de nos yeux à la nudité édénique de la jeune femme qui se contemple, parcours indirect par les yeux des deux vieillards aux aguets. Si bien que le peintre commande au spectateur de son tableau de réfléchir non seulement sur la signification de la peinture qu'il contemple, mais encore sur son statut de spectateur privilégié. D'instant en instant, entre le spectateur et le tableau va se nouer une relation de plus en plus ambiguë. Un réseau complexe de significations aussi précises qu'irréperables va l'envelopper et le surprendre dans sa contemplation. Bientôt, il ne saura plus ce qu'il est: le spectateur ou l'acteur d'un tableau, un vieillard lubrique à l'affût d'un spectacle interdit? Ou, de manière plus générale, le peintre chercherait-il à insinuer que tout regardeur de tableau est toujours également un voyeur en quête d'un plaisir interdit, un curieux dans l'attente d'une révélation, faisant l'aveu d'un manque, voire d'une culpabilité?

Est-ce que nous aussi, comme ce vieillard qui est exactement au milieu du tableau et en face de nous, écho dans le tableau de notre présence devant le tableau: notre équivalent fictif de l'autre côté de la scène, nous regardons Suzanne avec la même avidité? (Voir figure: b).

Tintoret nous a donné à voir ce qui se dérobe aux yeux des Anciens: il a fait de nous des voyeurs involontaires. Cependant, notre avidité est d'un autre ordre. Nous ne cherchons pas comme les vieillards à surprendre le pli intime de Suzanne, qui, du point

de vue de la peinture n'est qu'un pli de plus, mais nous cherchons à saisir la signification que cache et révèle l'ensemble des signes conjugués du tableau: pendant que les vieillards butent sur l'invisibilité de l'ourlet de Suzanne, nous butons sur l'invisibilité du système qui sous-tend la fiction picturale.

Deux autres figures, invisibles au premier regard, s'ajoutent à la première: l'une est un demi-cercle sur la base duquel règnent, à droite, Suzanne et son miroir, et à gauche, le vieillard le plus proche de nous (voir figure: c). Ce demi-cercle épouse la courbe du dos de Suzanne et englobe dans sa course le crâne symbolique du vieillard de gauche. Il a pour fonction d'envelopper les personnages du tableau en vue d'immobiliser notre intérêt dans l'intimité de la scène pendant que l'autre figure nous commande d'en sortir. Cette seconde figure (voir figure: d) prescrite par les lignes de la perspective du sol, du miroir et de la haie est très voisine de la figure à quatre côtés. Alors que la première a son sommet au niveau des yeux du vieillard le plus éloigné de nous, celle-ci franchit la scène et s'échappe vers l'arrière, à travers l'arche du mur du jardin pour finir sa trajectoire dans la nature lointaine, en quelque sorte, hors le tableau...

La construction de ces figures est exceptionnelle en ce sens qu'elle a pour effet majeur de donner au tableau une pénétrante structure symbolique qui réfléchit sur le plan de sa fondation l'essence même de l'affrontement décrit dans la Bible. Narcissisme, voyeurisme, tentative de viol, mise en abyme de la peinture

sont comme emblématisés par le dialogue de ces deux figures que sont le cercle et le triangle.

La conscience que nous en avons nous vient par à-coup comme une illumination: elle interrompt momentanément une contemplation à laquelle nous revenons aussitôt pour mieux recueillir à nouveau et toujours avec le même émerveillement la sorte d'éternité que Suzanne projette sensuellement en avant d'elle-même... En effet, si le rare goût du Tintoret de mêler corps, objets familiers, éléments architectoniques et nature avec la perfection que nous lui reconnaissons d'une forme absolument maîtrisée, nous fait oublier ces deux figures qui s'opposent et s'exaltent mutuellement de leurs finalités contraires, nous ne pouvons oublier que derrière la fausse sérénité de la scène, se prépare - comme dans l'Altdorfer de Munich - un drame d'autant plus inquiétant que tout concourt à le faire oublier.

Enfin, pivot à partir de quoi tout s'ordonne, tableau dans le tableau: le miroir.

En l'occurrence, le miroir, paradoxalement, est doublement absent: absent en tant que surface réfléchissante qui ne reflète rien, absent en tant qu'objet représenté dans une perspective qui commande des lignes de forces au moyen desquelles la scène principale du tableau est contrariée. Le reflet d'elle-même qui accapare l'attention de Suzanne nous restera à jamais inconnu. Pour nous, le miroir incliné est aveugle. Son vide redouble le narcissisme de la jeune femme: son image reflétée ne sera que pour elle à tout jamais. Pour

nous, pas de reflet qui redit la mesure d'un corps épris de lui-même, mais une ombre intemporelle, une absence vertigineuse à partir de quoi le travail de la pensée peut aussi bien commencer que s'interrompre. Pour nous, le miroir est un trou par où la pensée peut échapper à la confrontation des regards contraires du narcissisme et du voyeurisme comme aux nombreux effets que ces confrontations nous inspirent.

C'est ici, à cet endroit de ma réflexion sur le miroir, que s'est interrompu le travail de l'écriture sur la *Suzanne* viennoise. Les 121 variations que l'on découvrira dans la deuxième partie du présent ouvrage sont en quelque sorte la réponse faite par la peinture à la provocation de l'énigme du miroir...

Plus que dans aucune autre de ses *Suzanne*, Tintoret n'aura mis autant en évidence l'ingénuité et le naturel

Fig. 44



de la nudité, et n'aura autant minimisé la présence des vieillards – les esquissant à peine au loin à l'entrée de la tonnelle – que dans sa *Suzanne et les vieillards*, (1575), de Washington (fig. 44). Plus que dans aucun autre de ses tableaux, Suzanne, par sa présence, n'aura eu une telle importance.

Dans la *Suzanne* viennoise, le miroir et le récipient de parfum apparaissent chacun à sa manière, comme soutenant mystérieusement l'architecture du tableau. Ici, c'est autour du seul récipient de parfum, recité et magnifié, que tout le dispositif pictural se met en place.

Comme la plupart des autres compositions du Tintoret, la *Suzanne et les vieillards* de Munich (fig. 45) évite toute forme de représentation dramatique: elle est donc également représentative du type dont le peintre vénitien est le plus prestigieux représentant.



Fig. 48

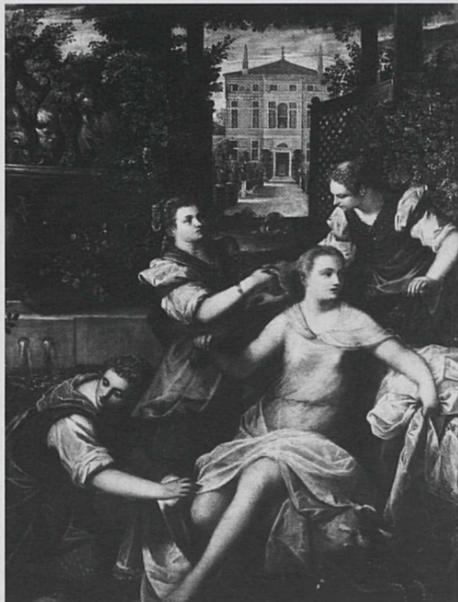


Fig. 46



Fig. 45

Fig. 47



Des trois tableaux d'Amiens (fig. 46), de Dresden (fig. 47) et de Metz (fig. 48) de l'École du Tintoret, le premier est celui qui correspond le plus exactement aux conceptions du maître: il lui est d'ailleurs toujours attribué par quelques spécialistes. Le dernier, en revanche, qui représente le type de l'agression, lui est difficilement imputable. A ces tableaux, on peut ajouter la délicieuse et naïve petite *Suzanne* de Van Oosten de Bruxelles (fig. 49).



Fig. 49



Fig. 50

Véronèse

Contrairement au Tintoret, Véronèse s'intéresse au type de la confrontation. Confrontation, il est vrai, relative, puisqu'il s'agit plutôt d'une scène de séduction, d'une conversation voire d'une négociation un peu agitée.

Bien que l'architecture, le vêtement, le comportement des personnages s'inscrivent dans la réalité de l'époque, ces divers éléments du quotidien, par un jeu de trompe-l'œil, une théâtralisation, acquièrent un caractère irréel qui rejoint, en quelque sorte, l'intemporalité du Tintoret.

On pourrait être en droit de penser que la peinture de la Vénétie – celle de Giorgione, de Tintoret, de Titien, de Jacopo Bassano et particulièrement celle de Véronèse – doit tout au théâtre. Il n'en est rien, et c'est même le contraire puisque les salles de théâtre ne s'ouvrirent à Venise que bien après leur mort.

Les cinq tableaux connus de Véronèse ont été conçus entre 1575 et 1584 approximativement.

Fig. 51



La *Suzanne et les vieillards* de la collection Giorgio Doria de Gênes (fig. 50), et celle du Louvre (fig. 51) dont le Sebastiano Ricci de Chatsworth (fig. 52) donne une interprétation émouvante, ne fixent pas encore le type propre à Véronèse: devant une architecture qui ne semble pas un décor, Suzanne et les vieillards somptueusement habillés conversent sur un ton surprenant chez lui. La jeune femme, par son attitude dissuasive,

Fig. 52



Fig. 53



semble chercher à contrer les propos de son interlocuteur avec une fermeté naturelle.

Chez Véronèse, pas de toilette ni d'accessoires de bain comme chez Tintoret, hormis dans la *Suzanne au bain* de Dresden (fig. 53), qui apparaît comme une synthèse des conceptions des deux maîtres.

Suzanne Maas² attribue le tableau du Louvre à l'entourage de Véronèse. Son argumentation porte sur l'emploi exceptionnel du format carré monumental, exclusivement réservé chez lui à des compositions mythologiques ou allégoriques. Autre argument: la neutralité inhabituelle du mur clôturé par une colonne hermétique et le geste déplacé du vieillard.

Je reste persuadé, quant à moi, que ce tableau exceptionnel est bien de Véronèse. Dans le feu de la conversation qui lie les trois personnages, les corps et le mouvement des drapés semblent dessiner l'objet même de leur conversation. Véronèse a su secrètement évoquer la saisissante apparition de l'interdit dans les plis conjugués de leurs vêtements qui se mêlent. Evocation que le format carré met d'autant mieux en évidence qu'elle prend son origine dans une figure qui synthétise à la fois la forme de l'ellipse et du cercle.

La *Suzanne et les vieillards* de Vienne (fig. 54) fait partie d'un cycle de deux fois cinq tableaux évoquant des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Dans cette peinture, l'impression de scène de théâtre est accentuée à la fois par l'étroitesse de la zone où les trois personnages évoluent et par la majesté de leurs attitudes et de leurs

² Cf. Suzanne Maas, *Das Bildthema der "Susanna" bei Rubens*, dissertation, Christian-Albrecht-Universität zu Kiel, 1974.



Fig. 54

gestes très formels que soulignent le cadrage et l'angle de vision.

Ce tableau et celui du Prado (fig. 55) vont avoir une influence considérable sur des œuvres plus tardives, en Italie aussi bien que dans le Nord. S'il y a toujours, comme chez Tintoret, une uniformité des vêtements, la nouveauté vient de la différenciation des physionomies. Dans le tableau viennois, le vieillard de gauche est réfléchi, son discours pondéré contraste avec l'attitude de son complice qui a l'air rusé (n'est-il pas venu avec un bouquet de lys?), alors que la scène s'inverse dans celui de Madrid où le vieillard de gauche, gesticulant, visage anguleux, bouche menaçante, sourcils froncés, extraverti, s'oppose à l'autre, d'un tempérament plus mesuré, introverti.

A Vienne, Suzanne a un mouvement de recul. A Madrid, elle fait face: elle écoute ce qu'on a à lui dire. Les conventions l'emportent sur

l'histoire biblique: avocate sûre d'elle-même, épouse aisée, elle ne manifeste ni pudeur ni souffrance. Suzanne est une vénitienne moderne qui s'assume face au pouvoir de

Fig. 55

