

banal hors-d'œuvre. Mais la suite!...
Toute la série!... *Suzanne's Revue!*
Non, je garde ça pour moi³¹.

Ai-je au moins découvert le secret
de *Suzanne*? Je répondrai: oui et
non.

Mais, avant de m'en expliquer, je
demande au lecteur encore un instant
de patience. Le temps de faire le
point, avec philosophie. Et de lui pro-
poser quelques éléments théoriques,
un peu rébarbatifs peut-être, mais que
je crois indispensables pour l'intelli-
gence de la suite (et de ce qui pré-
cède).

Un se divise en deux

Quand j'ai cru en avoir fini avec le
Malin Génie qui m'avait poussé à
écrire ces pages (entre guillemets), j'ai
constaté que je me trouvais dans une
situation fort embarrassante. J'ai essayé
de tirer un bilan, et je me suis dit:
Ce qui est dit est dit. C'est même écrit.
Et c'est écrit, hélas, à la place d'autre
chose, qui devait être écrit pour un
peintre, sur sa demande, à l'occasion
de la présentation de ses *Suzanne*.
Jean-Claude Prêtre se fût bien passé
de ce *supplément-là*. Car qu'en faire? Je
pourrais dire que j'en suis désolé.
Qu'il s'adresse à un autre. Qu'il s'était
trompé sur mon compte. Que je
n'étais pas l'homme de la situation. Je
pourrais lui dire: Bah... soyons phi-
losophes. C'est comme ça. Je n'y peux
rien. Et vous non plus.

Non. Etre philosophe, c'est être
conséquent avec soi-même. Donc je
tiendrai mes engagements. Mais com-
ment?

31. «Toi, Daniel, tiens secrètes
ces paroles, et scelle le livre jus-
qu'au temps de la fin. Plusieurs
alors le liront, et la connaissance
augmentera» (Daniel, 12,4).



S²⁴ 48. *Suzanne et l'apparition d'une demoiselle d'Avignon*, 1988, acryl et or, 50,3 x 66,5

Ou le jour ou la nuit

En l'occurrence, il faut choisir, apparemment, entre deux positions philosophiques opposées. Celle de Descartes. Celle de Hegel.

Ou bien je dis, comme l'auteur des *Méditations*: Tout ça, c'est l'œuvre d'un Malin Génie, d'un grand trompeur, qui m'a fait retomber en enfance. Je veux la certitude. Révoquons tout en doute. Posons que tout est faux. Rejetons tout, en bloc. Et, pour n'être plus la dupe, ou le pigeon de ce Malin Génie, repartons à zéro, procédons par idées claires et distinctes, longues chaînes de raisons toutes simples et faciles, dans le grand jour du *cogito*.

Ou bien je dis, comme l'auteur de la *Phénoménologie de l'Esprit*: tout ça, c'est une expérience faite, et qui était à faire. L'aventure d'une conscience, qui, vivant son déchirement figure après figure, a déclaré la vérité sans le savoir. Le soir tombe sur une dure, une «folle journée». C'est à présent l'heure de la chouette, grande dialecticienne. Le pigeon peut dormir tranquille. Sûr que l'oiseau de Minerve, assurera la relève (*Aufhebung*), et passera sa nuit à transformer cette vérité insue en Savoir Absolu.

Voilà l'alternative. Ou tout est faux. Ou tout est vrai. Ou je choisis le jour cartésien, et je recommence tout. Ou je choisis la nuit hegélienne, et je répète tout. Ou la table rase, ou le palimpseste.

Entre ces deux extrêmes, il y a pourtant des compromis possibles. S'agissant de *Suzanne* (son histoire, le tableau de Tintoret, et la série de J.C. Prêtre), je dirai même que le compro-



S⁹⁰ 74. *Les jardins de Suzanne V*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5

mis – j’entends le *clair-obscur*, le *demi-jour*, voire *l’entre-chien-et-loup* – s’impose inévitablement. Nous verrons pourquoi. Mais il s’impose d’abord pour une autre raison, théorique celle-là.

Maître Jacques

En quelques mots :

S’installer dans la position du sujet cartésien, souverain maître de son discours, n’est pas tenable, parce que le sujet en jeu dans cette ténébreuse affaire est le sujet du signifiant, divisé, refendu comme tel, et condamné à ne jamais faire un avec lui-même. L’unité substantielle du *cogito*, que Descartes formule dans le fameux « je pense donc je suis », est illusoire. Des guillemets manquent à leur place. Il faudrait écrire : « je pense : « donc je suis » ». En articulant, dans mon discours, ce *cogito* dans lequel je prétends fonder mon unité substantielle de sujet pensant, je me divise, irrémédiablement, entre un « je », sujet de l’énonciation, et un « je », sujet de l’énoncé. Voilà le paradoxe. Et ce paradoxe est du même genre que celui du menteur. « Je mens » : si je mens, alors je mens quand je dis « je mens », donc je ne mens pas : je dis la vérité. Mais si je dis la vérité quand je dis « je mens », alors je mens vraiment, donc je ne dis pas la vérité. Il n’y a qu’un moyen de lever le paradoxe, c’est de distinguer ici aussi deux sujets confondus sous un même « je », et poser qu’un « je », sujet de l’énonciation, porte un jugement sur son propre énoncé.

On a là le principe d’une *subversion radicale du sujet cartésien*, exigible

depuis que Freud a découvert l’inconscient.

Or cette subversion du sujet, qui le divise au moment même où il prétend parler *comme un seul homme*, ne va pas sans une dialectique. Mais cette dialectique, aussi loin qu’on la pousse (et une cure analytique la pousse fort loin), ne saurait faire un *un* de ce duel subjectif, et le réconcilier avec lui-même de telle manière qu’il parvienne à cette ultime figure de la conscience proposée par Hegel, où toute la vérité se résorbe et se manifeste dans le *Savoir*. La vérité ne peut se dire toute. Il y manquera toujours quelque chose. Un *rien*. Le dernier bouton. Mais ce dernier bouton, qui permettrait au pardessus discursif de se clore, est perdu. Parce que ce dont il s’agit, ici de la *dialectique du désir*, où se trouve engagé, interminablement, le sujet parlant, le sujet aliéné à la chaîne signifiante, autrement dit le sujet de l’inconscient.

Telle est la leçon magistrale de Lacan, dans « *Subversion du sujet et dialectique du désir* »³².

Disons les choses ainsi : 1 se divise en 2, et pas moyen de refaire 1 de ce sujet radicalement divisé, non-identique à soi, du fait qu’il parle. C’est pourquoi Lacan le note $\$$, la barre marquant cette division où le sujet cartésien s’avère à la fois comme n’étant pas *un être*, ni un *être*.

Pas moyen de refaire *un*, sauf illusoirement. Autrement dit, comme *moi*. Le *moi* est un trou, une manière de prothèse, grâce à quoi le sujet ($\$$) se donne un semblant de consistance, d’unité. Nul mieux



S¹³ 13. *Suzanne à l'aurore*, 1986, acryl sur toile, 170 x 245



S¹⁴ 14. *Suzanne au crépuscule*, 1986, acryl sur toile, 170 x 245

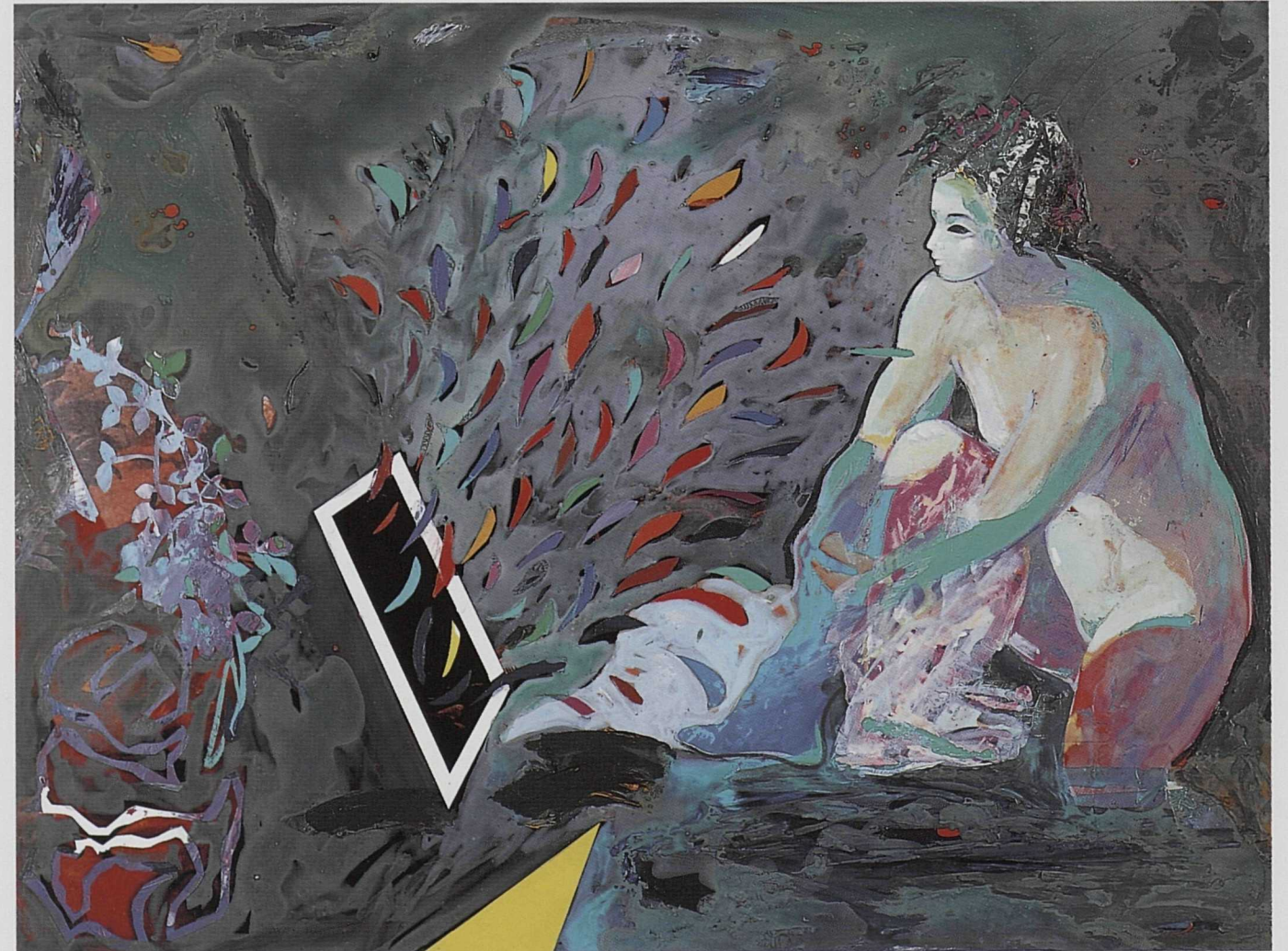
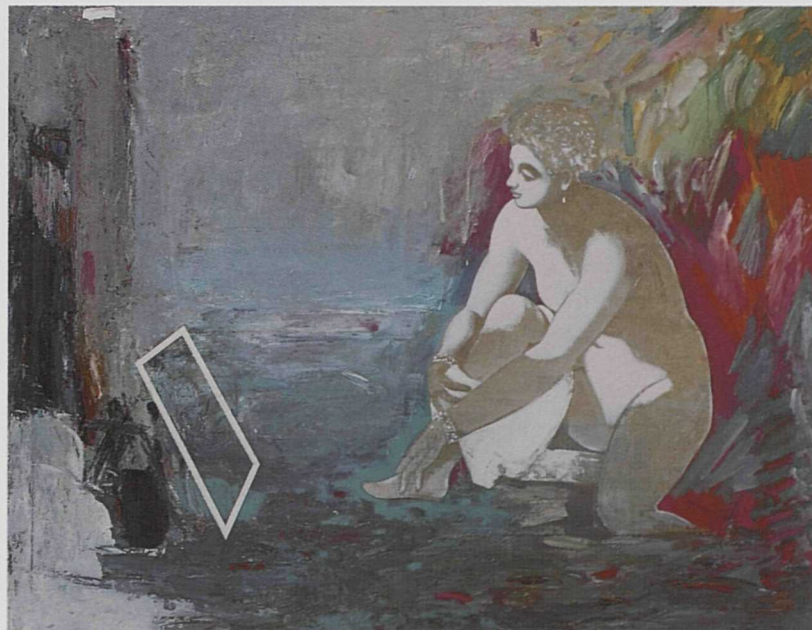
qu'un La Rochefoucauld, dans ses *Maximes*, n'a dénoncé le caractère fallacieux de ce *moi*, enveloppe spéculaire ne masquant qu'un ténébreux «abîme»³³. A la question «que suis-je?», je peux bien répondre: «je suis *moi*». Mais qu'est-ce que ce *moi*? Un être? Non, un pur paraître, une image spéculaire à quoi le sujet s'attache et s'accroche, et qui ne lui permet d'atteindre qu'à une identité tout *imaginaire*.

Où le sujet la trouve-t-il en effet, cette image? Au fond de lui-même? Non. Originellement, dans un miroir. C'est de cet autre spéculaire, reflet unificateur du corps morcelé, que se fait la première étoffe du moi. *Moi*, d'entrée de jeu, c'est cet *autre*. Mais c'est aussi tous les autres, ces semblables, qui sont autant d'images en miroir à quoi le sujet peut s'identifier imaginairement, se constituant ainsi toute une panoplie d'identités plus ou moins reluisantes, et plus ou moins bien vues par un *Idéal du Moi*, autre nom du Surmoi, installé en nous comme un regard qui juge et généralement condamne. Car on a beau se jouer la comédie, on n'est jamais, réellement, le moi qui serait à la hauteur de ses exigences. Pour l'être, il faudrait être ce moi qu'on peut nommer notre *moi idéal*. A savoir l'incroyable enfant qui n'en finit pas de vivre en nous, lumineux fantôme, même si nous sommes devenus des vieillards. Cet enfant qui, dans des temps très anciens (mais l'inconscient ignore le temps), s'entendait dire par celle qui le louangeait en le langeant: «comme tu me plais ainsi, mon ange, quel bel oiseau tu es, mon beau petit canard, comme je

32. *Ecrits*, pp. 793-827.

33. L'abîme, ou les abîmes de l'amour-propre, modalité sous laquelle peut se saisir, classiquement, le moderne «sujet de l'inconscient»: *On ne peut sonder la profondeur, ni percer les ténèbres de ses abîmes. Là il est à couvert des yeux les plus pénétrants; il y fait mille tours et retours. Là il est souvent invisible à lui-même, il y conçoit, il y nourrit, et il y élève, sans le savoir, un grand nombre d'affections et de haines; il en forme de si monstrueuses que, lorsqu'il les a mises au jour, il les méconnaît, ou il ne peut se résoudre à les avouer (...)* Mais cette obscurité épaisse, qui le cache à lui-même, n'empêche pas qu'il ne voie parfaitement ce qui est hors de lui, en quoi il est semblable à nos yeux, qui découvrent tout, et sont aveugles seulement pour eux-mêmes... Il est tous les contraires... Il est capricieux, et on le voit quelquefois travailler avec le dernier empressement, et avec des travaux incroyables, à obtenir des choses qui ne lui sont point avantageuses, et qui même lui sont nuisibles, mais qu'il poursuit parce qu'il les veut... Et ce qui est admirable, il se hait lui-même avec eux, il conjure sa perte, il travaille même à sa ruine. Enfin il ne se soucie que d'être, et pourvu qu'il soit, il veut bien être son ennemi (...); et lors même qu'il est vaincu et qu'on croit en être défait, on le retrouve qui triomphe dans sa propre défaite.» (La Rochefoucauld, *Maximes*, éd. Garnier, 1967, pp. 134-136).

S²⁰ 20. *Or, j'aime une chaste Suzanne*, 1986, acryl sur toile, 114 x 146



S²⁷ 51. *Le lys*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5



S⁶⁵ 87. *Emblème de Suzanne*, 1988, peinture de carrosserie sur aluminium, 60 x 100

S⁹ 33. *Ils épiaient chaque jour avec ardeur l'occasion de la voir*, 1987, or et acryl sur cibachrome, 41,4 x 146,6

t'adore, mon chérubin joli» – et autres fadaïses de même farine. Au fond, nous sommes tous des chérubins déçus, déçus de l'être, et refusant cette déchéance. Ce qui peut nous rendre méchants, très méchants.

Donc, à nouveau, 1 se divise en 2. De ce 2 je crois faire 1 quand je dis «je suis moi». Mais ce moi, c'est un autre, ego = alter ego. C'est donc un 1 qui dissimule un 2, et ce duel, ce doublet, ne fait (dans le registre imaginaire) que re-présenter (une autre manière d'être coupé en deux) la division et la duplicité foncière du sujet (S), en tentant de la masquer.

Mais réinterrogeons ce S, qui n'est pas un être, ni pleinement un être. Plutôt, comme l'écrit Lacan, un «par-être», toujours à côté de lui-même. Le fait même de sa prise dans la chaîne signifiante, en le divisant, lui fait perdre quelque chose de lui-même. Et c'est cette part perdue de lui-même (dont le sein maternel peut offrir un prototype empirique) que le sujet n'en finit pas de chercher à retrouver. Recherche qui le constitue comme sujet du désir, un désir causé par cette perte même. Lacan appelle «objet a» cet objet-cause du désir inconscient.

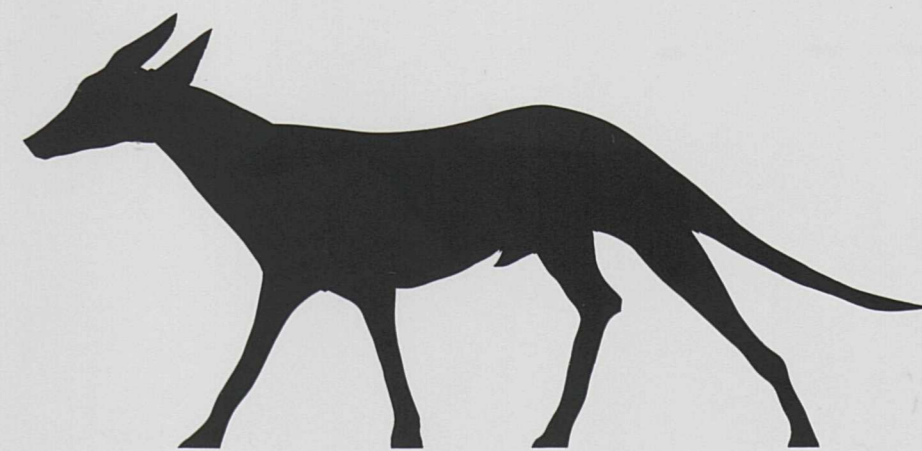
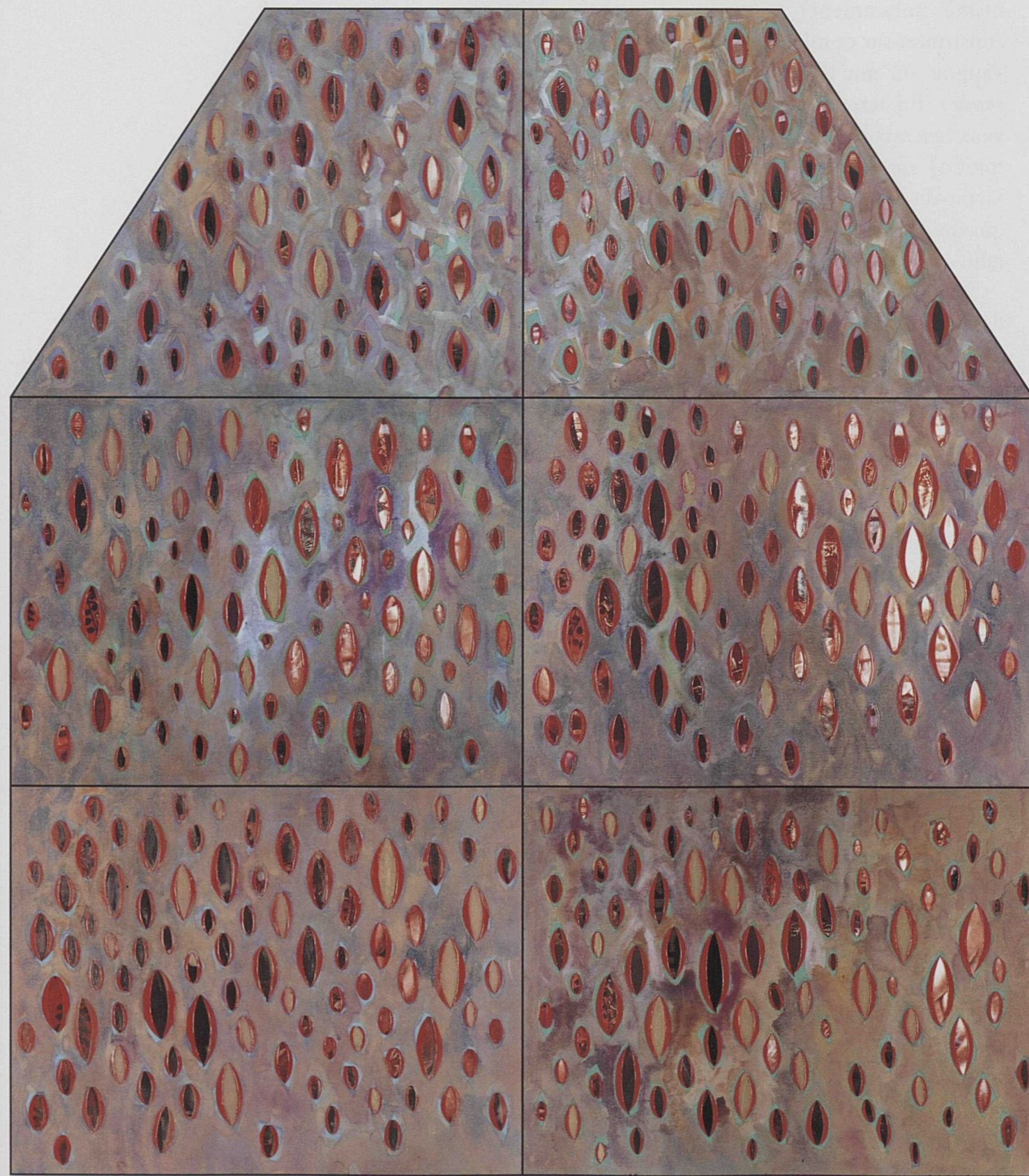
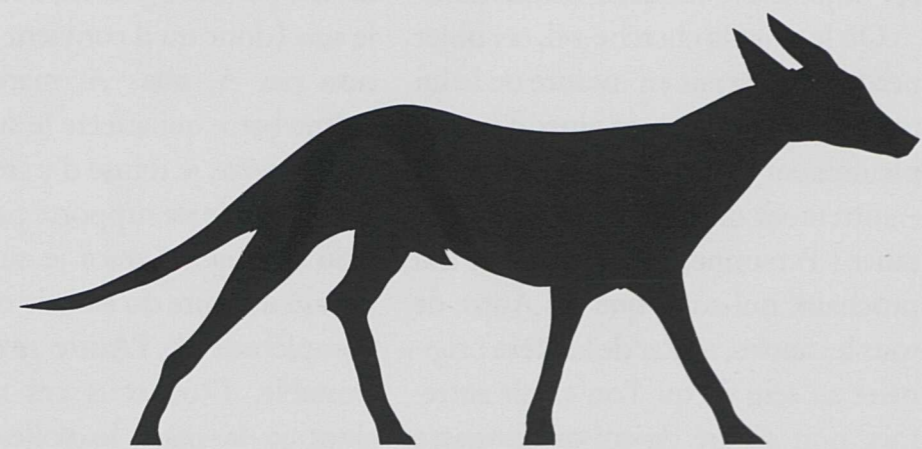
Où le sujet le cherche-t-il, cet objet perdu? Qui serait en mesure de le lui rendre, lui permettant ainsi d'exister pleinement – comme un seul homme – autrement dit d'atteindre à la jouissance? Personne, nul semblable, nul prochain, nul autre que cet Autre de tous les autres, avatar de la Mère originelle au sein de qui l'on vivait autrefois, non séparé de soi-même parce que non séparé d'Elle. Cet Autre, dont j'attends qu'il me rende à mon

intégrité première, les religions me l'offrent: c'est Dieu, le Dieu rédempteur, réparateur, qui promet un paradis de jouissance, dans l'autre monde, à qui se sera assujéti comme il faut à sa Loi, en ce bas monde. Celui qui déclare par la bouche de son Fils: «Demandez et l'on vous donnera; cherchez et vous trouverez; frappez et l'on vous ouvrira.»

Hélas, cet Autre, dont j'attends un oracle, et sur mon être et sur la cause de mon désir, ou ne me répond pas, ou me répond par énigmes: me renvoyant ma propre énigme en retour, sous la forme d'un *Che vuoi?* angoissant³⁴. C'est pourquoi l'on a vu, de tous temps, naître et proliférer des prophètes – vrais ou faux – qui, supposés savoir le fin mot sur l'énigme du désir de l'Autre, se proposent de me l'interpréter. Le problème, c'est que leurs interprétations demandent elles-mêmes interprétation, etc. Bref: il n'y a pas d'Autre de l'Autre, capable de combler ce qui manque au premier.

Je sais bien, mais quand même... Je sais bien que l'Autre manque de ce que je lui demande, qu'il est incomplet, divisé, pas-tout, pas-un, autant que je le suis (donc qu'il convient de l'écrire non pas A, mais \bar{A} , marqué de la même barre qui affecte le sujet), mais quand même, je refuse d'y croire. Et de même que je ne supporte pas ma division de sujet, à quoi je supplée par l'unité illusoire du moi, de même l'incomplétude de l'Autre m'est insupportable. D'où tous ces suppléments dont je le pare, le voile, l'habille, allant même quelquefois jusqu'à l'affubler d'un fétiche.

34. «C'est pourquoi la question de l'Autre qui revient au sujet de la place où il en attend un oracle, sous le libellé d'un *Che vuoi?* que veux-tu? est celle qui conduit le mieux au chemin de son propre désir, – s'il se met, grâce au savoir-faire d'un partenaire du nom de psychanalyste, à la reprendre, fût-ce sans bien le savoir, dans le sens d'un: Que me veut-il?» (Lacan, «Subversion du sujet...», op. cit. p. 815).



C'est que, comme l'a dit et redit Freud, la structure du désir de l'homme est foncièrement *perverse*: le fétichisme en est l'exemple-type. Mais toutes les autres formes de perversions (voyeurisme-exhibitionnisme notamment) peuvent être construites sur ce même modèle, qui s'appuie sur une dénégarion (*Verleugnung*). En termes freudiens: je ne veux rien savoir du manque (de la castration) de l'Autre, pour ne rien savoir du manque (de la castration) qui me constitue comme sujet désirant.

Ainsi l'objet perdu, cause de mon désir, je sais bien que l'Autre ne peut me le donner, puisqu'il ne l'a pas. Mais quand même... En m'y prenant bien, je peux faire comme si.

C'est ce «comme si», qui permet de jouir «quand même» de l'objet perdu en suppléant à sa perte, qui donne carrière au fantasme. $\$$ accède à l'objet *a* par le moyen du fantasme, dans le *cadre* et sur *l'écran* du fantasme.

Débarassé des oripeaux imaginaires puisés par chacun dans ses souvenirs d'enfance et qui serviront de décor à sa mise en scène, le fantasme, dans sa structure, se réduit, chez Lacan, à cette écriture toute simple:

$$\$ \diamond a$$

où le losange peut se lire de diverses manières: par exemple comme l'assemblage des symboles < et >, aussi bien que V et Λ , suggérant ces paradoxes, solubles seulement dans une topologie non-euclidienne: que cet objet intime a quelque chose d'«extime», qu'il est inclus dans le sujet tout en lui étant extérieur, qu'il lui est lié tout en restant disjoint, séparé, perdu.

Contentons-nous d'y voir ici, par un biais commode, le cadre dans lequel, ou l'écran sur lequel le sujet croit se saisir de son objet, supposé détenu par l'Autre. Il se leurre. Il prend l'ombre, ou son reflet, pour la proie. N'importe: il jouit *quand même*.

Mais retrouve-t-il son unité pour autant? Non. Il ne la retrouve que fantasmatiquement. On peut même poser que, jouissant de l'objet dans son fantasme, il ne peut en jouir que divisé, étant à la fois dans la position d'un spectateur et d'un acteur, se regardant du parterre jouer sur l'Autre scène la comédie (la tragédie aussi bien) de sa jouissance.

Ici, la séquence peut s'arrêter: il arrive en effet que nous restions figés, pétrifiés par et dans un fantasme (et certains peintres – de grands maîtres – nous y aident).

Je viens de poser une séquence 1-2-1-2-1 etc. Cette séquence s'engendre à partir de ce ternaire initial: 1-2-1. Il s'agit de dédoublements en série, formant une sorte d'arborescence, ou de réseau, dont le dessin, si j'osais m'y risquer – mais je ne suis pas peintre – donnerait un assez joli treillage.

Mais revenons à l'essentiel. Et l'essentiel des quelques remarques théoriques que je viens de faire c'est ceci: dans cette séquence de type 1-2-1..., au moins *quatre* protagonistes sont en jeu: le sujet ($\$$), le moi et son double spéculaire, et l'objet *a* supposé au lieu de l'Autre (Λ).

En résumé, et pour citer Lacan: «Une structure quadripartite est depuis l'inconscient toujours exigible dans la construction d'une ordonnance subjective. Ce à quoi satisfont nos schémas didactiques.»³⁵



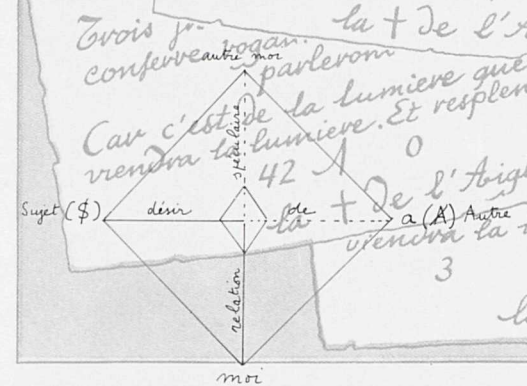
S³⁷ 61. «Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur un autre signe II», 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 64,3

S³⁹ 63. *Suzanne de Praxtextat*, 1988, acryl et or sur cibachrome, polyptyque avec 2 loups en aluminium peint, 6 x (50,3 x 66,5) 150,9 x 250

35. Lacan, «Kant avec Sade», in *Ecrits*, p. 774.

- Des schémas didactiques? Faites-nous voir ça un peu, qu'on comprenne, enfin!

- En voici un, reconstitué par mes soins à partir de deux ou trois autres, qu'on trouvera dans les *Ecrits* de Lacan³⁶.



le losange central peut valoir aussi bien - comme celui des autres - que comme celui du fantasme... J'ai compris!...

Mais j'ai beaucoup mieux, et bien plus plaisant à voir, que des schémas didactiques: j'ai la *Suzanne* de Tintoret. J'ai beaucoup plus parlé que les *Ecrits* de Lacan: j'ai le *Livre de Daniel*. Et j'ai beaucoup plus convaincant que mes gloses pour expliquer, en l'illustrant, comment la subversion d'un sujet l'engage dans une dialectique du désir telle que 1 n'en finit pas de se diviser en 2 pour refaire 1, qui se divise en deux, etc.: j'ai la série des *Suzanne*, signées du maître de la *Jeune femme au petit regard*, J.C. Prêtre.

Elles sont 121, ses *Suzanne*. Les nombres ne mentent jamais, dirait sûrement quelque docte cabbaliste, ajoutant que dans ce 121 se trouvent écrits, depuis toujours, la vérité du petit regardeur, et le chiffre de son destin³⁷. Un petit regardeur qui, devenu aussi grand, aussi âgé qu'on voudra, devra toujours se mettre en

quatre pour essayer de deviner le secret de *Suzanne*.

Quel est-il donc, ce secret de *Suzanne*? Nous y voici.

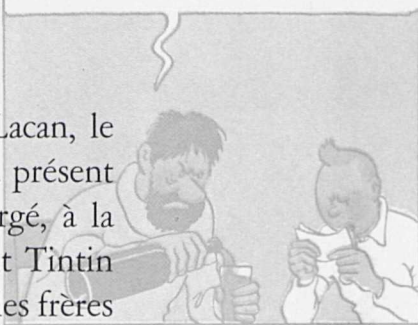
Qu'au lieu des *Ecrits* de Lacan, le lecteur veuille bien ouvrir à présent *Le Secret de la Licorne*, d'Hergé, à la page 61. Il y verra comment Tintin (après avoir mis la main sur les frères Loiseau, antiquaires véreux) découvre

la clé du secret qui l'occupe. Ma solution? Comme dans *Tintin*, c'est une affaire de superposition de documents, s'éclairant et se déchiffrant les uns les autres, par transparence. La différence, c'est que, parti de la *Suzanne* de Tintoret, et m'évertuant à suivre un chemin parallèle à celui qu'avait suivi J.C. Prêtre, j'en étais arrivé à produire toute une série de manuscrits. Toute une pile de tableaux de *Suzanne* en discours. Le problème, c'est qu'il m'en manquait toujours un. Mon erreur fut de croire que le manuscrit manquant, c'était le dernier.

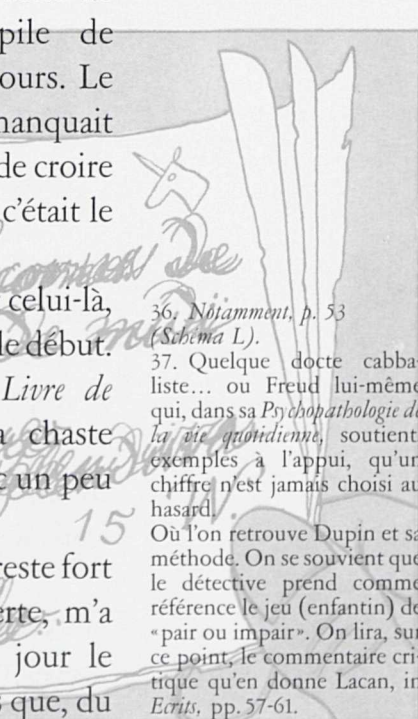
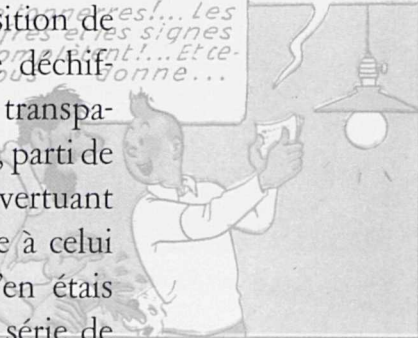
En fait, c'était le premier. Et celui-là, je l'avais sous la main, depuis le début. Il me suffisait d'ouvrir le *Livre de Daniel*, au chapitre de «la chaste Suzanne», et de le relire, avec un peu d'attention.

Je l'ai fait. Or la vérité - au reste fort simple - que j'y ai découverte, m'a paru éclairer d'un nouveau jour le tableau de Tintoret. Non pas que, du

... zut et zut!... Cherchez encore si vous voulez! Moi, j'en ai assez: j'abandonne!... Et tant pis pour le trésor de ce gredin de Rackham le Rouge. Je préfère y renoncer, mille sabords! plutôt que de continuer à me casser la tête et à essayer de comprendre quelque chose à ce charabia de tonnerre de Brest!... Ouf! ça m'a donné soif!



et je les place, ainsi réunis, de cette lampe. Regardez, à présent, par transparence.



36. Notamment, p. 53 (Schéma L).
 37. Quelque docte cabbaliste... ou Freud lui-même qui, dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne*, soutient, exemples à l'appui, qu'un chiffre n'est jamais choisi au hasard. Où l'on retrouve Dupin et sa méthode. On se souvient que le détective prend comme référence le jeu (enfantin) de «pair ou impair». On lira, sur ce point, le commentaire critique qu'en donne Lacan, in *Ecrits*, pp. 57-61.

coup, sa *Suzanne* ait cessé de faire énigme à mes yeux. Bien au contraire. Elle s'en est compliquée d'autant. Mais je crois avoir compris pourquoi. Et je ne l'ai compris qu'en acceptant de m'y laisser impliquer comme sujet, et de tomber dans son piège. Le piège que la peinture tend à son juge. On verra que je ne m'en dépêtré pas sans y laisser des plumes. Si j'en suis sorti, c'est grâce à J.C. Prêtre. Avec lui, tout s'ex-*plique*. J'essaierai de montrer comment. Mais sans trop d'illusions. Car

la leçon que je tire de *Suzanne* - des siennes, de celle de Tintoret, et de celle qui permet à Daniel de s'annoncer comme grand prophète - c'est qu'à vouloir s'en saisir, ne fût-ce que pour la comprendre, on devient fatalement mauvais, et méchant juge. Donc coupable.

Je me sais condamné. L'Ange exterminateur est là, qui m'attend avec son glaive. Je préfère l'annoncer tout de suite. Car je crains qu'il n'en soit plus temps tout à l'heure.



S³³ 77. *Suzanne en ses figures secrètes III*, 1988, acryl et or, 50,3 x 66,5

Deuxième partie

La source grecque

L'«histoire de la chaste Suzanne», donc, est un supplément grec au *Livre de Daniel*. Ce livre, en soi, est un tissu d'énigmes. Écrit dans un mélange d'araméen et d'hébreu, ce qui déjà fait énigme au traducteur, le texte, composite, bigarré, rapporte nombre d'énigmes, à quoi il est répondu de façon elle-même fort énigmatique par un personnage dont l'identité reste – tous les commentateurs en sont d'accord – éminemment énigmatique. Il se présente sous plusieurs noms différents, il semble avoir vécu à plusieurs époques différentes, etc. Bref, il est clair que Daniel – le Livre comme le prophète – est, pour le moins, obscur.

Ce qui saute aux yeux, néanmoins, c'est que ledit Daniel aime prophétiser la division, la séparation, le clivage, la coupure. La partition. Dans sa bouche, toujours l'unité d'un Roi ou d'un Empire est menacée de morcellement. Son Dieu, un Dieu vengeur, se venge volontiers en mettant en pièces et en morceaux ceux qui sont contre lui. Lui seul, ce Dieu, a le privilège de pouvoir affirmer : *Je suis ce que Je suis*. Car pour le reste (tel est l'effet de sa terrible Loi sur ceux qui la

transgressent), 1 se divise en 2, qui se dédouble, et qui se réduplique, etc.

A cet égard, le Daniel qui se fait connaître dans l'«histoire de Suzanne» se révèle déjà, quoiqu'encore en enfance, le prophète de la division qu'il sera par la suite. La grande différence entre ce Livre et son supplément grec, est que le supplément paraît infiniment plus clair à comprendre. Il nous raconte une fort belle histoire, limpide, toute simple : une chaste épouse, odieusement calomniée par deux vieux juges libidineux, voit son innocence reconnue *in extremis* grâce au jugement d'un enfant particulièrement clairvoyant.

Et pourtant... Il y a quelque chose, comment dire... de *louche*, dans cette histoire toute simple. Et d'abord, dans le *jugement* dont on fait gloire au jeune prophète.

Un vieillard à deux têtes

Comment procède Daniel ? Il interroge *séparément* les deux vieillards. Ensemble, et publiquement, ils venaient de déclarer avoir vu Suzanne s'unir, sans équivoque possible, avec un jeune galant caché dans son jardin, à l'heure où, comme par hasard, elle y venait prendre son bain.

Daniel demande à l'un: sous quel arbre les as-tu vus s'unir? – Sous tel arbre – un lentisque, répond l'un.

Puis il pose la même question à l'autre. Sous quel arbre les as-tu vus s'unir, elle et son tourtereau? – Sous tel arbre – un chêne vert, répond l'autre.

Manifestement, les témoignages ne concordent pas.

Qu'en conclut Daniel? Que l'un et l'autre mentent.

Or, en bonne logique, ce jugement n'est pas correct. L'un dit ceci. L'autre dit cela. Les témoignages ne se recourent pas, certes, et il est impossible qu'ils disent tous deux la vérité. Mais rien n'oblige à conclure qu'ils mentent tous les deux. C'est possible, pas nécessaire. Un des deux ment, c'est sûr. Mais il est tout à fait possible, logiquement, d'admettre que l'autre ait dit la vérité.

M'érigeant en juge de ce petit juge qui se fait fort de juger deux vieux juges, je pourrais le condamner en disant: il juge sans preuves suffisantes, et prend le risque de condamner un innocent.

Moi, juger Daniel? Dieu m'en garde! «*Ne jugez point, dit l'Évangile, afin que vous ne soyez point jugés. Car on vous jugera du jugement dont vous jugez, et l'on vous mesurera avec la mesure dont vous mesurez. Pourquoi vois-tu la paille qui est dans l'œil de ton frère, et n'aperçois-tu pas la poutre qui est dans ton œil?*»³⁸

J'admettrai donc que la poutre, c'est moi qui l'ai dans l'œil, ce qui m'empêche de voir en quoi le petit Daniel est très bon juge et déjà grand prophète. Mais en quoi l'est-il, puisque, manifestement, il commet une faute de logique?

Il n'y aurait pas faute, et son jugement m'apparaîtrait parfaitement concluant si, au lieu de deux témoins déposant contradictoirement, il n'y en avait qu'un seul. Car si, témoin unique, je déclare à la fois une chose et son contraire, ou si j'affirme d'un *x* que je l'ai vu en compagnie d'un *y* au même moment ici *et* là, je mens nécessairement. Me *coupant*, comme on dit, je me trahis à l'évidence comme menteur. Et je mérite bien alors le pire des châtiments. Par exemple d'être coupé en morceaux, en long et en travers, par l'Ange de Dieu qui m'attend, son glaive à la main.

L'ennui, c'est que le texte nous parle de *deux* vieillards, pas d'un seul. La seule façon de disculper Daniel de toute erreur de jugement serait donc d'interpréter le texte comme si, dans l'histoire, il n'y en avait eu qu'*un* seul.

Y suis-je autorisé?

Non, si je considère ce texte comme le compte-rendu fidèle d'un chroniqueur rapportant des faits qui se seraient réellement passés, en telle année, à Babylone, etc.

Mais ce n'est pas le cas. Toute cette histoire de «Suzanne et les vieillards» est une fiction, inventée et écrite après coup par un juif parlant grec, donc pénétré de culture grecque. Connaissant les mythes grecs, aussi bien que les fables d'Esopé.

Entre le mythe et la fable, mettons que son histoire, qui ne manque pas de vraisemblance, s'offre à lire comme un apologue. Relisons-la comme telle, en prêtant attention au rôle qu'y joue ce couple de vieillards.

On constate immédiatement qu'une séquence de type 1-2-1... structure l'ensemble du récit.

38. Matthieu, 7 1-6.



S²⁶ 99. Suzanne en ses figures secrètes IV, 1989, acryl et or sur toile, 55 x 75

S³³ 113. Suzanne en ses figures secrètes V, 1989, acryl et or sur toile, 55 x 75



Deux fait un

Qui sont ces deux vieillards ? Deux individus différents sans doute, mais exerçant l'un et l'autre la même fonction : celle de *Juge*. Dès le début, ils sont donc identifiés l'un *et* l'autre par cette même fonction.

Mais on peut aller plus loin et dire : ils sont identifiés l'un *à* l'autre par cette même fonction.

Parce que c'est une *fonction*, pas un métier. S'ils étaient tous les deux tailleurs, par exemple, ou bouchers, non seulement ils pourraient se distinguer l'un de l'autre dans et par l'exercice de leur métier, mais, concurrents l'un de l'autre, ayant à se partager une clientèle et si possible à se chiper l'un à l'autre des clients, ils auraient tout intérêt à se distinguer le plus possible.

Exercer la fonction de *Juge*, au contraire, leur interdit de se conduire en concurrents, en rivaux. Pourquoi ? Parce qu'il ne peut pas y avoir deux justices, comme il y aurait deux qualités d'habits, ou de viande, ou alors il n'y aurait plus de Justice. Et c'est d'autant plus vrai dans le cas présent, au sein de cette communauté juive de Babylone, où la Justice est l'expression d'une seule et même Loi, valant pour tous. Laquelle Loi est Une en tant qu'elle est, gravée sur les Tables, la Loi du Dieu des juifs, Autre de tous les autres en ce qu'il est l'Unique, l'Un même.

Etre *Juge*, quand on fait partie du peuple élu par ce *Un*, c'est donc neutraliser en soi toute différence subjective. Comme le *je* qui énonce « je pense », chez Descartes, le *je* qui chez les deux vieillards profère : « je juge » transcende leur subjectivité particu-

lière, empirique. Aussi, en tant qu'ils exercent leur fonction de *Juge*, les deux « Anciens » se confondent-ils en un seul et même sujet. Ils s'identifient l'un et l'autre, et l'un à l'autre, marqués qu'ils sont de ce *Un*, signifiant maître de cette fonction éminemment symbolique. En quoi ils sont justement les garants de l'*unité* de la communauté, qui, s'ils n'étaient pas là pour représenter, dire, et faire respecter la Loi de l'Un qui règne au Ciel, serait menacée de conflits, divisions, déchirements, *schismes*, séditions de toute nature.

Or qu'arrive-t-il ? Le *Juge* qu'ils sont, et qui fait *un* de leurs deux personnes, en vient à se diviser en *deux* sujets, dont chacun n'a qu'une apparence d'unité car il est déchiré dans son cœur. Motif de cette double division ? Suzanne.

Un font deux

Lisons le texte :

Ils « se prirent de passion pour elle. Ils pervertirent leur esprit et détournèrent leurs yeux pour ne pas regarder vers le Ciel et ne pas se souvenir des justes jugements. Ils étaient tous deux tourmentés pour elle, mais ils ne se communiquaient pas leur peine ; car ils avaient honte de manifester leur passion de vouloir s'unir à elle ».

Autrement dit : au lieu de rester assujettis, unis à et par ce Dieu Un, législateur suprême qui règne dans le Ciel, caché aux yeux du corps mais accessible – comme dirait Spinoza – aux yeux de l'âme (pourvu qu'on l'ait droite et pure), ils pervertissent si bien leur âme, qu'investissant leurs yeux de chair, elle se tourne du mau-

S²⁷ 100. *L'Ange de Dieu attend pour te scier par le milieu*, 1989, acryl et or sur toile, diptyque, 2 x (55 x 75) 55 x 150



vais côté, vers la terre, et les assujettit jusqu'à les pousser à désirer s'unir à un Autre que Dieu: l'épouse de Joakim, Suzanne, unique comme Dieu, à sa manière, mais rivale ici-bas de ce Dieu de là-haut, en ce qu'elle leur impose à son insu sa Loi. Car la Loi que cette Autre, devenue leur Idole, leur impose, c'est la Loi du désir, antinomique avec la Loi de l'Autre qu'ils sont censés respecter et faire respecter.

N'hésitons pas à souligner le caractère à la fois très particulier et exemplaire de la situation, qui confère à cette histoire sa valeur d'apologue.

Chacun désire s'unir à Elle, son Idole. Si chacun le désire, c'est qu'il s'éprouve séparé, coupé d'Elle. Elle représente à ses yeux l'objet qui manque à son bonheur.

Mais cette séparation ne va pas, pour chacun, sans une double coupure.

La première est celle qui le constitue comme *§*, affecté d'une division subjective interne. Il cesse d'être en paix avec lui-même, il *se* tourmente, et vit ce tourment dans la *honte*, symptôme de cette division subjective. Une honte qui le déchire et qu'il ressent d'autant plus cruellement qu'il est bien placé, étant juge, pour se juger coupable, et condamner son désir criminel.

Mais cette division subjective engendrée en chacun par le désir de l'Autre, chacun l'éprouve dans le secret de son cœur. Se disant: je La désire, c'est interdit, j'en ai honte, j'en rougis, et mon cœur en est déchiré. Mais ce désir qui fait ma honte, pas question de le communiquer. Je le garde pour *moi*. Et je continue d'appa-

raître pour ce que je ne suis plus: un bon juge.

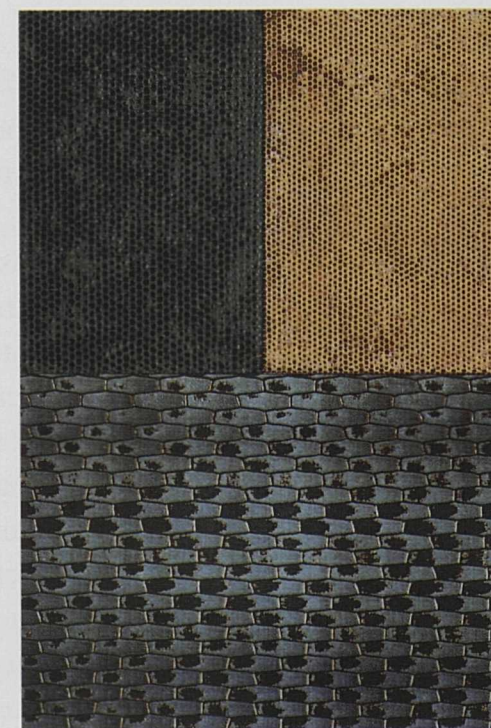
Pas question de communiquer mon désir à personne d'autre, et surtout pas à mon collègue, se dit chacun. Pourquoi? Parce qu'il reconnaît dans l'autre le Juge, l'homme de Loi qu'il devrait être, et qu'il n'est plus, l'incarnation, hors de lui, de la Loi qu'il trahit en secret, son surmoi extériorisé, sa conscience morale incarnée, soit l'*Idéal du moi* aux yeux duquel, justement, son moi est le moi d'un coupable.

Illusion, bien sûr, puisqu'il ignore que l'autre, son collègue, brûle du même désir, éprouve la même honte, et se retrouve donc, en face de lui, dans une situation exactement identique. Chacun des deux, représente en miroir, pour l'autre, l'*Idéal du bon juge* qu'il a cessé d'être. Chacun fait Loi, pour l'autre, et chacun *se* condamne devant l'autre, en secret, de désirer s'unir à Suzanne, au lieu de rester uni à Dieu.

Désir qui les entraîne, chacun (dès qu'ils croient être sûrs que le collègue a tourné les talons et s'en va, d'un pas grave, drapé dans sa belle robe rouge, j'imagine, juger des causes publiques au Tribunal) à prendre pareillement, mais séparément, le chemin qui les mène vers leur cause privée, *unique* objet de leur souci, mais pas encore *commun* objet de leur désir.

Car si ce désir honteux les pousse à mijoter l'un comme l'autre une vilaine cuisine, Suzanne est de ces plats qu'on ne partage pas. C'est chacun dans son coin que, l'un comme l'autre, on rêve de s'en régaler.

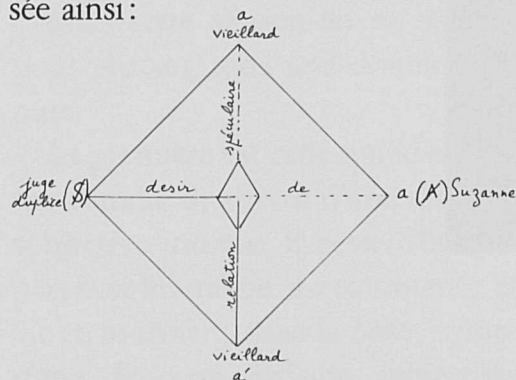
Ils étaient Un, au départ, identifiés à et par l'Un. Coupés de Suzanne, les



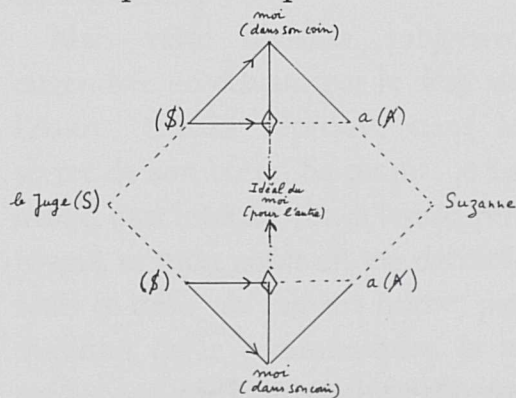
S⁶⁹ 93. *Miroirs II*, 1988, acryl sur papier méta-aramide Nomex, polyptyque, 9 x (60 x 42) 180 x 126, détail

voici chacun divisés en eux-mêmes. Mais ils s'emploient à se faire illusion l'un à l'autre, et refont Un, imaginai-
 rement, en représentant à l'autre cet Un comme *Idéal du moi*. Afin de mieux, en fait, se séparer et s'éloigner l'un de l'autre, chacun suivant en secret son chemin, pour regagner son coin. Un coin où, au lieu d'adorer leur Dieu unique, et commun, ils rendront un culte à leur Idole, Suzanne. Laquelle, à ce titre, et puisqu'elle leur fait oublier l'Autre, le vrai Dieu (pour ainsi dire rayé de leurs préoccupations) vaut comme \mathcal{A} . Supposée déterminer l'objet cause d'un désir qui les divise chacun, et les fait \mathcal{S} , Suzanne, au lieu de l'Autre, peut donc se noter $a(\mathcal{A})$.

Déployée en miroir, la séquence 1- 2-1... pourrait donc être schématisée ainsi:



En fait, puisqu'il s'agit de la réduction d'une même structure subjective (ils sont le même sujet, divisé, ils ont le même objet de désir), le schéma peut se simplifier ainsi:



a et a' sont nos deux vieillards situés comme deux *moi* séparés, chacun dans son coin, la ligne a-a' représentant la relation spéculaire duelle qui fait de a l'Idéal de a', et réciproquement.

Les deux font la paire

«Ils épiaient chaque jour avec ardeur l'occasion de la voir...», jusqu'au jour où:

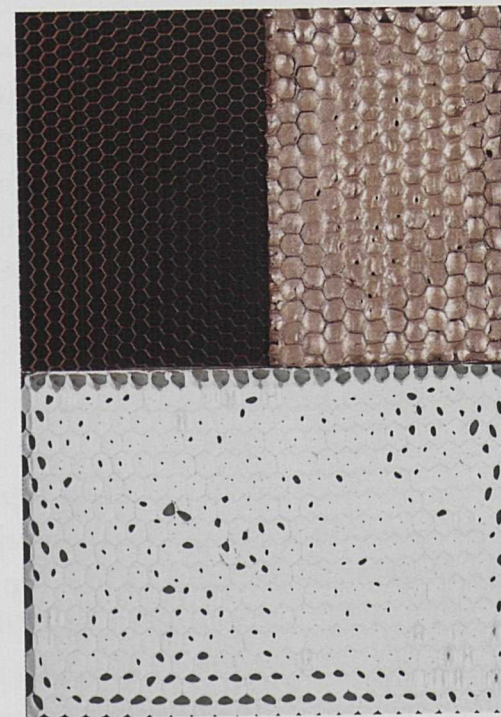
«...ils se dirent l'un à l'autre: «Allons chez nous, car c'est l'heure du déjeuner», et étant sortis ils se séparèrent. Mais, retournant sur leurs pas, ils se rencontrèrent...»

Ils se séparèrent... mais ils se rencontrèrent. Ainsi, le chemin même de leur désir, qui les divise intérieurement et les pousse à se séparer l'un de l'autre pour mieux rêver tout seuls de s'unir à Suzanne, les amène à se rejoindre et à se croiser en un point, où ils ne vont pas tarder à se retrouver, pour refaire *un*, comme au départ, mais sur un tout autre mode.

Ils se rencontrent donc, nez à nez. Imaginez leur tête: «- Vous ici, cher collègue? Quelle surprise! - Je dirai même plus: quelle surprise, cher collègue! Me direz-vous la cause qui vous amène? - J'allais vous faire la même question...»

A même question, même réponse, si bien que, «se questionnant sur la cause, ils s'avouèrent leur passion».

On pourrait imaginer la suite du dialogue ainsi, l'un: «Hélas, honte sur moi, mon semblable, mon frère!» L'autre: «dites plutôt honte sur moi, mon semblable, mon frère!» Et tous deux: «Honte! Honte sur nous, malheureux pécheurs que nous sommes devant l'Eternel!»...



S⁶⁹ 93. *Miroirs II*, 1988, acryl sur papier méta-aramide Nomex, polyptyque, 9 x (60 x 42) 180 x 126, détail

Eh bien, pas du tout. Loin d'être redoublée par l'aveu mutuel de leur désir, la honte qu'ils ressentaient et qui les déchirait chacun, à part soi, n'est même pas partagée. Elle *disparaît*, par et dans leur aveu. Pourquoi?

Au lieu du Juge exemplaire qu'il devrait être, chacun vient de reconnaître dans l'autre le coupable qu'il était lui-même. Qu'il *était*, mais n'est plus. Car aux yeux de qui, désormais, se sentirait-il coupable, devant quel juge aurait-il honte, puisqu'il n'a plus en face de lui, il le sait, qu'un *semblant* de bon juge?

Ce qui ne les empêche pas de continuer à se regarder l'un l'autre comme *hommes de loi*. Seulement, la Loi qu'ils incarnent à présent l'un pour l'autre n'est plus la Loi qui s'oppose au désir et le condamne, c'est une loi qui s'y accorde, au contraire, et qui le légitime. En sorte que ce n'est pas leur honte, c'est leur désir qui se voit ainsi confirmé, de se voir redoublé. Pour chacun, leur désir, c'est le désir de l'autre; et puisque l'autre est homme de Loi, c'est le désir fait Loi, élevé – oserais-je dire – au rang d'impératif catégorique, au moins aussi sévère et impérieux que celui qu'énonçait à chacun, précédemment, l'Idéal de Juge qu'il rencontra dans l'autre. «*Cède sur ton désir coupable, ne jouis pas d'Elle, c'est interdit!*», s'entendaient-ils signifier tout à l'heure, par leur alter ego. Ce même alter ego, tenant lieu à présent de ce que Jacques Lacan appellerait (au risque de faire un peu froncer les sourcils à son maître): «*Surmoi de la jouissance*», leur déclare désormais: «*Ne cède pas sur ton désir, jouis d'Elle, tu le dois!*»

Avant l'aveu, chacun, dans son coin, se sentait déchiré, divisé en lui-même. Chacun se séparait, et s'éloignait de l'autre, pour porter seul sa honte sur le chemin de son désir. Mais ce même désir les fait se rencontrer. Le même aveu les rapproche. Intimement réconciliés avec eux-mêmes, ils se réunissent à nouveau l'un à l'autre sous une même Loi. Ils communient dans le même désir. Ils conspirent de concert pour parvenir à le réaliser. «*Et alors ils convinrent ensemble d'un moment où ils pourraient la trouver seule*». Avec l'idée, ce moment venu, de se précipiter sur Elle, Suzanne, *comme un seul homme*³⁹.

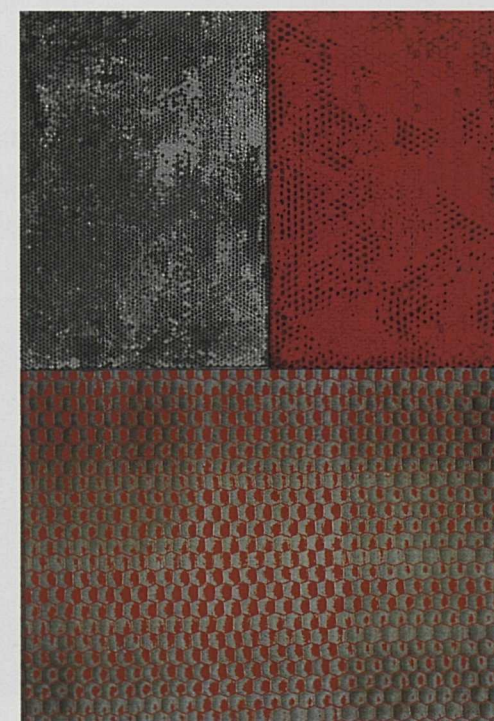
Suzanne en procès

Ils sont donc là, faisant la paire, ne constituant plus qu'un seul sujet désirant devant Suzanne: Ils l'épient, et finalement se jettent sur Elle, leur commune Idole. «*Voici que la porte du jardin est fermée, personne ne vous voit et nous te désirons*», lui disent-ils. J'ai déjà parlé de l'odieuse chantage auquel ils la soumettent: «*Sois à nous; sinon nous témoignerons contre toi qu'il y avait un jeune homme...*»

Réaction de Suzanne: «*elle poussa un profond gémissement, et elle dit: Je suis dans l'angoisse: si je... Mais si je...*»

D'une seule et même voix, ce couple sans vergogne lui propose donc un choix déchirant *pour elle*. Il a pour effet de *la* diviser intérieurement. Soumise à ce choix, elle n'éprouve cependant point de honte, signe de culpabilité. Mais de l'*angoisse*. C'est dans l'angoisse, elle, qu'elle vit sa division.

39. C'est ce moment, où ils sont là ensemble, épiant leur proie, avec l'idée de *mettre la main* sur elle, qu'a choisi de représenter Tintoret, dans sa *Suzanne de Vienne*. Superposer son tableau, qui offre à voir ce moment, au texte qui le décrit, donne assurément quelque chose...



S⁶⁹ 93. *Miroirs II*, 1988, acryl sur papier méta-aramide Nomex, polyptyque, 9 x (60 x 42) 180 x 126, détail

Une angoisse qui disparaît vite, en même temps que sa division, puisqu'elle choisit la mort. Pour rester chaste, et fidèle à son époux Joakim, sans doute. Mais si elle a pu faire ce choix, c'est parce qu'elle fait Un avec son Dieu. Au nom de ce Dieu-là, par lui, pour lui, elle est prête à souffrir le martyre, témoignant au couple de ses bourreaux qu'elle n'est pas l'Autre qu'ils se figuraient qu'elle était.

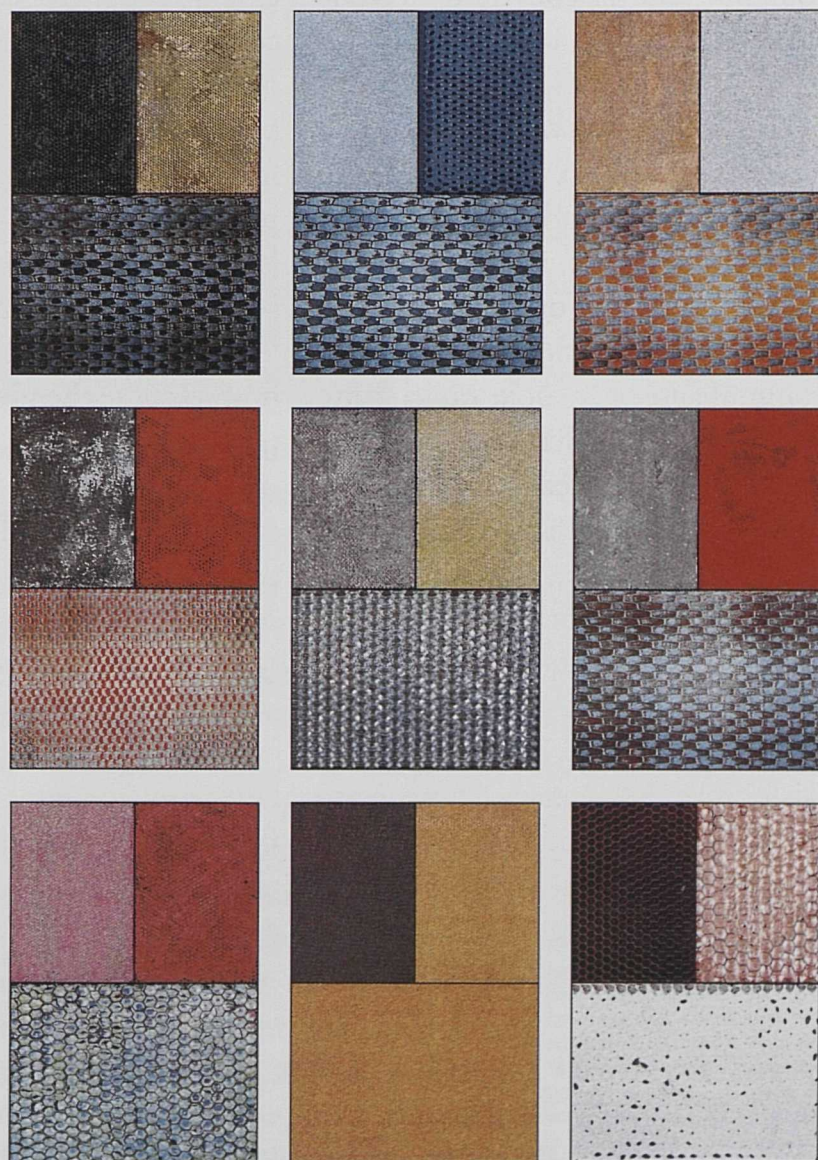
Où la séquence: 1-2-1... se retrouve, côté *Suzanne*.

Il y aurait beaucoup à dire (et je l'ai déjà dit, d'une certaine manière) sur la suite du texte: sur cette *parodie* de procès, ou ce procès parodique, dans ce simulacre de tribunal où Suzanne, le lendemain, comparait devant son juge, plus duplice que jamais, puisqu'il est à la fois juge et témoin.

La belle et chaste Suzanne arrive voilée, couverte de ce voile qui d'ordinaire dissimule ses beaux traits pour ne laisser paraître, et rendre ainsi plus éclatante, que l'immaculée blancheur du chaste lys que tous, à Babylone, s'accordaient jusque là à reconnaître en elle.

Or voici qu'on la force à se dévoiler. Elle en pleure, et tout le monde, autour d'elle, commence par verser des flots de larmes en voyant cette beauté qui pleure de devoir se laisser voir publiquement dévoilée, c'est-à-dire d'apparaître autre qu'elle n'est en vérité: la chaste épouse de Joakim, aux seuls yeux duquel elle dévoile ses charmes. Tous pleurent, sauf le juge duplice, qui se repaît, lui, de voir Suzanne – effeuillée –, comme hier. Mais cette seconde fois, ce n'est pas simplement en voyeur qu'il en jouit, c'est en voyeur *sadique*.

S72 96. *Miroirs V*, 1988, sérigraphie, 250 exemplaires, 56 x 76



Ainsi, arrachée à son Britannicus,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de lar-
[mes...
Belle, sans ornements...

l'innocente Junie apparaît-elle à Néron, son bourreau, qui reste fasciné par cette image de sa victime:

Trop présente à mes yeux, je croyais lui parler;
J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais
[couler⁴⁰

confie-t-il à Narcisse, son image en miroir en même temps que son âme damnée...

Et cette beauté sans voiles – cette Suzanne dont les seuls pleurs, en dévoilant sa chasteté, suffiraient à l'innocenter, son bourreau, le juge duplice, double témoin à la langue fourchue, ose la couvrir d'un voile d'opprobre! Elle, adultère? Impossible! Pas croyable! Mais «l'assemblée les crut, parce que c'étaient des anciens du peuple et des juges». En sorte qu'au terme de cette parodie de justice, elle est jugée coupable, à l'unanimité.

La fonction de Juge est nécessaire, disais-je, pour maintenir l'unité de la communauté. On voit qu'ici cette fonction joue à plein, mais moyennant un renversement pervers de toutes les valeurs, qui transforme le blanc en noir, le positif en négatif. L'unité, qui risquait d'être menacée si certains avaient pris le parti de Suzanne, est finalement rétablie, et confirmée par le jugement d'un peuple qui s'est laissé crever les yeux par ceux mêmes qui auraient dû l'aider à y voir clair. Aveuglé, il ne fait désormais plus qu'un contre Suzanne, et décide, d'une seule voix, de se séparer d'elle, cette brebis galeuse. La communauté doit exclure de son sein, comme un vil déchet, cet objet d'exécration et d'opprobre. Il faut qu'elle meure et dis-

paraisse. Car c'est de ce genre de femmes-là, n'est-ce pas?, que naissent les conflits, divorces, divisions, scissions, schismes, en tous genres. C'est par elles que s'insinue la *Fitna*, comme on dit dans la langue du Prophète, j'entends celui d'Allah.

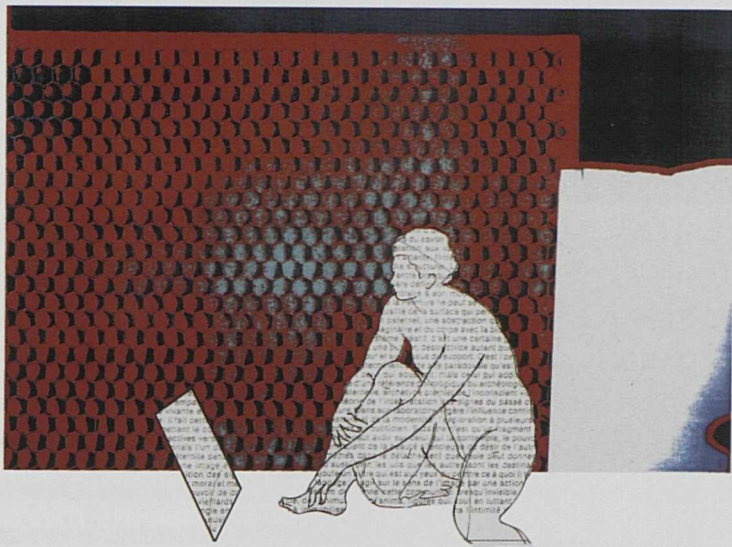
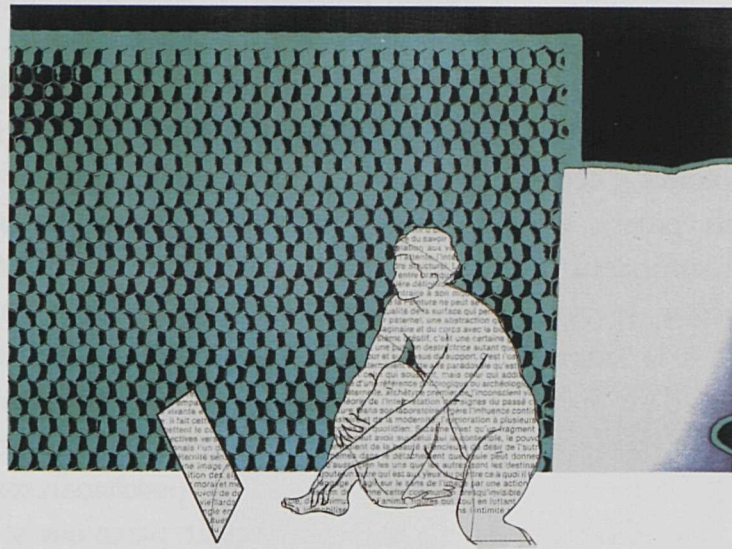
L'enfant prophète

Mais un autre prophète s'est levé – un *enfant* sans défauts – à qui Dieu a donné la sagesse d'un vieillard. Et devant qui les deux *vieillards* vont se couper, et se trahir – *comme des enfants* pris en faute. Ou (ce qui revient à peu près au même, car on est toujours un enfant coupable et babillard dans cette position-là) comme un patient qui, sur le divan d'un psychanalyste, en dit plus qu'il ne sait, parce que ses mots en savent beaucoup plus qu'il ne veut ou ne croit leur faire dire sur les fautes, les crimes qu'a fomentés son désir inconscient...

Depuis leur rencontre, et leur aveu mutuel sur le chemin de leur désir, les deux vieillards ne formaient plus qu'un seul pseudo-juge, mauvais sujet, dont l'unité factice n'échappe pas à Daniel, inspiré qu'il est par le même Dieu qu'implorait Suzanne. «Dieu éternel, qui connais ce qui est caché et qui sais toutes choses avant qu'elle n'arrive, tu sais, toi», s'exclame-t-elle, en entendant le verdict de mort qui la frappe. Dieu sait, lui. Dans l'affaire, il est pour elle le seul «sujet supposé savoir» – termes utilisés par Lacan pour désigner le psychanalyste à qui l'analysant adresse sa demande.

C'est dans cette position de sujet supposé savoir, mieux même: affirmant qu'il sait, que Freud se présente

40. Racine, *Britannicus*, II, 2.



S⁶⁸ 92. *Miroirs I*, 1988, cibachrome, 3 diptyques, 2 x (42 x 29,7), 2 x (42 x 29,7), 2 x (29,7 x 42), détail



S⁹ 9. *Suzanne plus d'une fois*, 1985, acryl sur toile, 114 x 164

à un petit regardeur resté fameux dans les annales de la psychanalyse : le petit Hans. Qu'on relise cette page des *Cinq psychanalyses* où Freud rapporte qu'au cours d'un entretien qu'il eut avec Hans et son père, il leur déclara : « *Bien avant qu'il ne vint au monde, j'avais déjà su qu'un petit Hans naîtrait un jour qui aimerait tellement sa mère, etc.* » Bref : moi, docteur Freud, je suis un grand prophète. Et modeste, par-dessus le marché.

De fait, pour son lecteur, il ajoute : « *En rentrant de chez moi Hans demande à son père :*

« *Le professeur parle-t-il avec le bon dieu, pour qu'il puisse savoir tout ça d'avance ?* » Je serais extraordinairement fier de cette attestation de la bouche d'un enfant, si je ne l'avais moi-même provoquée par ma vantardise enjouée. »⁴¹

En vérité, le prophète, c'est ce petit garçon. Le grand Freud le reconnaît lui-même : Hans, à son insu, était bien dans le cas, en effet, d'en savoir plus que lui sur le sujet de l'inconscient.

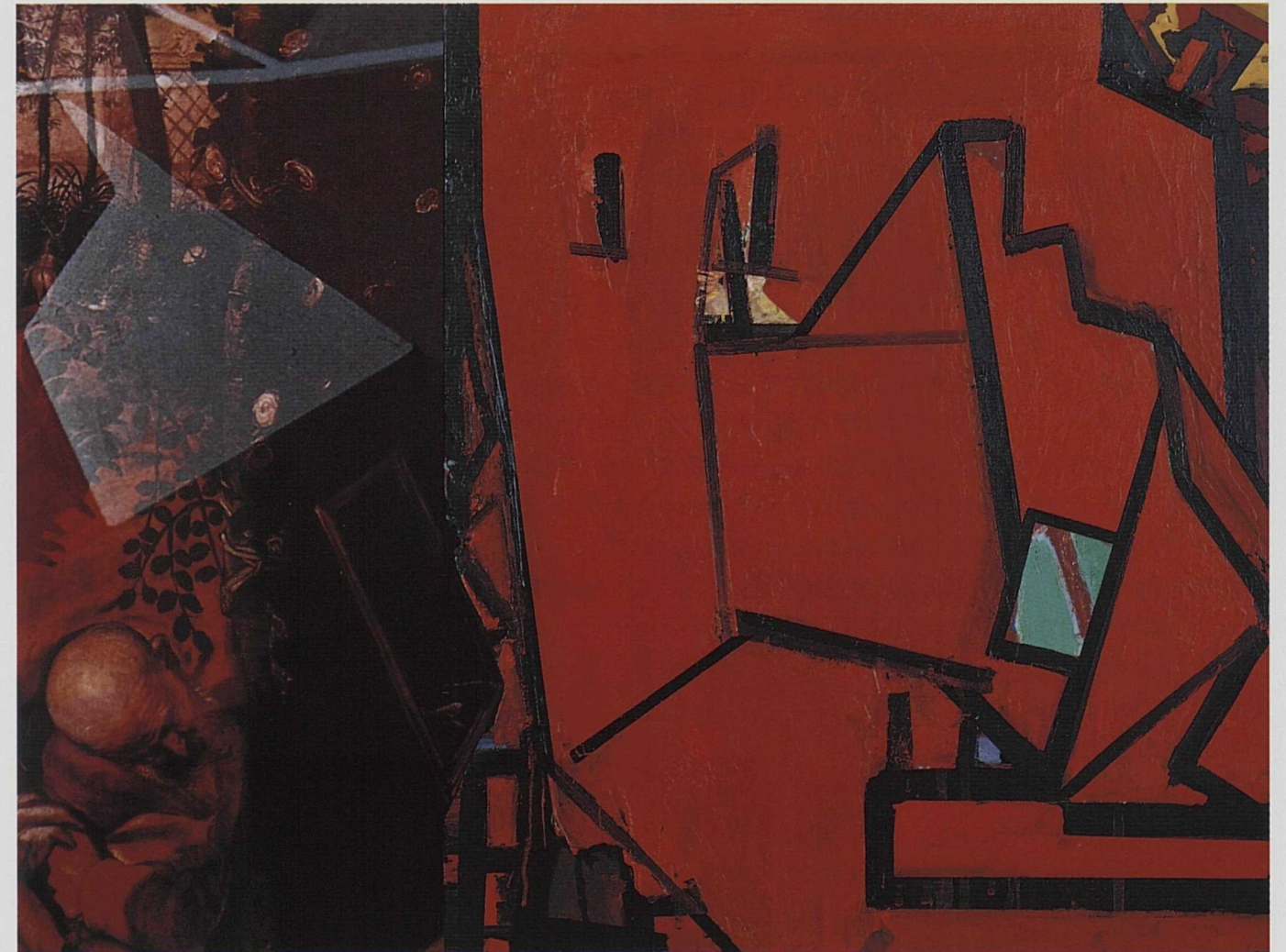
Mais revenons au nôtre. Laissons Freud pour retrouver notre juge duplice, face à Daniel. Il n'y a d'ailleurs qu'un pas à faire. Car Freud, sans doute, et Lacan, sûrement, auraient applaudi à la leçon ici administrée par le jeune prophète.

« *Séparez-les loin l'un de l'autre et je les interrogerai* », dit Daniel.

Séparez-les : cela revient à les replacer dans la position où ils se trouvaient l'un par rapport à l'autre, *avant* de reconstituer leur unité factice : chacun dans son coin, tourmentés par leur désir et déchirés par la honte.

Je les interrogerai. Pas pour savoir. Il sait déjà. Pour les entendre dire la vérité, – *leur* vérité : qu'ils mentent.

41. Cf. *Cinq Psychanalyses*, P.U.F., 1966, p. 120.



S¹² 36. *Le juge et la peinture*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

S⁴⁴ 68. *Le juge et la peinture III*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5



Que leur langue est une langue de serpent. Que la preuve, c'est qu'elle fourche et les contraint à se couper.

Ce que parler veut dire

Leur langue? La langue grecque, naturellement. Car si l'on n'entend pas le grec, disais-je, cette histoire n'a plus le moindre sens. Rien ne justifie plus le jugement de Daniel, rien n'explique pourquoi il en sait si long sur ce qui s'est passé, effectivement, dans le jardin de Suzanne. Le drame qui s'y joue est un drame de la langue, ou du désir aux prises avec la langue⁴².

- Sous quel arbre les as-tu vus s'unir, toi? demande Daniel à l'un.

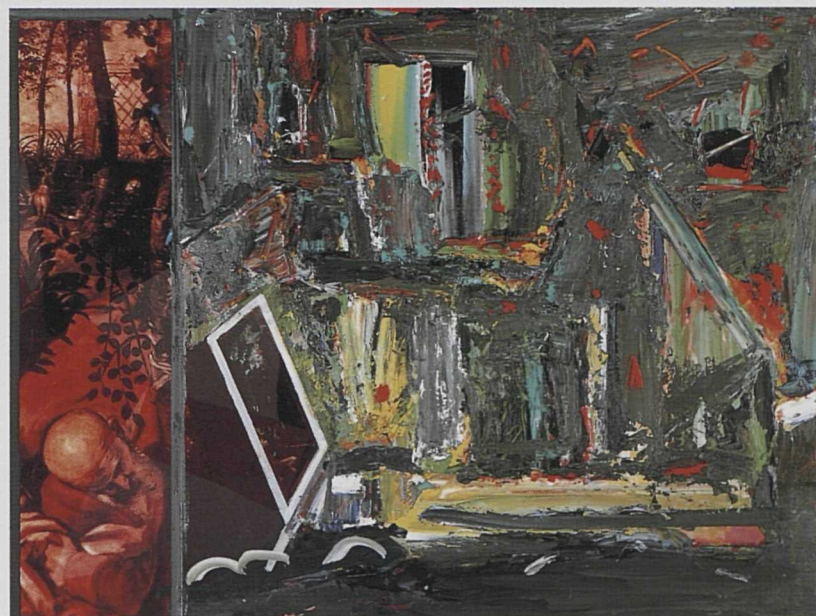
- Moi? Sous un lentisque, - entendez un σχῖνος (schinos), répond-il.

- Tu as bel et bien menti sur ta propre tête, déclare alors Daniel. Et c'est vrai, en de multiples sens. Ce faux témoin tient un double langage. Car dans ce σχῖνος s'avère et s'entend la σχίσις, la schize, le clivage dont il tient sa duplicité, et le σχίσμα, le schisme, la fissure, à travers quoi se glisse sa vérité, à cet obscène lorgneur de chastes fenestres. Quand on sait, par surcroît, que σχῖνος, *lentisque*, veut dire aussi *oignon marin*, et qu'être σχινοκέφαλος (schinocéphale), pour un grec, et sous la plume d'un Plutarque, par exemple, c'est avoir le crâne gros et allongé comme un oignon marin, on se dit que décidément, pour peindre son vieillard au manteau rouge comme il l'a fait, Tintoret devait être très fin helléniste. Mais n'anticipons pas.

- Sous quel arbre les as-tu vus s'unir, toi? demande Daniel à l'autre.

- Moi? Je les ai vus par mes yeux sous une yeuse, un chêne vert - entendez sous un πρῖνος (prinos), affirme l'autre.

- Tu as bel et bien menti sur ta propre tête, déclare encore Daniel. Et c'est vrai, encore, en de multiples sens. Il se coupe, et l'on y voit clair, à présent, dans ce vieux crâne tourmenté d'idées libidineuses, et qui ont fait assez grincer des dents au bon-



S⁴³ 67. *Le juge et la peinture II*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

42. Ce jardin-là, babylonien tant qu'on voudra, est un *Jardin des racines grecques*. (titre du célèbre manuel de grec à l'usage des enfants, composé au XVII^e siècle par ces Messieurs de Port-Royal, et qui fut en usage dans les collèges français jusqu'au milieu du XIX^e siècle.)

homme. Car, pour qui sait l'entendre, ce signifiant fait comme un bruit de scie, puisque scier le tronc d'un arbre pour l'abattre, en grec, se dit πριεῖν (priein), qui signifie aussi, chez Hippocrate: *trépaner*, ou chez d'autres: *grincer des dents* de colère, ou de dépit. A la forme moyenne: *se tourmenter*, *se torturer*.

Ces tourments n'étaient rien, dirait-on, en comparaison de ceux qui l'attendent, lui et son complice intime. Si, devant Daniel, leur langue les trahit comme sujets d'un désir inavouable, c'est par elle aussi qu'ils se condamnent, c'est elle qui les torture en leur faisant prononcer, d'avance et de leur propre bouche, la sentence qu'ils méritent. L'un sera fendu en deux par le travers, lui même l'annonce, comme l'autre annonce qu'il sera coupé en deux par le milieu.

La plaie et le couteau

Sera? Mais ce terrible châtement: être divisés, séparés d'eux-mêmes, ne se l'infligeaient-ils pas déjà, sans savoir, du seul fait qu'ils désiraient Suzanne? Et tout à l'heure, au Tribunal, quand ils mentaient sur son compte et la calomniaient? En jouissant de la voir dévoilée, en larmes, ils étaient sadiques, certes. Mais, inextricablement mêlée à cette jouissance sadique, ne s'en cherchaient-ils pas une autre, masochiste, que le prophète Daniel leur donne l'occasion de se procurer? Il lui suffit de les laisser parler: à bien interpréter ce qu'ils ont

dit, Daniel leur découvre à la fois leur désir, leur mensonge, leur châtement, et que ce châtement ils se l'infligent au moment même où ils ouvrent la bouche. A la limite, l'Ange de Dieu arrive comme les carabiniers: trop tard. Après la bataille. Tel l'*Héautontimoroumenos* se complaisant à se torturer lui-même, de Baudelaire, il y a longtemps qu'il est coupé, et refendu en quatre, notre juge à deux têtes, dont l'une parodie l'autre. Irrémédiablement sujet à l'équivoque, *Moi-je* gémis (j'ai mis *gémis*? Lisez *gémis!*), en ricanant:

*Comme un vaisseau qui prend le large,
Et dans mon cœur qu'ils soûleront
Tes chers sanglots retentiront*

pauvre Suzanne!

*Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie...*

pauvre de moi!

*Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau.*

Suzanne revue

A première vue, la *Suzanne* de Vienne est aussi claire et simple que paraît l'être, en première lecture, l'histoire biblique dont elle s'inspire. Je crois pourtant avoir montré qu'en jouant de l'équivoque, en exploitant les possibilités de malentendus offertes par la langue, l'auteur du texte s'avère, en son domaine, un amateur de clair-obscur.

Tintoret, dans le sien, est plus qu'un amateur. C'est un professionnel. Un grand maître. Aussi, superposée à son histoire écrite, cette *Suzanne* peinte ne se contente-t-elle pas d'en recevoir une lumière qui l'éclairerait à la manière d'un vitrail. Elle rayonne de sa propre lumière, qui, réfléchi dans le miroir de la source biblique, ne peut manquer de l'éclairer d'un nouveau jour. Mettant son sens en formes et sa logique en couleurs, le tableau confère au texte un relief, une profondeur qu'il n'aurait pas sans lui. Il le révèle, au sens photographique du mot. Et du coup se révèle, se découvre et s'expose comme un prodigieux dispositif optique.

Le dispositif

Pour en comprendre l'agencement et mesurer les effets produits par la *Suzanne* de Tintoret sur quiconque répond à son appel, s'en approche, la regarde, et prétend en juger, il est bon d'établir un bref relevé des lieux qui servent de décor à la scène où se situe le drame.

L'espace représenté dans le tableau met en rapport un dehors, un dedans, et un dedans du dedans.

1) *Le dehors*: c'est l'espace situé au-delà de la barrière de croisillons. Deux régions distinctes: d'un côté une forêt sauvage, inculte, inhabitée. De l'autre côté, à gauche, une ville avec ses maisons, ses temples et ses tours – où cohabitent des hommes et des femmes. D'un côté la nature. De l'autre la culture.

2) *Le dedans*. C'est un jardin. Une propriété privée, une «campagne», à



S¹⁸ 42. *Suzanne ou la bantise du monochrome*, 1987, or et acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

la fois proche de la ville et touchant à la forêt voisine. Entre nature et culture, donc. Et relevant de l'une tout autant que de l'autre, en un mixte subtil.

Rien à voir avec un parc à la française, pensé et dessiné par quelque géomètre à la Lenôtre. Mais un jardin quand même, pas un terrain laissé en friche par un maître négligent.

La culture donc, mais donnant l'illusion de la nature par l'effet d'un art qui ne s'affiche pas comme tel. Tout au plus apparaît-il, discrètement – deux statues – dans le fond du décor...

Jardin se dit en grec: παράδεισος. Un paradis, ce jardin? Oui. Mais un paradis artificiel. Donc un piège possible. Même s'il n'est que peint. Surtout parce qu'il est peint, et peint par Tintoret.

3) *Le dedans du dedans*, ou *l'intime*⁴³. C'est, au cœur du jardin, l'espace délimité verticalement par le panneau rectangulaire d'une haie, et horizontalement par le bassin (rectangulaire lui aussi, et encadré d'une margelle de pierre) d'une fontaine alimentée par un filet d'eau claire.

Entre chacun de ces trois lieux, des barrières. Chose étrange, ces barrières ont ceci de commun, chez Tintoret, qu'elles sont aisément franchissables.

Pour qui vient du dehors (ville ou forêt) et veut pénétrer dans le jardin, deux accès sont possibles.

– Soit par l'ouverture centrale: un arc de verdure, sans porte, à droite et à gauche duquel s'élève la barrière de croisillons.

– Soit par le passage latéral qui s'ouvre à gauche, là où la barrière s'arrête.

Une fois dans le jardin, même facilité d'accès au lieu intime. Certes, d'un côté, le panneau de la haie constitue une barrière opaque. Et, face à la haie, le bosquet paraît trop touffu pour livrer un passage. Mais rien n'empêche d'entrer par un des deux autres côtés.

Tel est le décor choisi par le peintre pour y installer le trio de personnages qui sont censés répéter, en images et par l'image, une scène dont nous pouvons lire le récit dans le texte biblique.

Or manifestement ce que peint Tintoret ne correspond pas à ce qui est écrit:

1) Dans le texte la porte du jardin est close. Chez Tintoret elle est ouverte, et doublement ouverte.

2) Dans le texte, les deux vieillards, cachés, attendent que les servantes soient sorties. «*Dès que les jeunes filles furent sorties, les deux vieillards se levèrent, se jetèrent sur Suzanne...*». Chez Tintoret, ils regardent, immobiles, comme arrêtés par un obstacle infranchissable. L'accès à leur proie, pourtant, paraît on ne peut plus aisé.

J'ajouterai, au risque de paraître naïf, que:

3) Dans le texte, les vieillards parlent: «*La porte du jardin est fermée, personne ne nous voit, et nous te désirons...*», disent-ils. Chez Tintoret, ils ne parlent pas, bien sûr, ni pour dire leur désir, ni pour proposer leur chantage à Suzanne. Et, bien sûr aussi, ils sont vus. Par qui? Par moi, spectateur, qui les vois montrer ce qu'ils ne disent pas, et pourrais, connaissant le texte, le dire à leur place, ou plutôt *de la place* qui m'est assignée par le maître. Donc d'un certain point de vue, qui

43. Un lieu que je qualifierais volontiers de «haram», mot qui désigne, dans les langues sémitiques, la place réservée à la chose réputée sacrée, intouchable. Le lieu de l'Autre. Le saint des saints, au cœur d'un Temple. Le harem, dans un séraï. Un lieu, par conséquent, dont l'accès, même pour voir, est en principe interdit au profane, et réservé au seul Grand Prêtre, ou interdit à tout homme, hors le Maître et ses eunuques, gardiens jaloux de son trésor.

m'offre sur la scène et le drame qui s'y joue une perspective particulière, délibérément voulue et construite par le peintre pour m'imposer sa propre vision des choses.

Une vision apparemment déformée, faussée, voire mensongère, par rapport au texte. Tintoret verrait-il, et chercherait-il à me faire voir *faux*, comme ces vieillards disent faux et trompent leur public, à propos de Suzanne? Et s'il voit faux, ne serait-ce pas pour avoir mal lu le texte, à cause de je ne sais quelle paille, par exemple, qu'il aurait eue dans l'œil?

Tintoret mauvais juge? Me voici soupçonneux comme je l'étais tout à l'heure à l'égard de Daniel. J'avais bien tort. Si j'avais tort à nouveau? Si moi, spectateur, j'avais dans l'œil une poutre? Mieux: si cette poutre dans l'œil, c'était le peintre qui me l'y avait mise, délibérément, pour me donner une bonne leçon? Pour m'apprendre à y regarder à deux fois, avant de juger sa peinture?

Regardons mieux. Que vois-je, de la place où je suis? Je vois les trois lieux précédemment décrits, s'étagant en profondeur. Mais à cette division s'en ajoute une autre, selon la largeur du tableau. Ou plutôt *deux* autres.

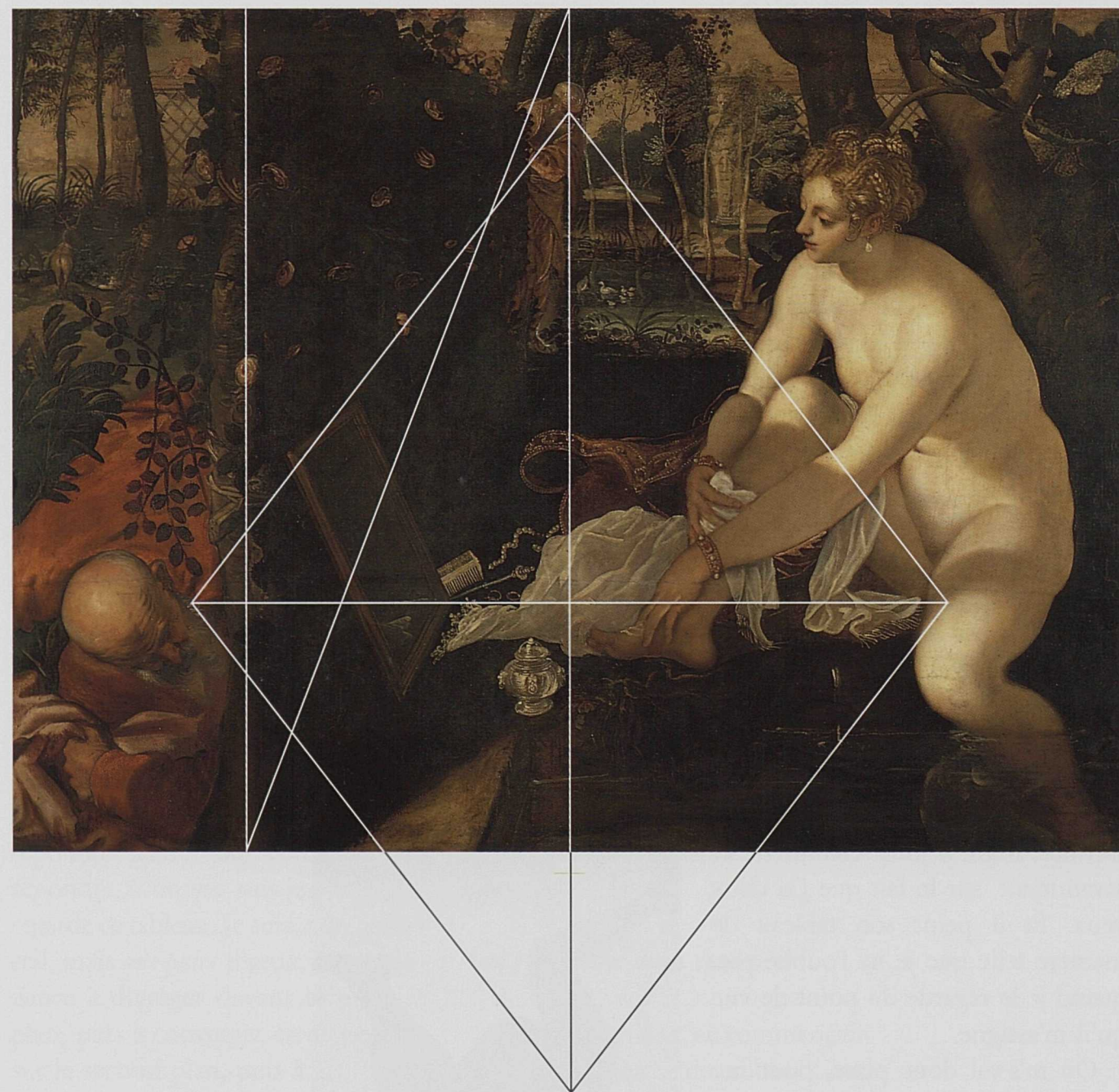
1) Si je regarde droit devant moi, j'aperçois l'ouverture centrale du jardin. Au-delà, la forêt. A droite de cette ouverture, une statue. A gauche de l'ouverture, et faisant pendant en quelque sorte à la statue, un vieillard, debout. Si je prolonge la ligne verticale amorcée par le petit arbre qui se trouve à gauche de l'arceau, le tableau se partage en deux moitiés, de surface

exactement égale. Dans la moitié droite, Suzanne. Dans la moitié gauche, les deux vieillards. Je remarque que le vieillard debout, au fond, est juste à *la limite* de la moitié droite et de la moitié gauche, collé tout contre la verticale imaginaire constituant l'axe médian du tableau.

2) Mais un autre axe vertical – fortement marqué par le montant de la haie, au premier plan, – divise aussi la scène en deux parties, inégales cette fois. Dans le bas de la bande à quoi se réduit la partie gauche, l'autre vieillard, couché. Lui aussi est dans une position *limite*, collé tout contre le montant du panneau de la haie.

Deux divisions, donc: l'une, qui partage le tableau, en deux moitiés égales: une moitié «vieillards», une moitié «Suzanne». L'autre, qui scinde la scène en deux parties inégales, dérangent, à mes yeux, la symétrie établie par la première.

Plus exactement: équilibrant le tableau d'une autre manière. A l'équilibre géométrique, statique, qu'engendre la division en deux moitiés égales, s'ajoute un équilibre que je dirais: dynamique. La bande de gauche, certes, ne représente, en surface, qu'un quart du tableau. Mais cette infériorité se trouve compensée par cette large tache d'un rouge vif, intense, d'où émerge ce crâne chauve, tout brillant de soleil. Contrastant avec le vert sombre, presque noir, de la haie, cet éclat coloré accroche et retient mon œil qui, sinon, aurait évidemment tendance à obliquer plutôt vers la partie droite, trois fois plus large, attiré qu'il est non par l'éclat de la couleur, mais par le charme des formes du corps de Suzanne, la chaste épouse de Joakim.



Je dis : mon œil. A tort, car j'ai deux yeux. Les théoriciens de la perspective ont souvent fait comme si le sujet voyant se réduisait à un pur point géométrique abstrait, un œil unique, désincarné : l'exact équivalent, dans le registre scopique, du sujet cartésien. Certes, quand quelque chose m'est donné à voir, je le vois d'un point de vue unique. Mais je le vois par mes deux yeux. Dans certains cas, je peux remercier la divine Providence de m'en avoir donné deux, justement. Un gauche, et un droit. « *Quiconque regarde une femme pour la convoiter a déjà commis un adultère dans son cœur, est-il écrit, dans l'Évangile. Si ton œil droit est pour toi une occasion de chute, arrache-le et jette-le loin de toi ; car il est davantage pour toi qu'un seul de tes membres périsse, et que ton corps ne soit pas jeté dans la géhenne.* »⁴⁴

Tintoret ne m'impose pas un tel sacrifice. Mais, il joue sciemment, et savamment, sur le fait que j'ai deux yeux. Et il peint son tableau de manière telle que je ne l'oublie pas, quand je le regarde du point de vue qu'il m'assigne.

Où m'a-t-il donc placé, pour me faire voir ce qu'il me montre ? La perspective ici construite ne me permet pas d'en douter : je suis à l'intérieur du jardin, debout, à un angle de la margelle qui sert de cadre au bassin de la fontaine. En face du vieillard qui se tient debout, là-bas, près de la haie. Et à une place symétrique à la sienne par rapport au miroir appuyé contre la haie. En sorte que j'occupe le quatrième sommet d'une sorte de losange, dont les deux vieillards et Suzanne occupent les trois autres.

De là mes yeux sont affectés d'une



S⁷⁸ 105. *Voyeur III*, 1989, acryl, 125 x 35,6

espèce de double strabisme. Ils sont à la fois tentés de diverger et de converger. Diverger : le gauche vers le rouge de la tache et le brillant du crâne. Le droit, vers le corps de Suzanne. Tension qui disparaît si je les fais converger vers le vieillard debout. Mais du coup, je vois mal et l'autre vieillard et Suzanne, rejetés à la périphérie de mon champ de vision.

Je peux schématiser cette double tendance à diverger et à converger en la représentant par deux angles. L'un qui s'ouvre, et l'autre qui se ferme. Tout à fait comme s'ouvre l'angle inférieur gauche, et se ferme l'angle supérieur droit du miroir qui se trouve au centre du losange que nous formons, les deux vieillards, Suzanne, et moi qui les regarde.

Je sais à présent d'où je les regarde. Mais je remarque qu'en répondant à cette question *où suis-je?*, j'ai répondu aussi, ou commencé à répondre, à un *que suis-je?*, moi qui regarde ce tableau. Je suis, non pas *un* œil, mais *une paire* d'yeux, ayant tendance à diverger devant le premier plan, puis à converger en se portant sur le second plan, puis à...

Quoi ? Les croisillons que j'aperçois tout au fond seraient-ils là, graphe discret mais éloquent, pour m'avertir que me voilà travaillé, moi aussi, spectateur, par cette séquence 1-2-1..., mise en œuvre plus haut pour rendre compte de la subversion du sujet et de la dialectique du désir, et dont j'ai montré qu'elle structurait, de part en part, le récit biblique de l'histoire de Suzanne ?

Regarder ce tableau, serait-ce donc plus qu'assister, passivement et impassiblement, à la représentation

immobile d'un moment de cette histoire ? Au fur et à mesure que mon regard le pénètre, introduisant ma diachronie dans sa synchronie obliquée, le mobiliserais-je, mobilisé par lui, de telle sorte qu'il m'amène à réciter une histoire dont il envelopperait à mon insu tous les moments ? Quoi ? L'appel que me lance cette *Suzanne* serait-il une invite à m'introduire dans son histoire, et à m'y impliquer si bien que, parti pour juger d'un tableau, je me découvrirais finalement, au terme d'une série d'interprétations successives⁴⁵, jugé par lui, et tombant, divisé, sous le coup de sa loi ? Si c'était le cas, le piège serait admirable, vraiment.

Mais n'allons pas trop vite. Car si piège il y a, c'est d'abord celui auquel je constate que les deux vieillards sont pris, dans le tableau. Tentons d'en comprendre la nature et d'en démonter les ressorts.

Acte I : chacun dans son coin

Regardons mieux, en commençant par la moitié gauche du tableau. Cette moitié (la moitié « vieillards ») est elle-même divisée, par le montant de la haie, au premier plan, en deux parties bien marquées, notamment par l'opposition lumière/ombre qui redouble le contraste entre deux couleurs complémentaires (rouge/vert).

Première constatation : quoique placés ensemble, dans la même moitié du tableau, les deux vieillards apparaissent séparés l'un de l'autre. On dirait même que Tintoret a cherché la séparation maximale. Non seulement ils les a installés *chacun*

45. Provoquées par un double jeu de substitutions et de déplacements imaginaires. Distinctes, mais non contradictoires entre elles, ces interprétations ne peuvent prétendre (quelle que soit l'arrogante fatuité de celui qui les énonce) à nulle vérité objective, ni ultime, sur le tableau de Tintoret. Il ne s'agit ni d'auto-analyse, ni de psychanalyse « appliquée ». Plutôt d'un essai de psychanalyse impliquée.

44. *Matthieu*, 5 28-29.

dans son coin, mais les coins qu'ils occupent sont aux deux extrémités d'une ligne qui traverse, en diagonale, le quadrilatère de la haie vue en perspective.

De plus, l'un figure au premier plan, couché. L'autre, au second plan, debout. L'un est resté juste en-deçà de la barrière constituée par le plan de la haie. L'autre l'a franchie, en partie, mais sans outrepasser le plan médian du tableau, donc sans entrer dans la moitié «Suzanne». En somme, il est *juste au-delà* d'une première limite, déjà transgressée, et *juste en-deçà* d'une seconde, pas encore transgressée.

Sous couvert de représenter le moment de l'histoire où les deux compères vont se jeter comme un seul homme sur leur proie, Tintoret semble donc illustrer *aussi, et en même temps*, le moment antérieur où notre juge se scinde en deux alter ego hypocritement réunis, mais secrètement séparés, chacun cachant à l'autre sa réalité de sujet divisé par le désir (S), donc déchiré par la honte.

Une chose est sûre, au moins: ils sont cachés l'un à l'autre. Et qu'ils aient honte, ajoutera-t-on, on s'en aperçoit au premier coup d'œil. Car pourquoi le vieillard du fond baisserait-il ainsi la tête, sinon par honte? Quant à l'autre, c'est peu dire qu'il a honte. Il en est couvert, au point d'en être devenu tout rouge.

Admettons donc qu'ils ont honte. Mais de quoi? Devant qui? Car enfin, s'ils sont tous deux ensemble dans le jardin, c'est qu'ils se sont déjà avoué l'un à l'autre leur désir criminel. La honte qu'ils éprouvaient l'un devant l'autre a disparu. Et chacun, au lieu de jouer pour l'autre le rôle du juge



S⁷⁹ 106. *Babelisation de Suzanne*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21x(28x32), n° 18

sévère qu'il devrait être, condamne si peu le désir de l'autre que non seulement il l'autorise, mais le soutient, lui donne force de loi. Le transforme en impératif: «*Jouis d'Elle, tu le dois*».

Tintoret devrait donc nous montrer les deux vieillards se précipitant ensemble sur Suzanne, pour se saisir d'elle et en jouir, sans honte aucune. Non. Il présente la scène tout différemment. Il sépare et distingue l'un de l'autre, il oppose et cache l'un à l'autre ces deux vieillards que tout, en ce moment, devrait au contraire pousser à se rapprocher, s'associer, s'assembler, se réunir.

Pourquoi ce parti-pris de séparation, chez le peintre, sinon parce qu'il leur assigne à chacun, dans le drame, deux rôles différents. Quels rôles?

Observons-les l'un après l'autre. Essayons ensuite de définir le type de

relation qui s'établit entre eux. Pour, enfin, examiner comment cette relation duelle détermine celle qui s'établit entre eux et l'Autre: Elle.

D'abord, le vieillard debout, celui qui me fait face. Il vient de contourner la haie qui, jusque là, lui interdisait de voir Suzanne, l'objet de sa passion. Il l'a donc vue. De loin, mais il l'a vue. Pourtant, il ne la regarde plus. Il incline la tête, baisse les yeux, semble fixer le sol devant ses pieds. Signe de honte? Sans doute. Mais qui peut s'interpréter aussi bien comme un témoignage de profond respect. Un respect tel, justement, qu'il s'accompagnerait chez lui de cette sorte de «honte» que je ressens devant quelque chose ou quelqu'un que j'admire, ou que j'adore. Et dont je dirais, prenant conscience de ma nullité, me faisant tout petit: «pauvre vieux, tu n'es pas à la hauteur, c'est inaccessible pour toi, ça». Du moins inaccessible dans la réalité. Car je peux toujours rêver...

Si ce vieillard immobile, les yeux baissés, était plongé, devant moi, dans une profonde rêverie? Figé par et dans *un fantasme*?

L'hypothèse peut se soutenir, si l'on tient compte à la fois des remarques théoriques infligées plus haut au lecteur, et de l'interprétation proposée, en termes d'apologue, de l'histoire de Suzanne.

L'impératif qui s'impose au vieillard, en ce moment, dans ce jardin, n'est plus: «*Cède sur ton désir, renonce à Elle!*», mais au contraire: «*Ne cède pas sur ton désir, jouis d'Elle!*». Auparavant, il avait honte de ne pas faire son devoir, qui lui commandait de céder



S⁸⁰ 107. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21x(28x32), n° 9

sur son désir, de renoncer à Elle. Toute honte bue, il a osé transgresser cette Loi, au nom de celle que lui imposait son désir. Dans ce genre d'affaire, c'est le premier pas qui coûte. Il l'a fait: il a un pied, et la moitié du corps *de l'autre côté* de la haie. Il a vu ce qu'il n'aurait jamais du voir. Et il en a trop vu pour pouvoir revenir en arrière. Mais tout se passe comme si il se découvrait incapable de faire le pas suivant, de pénétrer dans l'autre moitié du tableau, dans la moitié de l'Autre, dans le champ de Suzanne, et de passer à l'acte, en jouissant d'elle, réellement.

Il a cédé à son désir, et ne peut plus reculer. Il cède à présent *sur* son désir, et ne peut plus avancer. Il est coincé. Pris au piège. Que faire? De deux choses l'une: *ou bien* reculer, renoncer à jouir d'Elle, régresser, se faire pur

sujet de la Loi de l'Un en cédant une bonne fois sur ce désir qu'elle condamne. *Ou bien* avancer, transgresser cette Loi jusqu'au bout, ne pas céder sur son désir, et le réaliser en osant jouir d'Elle, réellement. Mais il ne fait *ni* l'un *ni* l'autre. Coupable devant la Loi, il est aussi coupable devant son désir. D'où sa honte, mais cette fois au regard de *la Chose* qui à la fois l'appelle, irrésistiblement, et dont pourtant il ne peut s'approcher, jusqu'à s'unir à Elle.

Il ne recule, ni n'avance. Il n'est déjà plus innocent, mais pas encore tout à fait coupable. Incapable de choisir entre un *ou ceci... ou cela*, enfermé dans un *ni ceci... ni cela...* qui le piège et qui le paralyse, il lui reste une solution: la solution du compromis qui lui permet à la fois *et* de régresser *et* d'avancer, non pas réellement, mais imaginativement. Et cette solution consiste à réaliser son désir sur une autre scène, à jouir d'Elle *quand même*, en rêve. Un rêve qui se tisse autour d'un fantasme.

Quelle sorte de fantasme?

Le fantasme pervers, nous apprend Freud⁴⁶ est le fantasme-type de l'obsessionnel, soit d'un sujet qui n'en finit pas de tomber, victime, sous les coups qu'il s'inflige, bourreau, au nom d'une Loi à laquelle il se voue, sans parvenir ni à la satisfaire, ni à se satisfaire. A cet égard, nous sommes tous, peu ou prou, des obsessionnels. Mais les plus beaux cas d'obsessionnels, n'importe quel analyste en conviendrait, se rencontrent chez ces sujets de la Loi dont la fonction est de la dire – qu'elle soit morale, religieuse ou civile – et de juger en son nom.

Rien d'étonnant par conséquent que le fantasme de notre juge soit un fantasme pervers.

Et il l'est. Cela se voit. Au premier plan... Il me semble. Telle est mon impression à moi, spectateur. Pourquoi?

Intéressons-nous à l'autre vieillard.

J'ai noté le parti-pris, chez Tintoret, de séparer et d'opposer les deux vieillards. De fait, couché, derrière la haie, au premier plan, près d'Elle, le vieillard en rouge apparaît à certains égards tout autre que le premier, debout, devant la haie, au second plan, loin d'Elle. Mais je dis que, s'il est autre, c'est *comme autre dans le fantasme du premier* qu'il joue ici son rôle. Ce deuxième vieillard serait alors un alter ego imaginaire, appelé par le premier à le seconder pour réaliser son désir, et jouir quand même, sur la scène et sur le mode d'un fantasme pervers. Ce qui implique que le premier puisse se reconnaître dans ce second. Donc que, malgré les traits qui les différencient, *au moins un trait* permette de les identifier.

Ce trait identificatoire existe. Il tient à *un geste*, particulièrement significatif. Ce geste, exactement analogue, qu'il font, l'un comme l'autre, du *bras gauche*.

Revenons au vieillard du fond. Le bras gauche replié, la main, invisible, mais comme appuyée sur le montant de la haie, il est tout à fait dans l'attitude de quelqu'un qui, ayant entr'ouvert une porte interdite sans demander la permission d'entrer, découvre un spectacle tel qu'il hésite à la refermer et à s'enfuir, ou à l'ouvrir toute grande et à pénétrer plus avant. Ici, le

battant de la porte, une lourde et large porte dont les charnières semblent fixées, au premier plan, à même la toile du tableau, c'est la haie. Le spectacle interdit, c'est Suzanne, nue, sortant du bain. Mais devant ce spectacle, notre homme s'empresse de baisser les paupières, donc de jeter un voile, de baisser un rideau.

C'est ce voile, ce rideau par quoi s'aveugle le premier vieillard que, *par le même geste du bras gauche*, lève, ou arrache pour lui, dirait-on, le second. Prenez le premier vieillard. Couchez-le, comme un soldat de plomb, derrière la haie, sur le devant de la scène. Habillez-le comme son rôle l'exige. Focalisez sur lui la lumière des projecteurs: et vous le transformez en acteur, prenant position dans son propre fantasme. Une sale position. Une position *critique*.

Le premier, vieillard, disais-je, est coincé entre deux limites. L'une, juste en-deçà de lui, matérialisée par la haie. L'autre, juste devant lui, infranchissable quoiqu'invisible, mais qu'on pourrait faire apparaître en traçant la verticale qui partage le tableau en deux moitiés.

Mais son second est coincé, lui aussi, entre deux barrières. *Le panneau de la haie*, d'une part. Et cette autre barrière, invisible et pourtant bien réelle: celle – matérialisée par *le panneau du tableau* – qui sépare l'espace fictif où il est, lui, de l'espace où je me trouve, moi. A une place d'où, baissant à présent sur lui mes yeux – ou du moins mon œil gauche –, *je le vois*, la main crispée sur un voile d'étoffe rose, qui pourrait être (même si c'est un pan de sa tunique) un morceau de rideau arraché, déchiré, *regarder*.



S⁴⁵ 69. *Le juge et la peinture IV*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

46. Cf. l'article princeps: «Un enfant est battu», contribution à la genèse de perversions sexuelles», 1919 (in *Nérose, Psychose et Perversions*, P.U.F. 1973, pp. 219 sqq).

Que voit-il? Suzanne? Non. Tel qu'il est placé, il est impossible qu'il voie Suzanne. Pour qu'il la voie, il faudrait imaginer quelque improbable jour ou interstice, percé dans le panneau opaque la haie. Et encore... Même si cette ouverture existait, son regard serait arrêté par le dos du miroir posé contre la haie, qui introduit un second obstacle.

Donc, *il ne peut voir Suzanne*. Il voudrait bien: le front plissé de mille rides, le sourcil levé, on sent qu'il fait tous ses efforts pour y parvenir. Impossible. Il est coincé: et par la haie, et par l'obstacle, transparent à mes yeux, que la toile lui oppose.

Entre ces deux obstacles – à leur jointure, qui n'est pas hermétique, à la charnière de cette espèce de porte qu'est la haie, et de cette espèce de vitrage qui partage son espace du mien, je dois supposer qu'il existe une mince rainure, une *fente*, qui court du haut en bas du tableau.

C'est par cette fente qu'il regarde. Tout yeux. Et même tout oreille, ajouterai-je. Car son oreille a quelque chose à voir dans ce qu'il regarde, en ceci que le bruit qu'il entend (le seul peut-être à troubler le silence de ce jardin) c'est le murmure cristallin que produit le filet d'eau alimentant le bassin au bord duquel Suzanne est assise, immobile. Sans ce filet d'eau vive, la surface du bassin serait parfaitement lisse, – un pur *miroir*. Mais elle se ride de quelques vaguelettes, qui contribuent sans doute à accentuer les rides qui se peignent sur le front du vieillard.

Car elles troublent, morcellent, déforment ce qui, de Suzanne, est offert à voir au vieillard: un vain

S³² 76. *Les jardins de Suzanne VII: sous un acacia*. 1988, acryl, 50,3 x 66,5



S²⁴ 24. *Monument pour Suzanne*, 1986, acryl sur toile, 146,6 x 193,6

reflet, un vague et changeant simulacre – gaze légère, impalpable, flottant à la surface de l'eau –, le semblant du genou de Suzanne.

N'empêche: le peu qu'il voit suffit à l'enflammer. Son manteau rouge le couvre de honte, mais il est diablement trop rouge – d'un rouge qui rendrait jaloux Méphistophélès en personne, pour ne pas trahir aussi et en même temps sa jouissance. Une jouissance surprise par le regard d'un autre, et surprise comme perverse. La jouissance du *voyeur*.

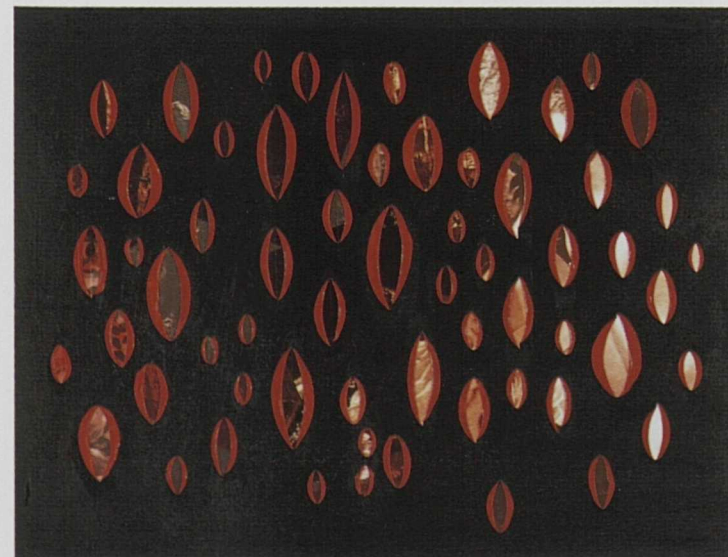
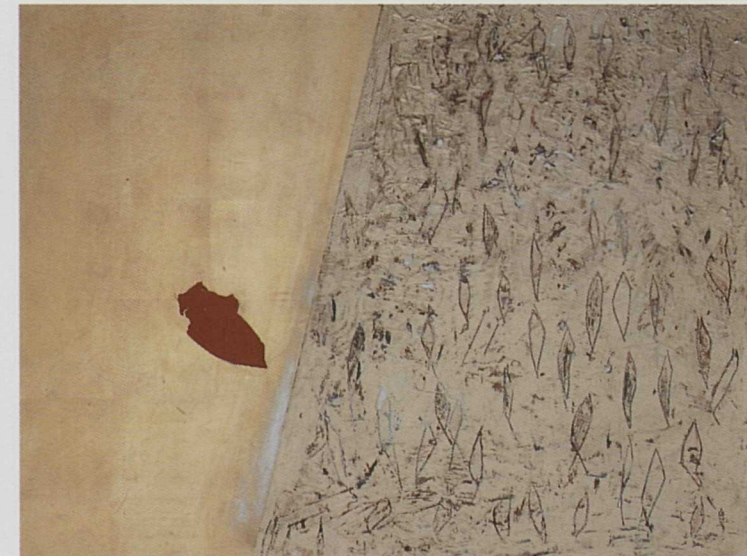
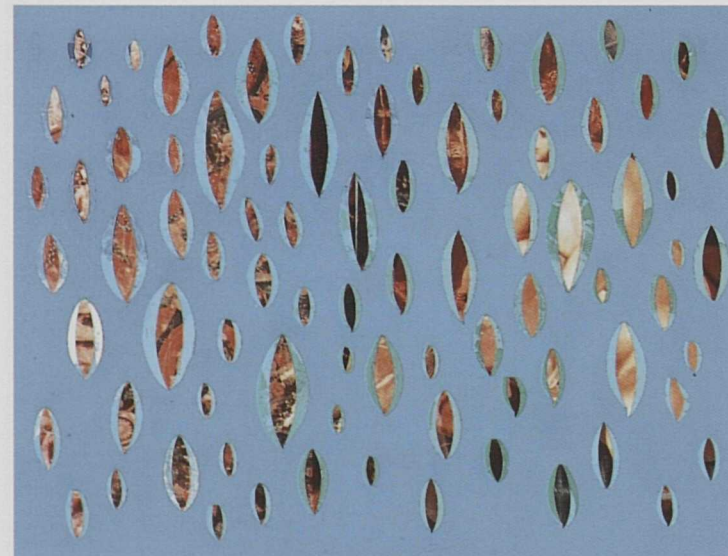
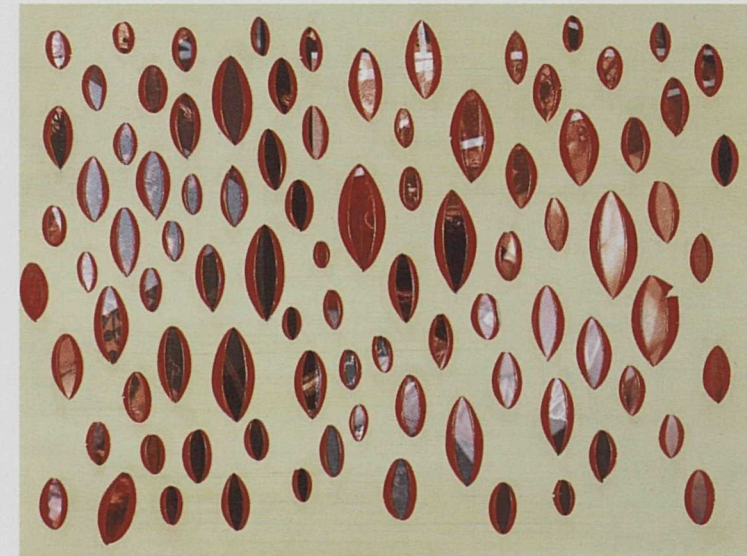
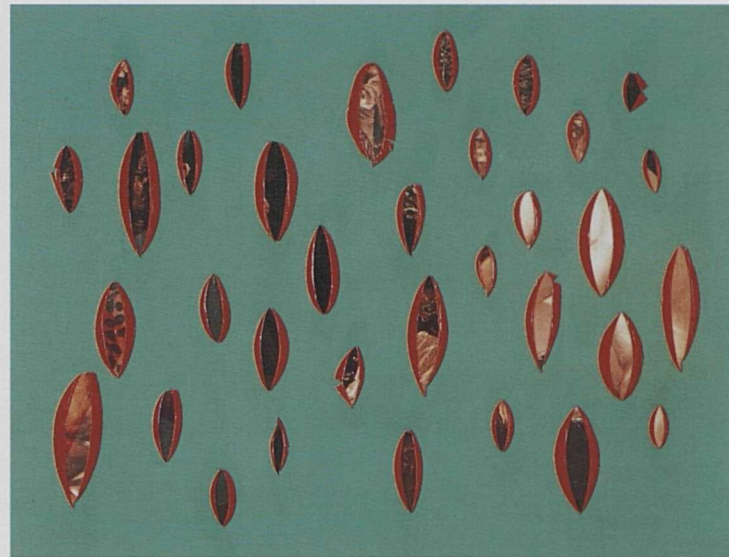
En quoi la *jouissance* du voyeur est-elle perverse, c'est-à-dire en quoi se distingue-t-elle du pur et simple *plaisir* de voir? Je répondrai: en ceci que *la fente* y est essentielle, et y joue une fonction déterminante⁴⁷.

Quand je dis la fente, j'entends (car un trou de serrure, le baïllement d'une pièce de vêtement, voire simplement une paupière mi-close conviennent aussi bien) une *structure de fente*: soit, dans un champ opaque quelconque faisant fonction d'écran pour l'œil, la présence d'un *regard*, le mot étant à prendre ici dans les deux sens, attestés par la langue, de:

1) *action de voir*, propre à l'organe de la vue,

2) *ouverture* (sopirail, trou d'homme, etc., destiné à faciliter les visites, les réparations dans une canalisation, notamment celles de machines hydrauliques).

C'est même en ce second sens d'abord, que le regard est mis en cause, chez le voyeur. Lorsqu'il colle son œil au trou, à la fente, pour voir, il est ce regard même, ce trou, cette fente. Cet entre-deux. Se fait-il *tout entier* regard? Non, pas tout entier.



47. Cf. les pages que Sartre consacre, dans *L'Être et le Néant*, à la phénoménologie du voyeur. Ou mieux, qu'on se réfère aux analyses de Jacques Lacan qui, depuis ses premiers écrits, – sur «le Stade du Miroir» (*Écrits*, pp. 93 sqq), n'a jamais cessé, au fil de ses *Séminaires*, de réinterroger la fonction du regard, en tant qu'elle ne met pas seulement en question le sujet percevant, son œil, et les objets qui l'affectent, mais le sujet de l'inconscient, son désir, et l'objet qui le cause.
48. Cf. Séminaire *La Logique du Fantôme* (inédit), séance du 25 janvier 1967.

S³⁶ 60. «Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur un autre signe», 1988, acryl et or sur cibachrome, polyptyque, 7 x (50,3 x 66,5) 150,9 x 199,5

Car d'être un entre-deux le trou, le refend, le scinde, le divise, et c'est cette *schize* qui l'ouvre au désir comme pas un.

Désir de quoi? Désir de voir, de se repaître l'œil du spectacle que lui offre quelque bel objet dépouillé de ses voiles? Oui et non. Car l'objet qui cause son désir n'est pas ce corps qui se laisse voir, et que le voyeur dévore des yeux à la dérobee, mais ce qui s'y dissimule et s'en dérobe à sa vue. Bref ce qui, au lieu de l'Autre, brille par son absence, trésor caché et exhibé comme tel, à son insu, par cet Autre. Lequel, d'en être supposé possesseur, se trouve éclairé, aux yeux du voyeur, d'une singulière lumière...

C'est cet objet, de structure paradoxale, que Lacan repère comme «objet *a*» cause du désir. Invisible pour l'œil, il ne m'en *regarde* que mieux. Le voyeur veut voir, déclarait Lacan, mais méconnaît que ce qu'il cherche obscurément dans ce qu'il trouve à voir, et qui l'aveugle de l'éclat même de sa beauté, «*c'est ce qui le regarde le plus intimement, et qui le fige dans sa fascination de voyeur au point de le faire lui-même aussi inerte qu'un tableau.*»⁴⁸ Il faut soutenir ce paradoxe: ce que quête le voyeur, à travers un regard, c'est un autre regard. Un regard de l'Autre. Ou un regard *dans* l'Autre. Car ce regard peut fort bien n'émaner d'aucun œil vivant. Une orbite vide suffit. Ou une tache, un pli, un trou. Une fente. Même feints, même peints.

Proust pourrait nous en apprendre long sur ce qu'il en est de ce regard qui, sans me voir, me regarde. Regard mortel – petit pan de mur jaune – qui, dans la *Recherche*, foudroie le vieux



48. Cf. Séminaire *La Logique du Fantôme* (inédit), séance du 25 janvier 1967.

S³⁸ 62. *A lentisque fendre ou la lapidation des vieillards*, 1988, acryl sur cibachrome, polyptyque, 7 x (50,3 x 66,5) 150,9 x 199,5



S⁶¹ 85. Rien n'est plus éloigné de Suzanne que Suzanne, 1988, acryl et or, 50,3 x 66,5

Bergotte devant une toile de Vermeer. Ou, au contraire, regard capable de rendre vie au vieux Ruskin, que sa gouvernante «menait aux Rembrandt comme elle aurait mené un autre vieillard voir jouer aux cartes ou lui eût proposé une grappe de raisin», raconte Proust, – sachant bien, lui, que ce vieillard impotent, malade, et parvenu à un âge où, quasi déjà mort, «on ne donne pas tant à une jouissance, même exquise», ne s'y faisait traîner obstinément, à ces Rembrandt, que parce que *quelque chose*, un mystère, «une de ces réalités qui dominant la mort», qu'il avait voué sa vie à tenter de saisir et de comprendre chez le peintre, le regardait encore et toujours, venant à lui du fond de ces Rembrandt comme du fond des âges, l'appelant, l'interrogeant, «deman-

dant en quelque sorte «Est-ce cela?» ou disant «Voilà», – ce regard qui a compris et qui est doux, du Christ devant la femme adultère (...), ce regard qui voit toutes les misères, qui a toutes les tendresses et qui a comme envie de pleurer», et qui brille doucement, dans l'ombre et la lumière, sous le vernis du grand maître⁴⁹?

Acte II: il y a une femme là-dessous

Mais revenons à Tintoret, et à notre vieillard. De Suzanne, il ne savait qu'un tremblant simulacre qui s'encadre à la surface du bassin. Sans doute est-il, dans ce tableau, «aussi inerte qu'un tableau», et sage comme

49. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, Gallimard, 1971, pp. 661-664.

une image. Comment faire autrement, quand on vous colle dans un tableau? Tandis que s'il était à ma place. Ah!... Alors, naturellement, ce serait autre chose! Mais il lui faudrait pour cela sortir du cadre de la représentation. Ce à quoi, manifestement, il s'efforce.

Aussi dois-je en conclure que c'est *moi*, spectateur, qui suis le mieux à même de jouer le rôle que le premier vieillard assigne à son second, dans son fantasme. Tout se passe comme si c'était à moi, sujet *de* la représentation, de réaliser son désir à lui, sujet *dans* la représentation. Comme si, du fond du tableau, il me déluguait impérativement son prétendu droit à la jouissance, et m'indiquait où chercher l'objet qui permet de l'atteindre, cette jouissance, et d'y goûter comme il en rêve, – le pervers.

Le pervers... Il est debout, là-bas, en face de moi. Je ne peux m'empêcher de le voir à présent dans l'attitude d'un serviteur zélé (celle que prendrait un Méphistophélès devant un docteur Faust) qui vient d'ouvrir toute grande à son maître la porte donnant accès au lieu sacré, interdit, là où se tient l'Idole, la Chose même. Et pourquoi me l'ouvrirait-il, sinon pour m'inviter à me rendre complice d'un crime qu'il attend, lâchement, de me voir perpétrer à sa place, et pour lui?

Et depuis quand, Seigneur, entre-t-on dans ces [lieux, Dont l'accès était même interdit à nos yeux? Jadis une mort prompte eût suivi cette audace.

lui dirais-je (c'est le début de *Bajazet*), s'il était en état de m'entendre...

Il ne m'écoute pas. Au contraire, la tête baissée et légèrement tournée

vers sa gauche, les yeux fixés quelque part devant lui, sur le sol, il semble me montrer le point où je dois fixer les miens pour y voir, moi, ce qu'il ne peut pas voir. M'interrogeant, sans mot dire (ce silence en dit long), me demandant en quelque sorte: Est-ce *cela*? Regarde donc, regarde!

S³⁵ 59. Prémonition de la fin de Suzanne pour Thérèse, 1988, technique mixte, acryl sur miroir, 58 x 48



J'obéis, suivant ce mouvement des yeux aussi aveuglement que si j'étais son image en miroir – ou lui, la mienne. Et que vois-je, vers ma droite?...

«Je vous jure, Monseigneur, qu'il n'est homme si aigu de vue et de jugement, qui en la voyant ne la croie vivante: ni personne de si refroidi par les ans, ou si dur de complexion, qui ne sente tout son sang se réchauffer, s'attendrir et s'émouvoir dans ses veines...»

Ainsi s'exprime Lodovico Dolce, dans une lettre à Alessandro Contarini⁵⁰ à propos de...

- la *Suzanne* du Tintoret?
- Non, d'une *Vénus* de Titien, son maître, lequel, en parlant d'elle,...
- De cette *Suzanne*?
- De sa *Vénus*, écrivait, en 1554, au futur roi d'Espagne Philippe II: «Et comme la Danaé, que j'ai déjà envoyée à Votre Majesté, se voyait toute par le devant, j'ai voulu dans cette autre poésie varier, et vous montrer la partie opposée, afin que la chambre où elles doivent demeurer soit plus gracieuse.» Cette offrande, qui eût suffi déjà à faire tourner la tête à plus d'un, ne s'arrêtait pas là. Titien annonce à son maître qu'il est en train de lui composer une...
- *Ariane*?
- Presque: une *Andromède* (avec Persée, le fils de Danaé) «qui aura encore une autre vue que celles-là» et que d'autres encore, qui viendront s'ajouter aux précédentes.
- Si bien qu'installé seul dans cette chambre peuplée de ces beautés célestes, le monarque se verra tout envi-

ronné de *Vénus* multiples et variées, ou plutôt – quel que soit le nom qu'on leur donne – de la Femme, thème unique de ces multiples variations, s'offrant à lui dans toute sa gloire, sous tous les angles, et de tous les points de vue. Telle l'Astre des nuits, dont cet observateur privilégié, grâce au somptueux planétarium que lui invente Titien, pourrait d'un seul coup d'œil embrasser non seulement toutes les phases, mais aussi la face cachée.

- A condition de supposer que, miraculeusement transporté par ce ravissant spectacle, il n'ait déjà plus les pieds sur Terre...

- Titien n'en est pas à un miracle près... Au reste, en cette année 1554, notre vieille Terre est en passe de cesser d'être le centre du Monde. La première édition du *De Revolutionibus Orbium Celestium* a paru en 1543. Quelques Anciens avaient déjà affirmé que *Vénus* tournait autour du soleil. Pythagore admettait la rotation de la Terre. Philolaüs soutenait que celle-ci décrivait une orbite autour du soleil. Fort de ces autorités, Copernic propose son hypothèse d'un nouveau système du Monde. En sorte que c'est à la place du soleil que Philippe II pourra se croire installé. Prétention exorbitante, certes! Mais n'est-ce pas le privilège d'un grand roi, qui l'égale au Dieu de Leibniz lui-même, de disposer d'un droit de regard absolu sur ce qu'il y a de mieux, en fait de créature, dans le meilleur des mondes possibles?

- Tandis qu'un simple sujet, comme nous...

- C'est vrai. Je n'ai, sur *Suzanne*, qu'un seul point de vue. Mais j'aurais

mauvaise grâce à m'en plaindre. Le point de vue est unique...

Assise sur l'autre bord de la margelle, la jambe gauche encore à demi plongée dans l'eau de la fontaine, *Suzanne* vient de sortir du bain. Elle s'accorde un moment de réflexion, avant de se mettre à sa toilette, de se revêtir de cette robe brodée dont le bustier pourpre s'aperçoit, laissant deviner, en creux, les formes de son corps. Puis elle se parera de ce collier de perles, qu'elle paraît avoir jeté là, négligemment, dans l'herbe, au pied de cette haie derrière laquelle (mais elle l'ignore) ces deux chiens de vieux cochons la guettent.

- Vous êtes dur!

- Vous connaissez l'Évangile? «Ne donnez pas les choses saintes aux chiens, et ne jetez pas vos perles aux pourceaux, de peur qu'ils ne les foulent aux pieds, ne se retournent, et ne vous déchirent.»⁵¹ On connaît ça par cœur. Ces mots d'aïeux ont tourné en proverbe. Pour signifier qu'il ne faut pas oublier devant les profanes les mystères des choses sacrées, ou, plus généralement, qu'il faut s'abstenir d'exposer ce qui est beau, élevé, sublime à des regards indignes, on disait autrefois: «Il ne faut pas jeter des marguerites devant les pourceaux.»

- Des marguerites?

- Naturellement, c'était le mot utilisé pour dire des perles. On le retrouve en italien, en espagnol. Dans le texte original, en grec, Matthieu parle de *margarite*, qui vient sans doute du persan... En fait, la marguerite que guignent ici nos deux pourceaux, c'est *Suzanne*. Il faut dire qu'elle est la plus belle perle de son

collier. Aussi n'a-t-elle pas besoin de se parer de ce collier pour se trouver belle en ce miroir... Quoi que... Voyez ces bracelets sertis de quelques *margarites*, qu'elle porte aux poignets... L'étrange, ce n'est pas tant qu'elle les ait gardés pour se baigner, mais qu'elle ait ôté ses bagues... Car elle en portait deux. Elles sont là, tout près de cette barrette argentée dont j'ignore quel usage *Suzanne* peut en faire, mais qui me paraît très utile au peintre, en tous cas, pour indiquer avec précision l'angle d'inclinaison du miroir...

- Ce sont des anneaux? Comme c'est drôle, j'y voyais, moi, une paire de lorgnons!

- Votre vue baisse, mon cher collègue. Êtes-vous sûr que votre presbytie est bien corrigée? Non, ces deux anneaux côte-à-côte sont manifestement l'un une bague de fiançailles, ornée d'une pierre, l'autre une alliance. Cadeaux de Joakim à sa chaste et fidèle épouse. Nul doute qu'elle les porte, quand elle se montre et s'offre à cet heureux mari. Mais pour l'heure, le fait est qu'elle se montre à nous sans ces emblèmes d'une conjugalité exemplaire. Comme si ce n'était pas en tant qu'épouse de Joakim que Tintoret avait voulu la peindre, mais en tant seulement que fille d'Helkias, libre encore de toute alliance autre que celle qu'elle a pieusement passée avec son Dieu, – ignorante de l'homme, ne sachant rien du désir qui brûle et qui rougeoie pourtant, menaçant, à deux pas d'elle, derrière la haie, de l'autre côté du miroir...

- Reste en tout cas qu'elle est coiffée comme une grande Dame. Le

50. (Mark W. Roskill, *Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, 1968. Cité par J.C. Lebensztein, «Florilège de la nonchalance», *Critique*, n° 473, oct. 1986, pp. 1035-1036, ainsi que le passage de la lettre de Titien qui suit.

51. *Matthieu*, 7, 6.

peintre aurait pu la peindre se peignant devant son miroir. C'est un thème fort répandu en peinture, à l'époque... Non, il l'a peinte déjà peignée, et avec quel art! C'est un peu sa coquetterie à lui, son côté *maniériste*. Voyez les tresses entremêlées de ces cheveux dorés, qui dégagent l'oreille...

- Ah! Cette oreille... Une coquille, une corolle, une conque, d'un rose et d'une forme qui la rendent tout à fait semblable, comment dire, à une...

- ...de ces fleurs, n'est-ce pas? dont le peintre a semé le panneau de verdure.

- A croire que ce mur a des oreilles...

- et c'est un peu le cas, en l'occurrence... Ou que, la réfléchissant ici et là, un peu partout, ce mur a l'oreille de Suzanne, qui de la sorte pourrait s'entendre de multiples façons...

Car tout unique que l'ait rendue sa chasteté légendaire, et toute chaste qu'elle en ait l'air, la Suzanne de Tintoret semble bien se doubler, elle aussi, d'une Vénus. Comme le fait observer A. Pallucchini, on peut trouver en elle une réminiscence - voire un rappel sans équivoque - d'un motif fort en vogue à l'époque: *Venere che si asciuga un piede*, largement diffusé par la gravure. Et l'on pourrait se prendre à imaginer que l'extrême attention que porte Suzanne au petit cadre rectangulaire appuyé face à elle, dans l'ombre, vient de ce qu'il contient, précisément, un exemplaire d'une de ces gravures représentant Vénus en train de s'essuyer un pied. Elle s'exercerait ainsi à imiter ce modèle idéal, à reproduire exactement sa pose, à répéter sa leçon. Façon subtile, pour Tintoret,

de nous signifier que sa Suzanne, unanimement citée en exemple et imitée plus tard par d'autres peintres, n'est elle-même, déjà, qu'une *citation*. Que son sujet est une imitation. Et qu'on peut donc se permettre de prendre quelques libertés avec elle. Qu'elle ne mérite pas sa réputation de rosière. Après tout ce prétendu parangon de chasteté biblique ne serait pas tout à fait sans péché, puisqu'elle s'égarerait à célébrer le culte d'une divinité païenne, rêvant peut-être de séduire, comme elle, quelque tendre Adonis caché derrière un bosquet. J'affabule? Mais cette histoire de Suzanne n'a-t-elle pas été inventée par un juif hellénisé? En sorte qu'helléniser un peu Suzanne...

- Y voir une Belle Hélène.

*Dis-moi Vénus quel plaisir trouves-tu,
A faire ainsi cascader cascader la ver...*

- Assez! Assez de ces suggestions calomnieuses... Laissons-les à ces deux maudits vieillards, et n'allons pas nous exposer comme eux au jugement de Daniel. Terrible, hein! Pensez un peu! L'Ange avec son épée, prêt à vous fendre en deux, de haut en bas, pour l'un. Ou à vous scier en deux au niveau du nombril, pour l'autre. Vous vous voyez, vous, avec un œil ici, regardant l'autre là?

- Et vous, avec la tête ici, et votre... enfin... votre *uccello* là?

- Et nos collègues, vous les imaginez un peu, nous voyant arriver, l'un complètement schizo, et l'autre cul-de-jatte? Je sais bien que ce châtement si terrible n'est qu'une affaire de mots, que son inventeur a voulu se donner le plaisir de jouer avec la langue. N'empêche. La langue peut nous jouer de sales tours. Et *je n'oublie pas*



S³² 112. Suzanne comme un rivage africain, 1990, acryl sur toile, 114 x 164

facilement qu'elle me fait faire ce que bon lui semble. Il ne faut pas plaisanter avec les mots. Surtout quand le bon Dieu se mêle de les prendre au sérieux... Prudence, donc, mon cher collègue, prudence.

- Je dirais même plus: prudence. Parlons bas.

- Et constatons simplement: ce qui s'encadre, devant Suzanne, c'est l'eau limpide d'un miroir. Comme ce qui s'encadre à nos pieds, dans l'angle de cette margelle, c'est le miroir d'une eau limpide.

- Mais le peintre n'a pas jugé bon de nous faire jouer les Narcisse. Nous avons mieux à contempler, grâce à son art, que notre propre image. Car enfin tout - le modelé sensuel de ce corps féminin, sa carnation d'ivoire, ces cuisses entrouvertes, cette chourf...

- Ô cette fourche, qui conduit l'œil, par un exquis dégradé, jusqu'au déduit le plus secret de son intimité profonde! Jusqu'à l'entrée de ce jardin...

- Hélas, la porte est close...

- Close? Regardez mieux! Le peintre ne nous en ouvre-t-il pas l'accès par le truchement baroque des plis et des replis de ce linge blanc, dont une extrémité se complique, s'ourle et s'invagine avec un tel bonheur, formant des lèvres ornées de franges si suggestives à l'endroit même où son voluptueux baillement vient effleurer l'intérieur de la cuisse, qu'il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître, dans cette métonymie voilée, ce que scrutait avec ferveur le petit regardeur de l'autre...

- Métonymie voilée, peut-être, mais métonymie d'un trou, d'une

absence. D'un rien. Un rien qu'elle se voile, notez-le, par le geste même qu'elle se voit faire, de la main droite, elle, dans son miroir. Or ce voilement a pour effet de dévoiler à mes yeux quelque chose: le pied sur lequel est posé sa main gauche...

Si, en miroir, je suis la direction des yeux baissés du vieillard qui me fait face, c'est en effet sur ce pied que les miens se posent. Dirai-je qu'ils s'y fixent? Non, ils oscillent, portés par le cours sinueux de l'étoffe vers la droite, vers la fente, où je ne vois rien, nul objet que cette fente même, pour rebrousser chemin et revenir se poser, ou venir se reposer, comme elle y pose la main, sur ce pied - ce *quelque chose* qu'elle me dévoile à côté et peut-être en échange, du *rien* qu'elle se voile.

N'en dois-je pas conclure, au moins provisoirement, que de ma place, l'objet que je touche des yeux, - et que ni le vieillard du fond ne peut voir, ni son second lui faire voir, aveuglé qu'il est par la muraille de verdure de la haie - l'objet qui les regarde sans qu'ils puissent le saisir, c'est ce pied?

On se rappelle la fin du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac: devant le tableau achevé de sa «Belle Noiseuse» (une femme comme il n'en existe pas deux en peinture, vivante, palpitante, leur annonçait Frenhofer, son auteur) Poussin et Porbus, autorisés à voir enfin ce qui leur était jusque-là interdit et caché, n'en reviennent pas:

«- Apercevez-vous quelque chose? demanda Poussin à Porbus.

- Non, rien, et vous?



S⁹⁹ 83. Les jardins de Suzanne XIII, 1988, acryl, 50,3 x 66,5

- rien (...). Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.

- Nous nous trompons, voyez! ... reprit Porbus.»

Ce qu'il voit, et fait voir à l'autre, c'est, émergeant du chaos, un pied nu, «un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.

- Il y a une femme là-dessous, s'écria Porbus...»

Aurais-je vocation, moi, à seconder le désir de l'autre et à le satisfaire en voyant pour lui ce que dissimule la haie: un pied? Ajoutant (mais moins comme une révélation que comme une mise en garde) *il y a une femme là-dessous*. Une femme, oui, la plus belle des femmes, une femme de rêve, qui cependant n'est qu'une femme, et vous offre ce pied délicieux à défaut d'autre chose, qui lui manque - mais que nous avons nous, rassurez-vous... Serais-je, pour jouer mon rôle dans le fantasme pervers, serais-je ce qu'est virtuellement tout voyeur: le *fétichiste* de service?

En vérité, si la position fétichiste consiste à dénier la réalité d'un manque, pour y suppléer par quelque tenant-lieu, je suis fétichiste autrement, et bien plus radicalement encore. Non de ce bout métaphorométonymique qu'est le pied de Suzanne, mais de Suzanne, comme telle.

Car qu'en vois-je? Ni plus ni moins qu'un simulacre, qui, pour

s'encadrer devant mes yeux, sur cette toile, sous les apparences de ce corps radieux, n'est qu'un leurre. Une peinture. Une belle peinture de femme, et de belle femme, certes, mais une peinture. Rien qu'une peinture. Sur un panneau. Ecran aussi opaque en vérité pour moi, que l'est, pour ce vieillard de gauche, le panneau de la haie qui lui bouche la vue sur l'Idole.

Je sais bien que derrière l'admirable muraille de peinture qui me charme les yeux, il n'y a rien qu'une muraille, à quoi la toile est accrochée. Que j'aurai beau m'approcher, toucher, il faudra bien que je l'avoue: *il n'y a pas de femme là-dessous*.

Je sais bien, mais quand même...

Zeuxis, dit une légende rapportée par Pline, peignit un jour sur un mur des grappes de raisin si parfaitement imitées que des oiseaux s'y laissèrent prendre, et s'y cassèrent le bec. Tout fier d'être parvenu, par son art, à produire un tel effet, Zeuxis court en avertir toute la ville.

Or, pendant son absence, le peintre Parrhasios, son rival, peignit sur le tableau un rideau en trompe-l'œil. Zeuxis revient, aperçoit le rideau, s'en approche, va pour le tirer, et naturellement tombe dans le piège tendu par Parrhasios.

Bien obligé, du coup, de reconnaître son maître dans ce rival. Car Zeuxis, n'avait réussi qu'à tromper des oiseaux. Tandis que c'est un de ses semblables, pourtant expert en illusions, que Parrhasios avait su faire tomber, lui, dans le panneau. Et comment? Par un simple voile en trompe-l'œil.



S³⁸ 82. Les jardins de Suzanne XII, 1988, acryl, 50,3 x 66,5

Il avait deviné que la meilleure façon de piéger ce drôle d'oiseau qu'est l'homme n'est pas d'exciter son appétit par l'objet feint qu'on lui fait voir, mais de causer son désir par l'objet qu'on lui cache. Ou plutôt: qu'on feint de lui montrer caché, sous le voile, et qui, d'être supposé l'être, ne l'en regarde que mieux.

A cet égard, Tintoret se montre supérieur à Zeuxis et Parrhasios réunis. Tout se passe en effet comme s'il avait peint un trompe-l'œil à la manière de Zeuxis, sur un rideau à la manière de Parrhasios. De sorte que le trompe-l'œil (ici: Suzanne, au lieu des raisins) trompe mon œil en ceci qu'il lui rend invisible le rideau qu'est *Suzanne*, cette toile qui s'encadre devant moi.

Qu'une peinture vise à tromper l'œil du spectateur en lui en mettant plein la vue n'a rien, en soi, de remarquable: c'est le propre de la grande peinture classique qui, fondée sur le sacro-saint principe d'imitation, se conçoit comme un art d'illusion. Conscients du pouvoir de leur art, nombreux sont les peintres qui l'ont représenté, par leur art, dans les produits de leur art. On ne compte pas les tableaux où, sans cesser de jouer comme trompe-l'œil, la peinture se dénonce, superbement, pour ce qu'elle est en vérité: *un piège à regards*, - le à devant s'entendre à la fois comme dans «piège à renards» (c'est un piège *pour* le regard avide) et comme dans «bateau à voiles» (c'est un piège dont le ressort *est* un regard voilé). Ce qui suppose un dispositif tel que le dévoilement qu'il propose en trompe-l'œil se double d'un voilement qui, captant mon regard, me

fasse dire: qu'est-ce donc qui me regarde ainsi, là-dedans?

Or le génie de Tintoret, ici, ne tient pas seulement à ce qu'il m'indique, en trompe-l'œil, de quoi son art est capable. Il me montre dans quel piège à regards s'attrapent ces deux vieillards qui en fait ne sont qu'un, le premier produisant à mes yeux le fantasme pervers que réalise à mes yeux le second. Mais le piège qu'il me montre fonctionnant dans le tableau, fonctionne aussi et en même temps pour moi, spectateur du tableau: *le piège dans le tableau et le tableau comme piège ont même structure.*

Autrement dit *Suzanne* est pour moi ce qu'est Suzanne pour ce vieillard, divisé par l'objet qui cause son désir. Elle produit sur moi, devant le tableau, des effets analogues à ceux qu'elle produit sur lui, mon image en miroir, dans le tableau.

Je la vois, je m'approche. Je vois qu'il l'a vue, mais qu'il ne voit plus rien, qu'il baisse la tête, qu'il a comme un rideau devant les yeux, qui la lui cache. Il s'est mis à rêver, me dis-je, et se représente, dans le tableau, rampant vers elle, cherchant à la saisir par les yeux de son alter ego pervers. Qui voit quoi, lui? Derrière le rideau qu'il vient de déchirer, semble-t-il, je vois bien qu'il ne voit, par une fente, qu'un lambeau d'un reflet de Suzanne. Tandis que moi, d'où je suis... Me voilà pris au piège à mon tour: secondant le second, je réalise le désir du premier: je regarde pour lui, je jouis pour lui, fétichisant ce pied qu'elle me découvre, et qui me la découvre toute.



S⁷⁴ 78. *Les jardins de Suzanne VIII*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5

Toute? Non, justement. Je vois qu'une part d'elle-même m'échappe encore, *cachée dans son miroir*.

Je n'y vois rien de plus, en effet, que ce que le vieillard, à ma gauche, aperçoit dans le miroir du bassin: un vague simulacre, une sorte de lambeau blanchâtre, au bord inférieur du cadre. On dirait que le peintre ne l'a peint là que pour éveiller en moi les mêmes tourments qui se lisent sur le front ridé du vieillard à ma gauche. Ne suis-je pas, devant ce miroir peint sur cette toile peinte, exactement loti comme lui, derrière sa haie?

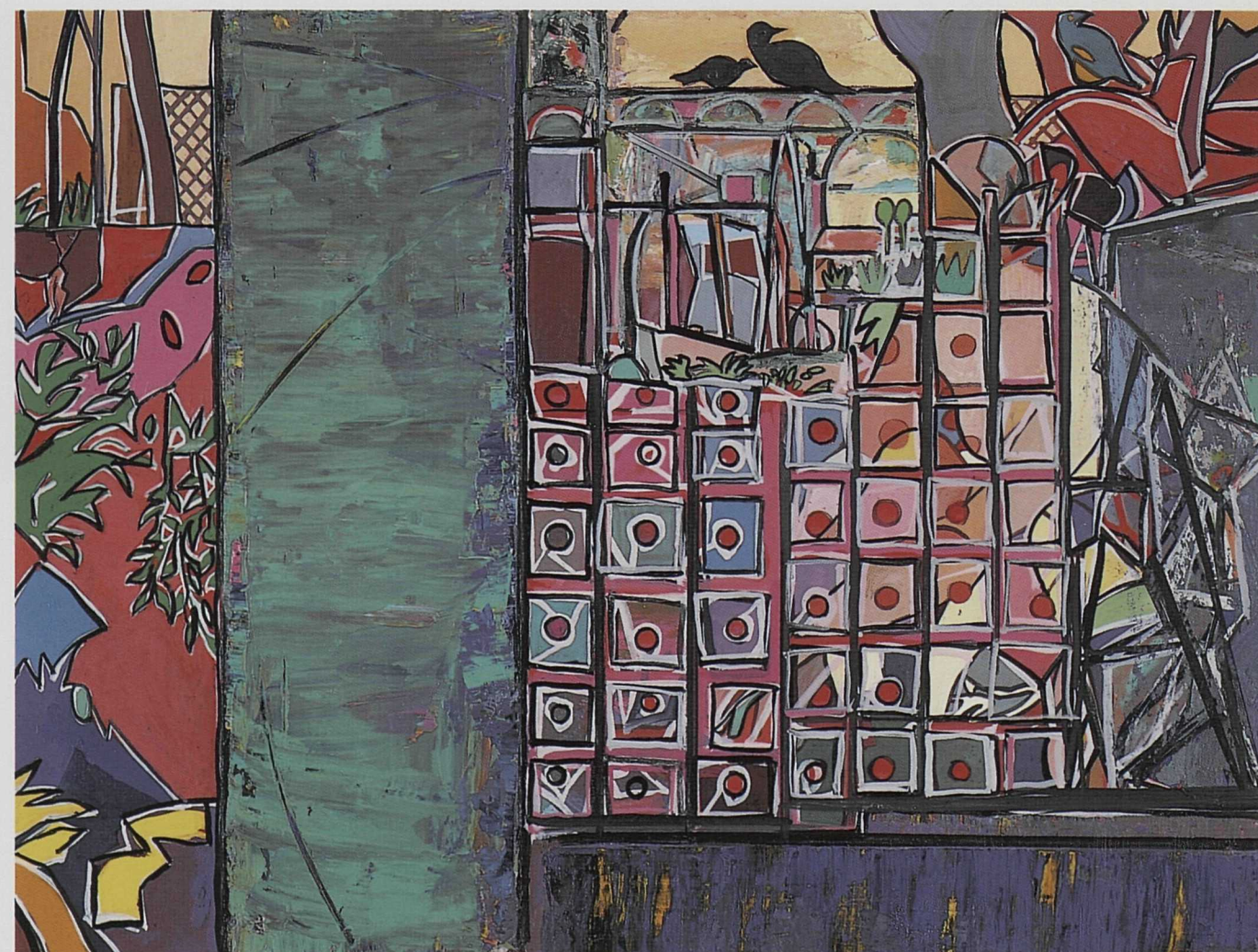
Tout me pousse donc à tenter d'imiter sa manœuvre, comme si le côté droit du tableau pouvait être, pour moi, ce qu'est pour lui le montant de la haie, et m'offrait un interstice, une rainure, une fente – un regard – où je pourrais glisser mon œil...

C'est à cette place, et non, comme je le croyais, à celle que j'occupe, que je réaliserais pleinement le désir de l'autre, – celui qui me fait face. Relayé en un premier temps, dans le tableau, par son second, le front collé à la face interne de la toile, puis dans un deuxième temps, par moi, hors du tableau, ce désir de l'autre m'assujettit jusqu'à me pousser à occuper une troisième place, à l'extrême droite, symétriquement opposée à celle qu'occupe le vieillard, à l'extrême gauche. Donc derrière Suzanne, quelque part dans son dos. Parti du fond du tableau, de ce vieillard qui, baissant les yeux, s'en sépare, un regard de désir autant qu'un désir de regard passerait ainsi, de place en place, par un *mouvement tournant*, pour venir se situer quelque part dans le dos de Suzanne.

Mouvement tournant dont le peintre, j'en suis sûr, a voulu donner l'idée. Ce flacon de cristal ouvragé, posé au bord de la margelle, en pleine lumière, n'en figure-t-il pas en quelque sorte le pivot? Les trois reliefs, qu'on y distingue ne sont-ils pas orientés l'un vers le vieux, à gauche, l'autre vers le point où je suis, le troisième vers la droite, là où (par jeu) je brûle d'envie d'être?

Alors, moi aussi je me mets à rêver. Je me divise. Secondé par un autre moi-même à l'image du premier, je m'imagine rampant vers Elle, le long de la margelle, parvenant jusqu'au coin du tableau, levant le voile, déchirant le rideau, et saisissant enfin... quoi? Rien, sinon, en me cassant le bec, que Tintoret est un grand peintre.

S⁵⁶ 80. *Les jardins de Suzanne X*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5



S⁵⁵ 79. *Les jardins de Suzanne IX: la porte du verger a été poussée*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5

L'histoire pourrait s'arrêter là. Quelle histoire? Une histoire que je fais mienne, peu à peu, moi, spectateur d'un tableau.

M'en approchant, je m'introduis, à mon insu, dans cette histoire. Il me donne à réfléchir. Réfléchissant, je le reflète. Le reflétant je m'y implique, et d'autant plus que je l'explique. Pour l'expliquer je l'analyse, l'analysant je m'analyse. M'analysant je me raconte, me racontant, je me divise.

Et me divisant je rejoue l'histoire de «Suzanne et les vieillards».

J'ai commencé. Continuons. «*Sois à nous*, insistent-ils, *ou sinon nous témoignerons qu'il y avait avec toi un jeune homme...*»

Acte III: *l'oiseau dans le miroir*

Je me tenais vis-à-vis d'elle... raconte le vieux Rousseau, dans ses *Confes-*

sions. Elle, c'était une belle demoiselle, de grande famille piémontaise: les Solar. Jean-Jacques, simple valet de pied dans la maison, s'était vite pris d'adoration pour elle. Une idole, un astre rayonnant, cette petite Solar, sur qui le jeune garçon, figé à sa place et dans son rôle de serviteur muet, n'en pouvait plus de fixer les yeux, attendant d'elle ne fût-ce qu'un regard. «*Mais point; j'avais la mortification d'être nul pour elle; elle ne s'apercevait même pas que j'étais là.*»⁵²

Mortifié d'être nul pour elle: me voilà, à présent, à la place où m'a fixé Tintoret, vis-à-vis de Suzanne assise devant son miroir.

Radieuse, superbe, parée de ce *je-ne-sais-quoi*, de cette *sprezzatura* à quoi l'on reconnaît les maîtres aussi bien que les œuvres des grands Maîtres, elle m'exclut du monde clos dans lequel elle s'enferme, et qui ne m'est ouvert qu'en apparence. Toute à elle même, ce qu'elle trouve dans son miroir la comble, à l'évidence.

Qu'y trouve-t-elle donc?

Son pied?

Non. Ce pied qu'elle me découvre et que je fétichise impudemment, *elle ne le voit pas, elle, ni ne se voit le prendre*. Incliné comme il est devant elle assise devant lui, le miroir ne le lui permet pas⁵³.

En revanche, il lui donne à voir autre chose, qui manifestement la ravit, la satisfait pleinement.

Satisfaction narcissique? Si l'on veut. Mais Narcisse, devant son image, n'a pas cette sérénité tranquille de Suzanne. Au contraire. Divisé entre lui et un autre lui-même, qu'il ne reconnaît pas comme tel, c'est en vain qu'il s'efforce et s'épuise à faire



S⁶² 86. Or, quand le peuple se retirait, vers le milieu du jour, Suzanne..., 1988, acryl, 3 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 199,5

52. *Confessions*, livre III, Pléiade, t. I, p. 95.

53. Le lecteur pourra, comme je l'ai fait, le vérifier par expérience.

un de ce deux. Chaque geste qu'il fait pour se saisir a pour effet de le brouiller avec l'objet de son désir. S'il se touche, de la main ou des lèvres, il s'échappe, il se perd. Finalement il en meurt, désespéré, coupé en deux.

Elle non. Pourtant, c'est bien son image qu'elle regarde, et qui la regarde, dans ce miroir. Mais comment, de quel œil? Ah, si seulement je pouvais voir dedans.

Voir dedans: *invidere*, en latin. D'où dérive *invidia*, qu'on peut traduire par jalousie (le jaloux n'est-il pas volontiers voyeur, comme le voyeur est amateur de jalousies?), mais qui veut dire d'abord l'*envie*, passion dont le vecteur est l'œil. Un œil mauvais, qui, chez l'envieux, fut d'abord et reste un œil d'enfant.

D'enfant, mais pas celui d'un Jean-Jacques devant sa demoiselle Solar. Plutôt celui d'un tout petit garçon, dont on lit le portrait dans d'autres *Confessions*: il était là, raconte Saint-Augustin, muet, tout pâle, fixant d'un œil empoisonné quoi donc? Le tableau de sa mère en train de donner le sein à son frère de lait, lui se satisfaisant d'elle satisfaite par lui, tous deux au comble de la félicité.

Telle est la véritable envie, commente Lacan⁵⁴ – l'envie originaire qui naît à voir l'image d'une complétude qui se referme sur l'objet par quoi les deux ne font plus qu'un, un tout, et un tout Autre, jouissant de soi, par soi, sans moi qui reste hors jeu, forclos, suspendu à cet objet qui me manque d'autant plus cruellement que je sais qu'il est perdu pour moi, à jamais.

Si je suis mortifié devant Suzanne, c'est moins de n'être rien que de me sentir devenu cet exclu mort d'envie.

Ne m'offre-t-elle pas l'image même d'une complétude qui se referme sur, et par – non pas un sein – mais un regard?

Et pas seulement son propre regard que, se voyant se voir, elle garderait pour elle, seule avec elle-même. Car elle est seule, oui, mais seule avec l'image d'un autre, virtuellement présent, donc invisible pour moi, dans le fond du miroir.

Un autre qui m'apparaît bien visible, en revanche, là-haut, dans le coin droit du tableau...

Derrière Suzanne s'élèvent deux arbres. De l'un, je ne vois que le tronc qui s'élève à la verticale de la tête de Suzanne. Mais l'autre arbre me donne à voir quelque chose. Son tronc se divise en deux branches, dont l'angle d'ouverture est semblable, et reproduit curieusement, à l'étage supérieur, celui que forment, en bas, les deux plis des aines de Suzanne. Au creux de cette fourche-là, il y a quelque chose: un oiseau.

De la place où il est, que voit-il? Il voit tout. Et notamment: il voit Suzanne se regarder le regarder la regardant, dans son miroir.

En spéculant sur le ravissement de Suzanne, je suis alors tenté de dire: l'image de cet oiseau, idéalement posé au creux de ces deux branches – à l'échancrure – ne tient-elle pas lieu, à ses yeux fascinés, du pied qu'elle ne se voit pas prendre? Mais qu'elle prend cependant, et caresse, en même temps qu'elle caresse du regard l'oiseau qui la regarde et l'induit à rêver, prêtant la main pour ainsi dire à son

rêve? Tombé du ciel pour masquer à ses yeux la béance qui la désigne comme femme à mes yeux, cet oiseau-là ne lui permet-il pas de suppléer imaginativement à son incomplétude native, anatomique, de se donner le change? De se représenter comme Toute? Ne serait-il pas l'instrument d'une jouissance dont le pied, qu'elle se cache, figurerait l'organe? Le bouton retrouvé, précieux bijou, grâce à quoi se refermerait une histoire ouverte à tous les sens, surtout au regard des messieurs, qui ne songent qu'à s'y introduire et à l'interpréter par leur organe à eux? Cette histoire de femme n'est-elle pas pour eux prétexte à mille contes, genre *Bijoux indiscrets*? Ou, dans un autre genre, apparemment plus sérieux, source d'articles en série sur la sexualité féminine, le complexe de masculinité, – le «penisneid» pour dire la chose comme ils la disent?

Car ils ne se gêneront pas pour démontrer que ce petit oiseau caché dans l'arbre par le peintre en dissimule un autre, un grand: nommé Phallus. Emblème du mystère que l'Autre sexe recèle pour l'un et l'autre sexe, quoi d'étonnant qu'il ait été depuis la nuit des temps l'objet d'un culte universellement partagé? Les Anciens l'idolâtraient, affublé d'ailes. Et c'est bien ce phallus ailé que Freud retrouve, dans la *Gradiva* de Jensen, sous divers avatars: essaim de mouches ou gentil canari, – voire *archéoptéryx*, un oiseau à jamais disparu, introuvable, que nous savons bel et bien mort, mais qui, ayant vécu dans notre préhistoire, n'en finit pas quand même de hanter nos mémoires: nichant toujours dans le giron de la

Mère originaire, la toute parfaite, la toute puissante, l'inoubliable, sans manque ni défaut. La reine de nos nuits, Celle à laquelle jamais un homme ne renoncera tout à fait à croire, – inconsciemment. Ni une femme: voyez Dora, en contemplation devant la *Madone Sixtine* de Raphaël, à Dresde⁵⁵.

Ainsi Suzanne, la très chaste Suzanne, s'afficherait ici, mine de rien, en Madone phallique, imaginativement pourvue de cet oiseau qui réellement lui manque, comme il manque à ses sœurs, ses semblables, – les femmes?

Mais ce dommage n'est pas irréparable, assurent messieurs les spécialistes: devenue mère à son tour, c'est sur son nourrisson qu'une femme pourra reporter le culte qu'elle voue à l'objet perdu, et qu'elle retrouve, incarné dans son petit ange, qui se prête au change d'autant plus volontiers que le rôle est flatteur. Se faire l'instrument de la jouissance de l'Autre, être le phallus qui manque à la mère, couvé par son regard s'entend dire: «comme tu es beau, mon oiseau joli, comme tu me plais, chérubin de mon cœur», il ne demande que ça, le pauvre petit canard. Jusqu'au jour où il lui faut admettre que nul n'est irremplaçable, et que la place est prise par un autre que lui.

Alors... «Oh! dans trois ou quatre ans je prédis que vous serez le plus grand petit vaurien»⁵⁶, déclare Suzanne à Chérubin, dans le *Mariage*. Avec son «manteau bleu sur l'épaule et son chapeau chargé de plumes», il est encore l'adorable tourtereau «que toute mère, au fond du cœur, voudrait peut-être que fût son fils», dit Beaumarchais, ajoutant

54. Lacan, *Séminaire* XI, p. 106.

55. Freud, *Cinq psychanalyses*. «Quand je lui demandai ce qui lui avait tant plus dans ce tableau, elle répondit d'une façon confuse. Enfin, elle dit: «La Madone». Peinte vers 1513 la Madone de Raphaël est représentée debout, entre deux pans de rideau qui s'ouvrent, portant l'enfant divin. A sa droite, un vieillard, la contemplant avec adoration. A sa gauche une femme en prière, détournant la tête. En bas, deux petits chérubins. Sur ce point du «cas Dora», je renvoie à l'analyse de P.L. Assoun, «Le moment esthétique du symptôme: le sujet de l'interprétation chez Freud», in *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, n° 12, 1987, pp. 141-158.

56. *Ibid.*, I, 7.