

cependant: «quoiqu'elle dût beaucoup en souffrir»⁵⁷.

Rien de pire, en effet, qu'un Chérubin déchu. Par dépit, il cherchera tôt ou tard à se venger de Celle aux yeux de qui, n'étant plus tout, donc quasiment plus rien, il entend bien quand même compter pour quelque chose. Substituant, à l'occasion, telle ou telle de ses suivantes à l'irremplaçable Première, il transférera sur cette suivante la haine qu'il porte à son amour perdu. Pour la faire mal juger, il dira d'elle les pires choses: que sous ses airs de Sainte-Nitouche, c'est une coureuse, une effeuilleuse; qu'il n'est pas dupe de son manège; que d'ailleurs elles font toutes comme ça; que la preuve il l'a vue, de ses yeux vue, s'envoyer en l'air, dans le fond du jardin, avec un drôle de pigeon...

Bref, de petit ange qu'il était, il risque de se transformer, l'âge aidant, en un démon de méchanceté, un vilain diable de vieillard, au crâne déplumé, avec un manteau rouge au lieu d'un bleu, libidineux, pervers, l'œil mauvais. Et menteur comme pas un...

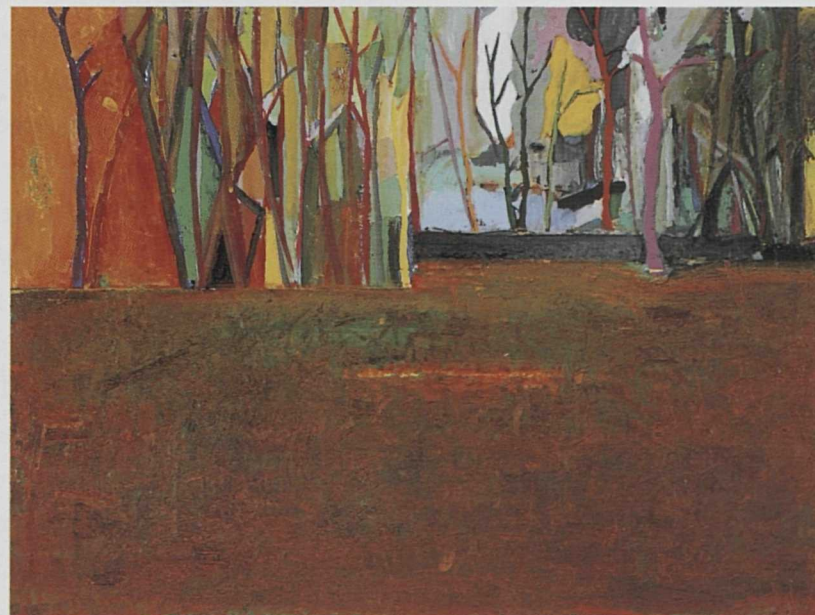
Menteur? Mais je ne fais que dire ce que nous voyons. Et que voyons-nous? Une femme. Nue. Qui s'est débarrassée, non seulement de sa robe, mais aussi de sa bague et de son anneau, symboles d'une foi jurée, abandonnés sur la margelle. S'exhibant libre de toute alliance, elle n'a gardé sur elle que des bracelets sertis de marguerites. Souriant, imperceptiblement. Mais souriant seulement de se voir si belle en ce miroir? Ce sourire, est-ce encore celui de la fidèle et chaste épouse de Joakim? Non, non, ce n'est plus elle. Ce n'est plus la

57. Ibid., *Caractères et habillements de la pièce.*



S⁴⁶ 70. *Les jardins de Suzanne I*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5

S⁴⁹ 73. *Les jardins de Suzanne IV: sous un chêne*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5



chaste Suzanne. Elle sait parfaitement, l'hypocrite, qu'elle n'est pas seule, sous ces deux arbres. Nous voyons bien qu'un autre est là, caché. Elle le caresse du regard, elle s'unit avec lui. Mensonge cela?

Mensonge, non. Mais vision, par quoi le peintre achève de m'enfermer dans le piège à regards qu'il nous tend.

Je suis depuis longtemps sa marionnette. Tout se passe comme si, pour m'en faire dire plus sur la vérité que recèle l'histoire de Suzanne, Tintoret faisait de moi, spectateur, déjà rendu quelque peu pervers – voyeur, fétichiste – un *visionnaire*. En ce sens que, peignant Suzanne comme il l'a peinte, devant son miroir, il m'incite à la voir d'un certain œil. Un mauvais œil. Donc mauvais juge de ce qu'il voit. Et qui me pousse à mal juger de celle que je vois en train de regarder un autre la regarder la regardant, parce que, de la place où je suis, et que m'assigne la perspective, un tel tableau – cette complétude qui se referme – ne peut pas ne pas exciter mon envie.

Mon envie d'être à la place de l'autre. Dans la fourche de l'arbre. A la place de l'oiseau. La meilleure place. Une place idéale. Idéale pour moi, en ceci qu'elle est précisément celle de mon *moi idéal*, fantôme du chérubin que j'ai depuis bien longtemps cessé d'être. Et idéale aussi de m'être inaccessible.

Sauf en rêve. Où, me berçant d'illusions, je m'offre la fantaisie de me voir tel que je fus autrefois – niché dans son giron, regardé et caressé par Elle, pour son plaisir et pour le mien –, tel que l'est à mes yeux cet oiseau.

Tel aussi bien que l'était ce tourtereau que disaient avoir vu, dans les bras de Suzanne, les deux vieillards interrogés par Daniel.

Ils mentaient? Mais en mentant sciemment sur son compte, qui sait si, inconsciemment, ils ne disaient pas vrai sur le leur? Si quelqu'un de très joli garçon ne se cachait pas, en effet, près de Suzanne, quelque part à leurs yeux – dans leur rêve? Quelqu'un qui n'était pas n'importe qui...

«Nous avons essayé de mettre la main sur lui: en vain, il s'était envolé», raconteront-ils. Ajoutant: Quant à Suzanne, «*nous l'avons prise et nous lui avons demandé quel était ce jeune homme, mais elle n'a pas voulu nous le dire.*»

Quel était ce jeune homme? Dans l'histoire, Suzanne ne le dit pas, et pour cause. Mais *Suzanne* nous le laisse entendre, à sa manière. Le jeune homme en question, le galant vu par eux, le tourtereau, elle nous le montre: ce tourtereau, c'était eux-mêmes. De lui chacun aurait pu dire, – et ce tableau (puisque je joue leur rôle et me risque à parler de ma place, à leur place) m'invite à le dire pour eux:

«C'est moi. Mais pas *moi-même*. Un fantôme de moi, un moi rêvé, idéal, tout autre que mon moi réel. Il suffirait pour m'en convaincre, de me regarder dans une glace. S'encadrant sous mes yeux, ce bassin m'en tient lieu. Joli tableau! Car la voilà, ma véritable image: ce crâne en forme d'oi-gon marin, ce visage ridé, grimaçant dans sa barbe grise...Il est beau, le chérubin d'antan!

Je sais bien, mais quand même... Croyant l'être, ce chérubin, il faut



S⁴⁷ 71. *Les jardins de Suzanne II*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5

bien que j'y croie, jusqu'à croire l'avoir vu, lui, et l'avoir vue, elle, se regarder l'un l'autre avec amour. Je la convoite: mais ce que je désire d'elle, c'est son désir de lui. Je l'épie: mais ce que je guette, c'est un regard pour lui. Je suis caché ici, derrière cette muraille de verdure en peinture, mais c'est pour mieux me faire voir ailleurs, sous les espèces flatteuses de cet autre moi-même. Je m'aime trop en lui pour consentir à le perdre. Et ce serait le perdre que de m'avouer, et d'avouer publiquement: «ce que j'ai vu n'était qu'un rêve».

Je dirai donc (trahissant ma foi pour soutenir ma croyance) que je l'ai vu, de mes yeux vu, s'unir avec Suzanne. Par ce mensonge, je n'ignore pas que je la perds. Mais plutôt la perdre, *elle*, que de me perdre, *moi*. Elle n'avait qu'à dire oui, répondre à mon désir, se laisser prendre dans mon rêve, ou m'accueillir dans le sien. Elle a dit non. Fidèle à son image, et sage comme une image, elle a voulu rester la très chaste Suzanne, épouse exemplaire, femme unique. Tant pis pour cette image. Le peuple, mon public, ne supportera pas qu'on l'abîme? Mais quoi? Ne m'a-t-il pas lui-même choisi pour Juge? Je lui peindrai Suzanne sous de tels traits, je la lui dévoilerai de telle sorte, qu'il la jugera comme il nous plaît.

Car nous sommes bien tous les deux d'accord? Nous parlerons d'une même voix, n'est-ce pas, mon cher collègue?»

A me voir incliner la tête, là bas, en face de lui, j'en conclus que c'est oui. Eh bien, allons, la cause est entendue.

Pas tout à fait...

Dans le texte, Suzanne, en larmes, lève les yeux vers le Ciel, en appelle à son Dieu, à ce Dieu qui, là-haut, connaît ce qui est caché et sait toutes choses avant qu'elles n'arrivent. Et Dieu entend l'appel de Suzanne. Et son esprit éclaire le prophète Daniel. Et Daniel sépare les deux compères, les juge, et tranche: tu seras fendu en deux, toi, de haut en bas. Et tu seras scié en deux, toi, par le travers.

Que montre le tableau?

Suzanne, sans voiles, devant son miroir. Mais je ne vois plus, sur ses lèvres, le sourire que je croyais y deviner tout à l'heure. Elle a plutôt l'air grave, soucieuse, presque triste. Au bord des larmes? Je n'oserais l'affirmer. Quoique... Cette goutte, cette larme qui perle, suspendue à son oreille gauche, à la verticale du filet d'eau qui coule dans le bassin... Les minuscules éclaboussures que je vois s'y former sont-elles l'effet de ce seul filet d'eau?

Derrière Suzanne, les deux arbres. Sur l'un d'eux, cet oiseau dont elle contemple l'image au fond de son miroir, mais qui veille au-dessus de sa tête. Elle sait bien dans son cœur qu'il voit tout, lui, de là-haut. Tout ce qui est caché.

Et il voit, dirait-on, non seulement tout ce qui est caché à l'intérieur de ce jardin dans le tableau, mais aussi à l'extérieur du tableau, de l'autre côté de la toile: du côté où je me tiens, debout, moi, devant *Suzanne et les vieillards*.

Comme à travers le cadre d'une fenêtre, il me regarde, moi, l'oiseau. De son œil unique il me regarde regarder d'un certain œil, à ma droite, Suzanne qui le regarde au fond de son



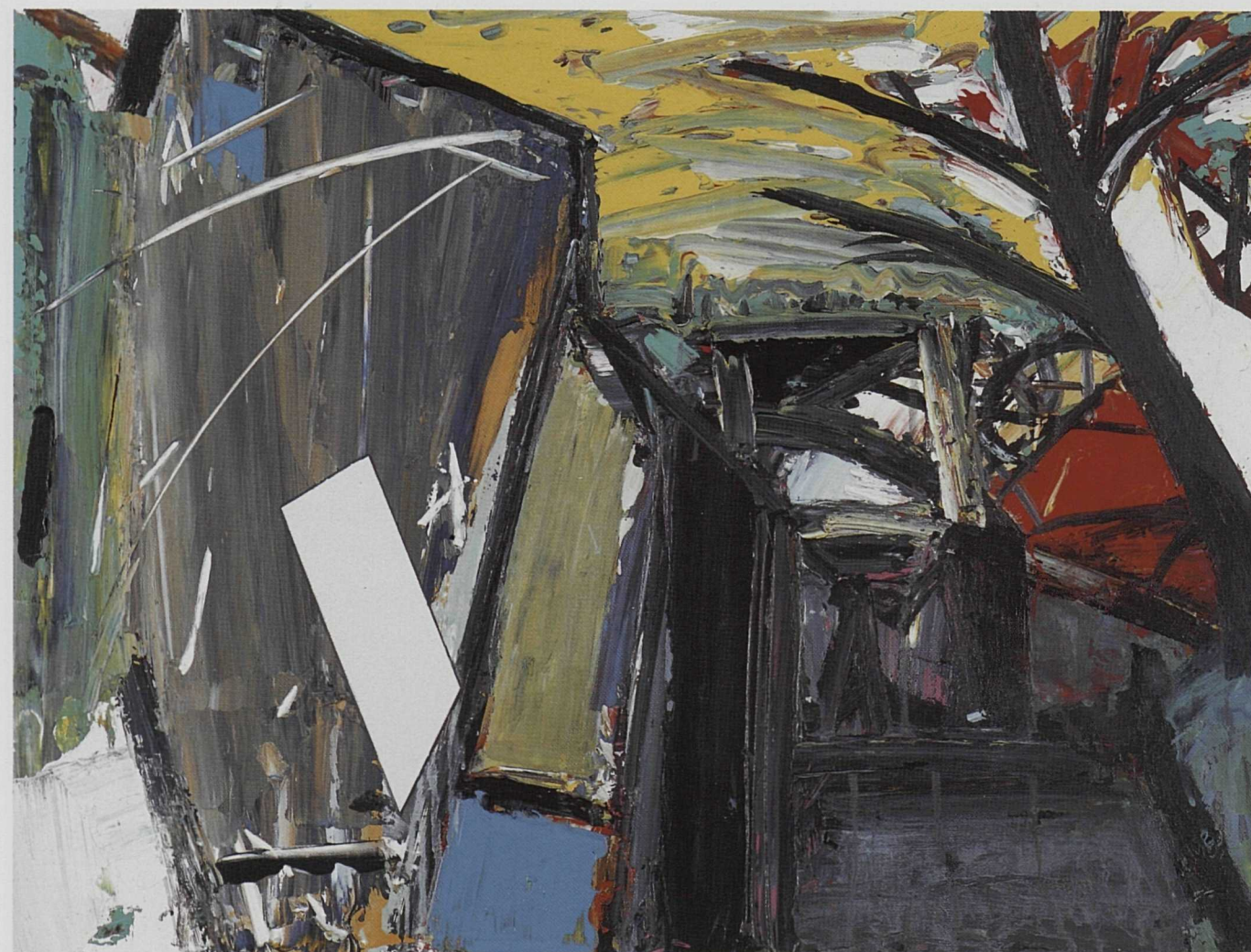
S¹ 75. Les jardins de Suzanne VI: pour Coca, 1988, acryl, 50,3 x 66,5

miroir. Regarder d'un autre œil, à ma gauche, ce vieillard qui regarde un reflet de Suzanne dans le miroir du bassin. Faire converger mes deux yeux sur le vieillard debout, mon pendant, mon image en miroir dans le tableau. A ceci près qu'il baisse les siens, lui, et que je vois qu'il ne peut pas me voir. Ou ne *veut* pas me voir. Comme quelqu'un qui vous cache quelque chose.

Mais que pourrait-il bien me cacher encore que je ne sache déjà, moi qui ai vu, au premier plan, tout ce qui lui passait par la tête? N'en sais-je pas sur lui plus qu'il n'en sait lui-même, puisque je viens de lui interpréter son désir en lui reconstruisant son fantasme? Il m'y a grandement aidé, je l'avoue. Car sans lui, le lourd volet opaque qui semble avoir été conçu pour boucher la vue sur le lieu réservé à Suzanne, serait resté fermé. Ne me l'a-t-il pas obligeamment ouvert tout grand, m'offrant accès, par cette large porte fenêtre, à la Chose même, unique objet de son tourment, dont il ne peut ou ne veut se saisir. M'invitant, pressamment, à la saisir pour lui?

Sachant bien qu'une vitre m'empêche de m'en saisir. Et que, quand même n'y aurait-il pas de vitre à cette porte fenêtre, je ne saisis jamais, de la Chose, que sa représentation précieuse, peinte en trompe-l'œil sur une surface.

Est-ce cela qu'il me cache hypocritement: que saisir la Chose m'est impossible autant qu'à lui, - mais en se gardant bien de m'en avertir, afin de me laisser me casser le bec, dupe du leurre qu'il me présente, proie du piège qu'il me tend?



S⁶⁰ 84. *Suzanne poussa un profond gémissement*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5



Mais son piège ne prend plus. Car si, tout à l'heure, jouant le jeu de son second, je m'amusais à m'abuser, allant jusqu'à m'imaginer rampant à son image, faisant le geste d'arracher le même genre de rideau sur quoi sa main se crispe, m'efforçant en vain de voir, derrière, par une fente, la Chose en soi, toute, nue, à portée de main, – je suis revenu de mes illusions. Après avoir erré complaisamment parmi les apparences, m'être fourvoyé à plaisir, m'être divisé, séparé de moi-même, j'ai regagné sagement la place que la représentation m'assigne, selon la loi de la perspective.



Acte IV: le jugement de Daniel

Je ne l'ai transgressée, cette loi, que pour comprendre et démontrer comment, mauvais et méchant juge, il avait transgressé la sienne. Je savais qu'il y avait eu crime. Son dossier était accablant. Il y restait néanmoins quelques points obscurs. Par scrupule professionnel, et dans le louable but d'instruire une cause, évidemment perdue, dans ses moindres détails, je me suis transporté sur les lieux du crime, m'y suis livré à une reconstitution des faits, n'hésitant pas à y mettre du mien, payant de ma personne, consultant des témoins, des experts prestigieux. D'aucuns jugeront que j'en ai trop fait. Qu'il y a une limite à tout. Que pour Titien, d'accord. Que le Père Augustin, Balzac, Marcel et son Ruskin, Jean-Jacques et sa Solar, c'était déjà beaucoup. Mais que Freud et son Jacques, vraiment,



S⁸⁵ 118. *Toute la vérité sur Suzanne*, 1990, technique mixte, 1x21 (66x103) et 1x21 formats variés, détail 1, pastel, 28x32, n^{os} 6, 7, 8

n'avaient pas leur place ici. Que Vienne n'était pas un prétexte suffisant pour impliquer la psychanalyse dans mon analyse, qu'elle rend interminable. Qu'identifier un coupable n'oblige pas à s'y identifier. Qu'un transport de justice peut se passer de transfert, surtout mal contrôlé...

Qu'on dise ce qu'on voudra. Je suis de ceux qui ne reculent devant rien, moi, pour faire éclater la vérité. Or elle éclate, voyez. Et voyez avec moi, grâce à moi triompher la justice! Voyez ce mauvais, ce méchant juge. Reconnaissez qu'en adoptant, pour le confondre, sa perspective dépravée, j'étais bon juge. Car c'est en pleine connaissance de cause que je puis le juger, à présent. La loi de la perspective me replace dans la perspective de la Loi. Et de ce point de vue, il est coupable, à l'évidence.

Que dis-je coupable? Condamné. Mieux: exactement comme dans *Daniel*, c'est lui-même qui prononce la sentence et c'est lui-même qui l'exécute sur lui-même: l'Ange de Dieu, ici comme là, n'aura plus qu'à rengainer son glaive. Sa victime, ici comme là, s'avère être son propre bourreau.

On se souvient que, dans *Daniel*, c'est en prenant position dans le discours et en soutenant comme véridique une vision mensongère, que le juge duplice se laisse prendre au mot, et, très exactement, *se coupe*. Ce qu'il dit ne tombant pas dans l'oreille d'un sourd, Daniel n'a plus qu'à prendre acte de cet acte de parole, et renvoyer son propre message à l'émetteur: tu t'es coupé? Donc tu seras coupé.

Le juge duplice se coupe de même, chez Tintoret. La différence est qu'il se coupe dans un autre langage, le

seul par lequel il puisse s'exprimer. En silence. Par images. Ce langage ne se prête pas moins à la tromperie que l'autre. Simplement, il trompe l'œil, pas l'oreille. Mais ce discours en trompe-l'œil peut aussi faire commettre des lapsus. Non moins révélateurs que les lapsus linguae, pour qui n'a pas les yeux dans sa poche.

Un *lapsus*, au sens propre, c'est le résultat d'une chute. C'est un morceau tombé de quelque chose, à la suite d'une coupure, notamment. Or ce que le peintre provoque, en me représentant l'image de ce vieillard qui me fait face, et en lui faisant prendre position à cette place, c'est très exactement ce genre de lapsus.

J'étais bien inspiré en soupçonnant que ce vieux-là me cachait quelque chose. Que me cache-t-il? C'est évident: il me cache une moitié de sa personne. De ma place, je le vois – il se montre – tel que la fin de l'histoire l'annonçait: coupé, fendu en deux, de haut en bas.

Je vois qu'il me cache une moitié de son corps. Mais je vois aussi la moitié qu'il me cache.

Et cette moitié tombée, cette partie chue, c'est l'autre, son second. Coupé en deux, lui aussi. Mais en travers. Au niveau du tronc. De lui, je ne vois que la tête, les épaules. Pour le reste: une vaste tache rouge, un flot de sang.

Tout se passe comme si ce second représentait le lapsus du premier, et en manifestait à mes yeux la vérité cachée. Une vérité qu'il se cache à lui-même, puisque, de là où il se trouve, il ne voit rien de la manœuvre ni des manigances de son second. J'irais même jusqu'à dire qu'il en est en partie inconscient, la refoulant derrière

la haie, tout en bas du tableau.

Certes, il est parfaitement conscient de son désir, et que ce désir contrevient à la Loi. Il sait, ou croit savoir *qui* il désire, et il sait aussi que, cédant à ce désir, il vient de transgresser un interdit. Mais il s'arrête en chemin. Impossible d'aller plus avant. Comme si, ayant entre-aperçu de loin celle qu'il sait qu'il convoite: Suzanne, il avait perçu, l'instant d'un regard, Celle qu'il ne savait pas qu'il désirait en elle, la Chose même, *das Ding*. L'inoubliable. L'interdite fondamentale, parce que l'originnaire, la Première, dont toutes les suivantes, – eût-il été le plus redoutable Don Juan qu'ait connu Babylone – n'auront jamais été que les suppléantes, les secondes. Il est vieux. C'est le soir de sa vie. Mais le feu du désir brûle encore dans ses veines. Cette Suzanne est si belle, elle le rend fou, il la lui faut, il l'aura! Par ruse, par force, peu importe, il l'aura! Encore une, au moins une, la dernière peut-être dans la longue série des secondes. Elle est trop jeune, et lui trop vieux? Elle pourrait être sa fille, et lui son père? Raison de plus: par sa barbe, il l'aura! Il lui mettra la main dessus, sacré bon dieu de nom de Dieu!

Il s'approche: et voici qu'à cette dernière seconde, il voit, devant ses yeux, se substituer... Ô joie, ô jouissance! – une Troisième, sous les traits de laquelle il reconnaît la Première. Mais la Première, sous les traits de...Horreur! Non! Plutôt ne plus rien voir, s'aveugler, que...

Dans son article sur «le motif du choix des coffrets», Freud rapproche et éclaire l'une par l'autre deux scènes

de Shakespeare, – l'une comique (dans *le Marchand de Venise*), l'autre tragique (la dernière du *Roi Lear*).

Lear est un vieillard, écrit Freud. Pas seulement un vieillard: un mourant. L'heure est venue pour lui du grand départ et, partant, de faire la part de tout le bien qu'il possède, pour le laisser à d'autres. «*Cependant cet homme voué à la mort ne veut pas renoncer à l'amour de la femme, il veut se faire dire à quel point il est aimé.*» N'étant plus d'âge à être le fils qui, petit enfant, se l'entendait dire par la Mère, la Première, l'unique objet de son amour, il se le fera dire quand même, ce vieil enfant devenu père, par son enfant devenue Mère, pour l'occasion. Par sa petite dernière – la troisième de ses filles – par l'adorable, la pure, la chaste Cordélia. Mais que lui signifie-t-elle, au moment où, dans la scène finale, on le voit la porter dans ses bras comme il se voyait porté, lui, autrefois, dans les bras de son inoubliable bien-aimée? Ce qu'il porte, c'est le cadavre de Cordélia, mais avec ce cadavre c'est aussi le sien propre. «*Cordélia c'est la Mort*», écrit Freud. C'est *sa* mort. C'est sa Mère et la Mort. Ou c'est sa Mère la Mort. C'est la Première revenant, sous les traits de la Parque, une jeune Parque, mais la plus terrible, l'inévitable: la Troisième, celle qui coupe le fil du destin, tissé et dévidé par les deux autres. Toutes les trois – Atropos, Lachésis et Clotho – symbolisent les trois inévitables relations de l'homme à la femme, soit: «*la génitrice, la compagne et la destructrice. Ou bien les trois formes par lesquelles passe pour lui l'image de la Mère au cours de sa vie: la mère elle-même; l'amante qu'il choisit à l'image de*

la première; et pour terminer, la Terre-Mère, qui l'accueille à nouveau en son sein. Mais c'est en vain que le vieil homme cherche à ressaisir l'amour de la femme, tel qu'il l'a reçu d'abord de la Mère; c'est seulement la troisième des femmes du destin, la silencieuse déesse de la mort, qui le prendra dans ses bras.»⁵⁸

Pour l'emporter, redevenu son chérubin, dans ce paradis promis aux justes par le Seigneur? Pour monter avec lui au septième Ciel, comblée par lui comblé par elle, réunis, ne faisant qu'un ensemble, pour l'éternité? Certains peuvent à bon droit caresser cet espoir. Pas mon vieillard. En franchissant la haie, il vient de mettre un pied dans l'antichambre de la mort. Il l'a vue. Elle était là. C'était bien Elle. La Mère? la Mort? L'une et l'autre: la Chose. Comment *ne pas* la fuir? Réellement, c'est impossible. Alors il la fuit, tête baissée, d'une certaine manière, pour la retrouver, Toute Autre, autrement.

Politique de l'autruche, – que Tintoret transforme en politique du canard. Est-ce un hasard s'il a peint, à côté du vieillard, cette famille de canards? Devant la mère accompagnée de cinq (pourquoi cinq?) petits, le canard mâle a perdu la tête. Elle est sous la surface de l'eau, cherchant on ne sait quoi – probablement un vers à offrir à la mère – dans les profondeurs noires de la mare...

Ainsi fait le vieillard. Cloué sur place, tête baissée, il se rêve ailleurs. Incapable de fuir, il trouve tout de même le moyen de se barrer. Ne pouvant repartir, il se répartit des deux côtés de cette haie qui lui permet de se départir d'une partie de lui-même. Il se laisse à moitié tomber et sa partie

cachée se précipite inconsciemment, dans le bas du tableau, sur une autre scène, où je l'ai vu prendre position, comme sujet, dans un fantasme.

Je peux maintenant, achevant de reconstruire ce fantasme, comprendre à quelle mortelle issue il le conduit.

Cette position du sujet dans son fantasme, Tintoret l'a peinte très exactement comme Lacan l'écrira:

§ ◇ a (A)

A gauche, le sujet divisé: ce demi-vieux, lui-même coupé en deux.

A droite l'objet cause de son désir. Ce désir est le désir de l'Autre, qui est bien là, resplendissante. Mais pas là pour lui. Barrée pour lui. Pas-toute pour lui. Quasiment rien pour lui: un lambeau de reflet, tombé d'Elle et qui flotte, vague épave d'un très ancien naufrage, misérable mirage, mais qui suffit à fasciner ses yeux.

Entre le sujet et l'objet, situé au champ de l'Autre, une espèce de losange, ou plutôt deux (si l'on veut bien considérer comme tels ces quadrilatères vus en perspective):

– un grand losange: le panneau de la haie,

– et un petit losange, inscrit dans le premier: le cadre du miroir, où Suzanne plonge son regard. Il y plonge, mais en fait il s'élève. Puisque ce qu'elle y trouve, c'est l'image de l'oiseau perché dans l'arbre. De le voir là, au creux de la fourche, elle est ravie, comblée. Oiseau divin, objet providentiel, qui la transporte en paradis.

De l'autre côté du miroir, – derrière la haie, en revanche, c'est l'enfer. Pourquoi?

Comparons la position du vieillard à celle de Suzanne. A certains égards, elle est analogue. C'est par le biais d'un miroir – le miroir de la source, vers quoi plonge, de même, son regard – qu'il établit, lui aussi, une relation avec son objet.

Cette relation, il l'établit en position perverse: celle du voyeur. Mais à le voir grimacer, le visage torturé, brûlant d'un feu du diable, sa position de voyeur ne le satisfait manifestement pas. Visiblement, il fait tous ses efforts pour en changer. Impossible. Son crâne vient buter contre un obstacle invisible, mais aussi infranchissable que celui qui arrête l'autre, face à moi.

Que cherche-t-il, en fait? A résoudre un problème d'*accommodation de l'œil sur le regard*. A voir d'un autre œil ce qui regarde son désir dans le cadre de son fantasme. Autrement dit: à rejoindre, dans l'espace, une place qui lui permette d'occuper, comme sujet percevant, une position telle que, sa relation à l'objet s'en trouvant modifiée, il puisse l'appréhender avec plaisir dans le cadre de son fantasme, donc donner à ce fantasme un contenu pleinement satisfaisant.

Cette place, je l'occupe. Inconscient, le contenu de ce fantasme ne m'est pas visible comme tel. Je dois donc (comme Freud recommande à l'analyste de le faire, à un certain moment – crucial – de la cure) remplir le cadre du fantasme en *construisant* son contenu. Je me suis employé à le faire. Le résultat, c'est une vision, toute investie par le désir. Par un désir d'enfant. De petit enfant. Un désir de petit oiseau. De bébé. Dont le désir est déterminé par, et donc se règle sur,

le seul désir de l'Autre. Un Autre primordial: la Mère, de qui le désir fait loi, absolument, pour son enfant, aussi longtemps qu'une autre Loi, qui s'énonce, elle, *au nom du Père*, n'y a pas mis son «holà!»

Or que désire cette Autre primordiale? Un objet, dont elle manque, et qu'elle attend de son enfant. Fais-moi jouir!, lui intime-t-elle en somme, tendrement, mais impérativement. Surmoi de la jouissance. Cet objet, cause du désir et instrument de la jouissance de l'Autre, le pauvre oiseau est trop petit pour l'*avoir*. Mais assez grand pour l'*être*.

Déterminé par l'Autre, son désir se réalisera donc comme désir d'*être l'objet qui manque à l'Autre*, et qui le comble.

Désir toujours insatisfait, dans la réalité. Car comment l'être, cet objet foncièrement perdu, sans cesser d'être soi – un sujet? La seule conduite tenable, en l'occurrence, c'est donc de faire semblant de l'être, et de tenir son rôle le mieux possible: en semblant l'être, semblant d'être, dans le rêve fomenté par le désir de l'Autre.

A cet égard, jouer le petit oiseau, c'est jouer gagnant. Le plumage et le ramage d'un Chérubin font déjà merveille. Mais être un petit oiseau, c'est mieux encore. C'est l'idéal. C'est rêvé.

Voilà pourquoi Suzanne est au paradis.

Et le vieux en enfer.

Etre l'oiseau qui comble Suzanne: tel il se voit, dans son fantasme. Et tel en vain il s'efforce à paraître, aux yeux de l'Autre. Mais Elle ne le voit pas. Et quand bien même elle le verrait!

Elle ne peut pas le voir. Pour qu'elle le voie, il faudrait supposer

58. «Le motif du choix des coffrets» (1913), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 81.

d'abord qu'au lieu d'une glace, il y ait une vitre transparente dans le cadre de son miroir, ainsi transformé en fenêtre. Et ensuite que fût découpé un rectangle de haie, qui s'ouvrirait comme un volet. Alors – suivez le fil de son regard – alors oui, à la place où elle se voit se contempler elle-même, avec l'oiseau, dans sa beauté totale, elle le verrait, l'oiseau que ce Chérubin déplumé s'est mis en tête d'être, quand même, et en dépit de tout, – malgré son âge à lui et sa jeunesse à elle, quoiqu'il la sache mariée, chaste et fidèle, bien que la Loi, la loi du Père dise non! – oui, elle le verrait: dans toute son horreur.

Vision d'enfer, à la faire fuir en se voilant la face, ou s'évanouir. Car dans sa position de voyeur *il se fait voir*, il se dévoile, s'exhibe, avec son crâne oblong en forme d'oignon marin, oiseau *schminocéphale*, phallocéphale, sous les dehors obscènes de quoi? Qu'on me passe l'expression: d'une tête de nœud.

Nœud qu'il n'est pas. Nœud qu'il ne peut pas être. Mais nœud que je serais prêt à jurer qu'il est, sur ma tête, si je me fiais à l'image de la sienne. Image trompeuse, menteuse, évidemment. C'est pourquoi je pourrais dire, avec Daniel: «*Tu as bel et bien menti contre ta propre tête: car l'Ange de Dieu attend, glaive en main, pour te scier par le milieu.*»

Inutile: Tintoret, qui l'a déjà là-bas séparé d'une moitié de lui-même, coupé de l'autre, coupé de l'Autre, a trouvé le moyen de le faire se couper cette fois de telle manière qu'il perd tout, et se perd tout à fait.

Cet objet qu'il aspire, perversément, à être⁵⁹ il a beau s'évertuer à

retomber en enfance pour le paraître, il ne l'est pas. C'est un enfant perdu, à jamais. Ainsi le veut, pour tous, la Loi du Père: il faut accepter de se perdre comme enfant pour devenir un homme, soit pour l'*avoir*, cet objet qu'elle vous interdit d'être, et l'offrir à une autre que l'Autre.

Or l'enfant perdu que je vois à ma gauche n'est pas non plus un homme. Il l'était. Il ne l'est plus. Scié par le tronc comme il l'est, sur l'image, et par ce tronc auquel se noue la haie, fatal obstacle devenu l'instrument même de son supplice, il n'a plus rien d'un homme. Car un homme-tronc est-il encore un homme? Non, puisqu'ayant perdu tout ce qui fait un homme, c'est un homme perdu.

Ainsi l'objet qui manque à l'Autre, et qui la comblerait, il manque à l'être et il manque à l'*avoir*. Qu'on se souvienne du choix forcé qu'il méditait, jouant sur les mots, en grec, d'imposer à Suzanne: *ou bien* mes mains, mes sales mains, au sens propre, *ou bien* mes mains, les mains de ma justice, pas plus propres, au sens figuré. Pour elle, c'était comme un «la bourse ou la vie». Au nom de l'Un, qu'elle adore, elle choisit de garder son trésor, son avoir, et de perdre la vie, – son être. Elle risquait de tout perdre: un trésor ne vaut rien pour un mort. N'étant plus, jouirait-elle de l'avoir? Mais Dieu veille, et lui envoie le petit Daniel. Qui fait si bien qu'au bout du compte, elle garde tout: *et* son trésor de chasteté, *et* sa vie, qui en devient exemplaire, éternelle.

Tintoret ne s'y est pas trompé: Suzanne, son modèle, ne jouit-elle pas dans son tableau, par son tableau, d'une vie éternelle? Radieuse, en

59. «*Tout le problème des perversions consiste à concevoir comment l'enfant, dans sa relation à la mère, relation constituée dans l'analyse non pas par sa dépendance vitale, mais par sa dépendance de son amour, c'est-à-dire par le désir de son désir, s'identifie à l'objet imaginaire de ce désir en tant que la mère elle-même le symbolise dans le phallus*» (Lacan, *Écrits*, p. 554).



S⁸⁰ 107. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32), n° 7

paradis dès ici-bas, toute à elle-même. Une avec son avoir, et tellement belle à voir, par-dessus le marché!

Quant au vieux juge duplice, pour lui, c'est l'enfer. Dans la moitié sinistre du tableau où le Maître l'enferme, je le vois coupé en morceaux. Mais le plus admirable, c'est que son crime est son châtement même. Par une de ces condensations comme on en trouve dans les rêves, et grâce à des déplacements (comme on en trouve aussi) dont je suis moins l'agent, que l'acteur, c'est à la fois avant, pendant et après son crime, culpabilisé (honteux), devenant coupable (voyeur, fétichiste, exhibitionniste, bref pervers polymorphe), et reconnu coupable (menteur), que je le vois coupé.

De sorte que c'est à bon droit que, face à moi, le vieillard baisse la tête, en signe, évidemment, de profond respect. Mais (je m'en avise à présent), c'est moi qu'il salue, chapeau bas. Ne vois-je pas tout ce qui est caché? Ne sais-je pas toutes ces choses avant qu'elles n'arrivent? Pareil à Dieu qu'implorait Suzanne?

Pareil à Dieu... Non. Disons, modestement, pareil à son prophète. Et comme le Créateur, en l'occurrence, c'est Tintoret, je suis ni plus ni moins que le Daniel de ce maître-là. Ses desseins ne me sont pas impénétrables, à moi. A la place que sa souveraine perspective, et dans le rôle que sa divine Providence m'assignaient, n'ai-je pas su démasquer l'imposture, éclairer un public aveuglé, rendre pleine justice, enfin, à sa Suzanne?

Encore une fois, l'histoire pourrait s'arrêter là. D'ailleurs, dans le texte biblique, l'histoire de la chaste Suzanne s'arrête là: au quatrième acte.

Celui du jugement de Daniel.

Mais l'histoire de Daniel continue. Donc la mienne, puisque je suis Daniel, clairvoyant interprète des visions, des énigmes à travers quoi son maître se manifeste à ses créatures.

Il y aura donc un cinquième acte, dans ma *Suzanne*. Cinq actes en un seul tableau, cela fait beaucoup, direz-vous. Préférez-vous un seul acte, en cinq tableaux? Cela ferait opéra-bouffe, sinon carrément farce. De l'Offenbach, ou du Labiche. Pourquoi pas vingt, pour quoi pas cent, pourquoi pas cent vingt-et-un, de tableaux, comme on en voit, paraît-il, dans le théâtre de certains modernes...

Non, moi, j'ai le goût des classiques. Corneille et ses dilemmes. Racine et ses lieux clos. Il me faut mes cinq actes. C'est la règle, pour la grande tragédie.

Cinq actes en un seul tableau, donc.

Acte V: le pauvre homme...

Passons au cinquième acte. C'est celui du dénouement, autrement dit, plus techniquement, selon la *Poétique* d'Aristote et comme l'explique l'Abbé d'Aubignac, celui de la catastrophe: «un renversement des premières dispositions du Théâtre, la dernière péripétie, et un retour d'événements qui changent toutes les apparences des intrigues au contraire de ce qu'on en devait attendre.»⁶⁰

Le roi Nabuchodonosor, une nuit, fut visité par un songe⁶¹. Mais au réveil, il avait tout oublié, sauf qu'il

avait vu *quelque chose*, d'insupportable à voir. Magiciens, astrologues, enchanteurs, et ce qui se faisait de mieux en matière d'onirocritique: les Chaldéens, furent convoqués.

*Un songe (me devrais-je inquiéter d'un [songe?])
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le [ronge]⁶²*

leur déclare-t-il, en substance. Ajoutant: Révélez-moi ce que j'ai vu, car «la chose m'a échappé; si vous ne me faites connaître le songe et son explication, vous serez mis en pièces...» Ils se creusent la tête, ils sèchent. Le roi ne plaisante pas. Fou de colère, il s'apprête à faire découper en morceaux tous ces crétiens d'intellectuels. Panique à Babylonie. Quand soudain

*Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,
Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres [revêtus...]⁶³*

entre en scène. C'est Daniel. Le vrai Daniel, l'authentique.

L'autre Daniel, le grec, en interprétant, tout gamin, la vision des vieillards (ou les visions d'un vieillard), réalise un exploit. Mais un exploit zéro, puisque *supplémentaire*, et apocryphe. Son premier véritable exploit, c'est ici, maintenant, qu'il va le réaliser. L'occasion lui est offerte d'entrer par une voie royale dans sa carrière de prophète.

Ce petit juif faisait déjà l'admiration du Grand Eunuque du Palais, des sous-eunuques et de la valetaille. Devant le Roi des Rois, il se surpasse. Grâce à Dieu, naturellement: le Dieu de ses pères, qu'il vénère et qui l'inspire. Ce Dieu ne vient-il pas de révéler à Daniel le secret de la vision du miroir, où Daniel a pu voir la chose qu'a vue le roi, en rêve, et sur quoi, au

réveil, il s'est empressé de fermer les yeux pour oublier ce qu'il a vu. Mais Daniel, lui, garde les yeux ouverts, nuit et jour. *Il n'oublie pas*. Aussi peut-il décrire à l'autre ce que lui a peint Dieu, et, l'ayant déchiffré, renvoyer à son destinataire, en clair, l'obscur message qui lui était adressé.

«O roi, tu regardais, et tu voyais une grande statue; cette statue était immense, et d'une splendeur extraordinaire; elle était debout devant toi, et son aspect était terrible...»

Pourquoi terrible? Parce que l'éclat de cette beauté n'était qu'un leurre, masquant une vérité dont on comprend que ce roi infatué de lui-même, qui se flattait d'étendre son empire sur la terre entière, d'y régner seul, adoré comme l'Unique et l'égal de Dieu même, n'ait rien voulu savoir. Que lui apprend Daniel, prophète de son malheur? Vous le saurez en lisant son livre.

Mais lisez-moi plutôt, puisque je suis Daniel. Et même Daniel en mieux. Il ne voit qu'une statue, lui. Moi, mon Maître Tintoret m'en fait voir deux.

En fait, il s'agit de la même statue en deux exemplaires. La même? Non, *presque* la même. Malgré leur apparente identité, les deux exemplaires présentent une petite différence. Mais significative à mes yeux. Peut-être même une différence spécifique, comme on dit dans l'École. Cette différence qui permet de distinguer l'espèce *homme*, en tant qu'elle parle, d'un *animal* de son genre. Ou celle dont un homme aime à se prévaloir en parlant, singulièrement en parlant d'amour, pour se distinguer des *femmes* de son espèce.

60. *La Pratique du Théâtre, Oeuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques, qui font profession de les réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, Paris, 1657.
61. *Daniel*, 2, 3.

62. Racine, *Atthalie*, II, 5.
63. *Ibid.*

Deux statues, donc, sculptées dans la pierre. Deux produits de l'art humain, qui par ailleurs reste dissimulé dans le paradis artificiel qu'est ce jardin. L'une à droite, l'autre à gauche (au troisième plan) du vieillard qui me fait face au second plan, et qui paraît fermer les yeux sur ce qui se passe au premier plan, mais qu'à mes yeux grands ouverts une lumière tombée du ciel illumine pour moi qui, en dehors du tableau, vois tout ce qui est caché dans ce tableau.

La statue de droite, bien éclairée, est située dans la moitié «Suzanne» du tableau. Dressée contre un des montants de l'entrée (ou de la sortie) centrale, elle marque le début (ou la fin) de la barrière de croisillons qu'on aperçoit à droite. Que représente-t-elle? Disons: une espèce d'homme. Car si elle a bien figure humaine, le reste se réduit à un tronc, sans bras, sans jambes, posé sur un socle.

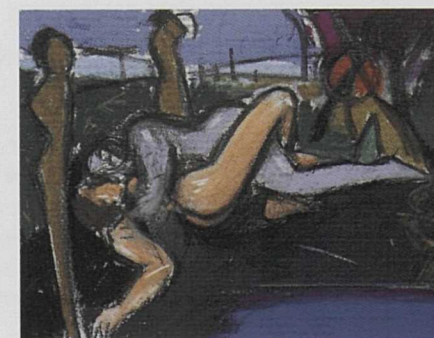
Je dis: une espèce d'homme. Figé dans la pierre en un garde-à-vous particulièrement éloquent, cette statue ne peut en effet passer pour une espèce de femme. Témoin l'espèce de nœud qu'il exhibe en lieu et place de cache-sexe. A l'examiner de plus près, ce nœud de pierre ressemble à s'y méprendre à un gros papillon, ailes déployées. Que dis-je, un papillon! Dieu du Ciel, mais c'est un phallus! Un superbe spécimen de phallus ailé!... Sommes-nous vraiment dans le jardin de Joakim? Ou à Pompéi, du côté de la Villa des Mystères?

L'autre statue se trouve à gauche, donc dans la moitié «vieillards» du tableau. Plus précisément: dans la partie de cette moitié – une étroite bande verticale – coupée du reste par

le montant de la haie. Adossée elle aussi à la barrière de croisillons, dont elle marque un début (ou une fin) elle fait le pied de grue, elle, à l'entrée (ou à la sortie) latérale du jardin: celle qui donne sur la ville qu'on aperçoit tout là-bas, noyée dans une poussière d'or.

En partie masqué par un tronc d'arbre, et quelque peu dissimulé dans la pénombre, cette espèce d'homme de pierre, sans bras, sans jambes, posé sur un socle, semble n'être d'abord que le frère jumeau du précédent. Son frère *féminisé* serait plus juste. Si j'y trouve bien encore une espèce de nœud, ce nœud plus flou paraît plus lâche, moins rigide. On dirait bien que le phallus ailé, ici, s'est envolé. Cette espèce d'homme serait donc une espèce de femme. Ce que confirme l'examen du buste: plutôt que de virils pectoraux, ce sont deux mamelles que j'y vois poindre, sinon pendre.

Mais la différence entre les deux tient peut-être aussi bien à l'âge. A droite, à l'orée de la forêt primitive, la jeunesse, dans toute sa mâle verdure, environnée d'arbrisseaux verdoyants. A gauche, sous de grands arbres aux feuilles sombres, le déclin, la mauvaise graisse accumulée à force de repas d'affaires, – affaires qu'on traite en ville, pas toujours très honnêtes, entraînant des procès, devant Monsieur le Juge, un saint homme, mais tellement surmené ces derniers temps, le brave homme, qu'il a la tête ailleurs, le pauvre homme, qu'il a dû s'absenter un moment pour se détendre un peu, pour prendre l'air de la campagne, parce qu'il aime, le pauvre homme, – il aime passionnément la nature, les fleurs, et les petits



oiseaux... La preuve: par l'odeur alléché, il vient d'entrer dans ce jardin, il s'est approché de cette haie. Sans penser à mal, le pauvre homme. Sans savoir, naturellement, sans imaginer une seconde que, un pas de plus, une mauvaise chute et...

Le pauvre homme! Ce *le pauvre homme* qui, chez Molière, vise ironiquement son Tartuffe⁶⁴, peut en effet parfaitement s'appliquer au nôtre. Pour paraître dévôt à la ville, il n'est pas moins homme, son sein n'enferme pas un cœur qui soit de pierre, et il entend bien, s'approchant d'elle, le prouver à la femme d'Helkias. A la manière de Tartuffe devant l'épouse d'Orgon⁶⁵. C'est-à-dire en lui tenant un double discours. Là-haut, humblement, il s'incline devant l'aveuglant éclat de cette beauté toute céleste, il adore, dans cette femme, non pas la femme, mais son seul Créateur, et lui rend grâces comme

*Au plus beau des portraits où lui-même s'est
[peint.*

Sans doute a-t-il pu craindre un instant (car le Malin lui aussi s'y entend en peinture) que l'ardente amour éveillée dans son âme par la seule vue de ce portrait ne fût mêlée de quelque honteuse concupiscence:

*D'abord j'appréhendai que cette ardeur
[secrète
Ne fût du noir esprit une surprise adroite;
Et même à fuir vos yeux mon cœur se résolut,
Vous croyant un obstacle à faire mon salut...*

lui signifie-t-il, en haut. Cependant qu'en bas:

*-Que fait là votre main?
- Je tâte votre habit: l'étoffe en est melleuse...*

A Dorine, il disait tout à l'heure, lui tendant son mouchoir:

*Couvrez ce sein que je ne saurais voir:
Par de pareils objets nos âmes sont blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées...*

Pensées dont je le vois évidemment coupable, ici, derrière sa haie, le regard vainement attaché à un pareil objet, comme prêt à s'écrier: découvrez-moi ce pied que je ne saurais voir...

*Mais enfin je connus, ô beauté toute aimable,
Que cette passion peut n'être point coupable,
Que je puis l'ajuster avecque la pudeur,
Et c'est ce qui m'y fait abandonner mon cœur*

continue-t-il en haut, la main sur le cœur.

*Ce m'est, je le confesse, une audace bien grande
Que d'oser de ce cœur vous adresser
[l'offrande...*

surtout lorsqu'on voit sous quel obscène avatar ce cœur ose s'offrir, en bas.

*Mais j'attends en mes vœux tout de votre bonté
Et rien des vains efforts de mon infirmité.
En vous est mon devoir, mon bien, ma quiétude,
De vous dépend ma peine ou ma béatitude,
Et je vais être enfin, par votre seul arrêt,
Heureux, si vous voulez, malheureux, s'il vous
[plaît.*

Cet arrêt, la femme d'Orgon, Elmire, saura trouver les mots qu'il faut pour le signifier au Tartuffe. La femme d'Helkias aussi, dans le texte. Dans le tableau, Suzanne se tait. Mais qu'a-t-elle besoin des mots d'Elmire? Avec son miroir, elle dit tout, et au-delà: il suffit qu'elle s'y mire, superbe de mépris, pour, non seulement provoquer l'arrêt du coupable, mais le faire prononcer et exécuter par lui-même contre lui-même, ce dont il ne se relèvera pas, *le pauvre homme...*

J'avais annoncé un cinquième acte de tragédie, avec le vrai Daniel comme protagoniste. Me voici en pleine comédie, apparemment, avec le faux - le grec - et ses jeux sur la langue. Mais il fallait ce détour par en bas, pour mieux m'élever au style noble, qui convient au tragique de la situation. Du tragique il y en a tou-



64. Molière, *Tartuffe*, I, 4.
65. Ibid., II, 3.

S⁸⁰ 107. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32), n° 14

jours un peu, à l'arrière fond de toute grande comédie, en tant que comédie *humaine*. Freud nous le rappelait tout-à-l'heure. *Le pauvre homme* peut faire rire, et même faire rire aux larmes, chez Molière. Mais, avec l'ironie en moins, le rire cesse, les larmes restent. *Ce pauvre homme*, n'est-ce pas ce qu'on entend le cœur gémir et répéter cent fois, chez Sophocle?

Repartons de ce pauvre homme, visiblement tombé très bas, dans le tableau. Touchant à son oreille, un entrecroisement de rameaux poussés sur la haie de rosiers se détache, en vert sombre, sur le rouge vif du manteau. Créateur, comme le Dieu de Daniel, d'un monde où rien n'est sans pourquoi (pas même les roses), pourquoi donc Tintoret les a-t-il peints? Pour offrir à son prophète, bien sûr, sinon le rameau d'or qui permet à Enée de s'orienter dans les Enfers, du moins un fil conducteur pour interpréter la signification du couple énigmatique de ces statues.

Or, selon l'embranchement choisi, où me conduit ce fil? A une rose, ou (qu'on me pardonne) au cul luisant d'un cerf. Un cerf d'un certain âge, je dirais même un vieux cerf, à en juger par ses bois, significativement fourchus, ou par le nombre de ses andouillers, – un mot qui vient probablement du latin populaire *ante-oculare*: «qui est devant les yeux».

Quoiqu'une tradition bien établie fasse du cerf un symbole d'ardeur sexuelle, la biche, qui broute ou se désaltère, paisiblement, à sa gauche, ne semble pas intéresser celui-ci outre mesure. Non, il regarde autre chose. Quoi donc? Ce qu'il a devant les yeux: la statue, soit l'image tronquée,

mutilée, pétrifiée d'un animal de son genre, mais pas de son espèce, avec l'air de se dire, lui, l'animal: *le pauvre homme!*

C'est que lui, l'animal, n'a pas de problèmes avec la biche, sa compagne. Le pur instinct les pousse à s'unir, ce qu'ils font au temps prescrit par la nature, sans honte à surmonter, sans faute à se faire pardonner, sans se voiler ni se dévoiler l'un à l'autre. Quand ils vont à la source, c'est par besoin, et pour y boire, pas pour y contempler vainement leur image, moins encore pour y chercher le reflet désespérant, vestige insaisissable, de quelque paradis perdu. Tandis que le pauvre homme...

Découpez l'étroite bande au bas de laquelle il est emprisonné, pliez-la par le milieu, faites se recouvrir la moitié inférieure et la moitié supérieure, et vous le verrez apparaître, par transparence, tel qu'en lui-même enfin le désir de l'Autre le pervertit: figé, entravé, sans mains pour rien saisir, sans bras pour embrasser, incertain quant au sexe, adipeux, – terrifiant d'impuissance pour l'éternité...

Le pauvre homme! La voilà donc, à la fin des fins, sa vérité dernière?

L'autre statue serait-elle là pour nous révéler, de lui, une vérité première et moins insupportable à voir? De fait, elle a un peu plus fière allure. C'est la même, entravée et manchote, mais en plus jeune, en plus viril. Une espèce d'homme elle aussi, à une différence près: ce phallus érigé, ou ce nœud de pierre aux apparences d'oiseau, qui en tient lieu.

Seulement, c'est dans la moitié *droite* du tableau qu'elle se dresse. Et cette moitié droite, c'est la partie

réservée à Suzanne, son champ clos. Le champ de L'Autre, de l'Autre sexe, où demeure la Chose. Nul ne saurait résister à son appel, ni s'empêcher d'en approcher. Mais à peine cet homme, en face de moi, a-t-il osé le faire, une barrière invisible, infranchissable s'oppose à ce qu'il fasse un pas de plus pour la saisir. Ebloui, aveuglé, il se fige et se pétrifie, seul avec son désir, et son emblème dressé, dont il ne sait que faire. Sinon, se divisant, fermer les yeux pour tomber dans un rêve, et les rouvrir sur l'écran d'un fantasme, dans le cadre duquel il ne saisira qu'un simulacre d'Elle, un rien, qui fait de lui ce rien, manquant de tout, un nourrisson dans la détresse, et finalement cette espèce d'homme au cœur de pierre, en quoi il se change à la fin.

Elle, de son côté, toute à elle-même, les yeux baissés sur son miroir pour regarder vers le Ciel, se satisfait pleinement de sa part de rêve. Une part d'elle-même perdue et retrouvée, et que nul homme réel n'eût été en mesure de lui offrir. Sauf à se transformer en miroir, ce miroir dont on notera qu'il se trouve dans la moitié gauche du tableau, donc dans ce qui est, pour elle, le champ de l'Autre sexe, – la prison de tous les Chérubins déçus⁶⁶.

Allons, bel oiseau bleu, chantez la romance à Madame, déclare Suzanne à Chérubin, dans le *Mariage*.⁶⁷ Dans les *Nozze*, cela donne le sublime *Voi, che sapete* – Vous, qui savez... – chanté par un mezzo, soit par une fille, parlant comme un garçon. Lequel dit, comme elle chante, à quel point son désir le rend fou: *Ricercò un bene fuori di me...*: «je recherche un bien hors

de moi-même. Et ce bien je ne sais ni qui le tient, ni quel il est». Tout ce qu'il sait, c'est que tentant à l'aveuglette de s'en saisir, il brûle, mais ce n'est jamais ça. Voulant l'embrasser je m'embrace, mais, *in un momento torno a gelar*, – en un instant je redeviens de glace.

De glace. Comme un miroir.

Vainement ton image arrive à ma rencontre... chante le Fou d'Aragon, vieux Chérubin d'Elsa:

*Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée
Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon œil est vide et comme eux*
[habité]

De l'absence de toi qui fait sa cécité.

Lacan, qui cite ces vers⁶⁸, en résume ailleurs la teneur en une formule: *il n'y a pas de rapport sexuel*⁶⁹. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de relation entre les sexes. Mais cette relation, par quelque bout qu'on la prenne, dans quelque position qu'on l'établisse, de quelque manière qu'on la dise, ou l'écrive, ou la peigne, ne sera jamais telle qu'elle permette de faire *un* de deux termes complémentaires. Chacun des deux sexes manque de ce qu'il faudrait pour compléter l'Autre sexe. A ce manque, qui laisse un vide glacial entre les deux, il est toujours possible, évidemment, de suppléer par objet imaginaire. Cet objet, la vis qui s'adapterait au boulon (rêve de Diderot), c'est en vain qu'on le chercherait dans la boîte à outil du père, qui lui-même la cherchait vainement dans celle du grand-père. Quitte à fouiller dans le grenier de ses souvenirs, il vaut mieux ouvrir la boîte à couture de grand-mère. On finira bien par y trouver un bouton. A coudre là, dans l'échancrure. Et tou-

66. Au tableau de Tintoret, on pourrait ici superposer le «tableau de la sexuation» composé par Lacan, in *Séminaire XX: Encore*, Seuil, 1975, p. 73.

67. *Ibid.*, II, 4.

68. *Séminaire XI*, p. 75.

69. C'est un des leitmotiv du *Séminaire Encore* cf. par ex. p. 131: «Il n'y a pas de rapport sexuel parce que la jouissance de l'Autre prise comme corps est toujours inadéquate – perverse d'un côté [le côté «homme»], en tant que l'autre se réduit à l'objet (a) – et de l'autre, [le côté «femme»] je dirai folle, énigmatique. N'est-ce pas l'affrontement à cette impasse, à cette impossibilité d'où se définit un réel, qu'est mis à l'épreuve l'amour?» – l'amour comme ce qui supplée à l'absence de rapport sexuel.

jours à recoudre. Parce que toujours cousu de fil blanc. De celui dont on fait les robes de mariées. Ou les romans qui finissent bien, comme celui que les heureux conjoints, persuadés chacun d'avoir trouvé chaussure à son pied, rêvent d'écrire ensemble, chacun de leur côté. Heureux conjoints? Heureux peut-être. Mais, sans vouloir leur jeter la pierre, conjoints? Vraiment? Comme s'il était possible de conjindre, en les mariant, l'eau et le feu...

Ou le fer et l'argile, dont étaient faits les pieds de la superbe et terrible statue que le roi Nabuchodonosor avait oublié qu'il avait vue en songe. «Tu regardais, lorsqu'une pierre se détacha sans le secours d'aucune main, frappa les pieds de fer et d'argile de la statue et les mit en pièces.» Et toute la statue, sa tête d'or, ses bras d'argent, son ventre d'airain, tout vola en morceaux. «Et le vent les emporta, et nulle trace n'en fut retrouvée...» Voilà ce qu'avait vu le Roi des Rois. Et ce que le plus puissant homme du monde avait vu là, c'était son impuissance à faire un, pour toujours, des éléments de son Empire.

Les temps sont proches où l'unité factice de ce corps gigantesque se morcellera en royaumes, de plus en plus fragiles. Le quatrième, trop hétérogène pour pouvoir supporter le poids d'une histoire que, de père en fils, toi et tes descendants avez rêvé d'éterniser sans Dieu, et contre Lui, vous fera basculer tous dans les ténèbres extérieures. «Tu as vu le fer mêlé avec l'argile, parce qu'ils se mêleront par des alliances humaines; mais ils ne seront point unis l'un à l'autre, de même que le fer ne s'allie pas avec l'argile.» Et la

pierre que tu as vue en songe, c'est la main de mon Dieu qui la jette, pour t'annoncer qu'il brisera ces alliances humaines, trop humaines. Et alors, «le Dieu des cieux suscitera un royaume qui ne sera jamais détruit.»

Voilà. «Le grand Dieu a fait connaître au Roi ce qui doit arriver. Le songe est véritable, et son explication certaine». Ainsi parla Daniel, le Prophète, devant le plus puissant des hommes. Alors «le roi Nabuchodonosor tomba sur sa face et se prosterna devant Daniel...»

De la part de Tintoret mon Maître, moi je t'annonce, pauvre homme qui me fais face: il n'y a pas de rapport sexuel. Les deux sexes mourront chacun de leur côté.

Eh bien? J'attends! Pourquoi ne tombe-t-il sur la face qu'à demi? Qu'a-t-il à rester à moitié debout? N'ai-je pas vu tout ce qui était caché? Interprète de mon Maître, analyste éclairé de la vision qu'il m'a peinte, n'ai-je pas donné sens à tout ce qui faisait énigme? A moins que...

Me reste-t-il encore quelque chose à découvrir, que ce juge hypocrite me cache? Que je ne peux, que je ne veux pas voir?

Oui. Voici la catastrophe. L'ultime péripétie. Finie, terminée l'imposture.

Les deux statues dont j'ai parlé sont deux *termes*. Tel est le mot technique utilisé dans le langage de la sculpture pour désigner ces effigies en pierre – une tête, sur un tronc sans bras posé sur un socle en manière de gaine – de *Terminus*, l'antique dieu latin des jardins et des champs. Les anciens gros propriétaires romains dressaient de ces termes à la limite de leurs jardins ou de leurs champs, pour



S⁸⁰ 107. Ce que Suzanne voit en son miroir, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32), n° 21

indiquer une borne à ne pas franchir, une frontière à ne pas transgresser. Au plaisantin, à l'audacieux, à l'inconscient qui eût fait mine de s'approcher d'un peu trop près pour aller voir à l'intérieur, ces termes signifiaient, en substance, vous regardant droit dans les yeux: «Stop! Propriété privée. Défense d'entrer! Plus un pas et pas touche! Ou tu vas tomber, malheureux, sous le coup de la Loi que j'incarne et dont je représente à tes yeux les effets, pétrifié, mutilé, impuissant que je suis!»

Naturellement, à la Renaissance, les riches marchands de Venise ne devaient plus guère faire figurer de ces termes, copiés de l'antique, qu'à titre d'éléments décoratifs dans leurs jardins au bord de la lagune, ou sur les rives de la Brenta. Je ne suis pas tout à fait sûr que ce soit le cas, pour le jardin que Tintoret nous peint.

Je m'étonnais, en commençant, que Tintoret contredise si manifestement le texte biblique, qui dit que la porte du jardin est close au moment où Suzanne, se croyant seule, ôte ses voiles et prend son bain. A voir le tableau, les deux entrées, au fond, paraissent ouvertes. Elles le sont, en effet. Mais à y regarder de plus près, ces entrées largement ouvertes sont des *sorties fermées*. Symboliquement fermées. Posté à chaque issue, aussi vigilant qu'un eunuque à la porte du palais du grand roi, un terme veille. Mais l'un comme l'autre regardent vers le dedans du jardin.

S'ils ont pour fonction d'interdire quelque chose, ce n'est donc pas l'entrée, mais la sortie.

Une fois entré dans ce jardin, mixte de nature et de culture, on n'en

sort plus. Ni par devant, ni par le côté. Ni par l'arc de verdure qui débouche sur la forêt sauvage, ni par la voie qui conduit à la ville, noyée au loin dans le soleil. Pour qui se trouve enfermé dans ce paradis artificiel, la forêt comme la ville s'apercevront à l'horizon, mais resteront à jamais, semble-t-il, des horizons. Et de ce fait les seuls paradis désirés, ceux qu'on gémit d'avoir perdus, ou de ne pouvoir pas atteindre, en cette vie.

Du coup cette forêt serait un peu celle, mythique, dont parlait l'auteur du *Discours sur l'Origine de l'Inégalité parmi les hommes*: la forêt des origines, où, seul, heureux, libre, sans nul souci de ses semblables, sans conscience même d'une différence entre les sexes, n'ayant pas inventé les mots pour le dire et s'en plaindre, l'homme primitif vivait un éternel printemps au sein de la Mère Nature qui, pourvoyant à tous ses besoins, ne lui laissait rien à désirer. Jusqu'au jour où la séparation d'avec cette Mère survint, entraînant le rassemblement des humains, qui se découvrirent différents en même temps qu'ils se reconnaissaient semblables. Un par l'espèce, l'homme se divise en deux selon le sexe, et dès lors tout espoir de réunion dans le rassemblement sera perdu. Malgré la loi humaine. A cause d'elle. «*Le premier qui, ayant enclos un terrain (ou pris pour femme la femelle qu'il avait mise enceinte) s'avisait de dire ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire,*» – ou des enfants trop faibles encore pour se révolter contre ce coup de force symbolique, fit son malheur et le malheur de tous, pour toujours. Antinomique de tous, pour toujours. Antinomique à la bonne loi originelle, cette loi

humaine, instaurant la propriété privée de chacun sur ce qui s'offrait auparavant comme possession de tous, découpe la forêt en autant de champs clos où la nature est mise en culture, divise ce qui était le Bien commun en biens qui sont ou mon bien, ou ton bien, ou le bien d'un troisième: sa chaste épouse, par exemple, que nous convoitons moi comme toi, mon alter ego, mon frère, et bientôt mon complice. Contre lui. A cause d'elle...

«*Que de crimes, de guerres, de meurtres, ajoute Rousseau, que de misères et d'horreurs, n'eût point épargné au Genre Humain*» celui qui eût osé combler le premier fossé, arracher ces premiers pieux, abattre la première haie. Hélas, nous sommes condamnés à vivre dans un monde où les haies sont partout, qui nous divisent et nous déchirent, mêmes fleuries de roses.

Alors? S'il n'est plus possible de ressortir dans la pure nature, pouvons-nous retrouver le bonheur en sortant vers la ville? Mais vers quelle ville? Vers Babylone, lieu d'exil et de perte? Vers cette jungle, envers sombre et sinistre de la forêt primitive, qu'est la ville, pour Rousseau? Est-ce ce noir simulacre qui brille à l'horizon, là-bas, dans la lumière de Tintoret? Ne dirait-on pas plutôt comme un reflet de la Jérusalem céleste, quelque faubourg de la Cité de Dieu? De Dieu, ou du Soleil, – cette *Cité du Soleil* dont un Campanella, quelques années après la mort de Tintoret, décrira l'utopique bonheur? Un ailleurs, une Venise de rêve où la civilisation, renaissante, aurait redécouvert l'âge d'or. Où règneraient la paix, la justice. Où les deux sexes ayant inventé le secret de se mettre en

rapport vivraient en parfaite harmonie, chacun ne faisant qu'un avec lui-même et avec l'Autre, au milieu des trésors de beauté que de savants artistes auraient multipliés sous leurs yeux?

Des trésors comme on en rencontre ici. Dans ce musée. Où je suis. Devant *Suzanne et les Vieillards*. Dans le jardin de Suzanne, avec eux.

J'ai parlé de deux portes. Comme s'il n'y en avait pas une troisième. Celle par laquelle je suis entré. *Frappez et l'on vous ouvrira*, dit l'Évangile. Apparemment connu comme le loup blanc, je n'ai même pas eu à frapper. «Mais entrez donc, faites comme chez vous. Nous n'attendions que vous, qui êtes si bon juge, pour savoir une bonne fois qui nous sommes, en vérité. Nous manquons terriblement de sens, voyez-vous. Donnez-nous en, éclairez-nous. Interprétez. N'êtes-vous pas prophète, à ce qu'on dit?», semble me signifier le vieux de Tintoret, en m'ouvrant cette porte. Largement. Trop largement.

J'aurais dû me méfier. «*Entrez par la porte étroite, dit encore l'Évangile. Car large est la porte, spacieux le chemin qui mène à la perdition, et il y en a beaucoup qui entrent par là.*»

Je suis entré par là, jouant les Daniel, en oubliant que l'Évangile poursuit, juste après: «*Gardez-vous des faux prophètes. Ils viennent à vous en vêtements de brebis, mais au-dedans ce sont des loups ravisseurs*⁷⁰.» J'étais sans le savoir un de ces loups déguisés. Le vieux, qui en est un autre (l'iconographie primitive l'a compris), s'en est tout de suite aperçu. Mais il me l'a caché. Trop content de me voir me précipiter dans le piège.

70. Matthieu 7, 13.

M'identifiant à lui pour les seuls besoins de la cause, croyais-je, et pour démontrer que sa cause était bien en effet une cause perdue, je me flattais de ne jouer son rôle de méchant juge de sa Suzanne que pour mieux me faire reconnaître, et applaudir, comme bon juge de cette *Suzanne*. Sans opposer la moindre résistance, docile à la moindre de mes suggestions, se pliant à tous mes caprices, coincé, divisé, couché, coupé, châtré, quand et où cela me convenait, il s'est mis en quatre pour me plaire. La seule chose qu'il se soit refusée, c'est de se prosterner devant moi, comme Nabuchodonosor devant Daniel. Pourtant, son analyse, je l'ai conduite jusqu'à son terme, et brillamment. Sa vérité, je l'ai dite toute, et rien qu'elle...

Son analyse? Tu parles! Sa vérité? Mon œil!

La place de l'analyste, c'est lui qui l'occupait, sans piper mot, de par son silence même. Et sa vérité, c'était la mienne, qu'il m'aura dissimulée jusqu'au bout. Que me cache-t-il, là où il est, lui, et où il ne voit rien puisqu'il ferme les yeux en m'ouvrant cette porte, à moi qui, là où je suis, peux me flatter de voir tout ce qui est caché dans ce jardin et jusque dans sa tête, juger de tout et dire la vérité sur tout, puisque je vois tout avec les yeux éclairés d'un nouveau Daniel, tout – *sauf cela justement qui me regarde et me renvoie cette vérité comme mienne*, ma vérité de mauvais juge, de faux prophète, cachée derrière son dos?

Elle se cache là: derrière le vieux. Et, comme par hasard, c'est en m'ouvrant cette porte, me signifiant en quelque sorte: regarde, regarde,

ouvre les yeux sur ce spectacle ravissant, qu'il me la masque et me fait oublier qu'il la masque. Qu'il m'aveugle, et me fait oublier l'aveugle que je suis, en vérité, quand je prétends voir tout, et, grâce au pouvoir qui tient à mon savoir, voir tout ce que je vois prendre sens de moi et avec moi, parce que je comprends tout, je saisis tout, rien ne m'échappe, je mets la main sur tout, moi, dans ce tableau: *Suzanne*, par Tintoret.

Derrière ce vieux, cachée, tronc posé sur un socle, en pierre, sans bras, – sans mains –, *il y a* une statue. J'en suis sûr: la symétrie l'exige. Dressée le long du montant gauche de l'arc central, elle fait pendant à celle qui se dresse à mes yeux, le long du montant droit. Mais elle répond aussi bien à l'autre, qui se trouve, elle, à l'extrémité gauche de la barrière de croisillons.

C'est un terme. Le *troisième*. Une espèce d'homme ou une espèce de femme? Impossible de décider. Une chose est certaine: pétrifié, entravé, mutilé, il fixe son regard aveugle, devant moi aveuglé devant lui.

Il m'est invisible. Entre moi et lui, l'image en miroir du vieillard fait écran. Pour qu'il me devienne visible, il suffirait que le vieux se prosterne, me reconnaissant ainsi bon juge et grand prophète. Je me croyais en droit d'y prétendre, et j'en rêvais, tout à l'heure. Mais s'il se prosternait selon mon vœu, ce que je verrais alors deviendrait mon cauchemar. Un cauchemar tout pareil à celui qui tourmenta le Roi des Rois, et qu'il s'empressa d'oublier quand il rouvrit les yeux à la lumière du jour.

Car de qui, à qui ce troisième terme peut-il représenter l'insupportable vérité, sinon de moi, à moi qui parle et cause toujours? Les deux autres ont déjà trouvé leur emploi. Celui-là attendait son heure. L'heure à laquelle, me croyant parvenu au terme de mon analyse, savourant mon triomphe, je le verrais soudain entrer en scène, et se dresser dans le fond du décor, telle la statue du commandeur devant Don Juan. Mais Don Juan n'a pas peur. Sganarelle, oui. C'est un lâche. Il veut fuir.

Séducteur comme l'un, mais aussi lâche que l'autre, je choisirais la fuite, si elle était possible. Plutôt mille fois oublier mon rêve, ne rien savoir de ce qui me regarde, continuer à me bercer d'illusions sur mon compte. Oui, mais je suis embarqué. Il n'est plus temps. Je sais ce dont je ne veux rien savoir. Je suis le Roi Nabuchodonosor devant Daniel. Soyons beau joueur, et, puisque j'ai voulu jouer les Daniel face à *Suzanne et les vieillards*, jouons le jeu jusqu'au bout. Que l'interprète s'interprète lui-même, après l'avoir été des autres. Qu'il se coupe, qu'il se juge coupable, qu'il se fasse à son tour le bourreau de lui-même. Car son crime est le même.

Dans les deux cas, la victime – une beauté intouchable – porte le même nom: Suzanne. Mais il ne s'agit évidemment pas de la même victime.

Dans un cas, c'est une femme nommée Suzanne, fille d'Helkias. Etat civil: mariée, épouse de Joakim. Nationalité: juive. Origine: palestinienne (Juda). Résidence: Babylone (Assyrie). Aujourd'hui décédée.

Dans mon cas, c'est une toile nommée *Suzanne*. Œuvre de Jacopo

Robusti, dit Tintoretto. Peinte à Venise en 1557. Taille: 146, 6 × 193,6. Aujourd'hui conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Autriche).

Autrement dit, et pour parler comme Spinoza⁷¹, *Suzanne* est à Suzanne ce que le *Chien*, constellation céleste, est au chien, animal aboyant. *Fidèle* conviendrait mieux *qu'aboyant* à la chaste et pieuse épouse de Joakim. Car l'animal aboyant, en l'occurrence, est ce chien de juge qui, la trouvant ravissante, devient d'abord loup ravisseur, puis, par dépit d'avoir dû lâcher sa proie, vilain corbeau maître chanteur, lequel finit par cracher le morceau devant Maître Daniel, un fin renard.

Ma *Suzanne*, en revanche, est bien, à sa manière, une constellation céleste: soit un champ de gravitation, avec un Soleil, et des orbites dessinées autour. Comme il se doit, celle où se situe mon œil – mes deux yeux – est une orbite elliptique: un des foyers est occupé par un Astre radieux dont je ne peux m'empêcher d'approcher, sans cesser pourtant d'en être repoussé. Si bien que la tête m'en tourne. Et elle ne tourne pas rond. L'autre foyer, que constitue le trou noir du miroir me rend fou. Et cette folie me pousse au crime.

Au même genre de crime, contre *Suzanne*, que celui dont Suzanne est la victime, et dont la toile me rend témoin.

Non pas que, pris de passion charnelle pour cette femme représentée sortant du bain, nue, j'aie rêvé de m'en saisir et de m'unir à elle, sexuellement. L'Autre qui me tourmente,

71. *Ethique*, I, prop. XVII, scolie.

c'est *Suzanne*. Pas une belle femme, une belle toile.

J'aurais pu, en simple spectateur du spectacle qu'elle est et qu'elle me représente, la contempler en paix, satisfait, jouissant d'un plaisir pur, sans mélange d'aucune peine, – un pur plaisir à me repaître l'œil des belles apparences dont elle me régalaient. J'aurais pu rester là devant elle, immobile, sans mot dire. Ou déclarer seulement: «elle est belle». Porter sur elle un jugement de goût au sens où l'entend Kant selon qui «le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation (...) d'une façon toute désintéressée»⁷², soit en faisant abstraction de tout ce que cet objet pourrait avoir d'agréable, d'utile, de bon pour moi en particulier. C'est à cette condition seulement que je peux dire devant un tableau: non seulement «moi, je trouve ça beau», mais: «c'est beau», absolument. Non seulement: «ça me plaît, à moi», mais: «ça me satisfait, moi, parce que je peux penser que ça satisfait aussi n'importe quel autre être raisonnable comme moi».

Oui, j'aurais pu me contenter de dire «c'est beau!», avec un hochement de tête entendu accompagné d'un de ces soupirs que lâche une Madame Verdurin écoutant la sonate de Vinteuil. Ajoutant peut-être: «Les bras m'en tombent...», prolongé qui sait? par quelque spirituel: «Holà!» ou «bouctou!» lâchés par un Dr Cottard, – qui décidément n'en rate pas une, et qu'on aime tant dans le «petit clan», d'où les ennuyeux sont exclus.

J'aurais pu... Mais non, je n'ai pas pu. *Suzanne* n'est pourtant, comme dit Kant, qu'un *mode de représentation*.

Mais cette représentation a ceci de particulier:

1) que son contenu est lui-même, non pas un mode de représentation, mais *deux*, intriqués l'un dans l'autre: derrière une haie, par le biais d'un miroir (le miroir de la source), un sujet divisé (dont je sais qu'il est juge), se représente Suzanne, qui se représente à elle-même, par le biais d'un miroir.

2) que cette représentation de représentation – contenu de *Suzanne* – m'est représenté selon un mode tel que le dispositif optique qu'il met en œuvre m'incite à me représenter Suzanne non seulement comme un objet esthétique, ne m'intéressant qu'au titre de juge désintéressé, donc habilité à porter sur elle un jugement de goût universalisable en droit, mais aussi comme un objet d'un autre type, m'intéressant à titre de juge intéressé, et si singulièrement intéressé, dans et par cet objet, qu'il ne peut pas ne pas en être juge sans en être partie. Or être juge et partie, de quelque cause qu'il s'agisse, c'est être mauvais juge. Même si l'on prend parti pour la victime. Et comment ne pas prendre parti pour Suzanne? Le drame, c'est qu'en prenant parti pour elle, je ne peux pas ne pas prendre parti contre *Suzanne*. Ce faisant je me retrouve non seulement mauvais juge, mais méchant juge, acharné à la faire passer pour ce qu'elle n'est pas, à l'instar de celui-là même que je vois devant elle, coupable, coupé, méritant donc la même terrible partition que lui.

Tout ça pourquoi? Pour avoir, devant *Suzanne*, cédé à mon désir. A ce désir de savoir (*Wissentrieb*) dont



S⁸⁰ 107. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32), n° 13

72. Kant, *Critique de la Faculté de Juger*: «Analytique du Beau».

Freud, dans son étude sur Léonard de Vinci, nous apprend qu'il ne fait jamais que perpétuer une question originaire, et d'origine. Une question d'enfant: maman, d'où viennent les enfants, d'où suis-je sorti, *quelle est ma source*?

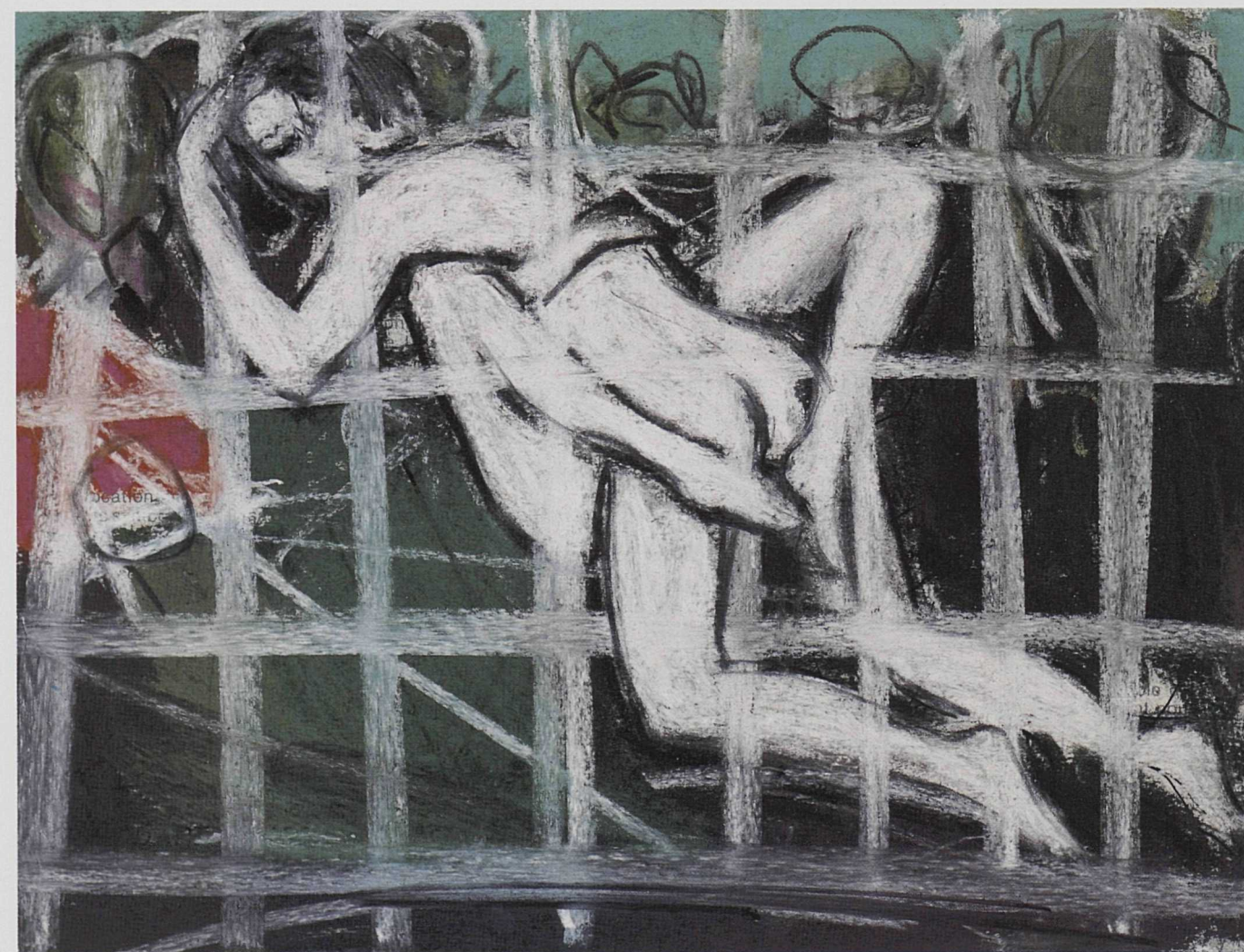
Cette question sur la source, il ne la poserait pas à la source, si de celle-ci il ne s'éprouvait pas séparé. C'est du dehors, où il est, qu'il peut interroger sur le dedans, où il n'est plus. C'est ici, où je suis, et suis mal, puisque sujet insatisfait, et désirant savoir, que la source me fait question comme lieu de l'Autre au sein de qui j'étais et étais bien, quand j'étais encore cet objet qui suffisait à la combler. Son oiseau.

Hélas, interroger la source, quand ce n'est pas se heurter à un mur et se casser la tête à en devenir fou, - c'est rencontrer un miroir qui, en guise de réponse, vous renvoie votre propre énigme à déchiffrer tout seul (ou à porter à déchiffrer à d'autres, qui sont payés pour ça). Comme, dans *Suzanne*, le miroir de la source renvoie la sienne au vieux qui l'interroge. Et qui finit par y répondre en se voyant, mais dans le cadre d'un fantasme, à la place de l'objet qui s'encadre dans les profondeurs du miroir qu'interroge Suzanne, ravie d'y trouver, elle, réponse, et réponse pleinement satisfaisante, à l'énigme de son propre désir. L'image d'un oiseau tenant lieu de ce qui manque à son image la comble, à mes yeux.

A mes yeux? Non. Car justement rien n'est représenté dans le miroir de Suzanne, tel que je le vois peint. Et c'est précisément ce *rien* de représentation dans la représentation qu'est *Suzanne*, qui m'a fait chercher *quelque*

chose, dans le cadre de ce tableau. Quelque chose qui, une fois trouvé, m'a donné la satisfaction de comprendre le pourquoi du ravissement de Suzanne, et le pourquoi de la fascination de celui qui, méditant d'être son ravisseur, se voit la ravissant, dans le cadre de son fantasme, sous les espèces de l'oiseau qui la comble. Vision à laquelle il s'accroche de tout son narcissisme, et qui me permet à moi - satisfaction supplémentaire - de comprendre le pourquoi du mensonge (nous t'avons vue t'unir avec un jeune homme) qui, à interroger la seule source textuelle, reste une énigme, mais qui s'éclaire dans la *Suzanne* de Tintoret. Or c'est par ce mensonge - vision fantasmagorique soutenue mordicus comme véridique - que s'accomplit le crime dont le juge duplice s'avouera coupable, et se châtiara en se coupant. *Suzanne*, interrogée, me rend tout à fait claire, l'obscurité réponse de la source. Ma satisfaction est complète.

Pour atteindre à cette mienne satisfaction, j'ai donc dû interroger *Suzanne*. L'interroger? C'est donc, que, du dehors où j'étais, elle me faisait question. Elle me faisait question comme représentation, parce qu'elle manquait de quelque chose à mes yeux. De quoi? D'un rien: une image, qui m'échappait, dans le cadre de son miroir. Ce rien me tourmentait. Il m'empêchait de la saisir, toute. De la comprendre, de lui voir *prendre sens, pleinement*. J'en cherche. Loupe à la main, je joue les détectives. En y mettant du mien, je lui trouve cet oiseau, là haut à droite, dans le cadre. Et je lui offre cet oiseau grâce à quoi *je la comble de sens*. Et je me sens comblé.



S⁸⁵ 118. *Toute la vérité sur Suzanne*, 1990, technique mixte, 1 x 21 (66 x 103) et 1 x 21 formats variés, détail 1, pastel, 28 x 32

Et je suis prêt, comme l'autre, à jurer mes grands dieux que cette vision de *Suzanne* est la vraie, parce qu'elle me permet, idéalement, de me comprendre en elle. Aussi je n'en démor-drai pas, pas plus que l'autre de son mensonge. Dût-elle crier au viol. Mais elle ne criera pas. Elle n'a pas la parole. Et c'est moi qu'on croira. Moi le bon juge. Moi qui confonds le méchant juge de Suzanne. Moi son Daniel.

Toi son Daniel? Regarde, si tu l'oses, regarde et vois un peu comment, toi qui te flattais de te si bien comprendre en *Suzanne*, tu te retrouves en elle, oui, mais compris par elle qui t'as pris à son piège, et dénoncé par elle comme un loup ravisseur, un menteur, fabulateur, faux prophète. Tu prétendais parler pour elle? Et te voici muet. Tu te flattais de la saisir: et te voici manchot. De la combler: voici ton nœud. De revivre en son sein? Mais tu n'es qu'un homme mort.

Tel est le châtement de l'interprète imprudent⁷³. Ce n'est pas impunément qu'on joue les prophètes. On croit jouer gagnant. A tous les coups l'on perd.

Vrai? Je suis perdant? Perdu? Pas si sûr. Car ceci, c'est encore mon interprétation.

Ou bien je dis ma vérité en me dénonçant comme mauvais juge et faux prophète, ou bien je ne dis pas ma vérité.

Si je dis ma vérité, c'est que je ne mens pas. Je suis donc bon juge et prophète digne de foi.

Si je ne dis pas ma vérité, alors je mens en me dénonçant comme mauvais juge et faux prophète. Mais si je

mens, disant cela, c'est donc que je suis bon juge et prophète digne de foi.

Dans les deux cas, je joue gagnant. Jeu de pervers, qui trouve toujours moyen de masquer sa division subjective par quelque faux-fuyant sous lequel il s'esquive. Qui passe son temps à ravalier le monument de son narcissisme. Qui se refuse aux choix tranchés, parce qu'il ne veut rien perdre. Freud dirait: parce qu'il dénie la castration, dont il sait bien qu'il est marqué.

C'est vrai. Mais quand même... Pourquoi ne me croirait-on pas? Après tout, on a bien cru Freud, dans l'affaire Léonard. Mis à part quelques esprits chagrins, qui n'a marché dans cette histoire d'oiseau, - ce milan couvrant de sa forme voilée le corps de la Mère, et grâce auquel, à son insu, Léonard répondait en peintre à la question d'enfant qu'en homme de science avide de savoir, il n'en finissait pas de poser et reposer au monde?

Pourquoi le croirait-on lui, et pas moi? Pourquoi prendrait-on au sérieux son milan, qu'il prend d'ailleurs à tort pour un vautour, et pas mon oiseau? Mon oiseau? L'oiseau que je suis, moi, devrais-je dire. L'oiseau interprète, qui voit tout, devine tout ce qui est caché. L'oiseau qui symbolise la réflexion dominant les ténèbres. Qui s'éveille la nuit, quand tous les autres dorment, pour tirer la leçon de l'histoire du jour. Le compagnon inséparable de la divine Athéna, la chouette, l'oiseau grec par excellence. Regardez-le. Regardez-moi. Ne suis-je pas tout à fait à ma place, là-haut, dans l'échancrure, pour donner tout son sens à ma *Suzanne*?

73. C'est le moment de rappeler que, si les termes sont censés représenter l'effigie de Terminus, celle-ci se voit très souvent confondue avec celle d'Hermès, dieu de l'interprétation: «L'Hermès est une figure virile sans bras, engagée jusqu'au buste et qui représente le dieu Hermès. Les hermès peuvent servir de support vertical et remplacer les piliers des grilles monumentales, ou être employés dans la décoration des jardins, des balustrades, des soubassements.» (*La Sculpture, méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1978, p. 529).

La chouette? Mais nom d'une pipe! Ceci n'est pas une chouette, c'est une pie!

La pie

Une pie. Un corvidé. De la famille des corbeaux. Oiseau, comme eux, à robe noire - on le sait -, avec un peu de blanc *quand même*, comme il se voit sur le tableau. Moitié corbeau, moitié colombe? Blanche colombe - oiseau du Saint Esprit - déguisée en corbeau? Ou corbeau médisant, essayant de se faire passer pour l'envoyé du Ciel? En tous cas, portant *habit de deux paroisses*: une pie...

Pour se moquer de quelqu'un prétendant avoir fait quelque découverte extraordinaire, on disait autrefois: «*Il a trouvé la pie au nid.*» Et, parce que la pie fait son nid au plus haut des grands arbres, «*être au nid de la pie*» signifiait: avoir atteint le plus haut degré d'élévation, de fortune et de gloire.

Dans ce cas, si c'est une pie que j'ai trouvée au nid, et si c'est moi la pie, je tombe de haut. Car elle a fort mauvaise réputation, la pie. Oiseau voyeur, elle épie, au travers des branchages. L'œil fixé sur tout ce qui brille et miroite, ce sont bien entendu les bijoux qui l'intéressent et qu'elle envie. Les bijoux des autres, et singulièrement ceux dont se parent les dames, soit pour témoigner de leur fidélité à leur mari - et ce sont alors bagues de fiançailles, alliances - soit pour se voir plus belles, dans leur miroir, et plaire à leur amant - alors ce sont plutôt des perles: des marguerites, dont la pie est tout particulière-

ment friande. Elle attend la première occasion pour s'en saisir, la voleuse, et les faire siennes. Raison pour quoi sans doute, mauvais sujet identifié avec l'objet qui cause son désir, la pie se fait prénommer Margot. Chez La Fontaine, par exemple:

L'aigle, reine des airs, avec Margot la pie
[(...)]

Traversaient un bout de prairie.
Le hasard les assemble en un coin détourné...

Et la pie commence à jaser, en croyant plaire à son altesse. En babillarde qu'elle est aussi, la commère, surtout quand elle est borgne. Mais elle n'est pas que babillarde: elle est rapporteuse et menteuse. Calomniatrice comme un Bazile, dont elle porte l'habit. Mais un Bazile en pire, car elle joue les oies blanches. Agent double, elle dit qu'elle a tout vu, côté Cour, aussi bien que côté Jardins. Et qu'il s'en passe de belles, dans la galerie des glaces. Quant au jardin... Tenez, il y a une heure à peine, près du bassin carré, derrière un if ou un tuya...

Mais le Maître lui coupe le sifflet:

Caquet - bon bec, ma mie: adieu. Je n'ai que
[faire]

D'une babillarde à ma cour:
*C'est un fort méchant caractère.*⁷⁴

lui dit-il, en l'envoyant promener.

Ce coup-ci, tu as ton compte, me direz-vous. C'est bien mal me connaître! Car je m'en vais de ce pas à Venise. Je me suis laissé dire qu'on cherche un détective privé, au *Danieli*. Une place en or. A moi les flagrants délits d'adultère, même entre *just married*. Sans compter les musées. Et les balades en gondole. Je vous raconterai ça. A la prochaine!

- Minute! Et le troisième!

- Le troisième?

74. La Fontaine, «L'aigle et la pie», *Fables*, XII, 11.

- Le troisième, embarqué sur la troisième Licorne? Trois frères unis... Un: l'auteur grec de «l'histoire de Suzanne». Deux: le Maître vénitien de la *Suzanne* de Vienne. Il en manque un...

- Prêtre? Oh! A cette heure, il est bien loin d'ici. Il y a longtemps déjà qu'il a découvert l'île au trésor...

- Mais alors, le secret? Il possédait la clé?

- Faut croire.

- Par quel miracle?

- Pas de miracle. Il a cherché, les pinceaux à la main. Il a trouvé.

- Et c'était quoi?

- Rattrapez-le, vous saurez.

- Mais par quelle route?

- A vous de choisir. Moi je prends la tangente.

- Vous nous laissez comme ça?

- Je vous en ai bien assez dit. Moi je m'en vais. Ou je m'en vas. L'un ou l'autre se dit. Ou se disent. Je vide les lieux. Rien dans les mains rien dans les poches. Ciao! Et bien des choses à Suzanne.

- LA CASTAFIORE: - Ciel! mes bijoux!

Je n'oublie pas...

L'oiseau s'est envolé. Que reste-t-il?

Suzanne. Mais que reste-t-il de la *Suzanne* de Tintoret, dans *Suzanne au miroir pour Tintoret*, par J.C. Prêtre? Suzanne, devant son cadre et dans son cadre vides.

Seule. Seule enfin? Seule hélas? Le bord de ses paupières est rouge. A-t-elle pleuré? Va-t-elle pleurer? Qu'elle aie versé des flots de larmes, c'est sûr: on lui a fait tant de misères! Agressée,

calomniée, couverte d'opprobre, montrée du doigt comme adultère, traînée à la mort... Mais tout ceci est fini, bien fini, grâce à Dieu. Elle peut désormais se baigner tranquille, sans crainte. Pas âme qui vive à l'horizon. Personne. D'ailleurs, où se cacheraient-ils pour l'épier, dans ce qui fut son luxuriant jardin babylonien et qui n'est plus qu'un Orient désert, solitaire? Une banlieue de nulle part, vue sous un jour d'apocalypse?

Volatilisations

Serait-ce cela le paradis, le vrai? Cette nature morte, sans artifices, sans plus aucune illusion, sans même la source d'une, sans bassin ni miroir, ni, dans les profondeurs de ce miroir, l'image de...

*Non, non!... N'irrite plus cette réminiscence!
Sombre lys! Ténébreuse allusion des cieux,*

l'oiseau s'est envolé, Suzanne.

- Il eût connu pourtant le plus tendre des
[nids!

*Car toute à la faveur de mes membres unis,
Vierge, je fus dans l'ombre une adorable
[offrande...*

*Au milieu de mes bras, je me suis faite une
[autre...*

*Quelle conque a redit le nom que j'ai perdu...
Et m'a repris le sens de mon vaste soupir?⁷⁵*

- Qui t'a repris ce sens? Mais l'oiseau, qui te l'avait donné en te nommant, de son vrai nom, l'objet perdu qu'il te paraissait être et te faire retrouver, chaste Suzanne. Pleure! Il ne reviendra plus. Avec lui, tu pouvais rêver d'apparaître à tes yeux comme l'incarnation de l'Une. L'unique. L'originale, l'originelle. La toute première, et la première de toutes. Tu ne seras désormais jamais plus que la seconde. Une brillante seconde, sui-

vie d'une série d'autres. Mais seulement la première des secondes.

L'oiseau s'est envolé. Il faut en faire ton deuil...

Le deuil n'est pas un état, c'est un travail, enseigne Freud⁷⁶. Ce n'est pas un fait, c'est un faire. On a perdu un objet d'amour. La Parque a coupé le fil qui l'attachait à moi. Voilà le fait. Mais elle n'a pas coupé pour autant le fil qui m'attachait, et continue de m'attacher à lui. C'est à moi de le faire, à moi de jouer les Parques. De tuer le mort (ou la morte) qui vit encore pour moi. Ce à quoi je répugne, et d'autant plus - car tout amour d'objet comporte une part irréductible de narcissisme - que cet objet d'amour perdu, c'était moi, en partie. J'y avais mis du mien.

Comment dès lors ne pas vouloir rester attaché à cette part de moi-même perdue, mais qui perdure, présente comme absente, dans ma représentation d'elle? La reconnaître perdue, n'est-ce pas me perdre un peu moi-même? Aussi le travail du deuil est-il un travail tuant, qui peut aller jusqu'au suicide, si je suis attaché à l'objet comme à un autre moi-même, identifié à lui, de tout mon être. Il ne me reste plus alors qu'à suivre le destin de l'objet perdu, et me perdre avec lui: suicide mélancolique.

Dans le tableau de Tintoret, une branche aux allures de liane, sorte de fil comme attaché à la patte de l'oiseau perché dans la fourche, semble faire lien entre lui et les tresses nouées sur la tête de Suzanne.

Dans la première *Suzanne* de Prêtre, plus rien. L'arbre, l'oiseau, le fil, tout a disparu. Et le cadre du miroir est vide, où Suzanne pouvait

contempler l'image de cet attachement. Plus d'image, dans ce cadre, rien, un rien de représentation auquel elle reste pourtant obstinément attachée par le fil du regard. Or tout se passe comme si, je le notais en commençant, la perte de cette représentation d'elle - à ses yeux, dans le cadre du miroir - entraînait une perte correspondante, à nos yeux, et dans le cadre de ce tableau, de la représentation que Tintoret nous donnait d'elle. Le trait, qui cernait les contours de son corps, s'est pareillement effacé, ne dessinant plus qu'imparfaitement ce corps, lui-même réduit à un badgeon superficiel, un voile de blanc (par endroits presque une gaze), de ce même blanc en quoi consiste son voile et qui fait de ce corps une image voilée, - au sens photographique du terme.

Pour un peu, je ne verrais plus d'elle, au lieu de l'image qui faisait si pleinement illusion à mes yeux, chez Tintoret, que ce vague reflet de la Chose que le vieillard aperçoit, lui, dans le cadre du bassin, et que je devinais, moi, lambeau blanchâtre, dans le cadre du miroir. Sans doute, peinte par J.C. Prêtre, Suzanne fait-elle encore *image* à mes yeux, mais comme à regret. Si elle se représente encore, blanche comme un lys, - c'est sans illusion, et sans plus chercher à faire illusion à personne. Mise à part la larme qui luit pâlement à son oreille, elle n'a plus ses bijoux. En fait, si blanche fleur elle redevient, c'est comme absente virtuelle de tout bouquet, et prête à se réduire, à la limite, à ce qui reste d'une fleur, quand elle a disparu: son parfum. Plus prosaïquement, je dirai qu'elle se représente sous les espèces d'un corps en train de

75. Valéry, *la Jeune Parque*.

76. *Deuil et Mélancolie*, 1915.



S⁸⁰ 107. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32), n° 3

passer à l'état gazeux. De se volatiliser. Dans le langage de la chimie, ce genre de volatilisation se nomme : sublimation.

De tout ce qui, dans la *Suzanne* de Tintoret, faisait image, Suzanne n'est évidemment pas la seule à se perdre. Ne trouvant plus d'abri dans le miroir, l'oiseau s'est envolé, emportant dans son vol, outre les bijoux de Suzanne, la quasi totalité du riche trésor figuratif savamment enfermé par Tintoret dans sa *Suzanne*. Avec et comme l'oiseau, tout s'envole, tout se volatilise. Mais autrement que ne le fait Suzanne. C'est par sublimation qu'elle se volatilise, et qu'elle se décompose, elle, perdant ses traits, sa forme, ses couleurs. Autour d'elle, le monde se décompose aussi, mais pour se volatiliser, lui, en un essaim d'éléments discrets, de structure identique : purs traits multicolores, lignes géométriques brisées, multicolores.

Décidément rien n'est plus comme avant. Tout bat de l'aile, d'une manière ou d'une autre, dans le monde de la représentation. Ici, Suzanne : un contenu perdant les lignes qui lui donnaient forme. Là, tout autour : des lignes ne donnant forme à aucun contenu.

Le miroir juge

Dans les deux cas, quelque chose manque à la représentation pour qu'elle constitue proprement une *image*, au sens où pouvait l'entendre un peintre classique : soit l'imitation, en trompe-l'œil, d'un réel supposé. Une imitation qui se voulait si parfaite qu'elle fût capable de rivaliser

avec celle qui se peint dans un miroir, devenu comme l'emblème de l'art de peintre aux XV^e et XVI^e siècles. Peindre, c'était rivaliser avec un miroir. Narcisse, disait-on, fut l'inventeur de cet art⁷⁷. Qu'est-ce que peindre, en effet, sinon tenter, comme Narcisse, d'embrasser la surface de l'eau d'une source, – un reflet dans un miroir ? Seulement, dans le mythe, Narcisse le tente en vain. Il ne peut inventer la peinture qu'en acceptant de faire son deuil de la chose même pour n'en conserver que la représentation. Aussi, plutôt que Narcisse au miroir, le peintre doit-il ambitionner de devenir le miroir de Narcisse : « *L'esprit du peintre, écrit Léonard, doit se faire semblable à un miroir, qui adopte toujours la couleur de ce qu'il regarde et se remplit d'autant d'images qu'il a d'objets devant lui.* » Et c'est en tant qu'il est un miroir, qu'il peut, par son art, produire ces miroirs plus admirables encore que seront ses tableaux. Car « *en voyant que le miroir peut, par lignes et ombres et lumières, créer l'illusion du relief, toi, qui es parmi tes couleurs des ombres et des lumières plus puissantes que celles du miroir, si tu sais les combiner comme il faut, ton œuvre apparaîtra elle aussi semblable à la réalité vue dans un grand miroir.* »⁷⁸

Oui, mais semblable à quelle réalité ? Vue par qui, avec quels yeux, selon quelle perspective ? Et dans quelle sorte de miroir ? De se vouloir semblable à la réalité vue dans un grand miroir, la peinture se condamne à n'être jamais semblable à la réalité même, à la vraie réalité : celle dont Platon (référence obligée, à l'époque) enseigne qu'elle se cache à nos yeux de mortels derrière l'écran

77. Alberti par exemple (*De Pictura*, II, 26).

78. Cité in P. Georget et A.-M. Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, 1983, pp. 223-224.

visible, dont les lueurs spacieuses nous rendent aveugles à la pure essence de la Chose, qui brille là-bas, de l'autre côté de l'écran, par-delà la barrière, pour les seuls yeux du philosophe, les yeux de l'âme, pas ceux du corps. Reflet d'une réalité qui n'est elle-même qu'un reflet, apparence d'une apparence, c'est donc à rien de plus qu'à la spacieuse réalité d'une représentation que la peinture ressemblera, quelque fidèle et exacte qu'elle se veuille.

Se sachant capable, mieux que personne, de nous enfermer dans la caverne de Platon, Tintoret, dans sa *Suzanne*, exerce son pouvoir en Maître. Mais en Maître qui, en même temps qu'il le manifeste, l'emploie – avec quel art souverain – pour nous en rendre sensibles les limites.

Sa *Suzanne* est un grand miroir. Miroir de quoi?

D'une représentation écrite – «l'histoire de Suzanne» – venue s'encadrer, après coup, dans le *Livre de Daniel*: source supplémentaire, ou supplément de source, petit miroir inscrit dans un plus grand, où se réfléchit l'image feinte, mais édifiante, du prophète enfant, lequel, tout enfant qu'il soit (parce qu'enfant peut-être), dévoile la vraie réalité d'une femme modèle aux yeux d'un public abusé par le voile de mensonge dont l'avait couverte, après avoir vainement tenté de s'en saisir, nue, un juge duplice et faux témoin.

Voilà ce qui se lit, représenté dans le miroir de la source textuelle.

Cette représentation (où, à travers la dialectique du voilement et du dévoilement, la représentation de la réalité et la réalité de la représentation

font question du début à la fin), le miroir qu'est *Suzanne* de Tintoret ne se contente pas d'en refléter une partie, un moment. J'ai tenté de montrer qu'il la reflète toute, en un seul tableau. Mais il fait mieux que refléter aux yeux cette représentation qui se donnait à lire, il la réfléchit de telle sorte qu'il m'incite à réfléchir sur elle: cette histoire juive racontée par un grec, me dis-je, n'aurait-elle pas valeur d'apologue? Réfléchissant sur elle, j'en viens à la réfléchir en moi: cet apologue fait écho, me semble-t-il, à une histoire grecque racontée par un juif. Le juif, c'est Freud. Et l'histoire, c'est celle d'Oedipe – m'enseigne Freud, nouveau Daniel –, donc aussi mon histoire. En sorte que, dans le miroir que me présente *Suzanne*, et qui me représente l'histoire de Suzanne, c'est mon propre reflet que j'aperçois: le *noli tangere* que transgresse ce vieillard duplice, juge et partie (comme Oedipe) dans un crime dont il instruit la cause sans savoir qu'elle est perdue d'avance, ne suis-je pas en train de le transgresser moi-même?

Et ceci, au moment même où, face à cette muraille de peinture, comme devant un miroir, je cherche à apercevoir, au-delà, l'essence réelle, la vérité de la Chose même? Mais de la Chose, je ne saisis qu'un vain reflet, dont je m'empare pour spéculer sur elle, rêvant d'établir avec elle un rapport, alors qu'il ne s'agit que d'une relation, foncièrement perverse. Pas plus que de rapport sexuel, il ne saurait exister de *rapport* critique. Seulement une *relation*, qui – comme l'a montré Jean Starobinski – m'enferme dans le cercle herméneutique, me condam-

nant à rester installé dans cette même position inconfortable, en situation *critique*, où je vois se piéger ce vieillard qui tend vainement l'oreille (même à lui supposer celle d'un analyste) et fixe l'œil en vain sur le miroir de la source, manquant toujours, quoiqu'il dise et comment qu'il le dise, et quel que soit le droit qu'il s'accorde à le dire, à faire sienne la vérité supposée de l'œuvre. De la Chose même. De l'Autre: la vérité de Suzanne, qui, dans *Suzanne*, représenterait alors la Peinture même, devant son juge.

Mais son juge, le vrai, ce n'est pas ce malheureux voyeur, mauvais juge, méchant juge, menteur, calomniateur. Son juge, c'est son miroir.

Tout rival qu'il se veuille du miroir, un peintre, fût-il un maître peintre, ne cessera pas de le considérer et de le consulter comme son maître en dernier ressort. D'où ce conseil de Léonard: de toujours comparer l'image qu'on a peinte d'un objet avec le reflet de cet objet dans un miroir, et de bien examiner «si les deux images de l'objet se ressemblent.»

Tintoret se le donne, et me le montre, ce miroir, juge idéal de la perfection de sa *Suzanne*: c'est le petit miroir qu'il peint, dans le grand miroir qu'est *Suzanne*, en regard de Suzanne. Derrière le cadre de ce miroir: un œil. Et une oreille. Cachés: ceux du mauvais juge qui voit et entend tout de travers, et s'en ira ensuite raconter n'importe quoi. Tout se passe comme si le peintre me signifiait par là: ce n'est pas à toi que ma Suzanne adresse son appel. C'est en vain que tu cherches à te substituer à son juge. Le seul juge digne de l'entendre et de répondre à son appel, le

seul qui soit capable de lui rendre justice et de la représenter à elle-même dans toute sa vérité, c'est lui, – ce miroir. Tenant lieu, en somme, pour Suzanne en peinture, et pour la peinture incarnée en *Suzanne*, du Dieu qu'invoque la Suzanne de l'histoire: *Dieu éternel, qui connais ce qui est caché et qui sais toutes choses avant qu'elles n'arrivent, tu sais, toi...*

Le miroir sait, lui. Et le fait savoir à Suzanne. Mais que sait-il? Je n'en sais rien. Je suis supposé ne savoir qu'une chose: c'est qu'il sait. Et je vois que ce qu'il sait est une vérité, sur Suzanne, qui m'est inaccessible, cachée qu'elle est à mes yeux dans son abîme impénétrable.

D'où l'impression de religiosité profonde, je dirais presque: d'horreur sacrée, qui se dégage de ce tableau, censé pourtant représenter le moment où un crime, un viol abject, est en passe de s'accomplir. Ce n'est pas la porte d'un harem qu'on vient de franchir, mais celle qui donne sur le Saint des Saints, au cœur du temple. Ce à quoi l'on assiste, c'est à la célébration d'un mystère. Et l'on reste figé sur le seuil, interdit, fermant les yeux, baissant la tête, et murmurant non pas: «c'est beau!», mais: «c'est sublime».

Sublime spectacle, en effet, que celui de Suzanne, seule devant ce tabernacle enfermant son icône. Comme se présente, seule, la petite Esther, autre exilée fameuse, devant son Dieu:

*O mon souverain Roi,
Me voici donc tremblante et seule devant toi.
Mon père mille fois m'a dit dans mon enfance,
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance...⁷⁹*

Mais l'alliance est rompue. L'Arche est vide. Le tabernacle est désert.

79. Racine, *Esther*, I, 4.

Dieu est mort. Prêtre l'annonce à Suzanne, et nous le signifie, par sa *Suzanne*.

Autrement dit: pour le peintre, et dans le monde de la peinture, le miroir n'est plus ni Dieu ni Maître. Il n'a plus le pouvoir. L'idole, l'icône a fait son temps. L'ère de la mimesis est close. Quelle qu'elle soit, où qu'on la situe – Beau idéal, héros d'Homère, Saints ou Martyrs, Gloires de l'Histoire expirant sur des champs de batailles, vaches hollandaises ou voiliers affrontant la tempête, Nature, vivante ou morte – nulle réalité n'est plus en droit d'exiger de se voir rendre hommage par l'image en peinture. La représentation, à quoi les peintres triomphaient de se montrer assujettis, a cessé de faire loi. Un rêve s'est brisé. Et c'est lui que Suzanne peut voir s'envoler en morceaux, disparaître.

Adieu, pensais-je, MOI, mortelle sœur, m'en songe...

Certes, on connaissait la nouvelle depuis belle lurette. Foucault, par Velasquez interposé, avait déjà tout dit sur l'âge de la représentation, expliqué le pourquoi, le comment de la fin de son règne, et prononcé sur elle la plus belle des oraisons funèbres. Prêtre le sait bien, mais quand même... Il est peintre.

Et que peint-il? Un peu comme la représentation obstinée du deuil impossible de la représentation: Suzanne, sept fois. Sept fois cette image – l'image de la peinture même, comme représentation – se perdant, peu à peu, dans le cadre de tableaux vides, et pourtant s'exténuant à fixer les yeux sur le vide de ce cadre où s'était peint son rêve. Attachée à lui

par le fil d'un regard, ne tenant plus à l'existence, dirait-on, que par ce fil, mais y tenant toujours. Croyante envers et contre tout, obstinément fidèle à ce Dieu qu'on dit mort, qui l'a créée à son image.

Se mourant elle-même? Impossible:

*Attente vaine, et vaine... Elle ne peut mourir
Qui devant son miroir pleure pour
[s'attendrir...]*

Et finalement, à la septième (c'est la peinture qui parle):

*Mystérieuse MOI, pourtant, tu vis encore!
Ce fil dont la finesse aveuglément suivie
Jusque sur cette rive a ramené ta vie...*

Elle revit. Sur une autre rive. Celle d'un autre monde, où son miroir s'offre à elle, toujours en forme de losange quelque peu déformé, mais sous les espèces, cette fois, d'un écran blanc.

Toile blanche. Oui. Mais table rase, sur quoi tout, n'importe quoi et n'importe comment, pourra se peindre désormais impunément? Non.

Accomplir Suzanne

Dans les numéros 1 à 7 des *Suzanne* de Prêtre, j'ai vu la fin d'un monde, dont le deuil est à faire, et qui se représente en sept tableaux. Cette fin du monde de la représentation rend possible la genèse d'un autre, où Suzanne, mise en question comme image d'une peinture qui met l'image en question, revivra d'une nouvelle vie. Mais chez Prêtre, comme dans le Saint Evangile, le Nouveau ne fait pas oublier l'Ancien. Bien au contraire.



S⁷⁹ 106. *Babelisation de Suzanne*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32), n° 4

S 22. 23. 24bis. *Projet pour le Musée d'art contemporain de Montréal*, 1986, sérigraphie, 28,5 x 39 ▷

S⁷⁹ 106. *Babelisation de Suzanne*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32), n°s 19, 1, 2, 3, 20, 5, 21, 17, 9, 8, 10, 15, 16, 11, 12, 14, 13

«Ne croyez pas que je sois venu pour abolir la loi ou les prophètes; je suis venu, non pour abolir, mais pour accomplir.»⁸⁰

Comment en effet rendre raison de la série de J.C. Prêtre? Je propose ceci: paraissant l'abolir, il *accomplit* (un seul et même acte, mais qui se répète, en 121 tableaux) ce qui se prophétise (quatre actes, plus un cinquième, en un seul tableau) dans la *Suzanne* de Tintoret.

Il accomplit *Suzanne*. Je n'entends pas du tout qu'il l'achève, au sens où il la perfectionnerait. Encore moins qu'il l'achève, comme on achève bien les chevaux. Prêtre est sans doute fou de peinture. Mais il ne se prend pas pour un nouveau Frenhofer. Il n'est pas non plus de ces frénétiques qui vont, dans les musées, crever les yeux aux Jocondes ou éventrer des Madones. Je dis qu'il accomplit *Suzanne*, en ce sens qu'il développe, explique ce qui s'y trouvait enveloppé, impliqué. Il en réalise les possibles. En actualise les virtualités. Il la met en mouvement. Il l'inscrit dans le temps qui passe et qui veut qu'un passé détermine un présent pour un futur où rien ne sera plus tout-à-fait comme avant, sans être tout-à-fait nouveau sous le soleil. Il la réintroduit dans une histoire. Il se réintroduit dans son histoire.

Le sublime, dans la *Suzanne* de Vienne, tient à ce mouvement suspendu, à cette impression qu'on n'est déjà plus là où on n'est pas encore, qu'un équilibre s'est créé, fragile, comme un reflet dans l'eau, fugace, menacé, - comme l'oiseau sur la branche. Qu'il suffirait d'un rien pour que tout bascule, et que les choses arrivent comme il était écrit qu'elles

doivent arriver dans la seconde qui va suivre.

Il est *moins une*, mais la seconde suivante, imminente, se fait toujours attendre. Si elle se fait attendre, c'est que tout est déjà consommé, ou plutôt - car on ne peut ici parler qu'au présent - tout se consomme dans cet instant de voir qui n'en finit pas de durer. Arrêt sur image, par l'image, dans l'image. Comme si ce qui se donnait à voir ici, maintenant, demandait l'éternité pour se comprendre, repoussant à je ne sais combien d'années lumières le moment de conclure. De refermer la porte ouverte sur ce jardin de tortures et de délices par ce vieillard qui ne veut pas mourir, et qui pourtant, baissant la tête, semble nous dire: «on est prié de fermer les yeux», tout en nous invitant à les ouvrir encore, encore.

A les ouvrir sur Suzanne, sereine et grave en face de ce miroir qui constitue le mystérieux centre de gravité du tableau, le cadre au fond duquel repose le secret de son admirable équilibre. On sent bien que sans lui, sans ce miroir, - comme sans son Dieu dans l'histoire - elle ne ferait pas longtemps le poids devant ceux qui sont là, cachés quelque part derrière quelque chose, l'épiant, la guettant, résolu à faire d'elle ce que bon leur semble, à n'importe quel prix. Mais ce miroir est sa ressource et son rempart. Les ravissant par son ravissement même, elle y trouve de quoi les contraindre à garder la pose, elle les maintient à distance, en respect. Pas touche, on regarde, - comme on dit aux enfants.

L'acte de Prêtre, c'est d'oser porter la main sur le miroir. Pour le vider. Ce

80. Matthieu, 5, 17.



faisant, il libère le ressort tendu par Tintoret dans ce prodigieux piège à regards qu'est son tableau. Et du coup...

« Vous pouvez avoir vu, dans les grottes et les fontaines qui sont aux jardins de nos Rois, que la seule force dont l'eau se meut en sortant de sa source, est suffisante pour y mouvoir diverses machines, et même pour les y faire jouer de quelques instruments, ou prononcer quelques paroles, selon la diverse disposition des tuyaux qui la conduisent », écrit Descartes, en 1633, dans son *Traité de l'Homme*, où il compare notre propre « machine » à l'un de ces merveilleux automates hydrauliques. Les objets extérieurs, qui, affectant nos sens, la déterminent à réagir de telle ou telle façon, « sont comme des étrangers qui, entrant dans quelques-unes des grottes de ces fontaines, causent eux-mêmes sans y penser les mouvements qui s'y font en leur présence : car ils n'y peuvent entrer qu'en marchant sur certains carreaux tellement disposés, que, par exemple, s'ils s'approchent d'une Diane qui se baigne, ils la feront cacher dans des roseaux; et s'ils passent plus outre pour la poursuivre, ils feront venir vers eux un Neptune qui les menacera de son trident; ou s'ils vont de quelque autre côté, ils en feront sortir un monstre marin qui leur vomira de l'eau contre la face; ou choses semblables, selon le caprice des ingénieurs qui les ont faites. Et enfin quand l'âme raisonnable sera en cette machine, elle y aura son siège principal dans le cerveau, et sera là comme le fontainier, qui doit être dans les regards où se vont rendre tous les tuyaux de ces machines, quand il veut exciter, ou empêcher, ou changer en quelque façon leurs mouvements. »⁸¹

La machine, c'est Suzanne. L'ingénieur : Tintoret. Et le fontainier : J.C.

Prêtre. A ceci près que, dans ce fontainier-là, Descartes ne reconnaîtrait pas son *âme raisonnable*. L'âme d'un enfant, plutôt. L'enfant du fontainier. Curieux, naturellement, trop curieux, comme on l'est à cet âge. Le père est absent, ou il ferme les yeux. La merveille est là, immobile, près de la source, dont la seule force de l'eau suffit, paraît-il, à la faire mouvoir. Comment ne pas être tenté de s'y introduire en douce, histoire de jouer avec, pour voir...

Et ce qu'on voit alors...

Il faudrait un volume pour le décrire et l'analyser comme il convient. Je dirai seulement que tout le dispositif savamment construit par Tintoret s'ébranle et s'anime. Les plans verticaux, horizontaux, obliques – surfaces transparentes, opaques, ajourées, miroitantes –, qui en constituaient les pièces maîtresses, glissent, coulissent, se rabattent, se projettent l'un sur l'autre. La perspective se déprave. Des révolutions s'opèrent, autour du pivot du flacon à parfum, qui joue le rôle de lanterne magique : d'autres jardins s'imaginent, irrigués d'autres eaux reflétant d'autres cieus, plantés d'autres essences, aux odeurs plus suaves, ou plus violentes. Suzanne ne continue pas moins de s'y baigner...

L'arrière-fond peut venir au premier plan, ses croisillons se resserrer, revêtir la structure d'yeux de mouches vus dans un microscope. Le panneau de la haie se referme, piqué d'étranges fleurs avec un trou à la place du cœur. Je sais que Suzanne est là, quelque part, devant son miroir...

Elle disparaît sous des épanchements d'acrylique ? C'est pour réappa-

81. Descartes, *Oeuvres philosophiques*, éd. Garnier, tome I, pp. 390-91.



S⁸⁰ 107. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32), n° 8

raître élaboussée de toutes les couleurs du prisme. Qu'elle se découpe à l'abri de persiennes, de paravents, de jalousies; qu'elle se tamise sous des gazes, des nappes de dentelles, qu'elle se dérobe sous les plis de tentures de damas ou des rideaux de plumes de paon, qu'elle se montre à demi couverte de damiers d'or ou d'ébène froissés, qu'elle se métamorphose ou qu'elle s'anamorphose, en long, en large ou qu'au travers de petits trous elle s'exhibe par petits bouts, qu'elle se mondrianise, se baconise, qu'elle s'arnégrise, se japanise, se kandinskise, qu'elle se matisse, se manetise, se picasse ou s'altère à la Klee... Devant son miroir, Suzanne est là quelque part.

Toujours la même, toujours une autre. Successivement, ou en même temps. Triptyque. Polyptyque. *Panoptique*: car même le spectacle promis par Titien au roi d'Espagne se réalise, quoique nous ne soyons invités à y assister qu'en qualité de premier valet de chambre, du dehors, l'œil collé à quelque boutonnière heureusement ménagée dans le matériau constituant les parois d'une volière cosmique, à l'intérieur de laquelle Suzanne, brillant comme mille soleils en image, devient une constellation de mirages, - que dis-je? un univers infini dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Accomplissement hyperbolique, à côté d'autres, diversement paraboliques. Mais, depuis le temps qu'on en parle, et qu'on la peint, Suzanne n'est-elle pas devenue matière inépuisable à paraboles autant qu'à hyperboles? L'a-t-on jamais mieux fait paraître unique qu'en l'altérant à toutes sortes de

sources, en la plongeant dans toutes sortes de bains, comme le fait J.C. Prêtre?

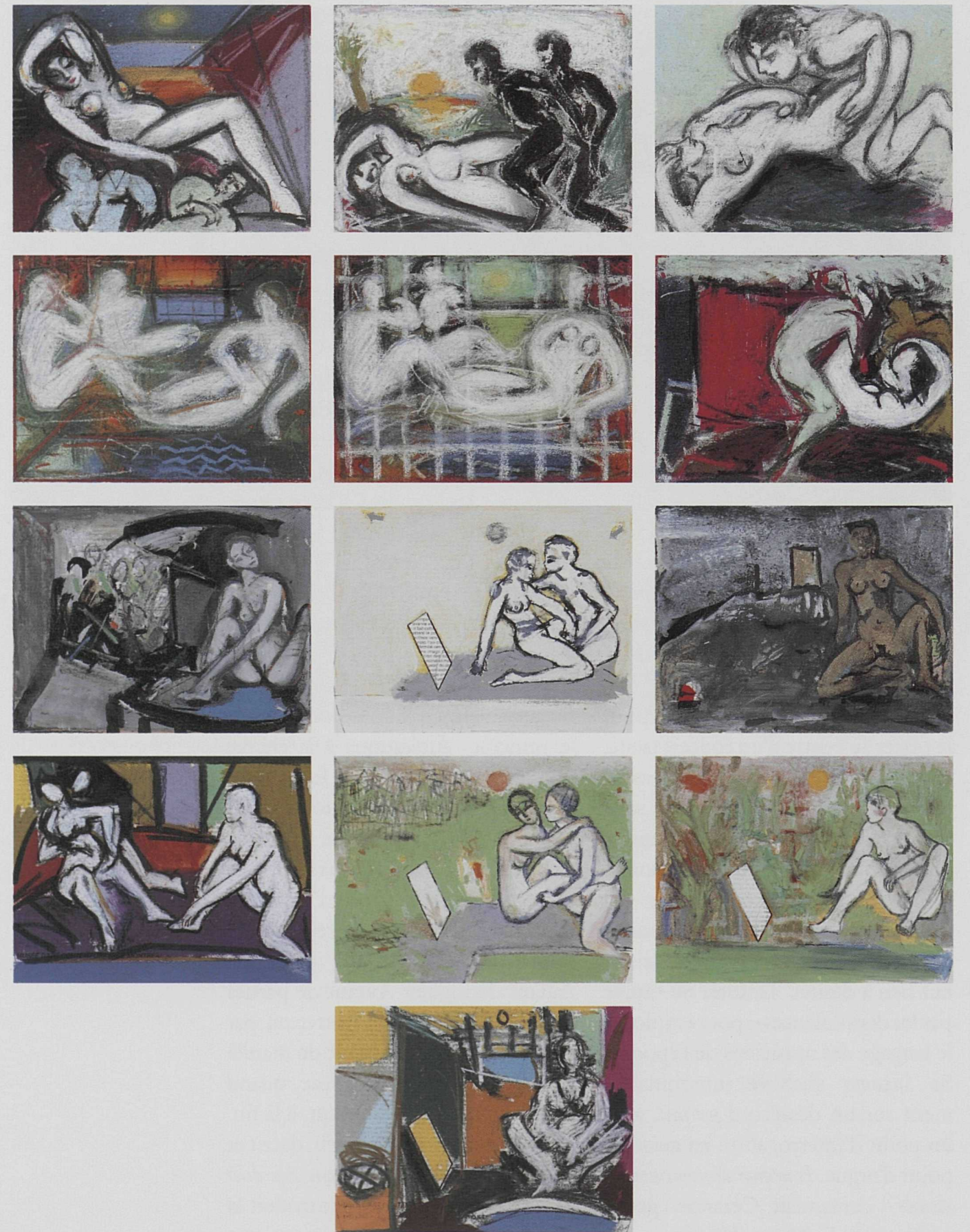
Ce sont ces altérations qui se projettent et se peignent, 121 fois, dans les cadres de ces 121 *Suzanne*. Mais, quelle que soit la liberté d'invention dont chacune de ces créations témoigne, Suzanne s'oublie, se réinvente, se recherche, se retrouve, chez Prêtre (à mes yeux en tous cas) selon un processus dont le principe était déjà inscrit, et comme prescrit, dans la construction du tableau de Tintoret. Apparemment docile à tous les caprices, assujettie aux quatre volontés de son nouveau maître, qui semble disposer sur elle d'un pouvoir aussi absolu que celui que Sade prête aux quatre scélérats de ses *120 Journées*, elle est, en fait, 121 fois maîtresse du jeu qu'il joue avec elle en peinture.

Il le sait bien. Aussi le titre du numéro 22 mériterait-il de figurer en exergue de toute la série: *Je n'oublie pas facilement qu'elle me fait faire tout ce que bon lui semble*.

Elle. Qui, elle?

Celle - dans le temps, dans des temps très anciens - dont une histoire juive, racontée par un grec, ou grecque, racontée par un juif, nous apprend qu'elle fit perdre la tête à untel ou tel autre, au point qu'il se crut tout permis (y compris de se conduire comme un enfant) oubliant que ce qui lui semblait bon n'était pas bien selon la Loi, que c'était même le pire crime?

Ou celle - une certaine Idée de la Peinture - qui fit faire à Tintoret, peignant *Suzanne* en 1557, ce qui lui semblait bon: la représenter en miroir se représentant à elle-même devant un



S⁸⁰ 107. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21x(28x32), n^{os} 17, 15, 16, 19, 18, 20, 2, 3, 1, 12, 5, 6, 11

miroir, et s'y voyant si idéalement, si mystérieusement belle – d'une Beauté si absolue que nul, ni dans, ni hors du tableau, ne pût s'estimer digne d'en approcher, ni d'en jouir autrement qu'à travers l'ombre d'un reflet à peine entraperçu, par une fente, sur un écran, derrière une barrière?

Ou bien l'une et l'Autre à la fois : celle qui, pour avoir été vue une fois, ne se laisse pas facilement oublier, et qui, de la première jusqu'à la dernière seconde, vous fera faire tout ce que bon lui semble pour qu'on n'oublie pas qu'elle est et reste la Première, l'Originale, la Seule?

Je n'oublie pas. Vous aurez beau faire et beau dire, *je n'oublie pas.* Tel est le thème, posé d'abord dans le *Livre de Daniel*, et qui s'énonce en duo, par la bouche de Suzanne et de son Juge souverain.

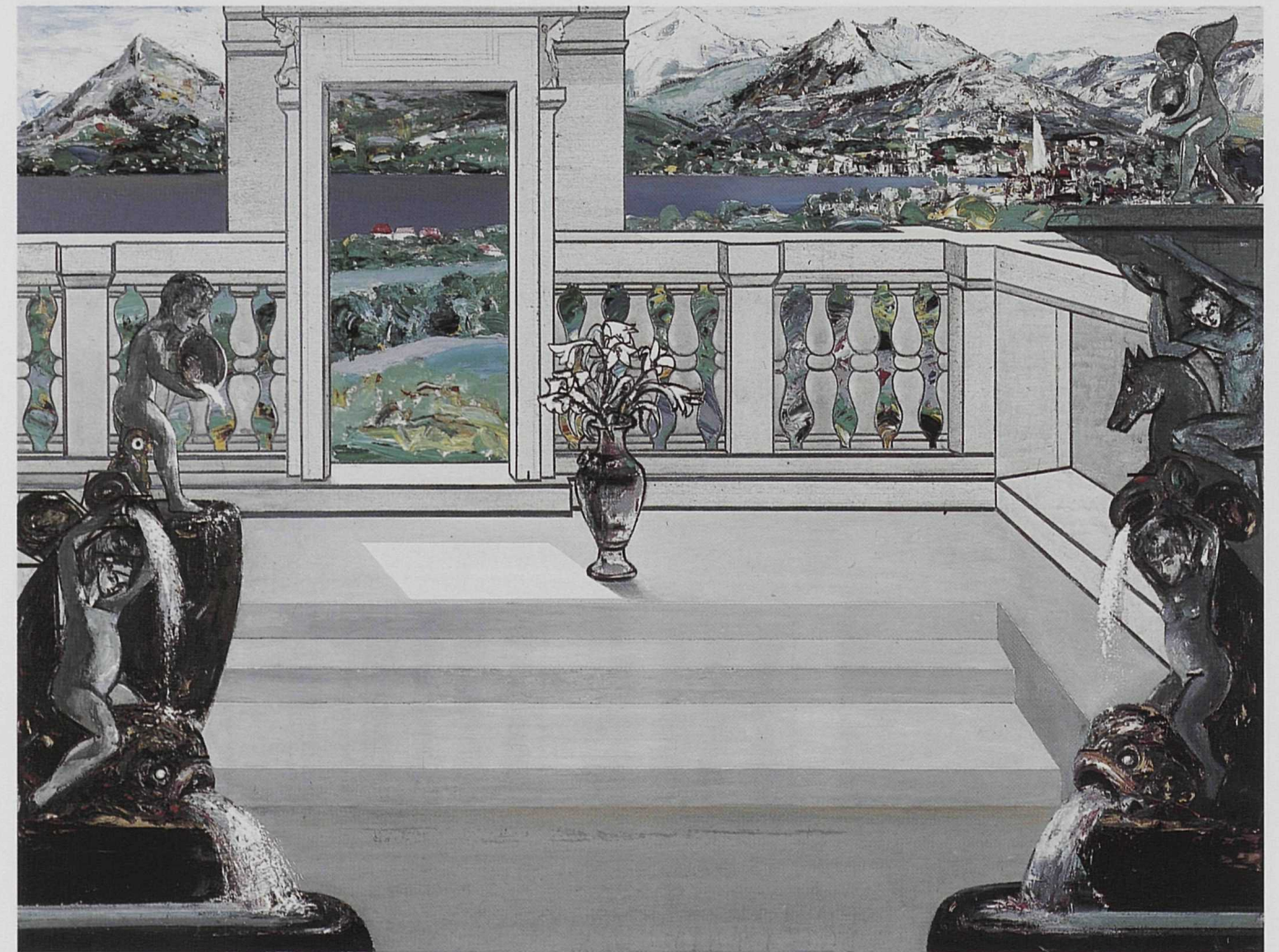
Ce duo, Tintoret le reprend, pour le placer au centre d'un concert tacite, composant un septuor (car le spectateur aussi bien que les termes sont inclus dans la partition) que semble diriger l'oiseau. Mais si tout y résonne du même écho – *je n'oublie pas* – la polyphonie qui en résulte n'aboutit pas à cet accord parfait qui ne laisserait rien à désirer. Tintoret ne «sauve pas les dissonances», pour employer le langage des musiciens de l'époque. Sa *Suzanne* s'achève interminablement sur un désaccord *parfait*, avec un point d'interrogation en guise de point d'orgue. *Pourquoi divisons-nous le monde?* demandait Cézanne, grand admirateur du Maître Vénitien.

Je n'oublie pas revient, chez J.C. Prêtre. Sept fois, dans ses premières *Suzanne*, le thème réapparaît, rappen-

lant sept fois qu'il s'oublie, s'affaiblissant, s'éloignant, s'effaçant, *comme à la limite de la mer un visage de sable*. A la septième, un écran blanc, sans image. J'oublie tout? Je repars à zéro? Rien n'est plus là où je m'imaginai voir quelque chose. Je sais bien. Mais quand même. Je n'oublie pas. Pas possible. J'ai beau tenter de lui faire faire tout ce que bon me semble, je n'oublie pas qu'elle me fait faire tout ce que bon lui semble. Que mon désir, c'est le désir de l'Autre. Que ce qui cause mon désir, c'est de me faire l'objet du sien. J'ai beau jeter sur elle un voile d'oubli, elle est là, toujours, présente sous le voile. J'ai beau recouvrir ce voile de peinture, je la redécouvre en peinture. Mais la redécouvrant en peinture, je redécouvre la peinture. *Il faut céder aux vœux des mortes couronnées...*

Je n'oublie pas: thème, suivi de variations dont le *pas facilement* donnerait le principe. Altérations à la clé, ce thème sera varié autant de fois qu'il le faut pour conjurer l'oubli tout en différant le rappel. Autant de façons de rechercher la Première dans la série de ses secondes, de retrouver l'Unique à travers ses doublures, de rejoindre la source en gardant ses distances. Autant de fugues. Autant de parties jouées par l'un avec l'Autre, ou par l'autre avec l'Une. Autant de manières de faire *un*, mais *deux* quand même, quoique *un* pourtant, à la fin.

On connaît le fameux jeu, décrit et analysé par Freud dans son *Au-delà du principe de plaisir*, où s'introduit la pulsion de mort avec l'automatisme de répétition. Un petit garçon, à l'âge où l'on découvre qu'on n'est plus l'unique objet de l'Autre maternel,



S³⁰ 110. *Suzanne vue de Genève I*, 1990, acryl sur toile, 146,6 x 193,6



S³¹ 111. *Suzanne vue de Genève II*, 1990, acryl sur toile, 180 x 207

S⁸² 115. *Suzanne vue de Genève I et II*, 1990, sérigraphie, 250 exemplaires chacune

joue à faire disparaître, derrière le montant de son lit, une bobine attachée à un fil – *fort!*, s'écrie-t-il –, avant de se donner le plaisir de la faire réapparaître l'instant d'après – *da!* – au bout du fil. *Fort-da-fort-da*, etc.: séquence signifiante minimale qui lui permet (c'est une explication possible) d'inscrire une perte réelle dans l'ordre symbolique, et de la répéter tout en la déniait. D'élever l'objet, perdu, hors représentation, à la dignité de la Chose, retrouvée dans et comme re-présentation.

Jeu du *bors-là*, en quelque sorte. Chez Maupassant on sait ce qu'il en coûte de jouer à ce jeu-là, surtout devant un miroir. Mais n'est-ce pas justement le jeu auquel se livre le peintre, en tant que peintre? Au risque de s'y perdre, comme Frenhofer, s'il oublie que ce n'est là qu'un jeu.

J.C. Prêtre ne l'oublie pas.

Moi non plus. Parce que, naturellement, ce jeu d'enfant qu'il joue avec Suzanne, j'en ai fait mon jeu, ici même.

La différence est qu'il est peintre. Moi pas. Qu'il l'a joué en couleurs. Moi, noir sur blanc. Sur quel blanc? Pardieu! Sur celui qui s'y prêtait le mieux: le papier blanc qui (pourquoi pas?) tient lieu de miroir à Suzanne, sa septième, et qu'à défaut de peinture, j'ai noirci, dans ces pages, d'écriture. Ne parvenant à en faire qu'un obscur miroir d'encre, où ni cette septième, ni aucune des 121, j'imagine, n'accepteront de se reconnaître, même si chacune ou presque, au fur et à mesure que j'écrivais ces pages, est passée devant lui, *plus d'une fois*, – au moins en titre. Mais altérée à un tel degré! Pour exhiber quelles figures

secrètes, dans quels jardins d'enfants! Pour paraître, disparate, sur quelles autres scènes, comparaître, avec quel vieillard dans le dos, et quel vieillard sans vue, devant quel juge!

Car mon miroir prétendait être, lui aussi, le juge de *Suzanne*. Quoi d'étonnant s'il est si noir, d'humour⁸² autant que d'humeurs sombres, et brisé en morceaux? Je l'ai voulu. C'était mon jeu à moi. Au reste, si je parviens à réfléchir quelque chose, c'est ce *moi*, dépité de n'être pas peintre, déchiré de n'avoir, pour rendre hommage à une image, qu'une plume et de l'encre. Une plume? J'en ai usé beaucoup, et qui ne m'appartenaient pas, cherchant l'équivalent, dans l'histoire de la littérature, de ce que trouvait J.C. Prêtre dans celle de la peinture. J'ai endossé divers plumages, n'hésitant pas à me parer des plumes du paon pour la séduire, m'essayant à divers ramages pour tenter de m'en faire entendre. Peine perdue. Si je suis son canard, c'est pour lâcher des couacs. Je ne suis pas son chérubin. Même pas Papageno. Noyé au fond de chaque fragment de mon miroir, je ne suis qu'une pie, c'est-à-dire un corbeau singeant un perroquet.

Quiproquos

– Mon pauvre Jacques! Aussi fallait-il t'y prendre autrement...

– Autrement... Autrement... S'il était écrit là-haut que je m'y prendrais ainsi!

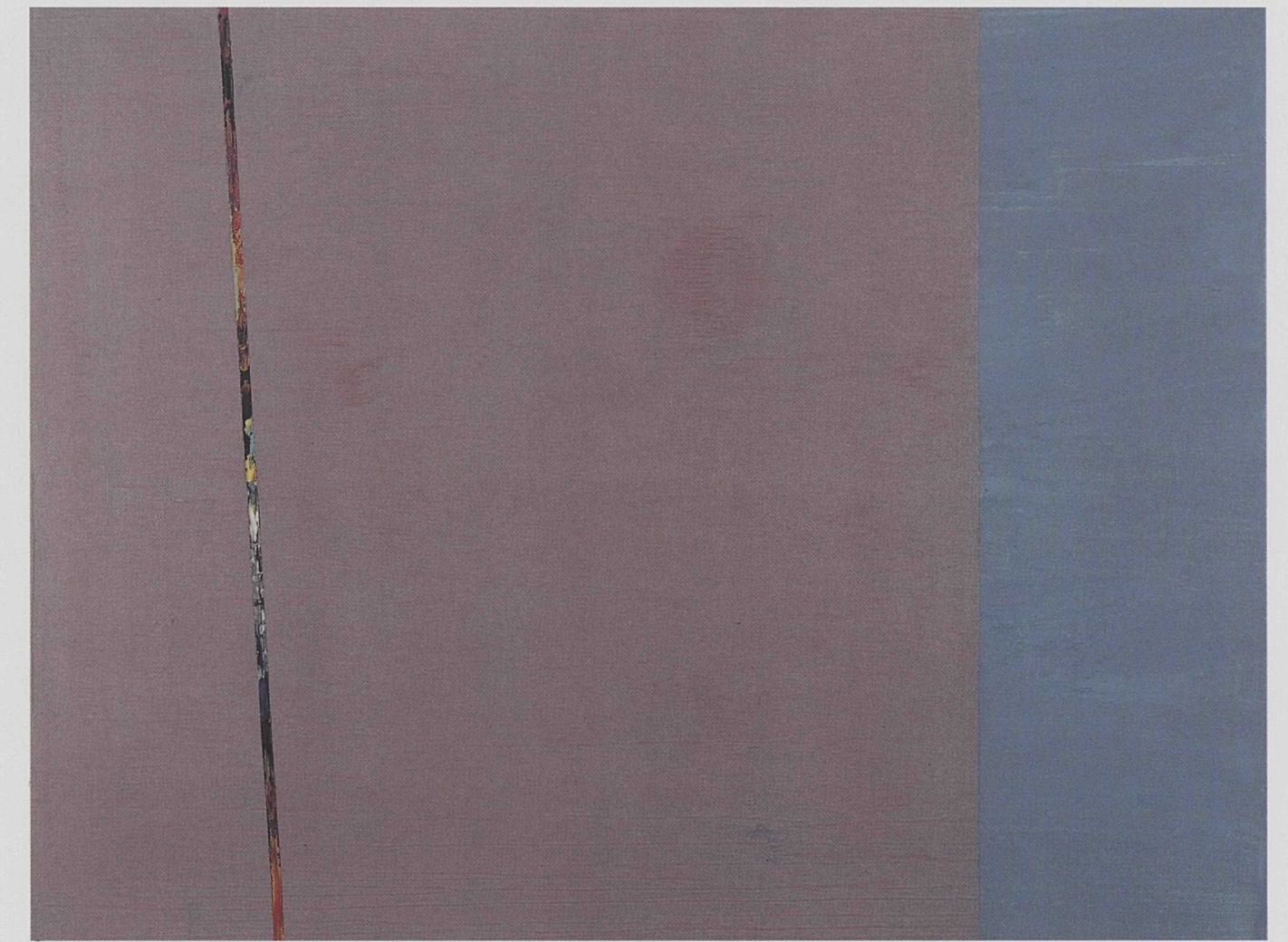
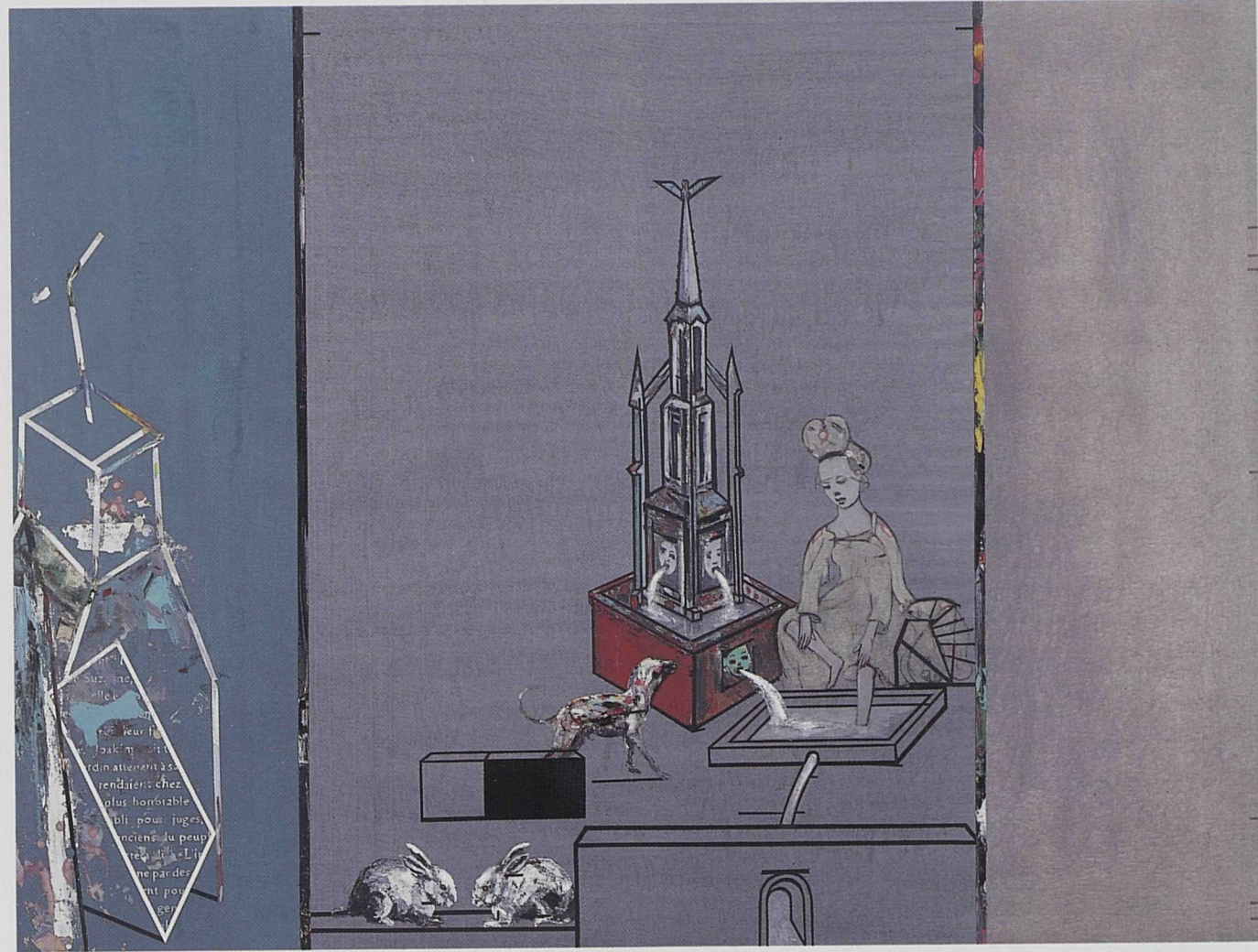
– ...suivre la seule maxime qui vaille en matières de critique:

LE MAÎTRE: *Ne sois ni fade panégyriste, ni censeur amer; dis la chose comme elle est!*

82. «Si nous envisageons la situation où quelqu'un adopte vis-à-vis d'autres une attitude humoristique, nous sommes tentés de concevoir les choses de la manière que j'ai d'ailleurs déjà timidement suggérée dans le livre sur le mot d'esprit: à savoir qu'il se comporte à leur égard comme l'adulte à l'égard de l'enfant, lorsqu'il reconnaît l'inanité des intérêts et des souffrances qui apparaissent considérables à celui-ci, et qu'il en sourit. L'humoriste tirerait donc sa supériorité du fait qu'il s'installe dans le rôle de l'adulte, dans une sorte d'identification au père, et qu'il ravale les autres au rang d'enfants. Cette hypothèse coïncide sans doute avec les faits, mais elle n'est guère convaincante. On se demande ce qui permet à l'humoriste de s'arroger ce rôle.

Mais on se souvient de l'autre situation de l'humour, probablement plus originnaire et plus significative: celle où quelqu'un dirige l'attitude humoristique vers sa propre personne, pour se défendre de la sorte de ses propres possibilités de souffrance. Cela a-t-il un sens de dire que quelqu'un se traite lui-même comme un enfant et joue en même temps à l'égard de cet enfant le rôle de l'adulte supérieur?»

Freud répond: oui, cela a un sens: «La plaisanterie, dans l'humour n'est pas l'essentiel, elle n'a qu'une valeur d'échantillon; le principal est l'intention que l'humour met en acte, que celui-ci opère sur la personne propre ou sur des personnes étrangères. Il veut dire: «Regarde, voilà donc le monde qui te paraît si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie!» («L'humour», 1927, in *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 317 sqq).



JACQUES: Dis la chose comme elle est! ... Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville. Et celui qui vous écoute est-il mieux disposé que celui qui parle? Non. D'où il doit arriver que deux fois à peine en un jour, dans toute une grande ville, on soit entendu comme on dit.

LE MAÎTRE: Que diable, Jacques, voilà des maximes à proscrire l'usage de la langue et des oreilles, à ne rien dire, à ne rien écouter et à ne rien croire! Cependant, dis comme toi, je l'écouterai comme moi, et je t'en croirai comme je pourrai...

J'ai dit comme moi, à propos de Suzanne. Qu'on m'écoute comme on voudra, qu'on me croie comme on pourra. Qu'on sache en tous cas que je n'ai pas prétendu dire la Chose comme elle est. J'entends: comme elle est peinte. C'eût été vouloir prendre la place de mon maître. Je ne suis que son Jacques.

- Quel Jacques? Et de quel maître? Car enfin, ces schémas, ces S, ces A,...

- Quel Jacques? Celui qui, chevauchant sa monture et croyant la conduire, se retrouvait, conduit par elle, au pied de fourches patibulaires. «Je n'oublie pas facilement qu'elle me fait faire tout ce que bon lui semble», eût-il pu dire, en répétant: c'était écrit, c'était écrit...

- Le fataliste?

- ...dans l'inconscient. Celui pour qui mon désir, c'est le désir de l'Autre, qui fait fourcher ma langue, qui me fait me couper, et me fait dire tout ce que bon lui semble...

- L'analyste?

- JACQUES. Mon cher maître, la vie se passe en quiproquos. Il y a les quiproquos d'amour, les quiproquos d'amitié, les quiproquos de politique, de magistrature, de commerce, de femmes...

- De femmes?

- De femmes. La vie se passe à prendre un mot pour un autre, qui

nous fait prendre ceci pour cela. Pourquoi pas une femme pour une autre?

- Par exemple?

- Ecoutez:

C'était un soir de noces, raconte Jacques. J'entendis deux maris soutenir à leurs femmes que...

j'étais aussi neuf, mais aussi neuf qu'au sortir du ventre de ma mère, et les deux femmes de s'en émerveiller ainsi que leurs maris. Mais, dès le lendemain...

Suzanne me fit signe et me dit: «Jacques, n'as-tu rien à faire?»

- Non, voisine; qu'est-ce qu'il y a pour votre service?

- Je voudrais... je voudrais... et en disant je voudrais, elle me serrait la main et me regardait si singulièrement; «je voudrais que tu prisses notre serpe et que tu vinsses dans la commune m'aider à couper deux ou trois bourrées, car c'est une besogne trop forte pour moi seule.

- Très volontiers, madame Suzanne...»

Je prends la serpe, et nous allons... Nous arrivons. L'endroit était en pente. Suzanne se couche à terre tout de son long à la place la plus élevée, les pieds éloignés l'un de l'autre et les bras passés par-dessus la tête. J'étais au-dessous d'elle, jouant de la serpe sur le taillis, et Suzanne repliait ses jambes, approchant ses talons de ses fesses; ses genoux élevés rendaient ses jupons fort courts, et je jouais toujours de la serpe sur le taillis, ne regardant guère où je frappais et frappant souvent à côté. Enfin Suzanne me dit: «Jacques, est-ce que tu ne finiras pas bientôt?»

- Quand vous voudrez, madame Suzanne.

- Est-ce que tu ne vois pas, dit-elle à demi-voix, que je veux que tu finisses?... Je finis donc, je repris haleine, et je finis encore; et Suzanne...

- Je ne vois pas où est le quiproquo?

...A quelque temps de là, dame Marguerite, c'était la femme de notre autre goguenard, avait du grain à faire moudre... Dame Marguerite sort; je la suis...

MARGUERITE. Assieds-toi là, et jasons un peu... Comment! à ton âge, tu ne saurais pas ce que c'est qu'une femme?

JACQUES. Pardonnez-moi, dame Marguerite.

MARGUERITE. Et qu'est-ce qu'une femme?

JACQUES. Une femme?

MARGUERITE. Oui, une femme.

JACQUES. Attendez... C'est un homme qui a un cotillon, une cornette et de gros tétons...

LE MAÎTRE. - Ah! scélérat!

...A ma réponse, dame Marguerite fit des éclats de rire qui ne finissaient point; et moi, tout ébahi, je lui demandai ce qu'elle avait tant à rire. Dame Marguerite me dit qu'elle riait de ma simplicité. «Comment! grand comme tu es, vrai, tu n'en saurais pas davantage?»

- Non, dame Marguerite... Ah! dame Marguerite, apprenez-moi, je vous prie, je vous en aurai la plus grande obligation, apprenez-moi... En la suppliant ainsi, je lui serrais les mains et elle me les serrait aussi... Dame Marguerite se tut (...).

Elle reprit une de mes mains, je ne sais où elle la conduisit, mais le fait est que je m'écriais: «Il n'y a rien! il n'y a rien!»

LE MAÎTRE. - Scélérat, double scélérat!

JACQUES: - Le fait est qu'elle était fort déshabillée, et que je l'étais beaucoup aussi. Le fait est que j'avais toujours la main où il n'y avait rien chez elle, et qu'elle avait placé la main où cela n'était pas tout à fait de même chez moi. Le fait est que je me trouvais sous elle et par conséquent elle sur moi. Le fait est qu'elle se livrait à mon instruction de si bon cœur, qu'il vint un instant où je crus qu'elle en mourrait. Le fait est qu'aussi troublé qu'elle, et ne sachant ce que je disais, je m'écriai:

«Ah! dame Suzanne, que vous me faites aise!»

LE MAÎTRE. Tu veux dire dame Marguerite.

JACQUES. Non, non. Le fait est que je pris un nom pour un autre; et qu'au lieu de dire dame Marguerite, je dis dame Suzon. Le fait est que j'avouai à dame Marguerite que ce qu'elle croyait m'apprendre ce jour-là, dame Suzon me l'avait appris, un peu diversement, à

la vérité, il y avait trois ou quatre jours. Le fait est qu'elle me dit: «Quoi! c'est Suzon et non pas moi?»...

LE MAÎTRE. Et tu n'a pas revu ces femmes?

JACQUES. Pardonnez-moi, plus d'une fois.

LE MAÎTRE. Tu ris...

JACQUES. Toutes les fois que je me rappelle le petit homme...

LE MAÎTRE. Et ce petit homme, qui est-il? Le mari de la dame Suzon?

JACQUES. Non.

LE MAÎTRE. Le mari de la dame Marguerite?

JACQUES. Non... Toujours le même: il en a, pour tant qu'il vivra.

LE MAÎTRE. Qui est-il donc?

Jacques ne répondit point à cette question, et le maître ajouta:

- Dis-moi seulement qui était le petit homme...

- Et qui était le petit homme?

- Le petit homme? Vous me demandez, vous, qui est le petit homme? Vous,...

- Le petit homme! Le petit homme!

- Vous, le maître de la Jeune femme au petit regardeur?

A.G. >



S²⁸ 108. Suzanne pour mémoire, 1990, acryl sur toile, triptyque, 3 x (146,6 x 193,6)

S⁸¹ 114. Suzanne pour mémoire, 1990, sérigraphie, 3 x (57 x 77), 250 exemplaires

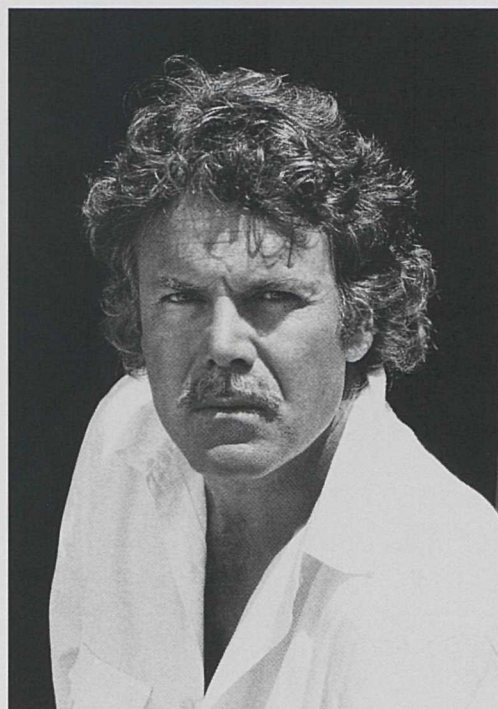
Documentation iconographique

- S¹ 1. *Suzanne au miroir pour Tintoret*, 1984, acryl sur toile, 114 x 164
Collection Andréas et Dimitra David, Londres, Angleterre
- S² 2. *Harmonie du Soir*, 1984, acryl sur toile, 114 x 164
Collection Yvette Selz, Vésenaz, Suisse
- S³ 3. *L'invitation au voyage*, 1984, acryl sur toile, 114 x 164
Collection Guy Joos, Genève, Suisse
- S⁴ 4. *Suzanne et Cupidon!*, 1984, acryl sur toile, 114 x 164
Collection Léon Burrus, Boncourt, Suisse
- S⁵ 5. *Petite Suzanne sur l'île*, 1984, acryl sur toile, 60 x 50
Collection Jon et Laurence Pinoesch, Gland, Suisse
- S⁶ 6. *Le miroir dans l'eau*, 1984, acryl sur toile, 51 x 61
Collection Bernard Kretz, Gland, Suisse
- S⁷ 7. *Suzanne si chaste en son miroir*, 1984, acryl sur toile, 114 x 164
Collection particulière, Londres, Angleterre
- S⁸ 8. *Suzanne au bouquet*, 1985, acryl sur toile, 180 x 207
Collection particulière, Londres, Angleterre
- S⁹ 9. *Suzanne plus d'une fois*, 1985, acryl sur toile, 114 x 164
Collection Robert et Françoise Fehlmann, Genève, Suisse
- S¹⁰ 10. *Suzanne de pleine lune*, 1985, acryl sur toile, 114 x 164
Collection Philippe et Patricia Dubois, Monte Carlo, Monaco
- S¹¹ 11. *Suzanne à Giverny*, 1985, acryl sur toile, 114 x 164
Collection Jon et Laurence Pinoesch, Gland, Suisse
- S¹² 12. *Suzanne sur la colline fauve*, 1985, acryl sur toile, 180 x 207
Collection Pierre-Yves Firmenich, Genève, Suisse
- 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
Collection Société de Banque Suisse, Genève, Suisse
- S¹⁵ 15. *Suzanne à la lune croissante*, 1986, acryl sur toile, 114 x 146
Collection Carlos et Caty Esteve, Belmont, Suisse
- S¹⁶ 16. *Suzanne au paravent rouge*, 1986, acryl sur toile, 55 x 75
Collection Dominique d'Huissier, Genève, Suisse
- S¹⁷ 17. *Petites Suzanne*, 1986, technique mixte sur toile, papier, aluminium
1) *Petite Suzanne pour J.*, 1986, acryl et dessin sur papier, 9 x 9
Collection Julie Vaisy, Genève, Suisse
2) *Suzanne écrite I*, 1986, sérigraphie, 121 exemplaires
3) *Suzanne écrite II*, 1986, cibabrome sur aluminium
4) *Bleu comme Suzanne*, 1986, acryl sur toile, 55 x 75
- S¹⁸ 18. *Suzanne au lac d'émeraude*, 1986, acryl sur toile, 114 x 146
Collection Antonio et Patricia Bravo, Vésenaz, Suisse
- S¹⁹ 19. *Suzanne aux bijoux*, 1986, acryl sur toile, 114 x 146
Collection Fred et Ingrid Lindgren, Collonge-Bellerive, Suisse
- S²⁰ 20. *Or, j'aime une chaste Suzanne*, 1986, acryl sur toile, 114 x 146
Collection Albert Maret, Genève, Suisse
- S²¹ 21. *Le théâtre de Suzanne I*, 1986, acryl sur toile, 114 x 146
Collection Jean-Claude Pittard, Genève, Suisse
- S²² 22. *Je n'oublie pas facilement qu'elle me fait faire tout ce que bon lui semble*, 1986, acryl sur toile, 146,6 x 19
Collection Soli et Francine Pardo, Puplinge, Suisse
- S²³ 23. *Le théâtre de Suzanne II*, 1986, acryl sur toile, 146,6 x 193,6
Collection Jean-Franklin Woodtli, Genève, Suisse

- S²⁴ 24. *Monument pour Suzanne*, 1986, acryl sur toile, 146,6 x 193,6
Collection Jean-Daniel Demierre, Genève, Suisse
- S 22. 23. 24bis. *Projet pour le Musée d'art contemporain de Montréal*, 1986, sérigraphie, 28,5 x 39
Collection Galerie Graff, Montréal, Canada
- S¹ 25. *Refaire Suzanne*, 1986, cibachrome, 13 exemplaires, polyptyque, 7 x (50,3 x 66,5) 150,9 x 199,5
- S² 26. *Premières altérations*, 1987, acryl sur cibachrome, polyptyque, 4 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 266
Collection Andrea Sladek, Villars, Suisse
- S³ 27. *Premières altérations aux primaires*, 1987, acryl sur cibachrome, triptyque, 3 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 199,5
Collection Göhner S.A., Genève, Suisse
- S⁴ 28. *Premières altérations au damier*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Jean-Luc Honegger, Bernex, Suisse
- S³ 29. *Premières altérations V*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S⁶ 30. *Premières altérations VI*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Marianne Pidoux, Lausanne, Suisse
- S⁷ 31. *Le théâtre de Suzanne III*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Jules F. et Geneviève Auer, Genève, Suisse
- S⁸ 32. *Suzanne aux Bouddhas*, 1987, or sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Antonio et Patricia Bravo, Vésenaz, Suisse
- S⁹ 33. *Ils épiaient chaque jour avec ardeur l'occasion de la voir*, 1987, or et acryl sur cibachrome, 41,4 x 146,6
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S¹⁰ 34. *L'opposition*, acryl et or sur cibachrome 50,3 x 66,5
Collection André Magnenat, Genève, Suisse
- S¹¹ 35. *Suzanne au fond bleu*, 1987, acryl sur papier méta-aramide Nomex et acryl sur cibachrome, 247 x 1640 et 50,3 x 66,5
Collection Union de Banques Suisses, Bourse, Confédération Centre, Genève, Suisse
- S¹² 36. *Le juge et la peinture*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Yves Christe, Genève, Suisse
- S¹³ 37. *Suzanne en ses figures secrètes I*, 1987, acryl et or sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Charles Palfi, Genève, Suisse
- S¹⁴ 38. *Suzanne en ses figures secrètes II*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Geoffrey et Meimei Lipman, Founex, Suisse
- S¹⁵ 39. *Suzanne la disparate*, 1987, or sur cibachrome, diptyque, 2 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 133
Collection André L'Huillier, Genève, Suisse
- S¹⁶ 40. *Apportez-moi de l'huile et des parfums, et fermez la porte du jardin, afin que je me baigne*, 1987, or et acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Albert Azoulai, Genève, Suisse
- S¹⁷ 41. *Le pouvoir d'apprivoisement des grands*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Raymond Jourdan, Genève, Suisse
- S¹⁸ 42. *Suzanne ou la bantise du monochrome*, 1987, or et acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Michael Drieberg, Genève, Suisse
- S¹⁹ 43. *Suzanne avec un vieillard dans le dos*, 1987, cibachrome, 28 x 32
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S²⁰ 44. *Suzanne avec un vieillard sans vue*, 1987, or sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Jean-Claude Mocellin, Mies, Suisse
- S²¹ 45. *L'insondable d'où l'image des rives*, 1987, acryl sur cibachrome, diptyque, 2 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 133
Collection Gilles et Fabienne Robert, Genève, Suisse
- S²² 46. *Suzanne et les éveilleurs*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Jean-Jacques Perrin, Nyon, Suisse
- S²³ 47. *Le doux est divisé en bas*, 1988, acryl et or sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Paul Piguet, Cheserex, Suisse
- S²⁴ 48. *Suzanne et l'apparition d'une demoiselle d'Avignon*, 1988, acryl et or, 50,3 x 66,5
Collection Jean-Franklin Woodtli, Genève, Suisse
- S²⁵ 49. *Suzanne ruisselante d'or comme Danaé et comme Ariane plus obscure que la nuit*, 1988, acryl sur cibachrome, diptyque, 2 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 133
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S²⁶ 50. *Suzanne utilise selon l'usage les huiles qui adoucissent les ardeurs du soleil...*, 1988, acryl sur cibachrome, triptyque, 3 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 199,5
Collection Geoffrey et Meimei Lipman, Founex, Suisse
- S²⁷ 51. *Le lys*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Albert Maret, Genève, Suisse
- S²⁸ 52. *A Babylone vivait un homme riche du nom de Ioakim. Il avait épousé une femme d'une grande beauté*, 1988, acryl et or sur cibachrome, 66,5 x 50,3
Collection Guy Mathez, Genève, Suisse
- S²⁹ 53. *East River Susanna*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 64,3
Collection Jean-Louis Kùpfer, Genève, Suisse
- S³⁰ 54. *Suzanne luire en tes îles-miroir*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 64,3
Collection André Magnenat, Genève, Suisse
- S³¹ 55. *East River Susanna II*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 64,3
Collection Jean-Jacques Perrin, Nyon, Suisse
- S³² 56. *Suzanne Dinosore*, 1988, or sur cibachrome, 66,5 x 50,3
Collection Tarass Hawrylyshyn, Genève, Suisse
- S³³ 57. *L'innocente*, 1988, or sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Pat'O'Genick, Loisin, France
- S³⁴ 58. *Anamorphose du lys I et II*, 1988, cibachrome, diptyque, 145,6 x 47,8 et 125 x 41
Collection Göhner S.A., Genève, Suisse
- S³⁵ 59. *Prémonition de la fin de Suzanne pour Thérèse*, 1988, technique mixte, acryl sur miroir, 58 x 48
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- 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
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- 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
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- 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
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S³⁹ 63. *Suzanne de Praetextat*, 1988, acryl et or sur cibachrome, polyptyque avec 2 loups en aluminium peint, 6 x (50,3 x 66,5) 150,9 x 250
Collection Robert et Françoise Fehlmann, Genève, Suisse
- S⁴⁰ 64. *Anamorphose du lys III*, 1988, cibachrome, 125 x 24,3
Collection André Magnenat, Genève, Suisse
- S⁴¹ 65. *Anamorphose du lys IV*, 1988, acryl, 125 x 35,6
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S⁴² 66. *Anamorphose du lys V*, 1988, acryl, 146,4 x 29
Collection Michael Drieberg, Genève, Suisse
- S⁴³ 67. *Le juge et la peinture II*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Jean-Louis Sunier, Genève, Suisse
- S⁴⁴ 68. *Le juge et la peinture III*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S⁴⁵ 69. *Le juge et la peinture IV*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5
Collection Jean-Louis Sunier, Genève, Suisse
- S⁴⁶ 70. *Les jardins de Suzanne I*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Albert Azoulai, Genève, Suisse
- S⁴⁷ 71. *Les jardins de Suzanne II*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Jean-Louis Sunier, Genève, Suisse
- S⁴⁸ 72. *Les jardins de Suzanne III*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Albert Azoulai, Genève, Suisse
- S⁴⁹ 73. *Les jardins de Suzanne IV: sous un chêne*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Municipalité de Delémont, Suisse
- S⁵⁰ 74. *Les jardins de Suzanne V*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Bernard Kretz, Gland, Suisse
- S⁵¹ 75. *Les jardins de Suzanne VI: pour Coca*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Michel Butor, Bonne, France
- S⁵² 76. *Les jardins de Suzanne VII: sous un acacia*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Soli et Francine Pardo, Puplinge, Suisse

- S⁵³ 77. *Suzanne en ses figures secrètes III*, 1988, acryl et or, 50,3 x 66,5
Collection Maude Mocellin, Genève, Suisse
- S⁵⁴ 78. *Les jardins de Suzanne VIII*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Alain Grosrichard, Genève, Suisse
- S⁵⁵ 79. *Les jardins de Suzanne IX: la porte du verger a été poussée*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Jon et Laurence Pinoesch, Gland, Suisse
- S⁵⁶ 80. *Les jardins de Suzanne X*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Antonio et Patricia Bravo, Vézenaz, Suisse
- S⁵⁷ 81. *Les jardins de Suzanne XI: un jardin bien arrosé*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Pierre-Louis et Nancy Chardier, Genève, Suisse
- S⁵⁸ 82. *Les jardins de Suzanne XII*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Municipalité de Delémont, Suisse
- S⁵⁹ 83. *Les jardins de Suzanne XIII*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection Hugues Boillat, Genève, Suisse
- S⁶⁰ 84. *Suzanne poussa un profond gémissement*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S⁶¹ 85. *Rien n'est plus éloigné de Suzanne que Suzanne*, 1988, acryl et or, 50,3 x 66,5
Collection Sandra Grandjean, Chavannes des Bois, Suisse
- 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
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S⁶³ 87. *Emblème de Suzanne*, 1988, peinture de carrosserie sur aluminium, 60 x 100
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S⁶⁴ 88. *Anamorphose VI*, 1988, sérigraphie, 99 exemplaires, 120 x 40
- S⁶⁵ 89. *Anamorphose VII*, 1988, cibachrome, 13 exemplaires, polyptyque, 4 x (146,6 x 41,4) 146,6 x 165,6, 1/13
Collection Yves Thévenoz, Genève, Suisse
- S⁶⁶ 90. *Anamorphose VIII*, 1988, cibachrome, 13 exemplaires, polyptyque, 4 x (146,6 x 41,4) 146,6 x 165,6
- S⁶⁷ 91. *Anamorphose IX*, 1988, cibachrome, 13 exemplaires, polyptyque, 7 x (125 x 35,6) 125 x 249,2
- 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
Collection Du Pont de Nemours, Genève, Suisse
- S⁶⁹ 93. *Miroirs II*, 1988, acryl sur papier méta-aramide Nomex, polyptyque, 9 x (60 x 42) 180 x 126
Collection Du Pont de Nemours, Genève, Suisse
- S⁷⁰ 94. *Miroirs III*, 1988, mixed media, 210 x 125 x 125
Collection Du Pont de Nemours, Genève, Suisse
- S⁷¹ 95. *Miroirs IV*, 1988, cibachrome, triptyque, 2 x (146,6 x 18,4), 1 x (146,6 x 41,4) 146,6 x 78,2
Collection Lorentz et Inge Nordback, Crans/Céligny, Suisse
- S⁷² 96. *Miroirs V*, 1988, sérigraphie, 250 exemplaires, 56 x 76
Collection Du Pont de Nemours, Genève, Suisse
- S⁷³ 97. *Suzanne et les éveilleurs*, 1988, sérigraphie, 150 exemplaires, 76 x 56
Collection Tavelli-Noverraz, Genève, Suisse
- S²⁵ 98. *Suzanne au bouquet II*, 1988, acryl sur toile, 114 x 146
Collection Tavelli-Noverraz, Genève, Suisse
- S²⁶ 99. *Suzanne en ses figures secrètes IV*, 1989, acryl et or sur toile, 55 x 75
Collection Christian Perrin, Nyon, Suisse
- 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
- S⁷⁴ 101. *Anamorphose X*, 1989, acryl, 125 x 35,6
Collection Michel Knapp, Hermance, Suisse
- S⁷⁵ 102. *Anamorphose XI*, 1989, acryl, 125 x 35,6
Collection Yves et Claudine Rytz, Nyon, Suisse
- S⁷⁶ 103. *Voyeur*, 1989, acryl, 125 x 35,6
- S⁷⁷ 104. *Voyeur II*, 1989, acryl, 125 x 35,6
Collection Valentina Anker, Bernex, Suisse
- S⁷⁸ 105. *Voyeur III*, 1989, acryl, 125 x 35,6
- S⁷⁹ 106. *Babelisation de Suzanne*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32)
- S⁸⁰ 107. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1989/90, technique mixte sur papier, 21 x (28 x 32)
- S²⁸ 108. *Suzanne pour mémoire*, 1990, acryl sur toile, triptyque, 3 x (146,6 x 193,6)
Collection Fonds cantonal de décoration et d'art visuel, Genève, Suisse
Hôpital cantonal, Genève, Suisse
- S²⁹ 109. *Suzanne si peu écrite*, 1990, acryl sur toile, 146,6 x 193,6
Collection Doris Holy, Gingins, Suisse
- S³⁰ 110. *Suzanne vue de Genève I*, 1990, acryl sur toile, 146,6 x 193,6
Collection Fonds cantonal de décoration et d'art visuel, Genève, Suisse
Salon d'honneur du Conseil d'Etat (V.I.P.) de l'aéroport de Genève, Cointrin, Suisse
- S³¹ 111. *Suzanne vue de Genève II*, 1990, acryl sur toile, 180 x 207
Collection Fonds cantonal de décoration et d'art visuel, Genève, Suisse
Salon d'honneur du Conseil d'Etat (V.I.P.) de l'aéroport de Genève, Cointrin, Suisse
- S³² 112. *Suzanne comme un rivage africain*, 1990, acryl sur toile, 114 x 164
Collection Alain Balestra, Genève, Suisse
- S³³ 113. *Suzanne en ses figures secrètes V*, 1989, acryl et or sur toile, 55 x 75
- S⁸¹ 114. *Suzanne pour mémoire*, 1990, sérigraphie, 3 x (57 x 77), 250 exemplaires
- S⁸² 115. *Suzanne vue de Genève I et II*, 1990, sérigraphie, 250 exemplaires chacune
- S⁸³ 116. *Babelisation de Suzanne*, 1990, sérigraphie et catalogue, 21,5 x 28, 121 exemplaires
- S⁸⁴ 117. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1990, sérigraphie et catalogue, 21,5 x 28, 121 exemplaires
- S⁸⁵ 118. *Toute la vérité sur Suzanne*, 1990, technique mixte, 1 x 21 (66 x 103) et 1 x 21 formats variés, détail 1, pastel, 28 x 32
Collection de l'artiste, Genève, Suisse
- S⁸⁶ 119. *Etude pour le portrait d'une jeune fille surprise se rêvant en Suzanne comme Vénus qui s'essuie un pied avec pour modèle le jeune homme qui se retire une épine du pied*, 1990, catalogue avec reliure unique et 13 œuvres originales: photographie et technique mixte sur papier, 13 x (18 x 27,5)
- S⁸⁷ 120. *Etude pour le portrait d'une jeune fille en Suzanne comme «fille des lys»*, 1990, catalogue avec reliure unique et 13 œuvres originales: photographie et technique mixte sur papier, 13 x (18 x 27,5)
- S⁸⁸ 121. *Suzanne*, catalogue

Documentation



E.P. : exposition personnelle
E.C. : exposition collective

- 1970 Bourse fédérale, Helmhaus, Zurich
E.P. *Dix ans de peinture*, Abbaye de Bellelay, Bellelay
- 1972 Bourse de gravure, Genève
E.P. Musée d'art et d'histoire (avec G. Bregnard), Fribourg
E.P. Galerie contemporaine, Genève
- 1973 Prix du XLVIII^e concours Calame, Athénée, Genève
E.C. Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève
E.P. Galerie Bettie Thommen, Bâle
E.P. Galerie Forum, Porrentruy
E.C. 1^{re} Biennale de l'art suisse, Kunsthhaus, Zurich
- 1974 Bourse fédérale, Palais de Beaulieu, Lausanne
Prix de la peinture romande 1974, Musée Jénisch, Vevey
E.C. Musée des arts décoratifs, Lausanne
E.C. Galerie im Kornhaus, Baden
E.P. Galerie des arts décoratifs, Lausanne
E.C. Galerie contemporaine, Genève
E.P. Art 5'74, Bâle
- 1974 E.C. Musée d'art moderne, Paris
E.C. Musée Jénisch, Vevey
E.C. *Le Groupe des Corps-Saints a 30 ans*, Musée Rath, Genève
- 1975 Invité de séjour du Centre international d'expérimentation artistique Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie
Bourse libre d'une année du Conseil des arts du Canada
Travaille chez Graff, Centre de conception graphique, Montréal
E.P. Galerie Bettie Thommen, Bâle
E.C. Galerie Graff, Montréal
- 1976 Séjour à Montréal
E.C. Galerie Graff, Montréal
E.C. 2^e Biennale de l'art suisse, Lausanne
E.C. *Alliance culturelle romande*, Fribourg et Lausanne
- 1942 Né le 21 décembre, jurassien, Suisse
- 1963 Maturité classique, Saint-Maurice
- 1964 E.P. Galerie Carrefour des arts, Sion
E.C. Galerie 5, Genève
- 1965 Prix du VIII^e Salon des Jeunes, Athénée, Genève
E.C. Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève
- 1966 E.P. Hôtel de Ville, Delémont
- 1968 Diplôme E.N.D. Beaux-arts, Genève
E.P. Galerie Forum (avec G. Mazliah), Porrentruy
- 1969 Prix du XI^e Salon des Jeunes, Athénée, Genève

- 1977 Séjour au Centre international d'expérimentation artistique Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie
E.C. *A travers cinq siècles de reliure*, Bibliothèque universitaire, Salle Lullin, Genève
E.C. *Les lauréats de la Fondation Joseph et Nicole Lachat*, Musée jurassien des beaux-arts, Moutier
E.C. *Ariane, Danaé, Suzanne*, Galerie Marie-Louise Jeanneret - Art moderne, Genève
- 1978 E.P. *Polaroid Série*, Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève
E.C. *Le dessin en Suisse 1978 - La nouvelle génération*, Musée Rath, Genève
E.P. *Polaroid Série*, Galerie Bettie Thommen, Bâle
- 1979 E.C. *Artistes de Genève 1980*, Musée Rath, Genève
- 1980 E.C. Exposition des originaux du livre *SX70 Art* de Ralph Gibson, Lustrum Press, New York: Galerie Polaroid, Paris; Work Gallery, Zurich; Salford University, Angleterre
- 1981 E.P. *Japon 81 Série*, Galerie Graff, Montréal
- 1982 Tableau mural pour le complexe scolaire et sportif de Vailly, Genève
Invité par Polaroid, Cambridge, Etats-Unis, pour effectuer un travail de recherche avec la caméra 50 x 60
Bourse de la Fondation Lachat du canton du Jura, Delémont
E.C. *Art contemporain jurassien*, Musée de Porrentruy
- 1982 E.C. *Collections passion*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel
- 1983 E.P. *Offenbach Série*, Centre culturel Totentanz, 20^e anniversaire de Regio Basiliensis, Bâle
E.C. *Offenbach Série*, Art 14'83, Galerie Bettie Thommen, Bâle
E.C. *Szene Schweiz*, Galerie Koppelman, Cologne
E.C. *In Grand Perspective*, Photographers Gallery, Londres
E.C. *Polaroid Collection*, Nikon Galerie, Zurich
- 1984 E.C. *International Contemporary Art Fair*, Olympia, Brompton Gallery, Londres
E.C. *Prix Boris Oumansky 1984*, *Collection André L'Huillier*, Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève
E.C. *Art 15'84*, Galerie Graff, Montréal (avec Pierre Ayot), Bâle
- 1985 E.C. 2nd *International Contemporary Art Fair*, Olympia, Brompton Gallery, Londres
E.P. *Recent paintings*, Brompton Gallery, Londres
E.C. *10 ans d'activité 1974-1984* du Centre international d'expérimentation artistique Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie
- 1985 E.C. *Art 16'85*, Galerie Graff, Montréal, Bâle
E.C. *5. Biennale der Schweizer Kunst*, Kunstmuseum, Olten
- 1986 E.C. *Des espaces, des artistes*, Musée Rath, Genève
E.C. *Art 17'86*, Galerie Graff, Montréal, Bâle
E.C. *Graff 1966-1986*, Musée d'art contemporain, Montréal
- 1987 E.C. *Art 18'87*, Galerie Graff, Montréal, Bâle
- 1988 E.C. *Art 19'88*, Galerie Graff, Montréal, Bâle
E.P. *Les Jardins de Suzanne et les Anamorphoses*, Galerie Paul Bovée, Delémont
- 1989 Membre de l'Institut jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts
E.C. *Art 20'89*, Galerie Graff, Montréal, Bâle
E.C. *Collection jurassienne des Beaux-Arts*, Saint-Ursanne
E.C. *Le mois de la photo*, Galerie Graff, Montréal
E.C. *Michel Butor et ses peintres*, The Seibu Museum of Art, Tokyo
E.C. *Cent livres de Michel Butor*, Halle Sud, Genève
- 1991 E.C. *«Vraiment faux»*, Fondation Cartier, Rotonda, Milan
E.C. *«Vraiment faux»*, Fondation Cartier, Villa Stuck, Munich
E.P. *Suzanne*, Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, Vienne

Bibliographie

Articles de périodiques et textes de catalogues d'expositions.

- 1964 PRAZ Aloys. *Interrogations*, dans: *Le Nouvelliste*, Sion, 15 juin, p. 21
- 1966 BEVI. *Jean-Claude Prêtre expose à Delémont*, dans: *Feuille d'Avis de Neuchâtel-L'Express*, Neuchâtel, 13 avril, p. 18.
 FARINE Claude. *Jean-Claude Prêtre se présente au public jurassien à Delémont*, dans: *Le Pays*, Porrentruy, 14 avril, p. 8
- 1968 WYSS André. *Prêtre ou le renouveau d'un langage*, dans: *Le Pays*, Porrentruy, 4 avril, p. 9
 SCHMIED Marie. *L'exposition de Jean-Claude Prêtre à la Galerie Forum de Porrentruy*, dans: *Le Pays*, Porrentruy, 11 avril, p. 14
- 1970 MATHEZ Yves. *Sur l'exposition de Jean-Claude Prêtre*, dans: *Le Pays*, Porrentruy, 16 mai, p. 11
 RAPHAËL Joanna. *A Jean-Claude Prêtre*, dans: *Le Pays*, Porrentruy, 5 juin, p. 9
- 1972 TERRAPON Michel. *Gérard Bregnard - Jean-Claude Prêtre*, dans: *catalogue Musée d'art et d'histoire*, Fribourg
 KOHLER Arnold. *Gérard Bregnard et Jean-Claude Prêtre ou le regard derrière le miroir*, dans: *Coopération* n° 21, Genève, 18 mai
 KOHLER Arnold. *Quand les peintres traversent les miroirs*, dans: *Tribune de Genève*, 30 mai, p. 41
Artistes de Genève, dans: *catalogue S.P.S.A.S. Musée Rath*, Genève
 EPSTEIN Mady. *Peinture*, dans: *Impact* n° 54, Genève, décembre, p. 46
- 1973 ETH. *Thommen: J.-CL. Prêtre*, dans: *National Zeitung*, Basel, 2 mars, p. 32
 MATHEZ Yves. *Entre fascination et hantises*, dans: *Le Pays*, Porrentruy, 17 avril, p. 5
Stadt in der Schweiz, dans: *catalogue GSMB A I^{re} Biennale de l'Art suisse*, Kunsthau, Zurich, p. 144
- 1974 LE CLÉZIO J.M.G. (citations). *Vitrines*, dans: *catalogue Galerie des Arts Décoratifs*, Lausanne.
 CRUCHET B.-P. *Jean-Claude Prêtre*, dans: *Coopération* n° 22, Genève, 30 mai
 KOHLER Arnold. *Un prix romand de peinture*, dans: *Coopération* n° 40, Genève, 3 octobre
 KOHLER Arnold. *La peinture romande existe, je l'ai rencontrée*, dans: *Tribune de Genève*, 11 octobre, p. 49
Le groupe des Corps-Saints a 30 ans, dans: *catalogue Musée Rath*, Genève
 BORD Dominique. *Le groupe des Corps-Saints au Musée Rath*, dans: *Tribune de Genève*, 11 décembre, p. 33
- 1976 *Art et Collectivité*, dans: *catalogue II^e Biennale de l'Art suisse*, Lausanne
Aujourd'hui, dans: *catalogue* n° 22, Alliance culturelle romande, Genève, novembre, p. 30
- 1978 GOERG Charles. *Polaroid Série*, dans: *catalogue Palais de l'Athénée*, Salle Crosnier, Genève
 PRISCILLE Monique. *Jean-Claude Prêtre, rythmes et espaces disloqués*, dans: *La Suisse*, Genève, 12 décembre, p. 26
 MATHONNET Philippe. *Développement instantané - Jean-Claude Prêtre*, dans: *Journal de Genève*, 22 novembre, p. 15
 GOERG Charles. *Le dessin en Suisse 1978 - La nouvelle génération*, dans: *catalogue Musée Rath*, Genève, pp. 115-116
- 1979 BAUERMEISTER René. *Polaroid Série*, dans: *Les Services publics*, Lausanne, 8 février, p. 5
 GIBSON Ralph. *SX-70 Arts*, dans: *livre* chez Lustrum Press, Inc., New York, p. 107
 LAPAIRE Claude. *Artistes de Genève 1980*, dans: *catalogue Musée Rath*, Genève
- 1980 GROS Georges. *De l'instantané et de l'art...*, dans: *La Suisse*, Genève, 15 mars, p. 11
 BAUER Joachim. *L'art polaroid international sous forme de livre et d'exposition à la Work Gallery, Zurich*, dans: *Service de presse Polaroid*, Zurich, 20 février, p. 3
 WIRTZ Gérard. *Die Kunst der Polaroid-Photographie*, dans: *Basler Zeitung*, Bâle, 15 mars
 PRÊTRE Jean-Claude. *Japon 80 Série*, dans: *catalogue Galerie Bettie Thommen*, Bâle
- 1981 *Section de Genève 1981*, dans: *catalogue S.P.S.A.S.*, Genève
- 1982 HAINARD Jacques. *Collections passion*, dans: *catalogue Musée d'ethnographie Neuchâtel*, p. 256
 MIEVILLE Madeleine. *Rendez-vous avec Jean-Claude Prêtre*, dans: *Bulletin Nestlé*, Vevey, juillet, pp. 20-25
 ANKER Valentina. *Bernex à la recherche de son identité et l'école dans l'école en images d'Epinal*, dans: *catalogue*, La Commune de Bernex, Genève
- 1983 VOISARD Alexandre. *La Bourse Lachat au peintre Jean-Claude Prêtre*, dans: *Le Pays*, Porrentruy, 22 janvier, p. 14
 FOURNIER Marie-José. *Analyse du tableau de Jean-Claude Prêtre: Les essayages d'hiver (4 novembre 1974)*, dans: *Travail d'histoire de l'art*, Université de Genève
 BUTOR Michel. *LES NOURRI-TURES DE LA LUMIÈRE pour Jean-Claude Prêtre*, dans: *catalogue Offenbach Série*, Galerie Bettie Thommen, Art 14'83, Bâle
Espace suisse romande, *Szene Schweiz*, dans: *catalogue Pro Helvetia* 1983, p. 40
- 1984 SIGRIST Martin. *Jean-Claude Prêtre*, dans: *Photographie* 7/84
 WIDMER Alphonse. *La Fondation Joseph et Nicole Lachat ou Le don de l'amitié aux artistes jurassiens*, dans: *catalogue Musée jurassien des beaux-arts*, Moutier, octobre 1984, pp. 37-45
- 1984 BONITO OLIVA Achille. *Atelier de l'histoire*, dans: *catalogue Galerie Marie-Louise Jeanneret - Art moderne*, Genève, décembre 1984, pp. 3-4
 BUTOR Michel. *Trois femmes enlacées pour Jean-Claude Prêtre*, dans: *catalogue Galerie Marie-Louise Jeanneret - Art moderne*, Genève, décembre 1984, pp. 7-9
 LE BOT Marc. *Le visible, par défi*, dans: *catalogue Galerie Marie-Louise Jeanneret - Art moderne*, Genève, décembre 1984, pp. 11-15
 ANKER Valentina. *A Canticle for Leibowitz*, dans: *catalogue Galerie Marie-Louise Jeanneret - Art moderne*, Genève, décembre 1984, pp. 39-46
 LE BOT Marc. *Au centre du centre*, dans: *catalogue Galerie Marie-Louise Jeanneret - Art moderne*, Genève, décembre 1984, pp. 159-162
- 1985 GOODING Mel. *J.-C. Prêtre*, dans: *Arts Review*, Londres, 15 mars 1985, p. 129
5. Biennale der Schweizer Kunst, dans: *catalogue Kunstmuseum*, Olten, septembre, p. 106
 CHAPPEX A. *Jean-Claude Prêtre crée l'Art Watch*, dans: *Beaux-Arts Magazine* n° 29, novembre 1985, p. 20
Jean-Claude Prêtre, les peintures sur polaroid, dans: *Verlag Photographie*, Portfolio 4, pp. 17-22
- 1986 *Des espaces des artistes Genève*, dans: *catalogue S.P.S.A.S. Deux Suzanne de Jean-Claude Prêtre à la SBS*, dans: *Tribune des Arts*, 12 mars 1986, p. 6
Graff 1966-1986, dans: *catalogue Musée d'art contemporain*, de Montréal, pp. 64-65
- 1987 *Le monde selon GRAFF 1966-1986*, dans: *catalogue Editions Graff*, pp. 300-301, 424-426, 459, 482, 503-506
- 1989 *La Collection jurassienne des Beaux-Arts 1979-1989*, dans: *catalogue*, p. 50
Michel Butor et ses peintres, dans: *catalogue Seibu Museum of Art*, Tokyo, p. 76

Cet ouvrage, qui réunit, pour la première fois, l'ensemble des œuvres de la série *Suzanne* de J.-C. Prêtre, déjà présentées en partie à l'occasion de précédentes expositions personnelles et collectives – Galerie d'art moderne Marie-Louise Jeanneret, Genève, 1984; Brompton Gallery, Londres, 1985; Musée d'art contemporain, Montréal, 1986; Musée Rath, Genève, 1986; Galerie Paul Bovée, Delémont, 1988 – a été imprimé à l'occasion de l'exposition rétrospective *Suzanne* au Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, Vienne (24 mai – 16 juin 1991).

La série *Suzanne*, constituée de 121 œuvres, est un polyptyque. Le présent catalogue, qui le contient et les expose, en fait néanmoins partie: c'est la 121^e et dernière *Suzanne* de la série.

Il a été tiré, outre les exemplaires de l'édition courante, 173 exemplaires qui constituent l'édition de tête.

Ils se répartissent comme suit:

1 exemplaire hors commerce contenant 9 gouaches rehaussées d'or, signé et numéroté S121. 1/1;

1 exemplaire hors commerce avec reliure unique orné de dessins sur les gardes, signé et numéroté I/I;

1 exemplaire hors commerce augmenté de documents divers (esquisses, photographies, photocopies, correspondance), signé et marqué A/A;

7 exemplaires hors commerce enrichis d'une œuvre unique et d'une épreuve d'artiste de la sérigraphie (S117. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1990, 21 x 26, BFK Rives 250 gm², 121 ex.), signés et marqués de A à G, réservés aux auteurs et à l'artiste;

21 exemplaires hors commerce reliés cuir accompagnés d'une œuvre unique et d'une sérigraphie (S117. *Ce que Suzanne voit en son miroir*, 1990, 21 x 26, BFK Rives 250 gm², 121 ex.); signés et numérotés de I/XXI à XXI/XXI, réservés aux Mécènes;

21 exemplaires hors commerce accompagnés d'une sérigraphie (S106. *Babelisation de Suzanne*, 1990, 21 x 26, BFK Rives 250 gm², 121 ex.), signés et numérotés de 1/21 à 21/21, réservés aux collaborateurs;

121 exemplaires accompagnés d'une sérigraphie (S116. *Babelisation de Suzanne*, 1990, 21 x 26, BFK Rives 250 gm², 121 ex.), signés et numérotés de 1/121 à 121/121.

D'autre part, l'antépénultième et l'avant-dernier numéros de la série *Suzanne* sont des exemplaires avec reliure et œuvres originales: S⁸⁶ 119. *Etude pour le portrait d'une jeune fille surprise se rêvant en Suzanne comme Vénus qui s'essuie un pied avec pour modèle le jeune homme qui se retire une épine du pied*, 1990, catalogue avec reliure unique et 13 œuvres originales: photographies et technique mixte sur papier, 13 x (18 x 27,5); S⁸⁷ 120. *Etude pour le portrait d'une jeune fille en Suzanne comme «fille des lys»*, 1990, catalogue avec reliure unique et 13 œuvres originales: photographies et technique mixte sur papier, 13 x (18 x 27,5);

499 exemplaires ont été mis en réserve pour constituer ultérieurement le coffret *Ariane, Danaé, Suzanne*, signés et numérotés de I/CCCCCLXXXIX à CCCCLXXXIX/CCCCCLXXXIX.

Il a été imprimé, en outre, 250 tirés à part de *Suzanne noir sur blanc*, texte d'Alain Grosrichard, enrichis de deux sérigraphies, numérotés de 1/250 à 250/250 et signés par l'auteur et l'artiste.

L'édition originale est constituée de 5000 exemplaires, comprenant une édition allemande de 1000 exemplaires.

Exemplaire N°

J.-C. Prêtre

Suzanne

«Il n'y avait là personne, sinon les deux anciens qui se tenaient cachés, et qui l'épiaient.» (Daniel 13)

PINTURICCHIO Bernardino
LOTTO Lorenzo
ALTDORFER Albrecht
MASSYS Jan
KEY Willem
FLORIS Frans
TINTORET Jacopo
VÉRONÈSE Paolo
BASSANO Leandro
PAGANI Gregorio
CARRACCI Annibale
UYTEWAEI Joachim
CAVALIERE D'ARPINO Cesare
RENI Guido
ALLORI Christofano
RUBENS Peter Paul
DOMENICHINO
HONTHORST Gerritt van
GUERCINO Giovanni
JORDAENS Jacob
GENTILESCHI Artemisia
VAN DYCK Anthonis
REMBRANDT
RICCI Sebastiano
VAN DER WERFF Adriaen
COYPEL Antoine
VERKOLJE Nicolas
TIEPOLO Giovanni Battista
DE TROY Jean-François
VAN MIERIS Frans
BATONI Pompéo
GOYA Francisco de
DELACROIX Eugène
CHASSERIAU Théodore
MOREAU Gustave
BÖCKLIN Arnold
MANET Edouard
VALLOTTON Félix
RAYSSE Martial
ALBEROLA Jean-Michel
PRÊTRE Jean-Claude

LA
BIBLIOTHÈQUE
DES ARTS
PARIS

