

Fig. 56









l'homme. Dans les deux tableaux, elle est vêtue de précieuses étoffes brochées d'or qui ne laissent entrevoir qu'un sein.

Souvent un petit chien accompagne et souligne les péripéties des tableaux. Parfois, c'est à sa petite masse que le peintre a recours pour souligner, par exemple, la monumentalité des personnages, parfois, c'est à sa réaction face aux vieillards qu'il fait appel.

L'Ecole vénitienne

La Suzanne et les vieillards de l'Ecole de Véronèse de Rome (fig. 56) et celle de Gênes (fig. 57) - anciennement également chez Doria - celles de Palma Le Jeune de Sienne (fig. 58) et du Louvre (fig. 59), celle d'Antonio Campi de Brescia (fig. 60), de Jacopo Bassano de Nîmes (fig. 61) - toute vibrante du génie vénitien des der-

Fig. 64



niers Titien -, celle de Léandro Bassano de Münich (fig. 62), où l'on reconnaît les signes distinctifs du Tintoret: la nudité rayonnante - ici à peine équivoque - de Suzanne qui nous fixe sans crainte comme celle du Louvre, les servantes, les vieillards à l'écart, les animaux, le paysage édénique, celle attribuée à Annibale Carracci de Bergues (fig. 63), en raison de sa parenté de composition avec sa gravure de Bologne, mais qui n'en représente pas plus le thème de l'agression que la division symbolique de l'espace clos caractéristiques de la représentation du thème dans Fig. 62 l'Ecole romaine, celle de Jacopo Da Empoli de Vienne (fig. 64), celle Fig. 63 enfin de l'Ecole vénitienne de Chatsworth (fig. 65), se rapportent toutes aux grands modèles vénitiens, synthétisant ici leurs motifs, accentuant là leurs différences, magnifiant l'une ou l'autre de leurs caractéristiques.

Dix ans après que Tintoret eut peint sa Suzanne de Vienne, Jan Massys peindra sa Suzanne de Bruxel-







Fig. 61





les (fig. 66), qui nous apparaît comme mence à se détacher de l'objet qu'elle un chef-d'œuvre de la stylisation maniériste. L'arabesque dont il use accorde la sinuosité des corps à celles des draperies, de l'architecture et du paysage, invente une symphonie de d'autre qu'une autre réflexion de la leurs contours subtils et aigus.

Contrairement aux Vénitiens qui avaient privilégié dans leur évolution les marques de la fabrication, les traces de l'exécution du travail, une touche visible, Jan Massys, de ce point de vue, ferme son tableau de

représente.

L'environnement toscano-babylonien de type renaissant est ici un écrin idéal pour une Suzanne qui n'est rien peinture sur elle-même.

La Suzanne et les vieillards de telle manière que par l'arabesque tout la Galerie Doria de Rome (fig. 67), s'unisse à tout, laissant entrevoir une et celle de Chatsworth (fig. 68) autonomie de la peinture qui com- attribuées à Domenichino - qui

pourraient être d'Annibale Carracci au vu de la Suzanne au bain munichoise du premier (fig. 69) – fixent les caractéristiques de la représentation romaine du thème: caractéristiques qui se trouvaient déjà dans une gravure d'Annibale de 1590 (fig. 70). Le geste de pudeur qui y est représenté, inhabituel chez les Vénitiens, signale une conscience tout à fait différente de ceux-ci: une conscience toujours en harmonie avec la source littéraire. La moitié inférieure de l'image est consacrée à l'espace du bain, la partie supérieure est réservée aux vieillards sur fond de décor naturel. Cette conception est propre à la représentation romaine. En général, une balustrade divise clairement l'espace en deux parties: division symbolique qui sépare le domaine privé de Suzanne - Fig. 68 représentée au milieu d'éléments architectoniques variés, de bassins, de fontaines et de récipients appropriés au bain - du domaine extérieur à celui-ci occupé par les vieillards et le paysage.



Comme dans la gravure de Bologne, le tableau de la Galerie Doria et celui de Chatsworth représentent Suzanne avec un petit nœud sur le front, caractéristique des représentations des personnages mythologiques d'Annibale. Le tableau, divisé en deux parties bien distinctes, accentue l'aspect dramatique de la situation: Suzanne est isolée, loin de sa maison qu'on aperçoit derrière les







Fig. 70





Fig. 67

vieillards, plus particulièrement menacée par l'un des importuns qui cherche à enjamber la balustrade.

Le motif de la balustrade existait déjà chez Véronèse et chez Gregorio Pagani (fig. 71) en tant qu'élément architectonique décoratif: il est utilisé ici pour sa signification symbolique de séparation.

L'espace sobre du bain, débarrassé de ses habituels accessoires, répond à l'exigence thématique du récit biblique à quoi s'accordent la monochromie de la couleur de Suzanne identifiée à son propre espace aussi bien que la vive polychromie des trois couleurs primaires des intrus.

Légèrement différenciés, l'un rusé, circonspect, l'index posé sur sa bouche tandis qu'il s'efforce de lui retirer son linge de bain, - l'autre plus impulsif, cédant à son désir et faisant le geste de franchir la balustrade: tels apparaîtront les vieillards dans plusieurs autres tableaux. Notamment, dans la Suzanne et les vieillards de Lodovico Carracci de Londres (fig. 72), dans celle de l'Ecole de Carracci de Munich (fig. 73), celle de Baldassare Croce de Rome (fig. 74), de Rutilio Manetti de Sienne (fig. 75). Tous ces tableaux expriment également la détresse d'une jeune femme chaste et pieuse, telle que l'avait définie la Bible. Encore, faut-il nuancer ici la signification de l'expression de la Suzanne de Ludovico Carracci qui introduit une nouveauté: à la crainte, à l'épouvante, succède, en effet, l'esquisse d'un sourire, d'un sourire très énigmatique que Léonard aurait sans doute reconnu. En l'inscrivant dans les courbes lumineuses d'un corps agenouillé qui s'offre de





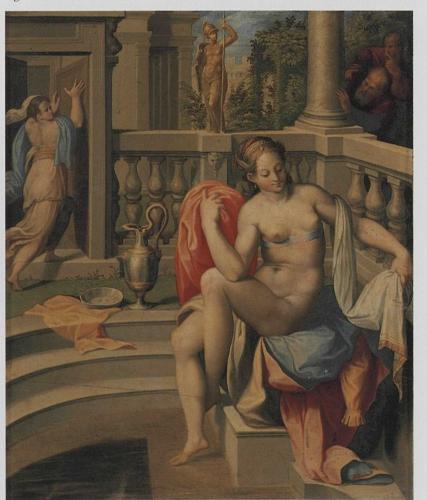


ig. 73



Fig. 74

ig. 71



dos aux regards de deux figures vers le ciel: une expression que l'on d'hommes grossières, en accentuant trouve également dans la Suzanne cette impression de disponibilité par le relachement de la main qui ne (fig. 76). retient plus vraiment l'étoffe qu'on cherche à lui enlever, Ludovico a introduit une nuance érotique dans l'iconographie de Suzanne. Mélange d'idéalisation et de réalisme, cette peinture apparaît comme une synthèse des contradictions romaines.

Domenichino

La Suzanne au bain de Domenichino de Munich (fig. 69), qui avait collaboré au travail d'Annibale Carracci à la Galerie Farnèse de Rome, a été conçue à la Casa d'Agucchi entre 1604 et 1607, alors que ce dernier était en train d'écrire son Traité sur la peinture - fait qu'authentifie la description genoux et celui de vouloir se lever de Bellori.

Ce tableau s'apparente à celui de la Galerie Doria, bien que l'espace du bain ne soit pas hermétiquement clos comme dans celui-là. Avec lui réapparaissent les accessoires de toilette vénitiens, mais surtout une accentuation des caractéristiques romaines: une forme dramatisée de l'agression que souligne l'expression pathétique de Suzanne qui pousse un cri, victime non plus idéalisée comme chez Annibale Carracci mais réelle dans l'expression de sa réaction. Chez Annibale, en effet, Suzanne semblait repliée sur elle-même, attendant du ciel une aide qui ne venait pas. Elle était idéalisée dans son martyre - quelque peu apparentée à la Maria Assunta de Santa Maria del Popolo de Rome -, la bouche douloureusement entr'ouverte, le regard pathétique tourné de Sisto Badolocchio de Sarasota

A ce premier apparentement, il convient d'en ajouter deux autres. On sait qu'Annibale était très cultivé, qu'il copiait beaucoup les Antiques: c'est à La fille de Niobé que sa Suzanne Fig. 75 renvoie pour l'expression du visage, et à la Vénus accroupie pour la position du corps.

Chez Domenichino, la métamorphose de Suzanne passe par le renoncement à l'idéalisation: du moins dans l'expression des sentiments. Ce qui semble l'intéresser davantage, c'est l'expression de sentiments réels. Chez lui, Suzanne retient son drap de bain des deux mains esquissant à la fois le geste pudique de serrer les







pour s'enfuir. L'action est radicalement autre que dans le tableau de la Galerie Doria qui lui est attribué, lequel serait ou une copie d'Annibale ou le propre tableau de ce dernier.

D'autre part, Domenichino va parachever le travail de différenciation des vieillards inauguré par Véronèse, accentuant définitivement l'opposition de leurs caractères et de leurs physionomies: un homme plus âgé, plus réfléchi, plus rusé, de sang froid et utilisant la parole plutôt que le geste pour s'exprimer, s'oppose à un homme un peu plus jeune, impulsif, plus robuste, grossier, irréfléchi, brutal, de sang chaud.

L'Ecole romaine

Au sourire énigmatique de la Suzanne de Ludovico Carracci répond l'innovation de l'attitude de celle de Guercino. Comparée à ses Suzanne et les vieillards de Florence (fig. 77), et de Parme (fig. 78), plus tardives, sa Suzanne au bain de Madrid (fig. 79), dont celle de Münich (fig. 80) semble être soit la copie, soit une variation très proche - innove dans l'attitude et dans la relation des trois personnages.

L'aspect juvénile de Suzanne - que l'on retrouve également chez Antonio Burrini de Bologne (fig. 81) -, souligné par une attitude espiègle, la rêverie dans laquelle elle semble s'abstraire de tout ce qui l'entoure, l'absence de bijoux ou d'accessoires propres au bain, la fausse division du tableau en deux par une balustrade interrompue, le vieillard qui s'adresse au spectateur lui intimant le silence, l'étonnement de l'autre de se retrouver devant l'apparition d'un nu si









idéalement édénique qu'il en tombe à genoux, le bâton de berger qu'il tient dans sa main gauche, évidente synecdoque de sa virilité: ces divers éléments semblent avouer une inspiration venue davantage des récits mythologiques racontant les poursuites et le guet des nymphes d'Ovide que du thème biblique.

Entre la Suzanne au bain de Massimo Stanzione de Francfort (fig. 82) - qui connaissait bien les œuvres d'Annibale Carracci et qui était l'ami de Guido Reni - et les deux Suzanne de ce dernier, celle de Londres (fig. 83) et celle de Florence (fig. 84), peintes toutes deux en 1621, l'attitude des personnages établit une sorte de parenté. La tentative de séduction par la parole et en douceur, comme chez Véronèse, est le sujet des trois tableaux. L'attitude du vieillard de gauche n'a rien pour nous surprendre: elle est courante. Celle du vieillard de droite, par contre, est inhabituelle chez Reni. Il pose, en effet, une main apaisante sur l'épaule de la jeune femme alors que, dans le tableau de Stanzione, c'est elle qui tente de calmer l'ardeur du vieillard le plus empressé. La position du corps



Fig. 82



Fig. 83



76



et le geste des mains, qui à la fois retiennent l'étoffe protectrice et réfrènent le désir des vieillards, sont comparables. A ceci près, que chez Reni, l'atmosphère est plus calme et le cadrage de la scène plus serré.

A cette conception des personnages représentés en vue rapprochée, on peut associer la *Suzanne* de Guer-

cino de Parme (fig. 78), celle de Francesco Padovanino de Venise (fig. 85), de Giovanni Billivert de Florence (fig. 86), celle de Christofano Allori de Munich (fig. 87), et celle de Mattia Preti de la Fondation Longhi de Florence, proche de Guercino et du Valentin, plus proche encore de Caravage et qui fait penser à Georges de la Tour pour ses clairs-obscurs violemment contrastés.



Le cas d'Artémisia Gentileschi est unique: ce n'est pas qu'elle soit la seule femme peintre à avoir peint Suzanne mais elle est la seule à l'avoir peinte plusieurs fois. La première et la dernière de ses peintures sont des Suzanne. Certes, on peut voir une Suzanne d'Elisabeth Sirani à Bologne (fig. 88), mais du point de vue de l'innovation, seule compte à mes yeux la Suzanne d'Artemisia, de Pommersfelden (fig. 89).

Cette *Suzanne* peut lui être attribuée avec certitude. Elle porte sa signature et une date: 1610. Des analyses techniques approfondies ont confirmé l'authenticité de la signature et l'exactitude de la date. Mais le tableau reste problématique. En effet, Artemisia avait à peine dix-sept ans (peutêtre même juste treize ans) lorsqu'elle le fit. Or, c'est un chef-d'œuvre d'habileté technique. Comment expliquer un tel prodige?

Selon certains, Orazio, père d'Artemisia, aurait aidé sa fille qui était alors son élève depuis une année (cette pratique était courante à l'époque où les maîtres intervenaient directement sur l'œuvre en chantier de leurs élèves pour leur enseigner les secrets de la fabrication de la peinture). L'hypothèse est plausible. Par leur conception formelle – couleur et rigidité de la construction – les œuvres d'Orazio de cette époque de la Suzanne d'Artemisia sont en effet très proches.

Cependant, si l'on compare les rares nus d'Orazio – par exemple, sa *Danaé* de Cleveland et sa *Madeleine* de Vienne – à celui d'Artemisia, on



ig. 85

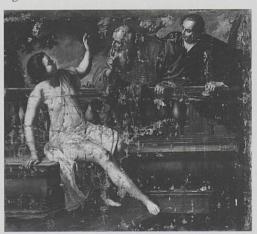


Fig. 86

Fig. 8



Fig. 88



s'aperçoit que ceux du père sont idéalisés, alors que celui de la fille est d'un réalisme sans concession. D'autre part, les figures féminines qu'a représentées Orazio sont toutes inactives, non violentes. Elles s'inscrivent dans des scènes méditatives. L'œuvre d'Artemisia, au contraire, est emplie de représentations dramatiques, violentes voire sanguinaires.

Si la conception de la Suzanne d'Artemisia s'inscrit directement à la suite de celles du cercle des Carracci qu'elle connaissait – avec son espace symbolique austère divisé en deux et des prototypes à la fois antiques et modernes (cf. le geste inquiet de la gouvernante d'Oreste sur le Sarcophage romain du palais Giustiniani et l'Expulsion d'Adam et Eve de Michel-Ange de la Chapelle Sixtine), elle réussit à représenter, néanmoins, une nudité bouleversante à mes yeux.

Pourquoi? Parce qu'elle synthétise avec naturel les multiples paramètres culturels inévitables dans une étude de nu féminin en atelier. Artemisia, en tant que femme, n'était pas soumise à la réglementation de l'époque qui interdisait aux hommes l'accès à des modèles féminins (interdit dont on sait qu'il fut allègrement contourné par de nombreux artistes!). Il paraît évident, à l'examen détaillé de ce nu, qu'Artemisia s'est servie d'un modèle qu'elle a montré dans toute sa vérité naturaliste, défauts compris. En ce sens, la figure profane qu'elle représente est plus proche de la figure sacrée du passé que de la Vénus idéalisée alors en vogue.

En effet, pas d'allusion à Vénus, pas de corps qui se cache pour mieux se donner à voir - mais l'expression d'un

sentiment intérieur très intense et d'une inquiétude. Cette inquiétude, elle en avait reconnu l'expression, à la fois sur le Sarcophage d'Oreste - dont Orazio s'était d'ailleurs également inspiré pour son David de Dublin - et dans l'Expulsion de la Sixtine. La Suzanne d'Artémisia est donc tout à fait étrangère aux représentations où elle apparaît disponible voire consentante - comme par exemple l'a représentée, bien avant elle, Giuseppe Cesare Cavaliere d'Arpino, ami de la famille Gentileschi, un peintre maniériste chez qui Le Caravage fit ses débuts. Cette représentation pleine d'analogies érotiques troublantes n'a pas beaucoup frappé Artémisia. Elle est à l'opposé de ce qu'il recherchait (fig. 90).

Le tableau d'Artemisia nous apparaît comme le sublime chef-d'œuvre qui, à la fois accomplit les conceptions romaines et renouvelle le sentiment présent dans la Bible en y ajoutant la légère ambiguïté qui lui était nécessaire pour en faire une œuvre plus moderne que les précédentes.

Le tableau représente un sentiment très complexe où se mêlent, dans l'affolement émotionnel, refus, effroi, honte, et surtout - insinué dans le pauvre corps brisé de Suzanne - la présence d'un doute vertigineux, d'une curiosité pour ce qui la menace. Cette nouvelle Suzanne, en proie à des contradictions intolérables, produit sur nous des effets également contradictoires de pitié, de respect et d'identification équivoque. Identification que nous avons de la peine à retrouver, avec la Suzanne de Simone Cantarini de Bologne (fig. 91) et avec celle de l'anonyme bolognais du

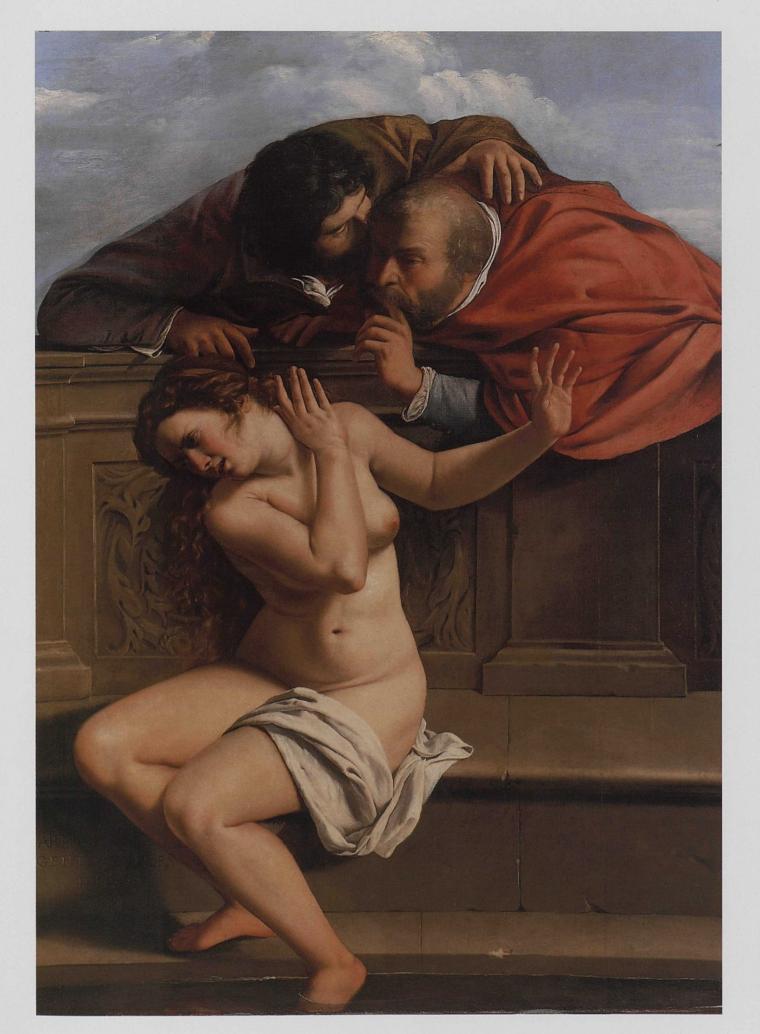


Fig. 89

Palazzo Corsini de Rome qui ne font que lui emprunter sa forme, négligeant son contenu.

L'anecdote qui suit peut certainement, selon moi, éclairer l'ambiguïté de l'expression de Suzanne: en mai 1611, Artemisia fut violée par Agostino Tassi qui écopa de dix-huit mois de prison, au terme d'un procès public où les témoignages furent pour le moins contradictoires. Il apparut, en effet, que Tassi s'était fait aider dans son entreprise de séduction par son ami Cosimo Quorli: comme dans l'histoire biblique, les deux compères avaient menacé Artemisia, si elle refusait leurs avances, de l'accuser d'avoir eu des rapports sexuels avec plusieurs autres! Selon les témoignages d'Orazio, Artemizia encore mineure avait été violée «de nombreuses fois» par le nommé Tassi alors qu'elle-même prétendait qu'elle était encore vierge au moment des faits, à dix-sept ans.

A son procès, Artemisia fut très réaliste et parla d'elle-même et des circonstances avec un certain humour. Elle raconta qu'après le viol, Tassi s'était engagé à l'épouser, et que, se considérant alors comme sa femme, elle consentit à être à nouveau «violée» par lui. Jusqu'au jour où il lui déclara qu'il ne voulait plus l'épouser. C'est à ce moment-là qu'Artemisia se confia à son père, lequel se sentant encore plus lésé que sa fille, engagea immédiatement une procédure contre de faire oublier rapidement le scanlui. Considérant l'anneau double à cadenas dont elle avait les pouces entravés, elle eut cette parole: «Voici la bague que tu m'as donnée, voici tes promesses!» Devant Artemisia, les poucettes aux doigts, Tassi s'efforça en conclure?



de noircir son image, affirmant qu'il était loin d'être le seul à avoir couché avec elle et qu'elle s'était volontiers laissée faire par bien d'autres!

Orazio, le procès terminé, s'efforça dale en mariant sa fille à un Florentin, ce qui n'empêcha pas que la réputation de libertine d'Artemisia soit colportée au cours des siècles.

Voici pour les faits. Que peut-on

Le chevauchement de la date du Les peintres du Nord procès avec celle de la création du

Les deux types de représentations Garrard³ a fait une hypothèse: italiennes de Suzanne existent également en Allemagne, en Flandres et en 1611, après le viol. Orazio, autant dans les Pays-Bas au XVI siècle. Liselotte Popelka⁴ a bien mis en évidence génie précoce que pour dissimuler le les modèles que furent, pour les artis- Fig. 92 rapport ambarrassant de cause à effet tes du Nord, la littérature aussi bien que l'art théâtral, modèles beaucoup thème biblique, aurait falsifié la date moins prégnants pour l'art italien.

En Allemagne, le nombre des œuvres est infime: citons la Suzanne de Michael Willmann (fig. 92) et assauts quotidiens de Tassi et de son celle de Johann König de Nüremami Quorli ainsi que d'un certain berg (fig. 93). C'est surtout dans les nombre d'autres prétendants - aurait Pays-Bas et en Autriche, en raison des relations étroites qu'entretenaient les deux pays, qu'une production plus importante verra le jour. Avant Rubens et les baroques, il faut mentionner la pathétique et pittoresque trice», où Holopherne serait, selon Suzanne d'Hendrick Goltzius de Douai (fig. 94), qui semble l'émanation du drame populaire de C. Schonaüs dont on retrouve comme un rappel dans la Suzanne de son élève œuvre sublime qui s'inscrit donc Pieter Fransz de Grebber de Bourgen-Bresse (fig. 95), la Suzanne au bain de Cornelis von Haarlem de Nüremberg (fig. 96), où le peintre déploie



³ Mary D. Garrard, Artemisia Gentileschi, Princeton University Press, Princeton, New

Jersey.

⁴ Cf. Liselotte Popelka,
Susanna hebraea, dissertation,
1956, Université de Vienne,

Fig. 91

de Suzanne.



tableau a toujours posé un problème

aux experts. L'historienne Mary D.

d'après elle, le tableau aurait été peint

pour présenter sa fille comme un

entre le viol et la représentation du

réelle du tableau. Elle ajoute, néan-

moins, que le harcèlement sexuel

auquel Artemisia fut soumise -

été un élément suffisamment signifi-

catif pour lui permettre de prendre

conscience de sa vulnérabilité, et lui

donner les moyens de représenter sa

Suzanne, et plus tard sa Judith «castra-

Artemisia peindra quatre autres

versions du thème dont la dernière

est aussi son ultime tableau: une

entre un premier et un dernier

tableau consacrés à la représentation

elle, un substitut de Tassi.









Fig. 99



toute sa virtuosité maniériste: torsions compliquées, raccourcis, déformations, position des mains aussi étrange qu'improbable, les deux Suzanne de Joachim Uytewael de Gouda (fig. 97), et d'Arras (fig. 98), celle du flamand Hendrick De Clerck d'Amsterdam (fig. 99), et celle attribuée à l'Ecole flamande de la fin du Fig. 95 XVI^e siècle, de Nîmes (fig. 100).

En règle générale - à part quelques exceptions - avec Rubens et les peintres du Nord la scène vénitienne toute empreinte d'urbanité et la scène romaine qui représente une agression relative, seront abandonnées pour la représentation de l'agression effective.



Un grand nombre d'œuvres relatives à Suzanne ont été attribuées à Rubens: seules quelques-unes sont véritablement de sa main. Petites esquisses et formats monumentaux alternent, depuis sa première période italienne jusqu'aux œuvres tardives de 1636: la période de 1614 à 1618 étant la plus féconde.

De son séjour à Rome, date la Suzanne et les vieillards de la Galerie Borghese (fig. 101). Cette toile de petit format représente la scène de l'agression - si caractéristique chez lui - au milieu de rares éléments architectoniques et de paysages qui font référence à la représentation vénitienne du Tintoret.

Le tableau témoigne d'une double inspiration: vénitienne par la représentation de l'apparition de Suzanne et par le traitement de l'espace;







Fig. 98





romaine en ce qu'elle apparaît saisie d'ensemble recherché. L'agression y d'une vive émotion (dont la crainte est partout. est l'une des composantes majeures), que les vieillards sont différenciés et liens qui nuançaient la psychologie groupés du même côté, que l'un des vieillards - opposant un homme d'entre eux a posé son index sur sa bouche comme chez Annibale Car- Rubens représente deux hommes en racci et que les accessoires du bain proie à la même convoitise libidisont inexistants. De plus on recon- neuse. Il pousse ainsi à l'extrême l'annaît, d'une part, deux statues antiques - Le jeune homme qui se retire une épine du pied et Le jeune homme qui s'essuie un pied - et d'autre part, le style caravagesque, que Rubens appréciait beaucoup et qui donne au tableau sa tonalité.

Jouant de la triple influence italienne du nord, du sud et de Caravage, et en y adaptant des éléments

San Fernando de Madrid (fig. 102) est une œuvre de grand format qui représente des personnages grandeur nature. Le souci de représenter de manière véridique l'expression de ses personnages, la composition avec les vieillards à droite et Suzanne à gauche, permettent de rapprocher cette Suzanne de celle de Domenichino de Munich.

Romaine d'influence par la division de l'espace qu'une balustrade enjambée par l'un des vieillards partage en deux, et par le regroupement de ceux-ci, cette peinture est avant tout saisie par une sorte de convulsion baroque qui lie les uns aux autres aussi bien les protagonistes que les divers éléments du tableau, subordonnant manifestement la sauvagerie de l'agression effective à un effet

Contrairement aux peintres itaréfléchi à un homme instinctif tagonisme de nature qu'il y a entre la pudeur et la fragilité de la jeune femme - qu'une forme instable renforce ici - et la détermination brutale de ses agresseurs.

Nuance iconographique à noter: le manteau d'hermine (privilège de la noblesse, comme le lys est symbole de fidélité et de rectitude morale).

La Suzanne de Stockholm (fig. 103) plus anciens encore, Rubens réussit, date de 1614. Elle rappelle celle de pourtant, à représenter une première Rome. La scène a lieu dans une grotte Suzanne non dépourvue d'originalité. située dans un environnement où ne La Suzanne au bain de l'Academia figure aucun accessoire. Cette eau, cette grotte et cette Suzanne nous





Fig. 102

renvoient à une même conception poétique de la féminité où Vénus le dispute à Diane.

Suzanne est surprise en train de se rafraîchir: les trois personnages ont l'air tout aussi étonnés les uns que les autres. L'étonnement des vieillards renvoie à quelque chose de Guercino. Contrairement à l'habituelle représentation néerlandaise de l'agression effective, le peintre représente ici deux hommes - deux bergers? - stupéfaits par la merveille qu'ils viennent de découvrir. Le plus jeune a la bouche ouverte, les mains de l'autre semblent exprimer une sorte de ravissement, leur expression contraste avec celle de Suzanne qui, pudique et effrayée, serre les genoux, ramène son drap de bain vers son ventre d'une main et esquisse le geste de vouloir se protéger de l'autre. Proche de l'antique Vénus accroupie, la Suzanne de Stockholm, comme celle d'Annibale Carracci, est faite des connaissances que Rubens a du thème.

D.A. Schmidt et Suzanne Maas voient un original dans la Suzanne de Léningrad (fig. 104), et sa copie dans celle de la Galerie Sabauda de Turin (fig. 105): le Musée de l'Ermitage l'attribue à l'Ecole de Rubens. Dans les deux versions, Suzanne est représentée entre les deux vieillards, - fait exceptionnel chez Rubens. Ici, aucune échappatoire possible comme dans les précédents tableaux - avec la balustrade derrière elle, l'eau devant et les vieillards de chaque côté: Suzanne s'effondre, lasse, résignée, impuissante, brisée, prise au piège par les deux lubriques compères qui s'efforcent de lui arracher le drap dont elle se couvre.



Fig. 103

Fig. 104



Fig. 105



Les tragiques cyprès que l'on aperçoit sur la droite du tableau découpent le crépuscule de leurs sombres silhouettes, ajoutant au drame de Suzanne une note funèbre: on songe à telle ou telle déposition du Christ, ou au *Couronnement d'épines* du Titien, de Munich.

La confusion des mains nouées de la victime et de son bourreau rend la scène particulièrement pathétique, pathos qu'on retrouvera chez Delacroix dans son étude à l'huile du Musée de Lille (fig. 106).

Avec la *Suzanne* tardive de Munich (fig. 107) – plus riche en motifs hétérogènes – Rubens, tout en synthétisant les différents apports de ses propres œuvres antérieures, va innover une thématique inédite.

La grotte, la fontaine, les accessoires de la toilette de Vénus, ses perles et le paysage idyllique vénitien, le petit chien de Véronèse, la balustrade romaine, le double motif antique de la Vénus accroupie et de la Vénus grelottante, le nu en forme d'apparition qui regarde le spectateur, comme chez Tintoret (avec une nuance de crainte qu'il n'y avait pas chez lui), la différenciation désormais acquise des deux Anciens, l'avidité impuissante et sénile du plus vieux contrastant avec la vigueur grossière du plus jeune: tous ces éléments nous étaient déjà familiers.

La nouveauté tient à un certain nombre de détails dont il faut sans doute chercher la source dans la vie privée du peintre. Rubens a plus de soixante ans, il vit avec sa deuxième femme, Hélène Fourment, beaucoup plus jeune que lui. Cette situation se superpose idéalement à celle du récit



Fig. 106

io 107



87

biblique. Sa vieillesse confrontée à la ci sera parfois considérable mais parjeunesse de sa femme - se voyant tan- fois aussi sans effet sur le début du tôt défaillir comme le vieillard hallu- XVIIe siècle. ciné dans la fourche de l'arbre, ou tantôt céder à des pulsions à l'image du Berlin (fig. 111) - dont la peinture a plus jeune - semble bien avoir été marqué Rembrandt jeune - tient prise en considération par le peintre davantage au séjour du peintre en Itaqui nous offrirait ici un double auto- lie et à son admiration pour Caravage Fig. 109 portrait devant sa jeune femme qu'à celle de Rubens. La Suzanne de Hélène en Suzanne, désignée égale- Jan Van Noort de Leipzig (fig. 112) ment à la fois comme Eve et comme Vénus. Le vieux peintre se serait ironiquement et un peu cruellement portraituré en vieillards séniles sous un pommier typologique, fasciné, voire soumis à une Eve tentatrice. Rubens nous suggèrerait ici, avec sa Suzanne en Hélène, que c'est Suzanne, dans l'histoire, qui fait des vieillards ses victimes: interprétation qui renverse audacieusement, inutile de le souligner, la signification reçue du Livre de Daniel.

L'Ecole de Rubens

Les deux œuvres de l'Ecole de Rubens, la Suzanne et les vieillards de Stockholm (fig. 108) - dont une proche version se trouve à Léningrad (fig. 109) - et la Suzanne au bain de Munich (fig. 110), reprennent l'exposition du thème dans la manière du maître. A noter que la symbolique balustrade romaine a été remplacée par divers éléments architectoniques plus décoratifs et par les emblèmes de la Vanitas: le perroquet, le paon, les colliers de perles et les bijoux rares, les étoffes et les récipients précieux.

A l'influence italienne va désormais s'ajouter celle de Rubens. Celle-

La Suzanne de Pieter Lastmann de



Fig. 110





probablement élève de Rembrandt, connu pour les gravures qu'il fit des œuvres de Lastmann et pour ses représentations de nymphes - est spécifique, en revanche, de l'école hollandaise proche des vénitiens: Suzanne en chrysalide de Vénus, obscurément rayonnante et pleine d'allusions confuses, semble naître d'un écrin pourpre tandis que scintillent pour quelques instants encore - d'autres fruits sous le ciel d'orage.

Honthorst

La fascinante Suzanne de Gerritt Van Honthorst de la Galerie Borghese de Rome (fig. 113), datée de 1655, avoue plutôt, elle, une influence romaine. Le cri de Suzanne, son drap de bain et les vieillards enturbannés rappellent davantage la composition munichoise de Domenichino, vue par Guido Reni pour ses personnages en vision rapprochées, que celles de Rubens. A Guido Reni se réferent également la Suzanne de l'Ecole d'Italie du Nord du Musée de Besançon (fig. 114) et celle de Pietro Liberi de Kassel (fig. 115).

A noter la silhouette légèrement androgyne de Suzanne: ambiguïté qui n'avait jamais été exploitée auparavant.

Le tableau s'ordonne à partir de l'angle droit d'un triangle rectangle qui a son origine sous les plis du drap noués par la main gauche de Suzanne. Exactement sous l'angle à 90° de cette figure qui ordonne la composition du tableau, est situé le V si convoité par les vieillards.









A la Suzanne narrative de l'Ecole flamande de Bourges (fig. 116) qui représente - comme au Moyen Age les divers épisodes de l'histoire dans un espace architectural inscrit sur fond de paysage léonardesque, s'oppose la vision en gros plan de la Suzanne au bain d'Anthonis Van Dyck de Munich (fig. 117), qui fait quelque peu référence à Rubens par la corpulence de Suzanne, le motif des jambes croisées, la position des bras, l'expression de pudeur et la différenciation du comportement des deux hommes. Si, d'autre part, l'étoffe pourpre brodée d'or nous renvoie à Véronèse et à Rubens, les pantoufles Fig. 116 qui traînent un peu négligemment font penser à la Suzanne de Rembrandt de la Haye (fig. 118). Néanmoins, l'artiste a créé une œuvre qui lui est propre.





Jacob Jordaens

Comme Véronèse, Tintoret et Rubens, Jacob Jordaens a fait plusieurs variations sur le thème. Il apporte un éclairage toujours burlesque - à l'exception de la Suzanne de Vérone (fig. 119) -, faisant ainsi de l'histoire de la belle juive un lugubre théâtre baroque.

En effet, la beauté héroïque de Suzanne n'apporte plus, comme chez les autres peintres, de contrepoint à l'avidité des deux libidineux complices. Au contraire, en accumulant les attributs de la Vanité - miroirs, colliers de perles, bijoux inestimables, étoffes et récipients recherchés,







Fig. 113

paons, perroquets, chiens luxurieux et en faisant de Suzanne une accompagnatrice consentante et lascive, Jordaens fait de la scène biblique une parodie où la peinture cesse définitivement de représenter voire de suggérer les significations éthiques anciennes: le Sacré désormais ne se mêle plus au Beau - dans l'ambiguïté cultivée par les peintres précédents.

La Suzanne de Vérone - en regard de celles qui vont suivre - signe cependant son appartenance à la tradition. Les deux secteurs définis par la balustrade ne sont pas égaux comme dans la représentation romaine mais plutôt non conformistes comme chez Rubens. Suzanne est accroupie, et d'autant plus menacée par les vieillards qui la surplombent, que l'étoffe protectrice que tient l'un d'entre eux accentue, par le mouvement de bercement trompeur qu'il lui imprime, la fragilité de sa position fœtale. Un Fig. 118 récipient renversé à ses pieds ajoute à son inconfort, que les traditionnels attributs de la Vanité soulignent à leur tour: un perroquet, le paon de Junon, une corbeille de fruits - comme chez Lastmann - et un petit chien.



Fig. 119



Dans la Suzanne de Bruxelles (fig. 120), il y a une nette évolution vers la parodie. Même si Suzanne semble manifester encore quelques signes de pudeur en comprimant ses seins et en serrant ses jambes déformées de matrone un peu mûre, elle ne fait aucun geste pour se défendre. Faut-il ajouter qu'ici elle ne court pas un grand risque, confrontée à ces pauvres épaves qui la menacent de leur pitoyable désir...

Dans ce tableau comme dans tous les tableaux de Jordaens: toujours l'obsédante présence de la Vanitas et de son cortège d'emblèmes.

Ces emblèmes figurent également dans la Suzanne de Lille (fig. 121). Ils nous apparaissent groupés comme en une vaste nature morte dressée au bord d'une fontaine, au milieu de laquelle le burlesque trio parodie la sainte scène biblique et les diverses représentations connues et désormais classiques du thème. On y trouve dans un registre ironique - le regard douloureux et pathétique de Suzanne tourné vers le ciel, l'index sur la bouche de l'un des ripailleurs propre à l'école romaine, la conversation de Véronèse – le contact physique avec Suzanne étant évité au profit de la négociation - et une différenciation de plus en plus caricaturale des deux vieillards: l'un, rusé et quasiment quelques modifications dans le posiédenté qu'une féroce convoitise travaille, l'autre, faunesque, coiffé de Jordaens, semblent avouer la cond'une aura nuageuse où la lumière se naissance de la Suzanne munichoise concentre, faisant de lui par contraste de Rubens. Comme dans la version

(fig. 122) et celle du château de Grünewald de 1657 (fig. 123), qui en est la Suzanne de dos se retourne - sans réplique dans un format vertical avec toutefois échanger de regard avec le





tionnement des habituels éléments une apparition quelque peu diabolique. munichoise, en effet, l'un des vieil-La Suzanne de Copenhague de 1653 lards enjambe l'embrasure de la fenêtre du pavillon du bain alors que spectateur du tableau – poursuivant sa toilette comme si rien de particulier n'était arrivé, un sourire amusé aux lèvres.

Le burlesque touche ici à son comble. Cette dimension caricaturale et comico-satirique ne nous intéresse pas forcément en tant qu'expression de la peinture, mais elle touche certainement les modernes que nous sommes, par sa volonté de rupture qu'elle affiche avec une tradition picturale bien établie. Attitude parodique qui sera reprise plus tard par Arnold Böcklin avec sa *Suzanne* d'Oldenburg (fig. 124).

Rembrandt

En Hollande, le grand et véritable successeur des vénitiens, c'est Rembrandt qui ne fait pas dans la dérision, lui. Sa Suzanne au bain de la Haye (fig. 118) - la première des deux que nous connaissons - est, à sa manière, aussi fascinante que celle du Tintoret de Vienne. Suzanne y est représentée en jeune fille pudique surprise par le spectateur même du tableau. Ainsi, plus directement encore que dans la Suzanne viennoise du Tintoret, Rembrandt a-t-il impliqué le spectateur du tableau en tant qu'acteur de la scène et protagoniste du mystère de la peinture.

Située dans un espace aux repères indécidables, plongée dans une obscurité phosphorescente, Suzanne, en héritière des apparitions vénitiennes, nous bouleverse par sa solitude. A droite, comme chez les vénitiens, un vieillard, à peine suggéré dans les



Fig. 122



Fig. 123







Fig. 125

buissons, observe la scène de loin. Parée de perles – qui font davantage écho à sa secrète féminité qu'au désir conventionnel de paraître – et en pantoufles d'époque, elle nous est présentée à la fois comme une femme du quotidien et comme une femme mythique par la profondeur de son humanité. Comme le paysage à la fois réel et irréel, Suzanne est domestique et légendaire.

Fantastiquement réel, le paysage de la Suzanne de Berlin (fig. 125) l'est

également, comme l'est la nuit orientale trouée d'énigmatiques lueurs dorées dans laquelle les vieillards viennent de surprendre une Suzanne encore enfantine. Le crépuscule, que l'on sent tout autour de la scène et qui n'est suggéré que par quelques frémissements incandescents de chaude lumière dans la périphérie du tableau, est tout entier concentré sur la silhouette de la jeune femme prête à entrer dans l'eau. A sa droite, une somptueuse robe pourpre et des pan-



95

toufles de même couleur sont comme des taches annonciatrices du drame.

D'un strict point de vue iconographique, la *Suzanne* de Berlin – dont une étude de portrait à la manière de Rembrandt se trouve à Bayonne (fig. 126) – est à l'opposé de celle de la Haye, en ce sens qu'elle représente la scène romaine de l'agression alors que l'autre représentait la scène vénitienne du guet. Ainsi, en deux tableaux, Rembrandt a-t-il résumé les deux représentations fondamentales du thème.



Fig. 128

Métissages

La Suzanne de Govaert Flinck de Berlin (fig. 127), qui fut un élève de Rembrandt, ne rappelle que l'effet superficiel de la tache lumineuse du maître. Avec sa Suzanne de Glasgow (fig. 128), Jacob van Loo – influencé lui aussi par Rembrandt – synthétise les deux manières italiennes, ne citant de la Suzanne de Berlin que la tache pourpre.

La Suzanne de Stocade de Leipzig (fig. 129), qui visita Rome et Venise et qui fut apprécié pour son talent de portraitiste, celle de Peter Lely de Birmingham (fig. 130), qui appréciait la peinture de Van Dyck, la Suzanne de Gérard Wigmana de Potsdam (fig. 131), celle d'Arnold Houbraken de Manchester (fig. 132) – meilleur écrivain d'art que peintre – et celle d'Adrian Van der Burg de Toulouse (fig. 133) n'apportent pas d'éléments véritablement nouveaux, mais renouvellent cependant le thème par cer-



Fig. 129





Fig. 127





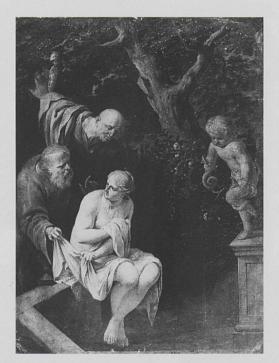


Fig. 133

tains détails: position des mains, expression des visages, cadrage de la scène.

Fin XVII^e - début XVIII^e siècles, la source si féconde, un siècle plus tôt, semble se tarir. Toujours beaucoup d'italiens cependant, presque autant de français - si rares auparavant - que de hollandais, pratiquement plus du tout de flamands et d'allemands, un autrichien. Romaine ou vénitienne d'inspiration avec toutes les nuances apportées, entre temps, par les flamands et les hollandais, la métamorphose de Suzanne est surtout stylistique. Son renouvellement radical -Delacroix et Manet exceptés - ne sera que pour bien plus tard, lorsque la peinture aura brisé les types et les thè-

Aux *Suzanne* mouvementées et voluptueuses du viennois Johann Michael Rottmayr (fig. 134), représentant typique de l'Ecole baroque viennoise, et du napolitain Martino



ig. 132

ig. 134



Altomonte (fig. 135), toutes deux au Belvédère, répondent, à Pommersfelden, la Suzanne de Francesco Trevisani (fig. 136), et, à Venise, la Suzanne de Gregorio Lazzarini (fig. 138), maître de Tiepolo dont la Suzanne se trouve à Hartford (fig. 139).

Les Suzanne de Rottmayr et de Trevisani sont romaines d'inspiration: ce qui les différencie de leur source tient aux regards de tous les protagonistes qui ont, pour la première fois, leurs yeux étrangement tournés ensemble Fig. 136 vers le ciel. Au contraire, ceux d'Altomonte s'affrontent pendant que la Suzanne de Lazzarini et de Tiepolo, à l'image de celles de Giordano de Dresden (fig. 140) et de Guidobono du Louvre (fig. 141) esquissent un mouvement de la tête vers leurs agresseurs, accompagné d'un geste de repli et de fuite. Chez Tiepolo, l'un des deux vieillards fait le même geste de troc - ton corps contre mes bijoux... - que celui de la Suzanne d'Antonio Burrini de Bologne (fig. 81).

Fig. 139







Fig. 135



Guidobono, qui quitta le prêtrise pour la peinture, représente une Suzanne nuancée d'une lumière indécise de clair de lune voilé, qui rompt avec les crépuscules et les couchants ordinaires. Lumière onirique voire mystique de Suzanne, que module, à ses pieds, la fourrure de deux lapins engagés dans une conversation apparemment sans issue avec une tortue!

Qu'il s'agisse de la représentation de la scène de l'agression - toujours la plus représentée - ou de celle du voyeurisme, seuls le style et les détails qui diffèrent d'une œuvre à l'autre marqueront les véritables innovations. Avec le temps, les repérages précédemment établis vont se dérégler.

Ainsi en est-il pour les Suzanne de l'Ecole italienne d'Epinal (fig. 142) et de Besançon (fig. 143), pour celle de l'Ecole allemande de Munich (fig. 144), pour les «caravagesques» Suzanne de Giambattista Piazzetta de Bremen (fig. 145) et de Florence (fig. 146), pour la lumineuse Suzanne de Chatsworth de l'incomparable coloriste que fut Sebastiano Ricci (fig. 147), élève de Guido Reni, (certainement l'une des plus émouvantes



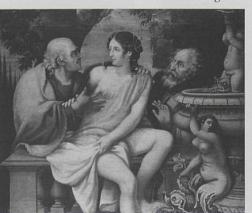




Fig. 143







représentations de toute l'histoire iconographique du thème, dont une lointaine variation de sa main se trouve à Parme (fig. 148)), pour celles de son élève Giovanni-Antonio Pellegrini de Würzburg (fig. 149), qui annonce Tiepolo par la fluidité de sa couleur et son scintillement rococo, et de Jacopo Amigoni de Berlin (fig. 150), admirateur de Ricci et Fig. 146 grand voyageur à la carrière internationale.

La Suzanne d'Annecy (fig. 151), du précoce Simon Vouet, qui fit carrière à Rome et travailla pour la famille Doria de Gênes, a été peinte avant la très romaine Suzanne symbolique du français Nicolas Bertin (fig. 152). Ce dernier, après avoir étudié également à Rome, fut chargé par Louis XIV de la décoration du château de Trianon. Fig. 148 A sa Suzanne s'oppose la familière Suzanne à la Fontaine de François Lemoine de Bourges (fig. 137), un autre français, Premier Peintre du roi









Fig. 150





Fig. 151



Fig. 147





à Versailles qui, dix ans avant de se suicider, partagea le Prix de l'Académie avec le riche et mondain Jean-François De Troy dont la Suzanne de Rouen (fig. 153) est une subtile synthèse de diverses influences opposées. Une seconde version plus dramatique se trouve à l'Ermitage de Léningrad (fig. 154) et une troisième, antérieure aux deux autres, datée de 1715, au Musée Pouchkine à Moscou.

La Suzanne de Nicolas Verkolje, à Quimper (fig. 155), d'un naturel plein d'abandon dans sa passive résistance est paradoxalement inspirée par les vénitiennes Suzanne d'Adriaen Van der Werff, l'une à Montpellier (fig. 156), l'autre à Budapest (fig. 157), dont le style hiératique préfigure l'art néo-classique et influence la Suzanne de son élève Frans-Bartholomaeus Douven, de Kassel (fig. 158). Les Suzanne du hollandais Van der Werff rivalisent de sensualité avec la Suzanne au bain de Jean-Baptiste Santerre du Louvre (fig. 159) qui créa à





Fig. 153



Fig. 158

102

Fig. 154



Fig. 157

avait mis à la mode en France. François-Xavier Fabre, recommandé très jeune à la fois à Vien et à David, illustre bien le goût de l'époque avec sa *Suzanne* de Montpellier (fig. 164).

A l'opposé des carrières prestigieuses qu'eurent ces peintres, celle de Guillaume-Dominique Doncre qui ne chercha jamais à se faire connaître – resta secrète. Sa Suzanne d'Arras (fig. 165) semble en témoigner. La Suzanne pensive et mélancolique de l'allemand Anton Kern d'Innsbruck (fig. 166), avec son vase renversé et sa composition en diagonale, semble, elle,



Fig. 159

Versailles une Académie de peinture pour les femmes et dont les tableaux dérangeaient ses contemporains par leur caractère précisément trop sensuel pour leur goût.

Egalement vénitienne d'inspiration, la *Suzanne* de Frans Van Miéris d'Arras (fig. 160) n'est redevable en rien à la *Suzanne* de son père Willem de Bruxelles (fig. 161), plus flamande que romaine (paradoxe pour un peintre de l'Ecole hollandaise).

Au cours du XVIII^e siècle, le classicisme est à nouveau en vogue. En Italie, l'un de ses représentants les plus purs est, sans doute, Pompéo Batoni avec sa *Suzanne* de Rohrau (fig. 162). En France, Joseph-Marie Vien, envoyé en 1743 à l'Académie de Rome – qu'il dirigera plus tard – reviendra à Paris imprégné d'Antique et des maîtres de la Renaissance. C'est à Rome qu'il peint sa *Suzanne* de Nantes (fig. 163), datée de 1743-44.

Louis David, son élève, va continuer le style néo-classique que Vien





exprimer un sombre pressentiment, peut-être celui de la mort précoce de l'artiste à l'âge de trente-sept ans. La sibylline *Suzanne* de Francesco Daggiù de Zürich (fig. 167) implore le ciel, elle, agrippée à sa vasque.

On ne connaît pas de *Suzanne* espagnole. Seul Goya, trois ans avant de mourir, en peindra une toute petite, aujourd'hui dans la collection S. Sebba de Londres.



Fig. 161

Fig. 163



Fig. 155



Fig. 164





Fig. 160



Fig. 165



Avant d'aborder le XIX° et le XX° siècles, il convient de rappeler que l'un des buts de cette iconographie était de retrouver la totalité des représentations picturales de Suzanne. Cet objectif a été atteint pour l'essentiel. Je connais, néanmoins, l'existence d'un certain nombre de Suzanne dans des collections privées: Suzanne de J. de Roore, J. Van Noort, W. Van Miéris, Th. Van Loon, Hans Speckaert, N. Moeyaert, M. Terwesten, Pieter Cornelisz, Daniel Van den Dijk, A. Van der Werff, Aert Ortkens et Jean de Wael.

Il est loisible à chacun d'imaginer l'existence de quelques autres secrètes Suzanne, jalousement cachées aux yeux du public par leurs collectionneurs, dont la révélation ne se fera que bien plus tard.

Le XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, avec Eugène Delacroix, la peinture française se renouvelle profondément. Delacroix découvre le potentiel expressif de la couleur moderne. Avec lui, et avec Manet après lui, la peinture commence à ne se référer qu'à elle-même: à ce qui ne peut exister que par elle. La couleur et l'architecture du tableau ne seront désormais plus imitatives du réel. Delacroix apporte, comme Léonard de Vinci dans ses œuvres inachevées, les qualités de la peinture qui nous sont les plus précieuses: celles, si imaginatives et toujours si inattendues, de ses notes préparatoires que l'on retrouve dans les esquisses des







Fig. 168



deux Suzanne de Reims (fig. 168) et de Lille (fig. 106).

La Suzanne lilloise est une étude de la Suzanne de Rubens du Musée de Leningrad (fig. 104), dont une version existe à Turin (fig. 105).

La Suzanne au bain (fig. 169) et La Chaste Suzanne (fig. 170) de Théodore Chassériau - toutes deux au Louvre semblent avouer l'origine dominicaine du peintre (sa mère était créole). Une nostalgie romantique, une langueur passionnée flottent dans ces tableaux orientalistes, proches par la couleur de Delacroix. Mort à 37 ans, Chassériau aura eu le temps de faire la synthèse du néoclassicisme et du romantisme, et d'influencer durablement son élève Gustave Moreau, dont les visages de femmes - si appréciés d'André Breton - dérivent clairement des siens. Sa Chaste Suzanne en est un exemple frappant.

La Chaste Suzanne de Lyon (fig. 171) et la Suzanne de Turin (fig. 172) de Gustave Moreau, qui reprennent une même pose et un même motif d'où sont pratiquement exclus les vieillards, représentent deux femmes très différentes: l'une est androgyne, austère, dépouillée, et plutôt réelle dans son idéalisation, l'autre est féminine, rutilante, baroque et mythologique.

La Suzanne au bain d'Arnold Böcklin, à Oldenburg (fig. 124) dérive des représentations burlesques de Jacob Jordaens. Sa pauvre Suzanne, que l'on vient flatter ici comme un animal dans son enclos, est pitoyable. Le contenu de l'assiette qui est derrière elle (que nous sommes désolés d'avoir à identifier comme l'ordinaire



Fig. 169



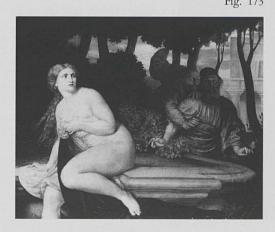




Fig. 172



Fig. 124



sécrétion d'un volatile) nous oblige à la considérer, malgré nous, comme une grosse poule d'eau satisfaite. Cette représentation est d'une férocité caricaturale telle qu'on en oublieles qualités strictement picturales de l'œuvre.

La croupe de la *Suzanne* de Carl Friedrich Schick de Dresden (fig. 173) que l'on suppose avoir à peine quitté un bassin, lui faisant office de bidet, n'est pas sans rappeler la position du Böcklin et ses intentions malicieuses voire malveillantes.

A cette dérision moderne s'oppose La Chaste Suzanne de Jean-Jacques Henner (fig. 174) qu'il envoya de Rome au Musée du Luxembourg. Elle est aujourd'hui au Musée d'Orsay. Cette Suzanne est toute empreinte de ce qui caractérise son art: les qualités de Corrège et des Vénitiens réunies dans l'heureuse synthèse de la vision romaine et de la vision vénitienne du thème.

Le Déjeuner sur l'herbe de Manet, de 1863, du Musée d'Orsay (fig. 175) est une adaptation du Concert champêtre de Giorgione du Louvre (fig. 176). Manet cherche à ce que le tableau, cessant d'être une image, devienne peinture. Il est à la recherche d'une expression exclusivement picturale. Vu son objectif, les domaines à partir desquels il va opérer sont égaux à ses yeux. Qu'il s'agisse du réel ou de l'histoire de la peinture, il y porte le même intérêt puisque son véritable sujet est manifestement de les subordonner à la peinture qui n'imite pas plus qu'elle ne poursuit l'histoire des valeurs anciennes. Pour Manet, la peinture est une expérimentation. A ce titre, il est l'un des premiers artistes de l'ère moderne, l'un de ses pères

fondateurs. Cette difficile coexistence d'un travail ancré à la fois dans le réel et dans l'histoire de l'art – que les impressionnistes, Renoir et Degas exceptés, auraient été bien incapables de maîtriser – est ce qui fonde, à mes yeux, la modernité de sa prospection picturale.

A sa peinture, il demande de transfigurer aussi bien les objets les plus humbles - fleurs ou asperges - que les scènes les plus ambitieuses: il est à l'origine de l'expérimentation des styles. Comme la Suzanne viennoise de Tintoret semble comprendre le nu de La Tempête de Giorgione (fig. 177), peinte autour de 1500, Le Déjeuner sur l'herbe - avec lequel le thème de Suzanne a une affinité évidente (affinité encore plus évidente dans La Nymphe surprise de Buenos Aires (fig. 178) et dans celle d'Oslo (fig. 179)) n'est pas une citation ou une fine adaptation cultivée du Concert champêtre, mais une confrontation passion-







Fig. 175



109

Fig. 176

née - comme on en retrouvera plus tard chez Picasso et chez Francis Bacon.

Le XXº siècle

En effet, Pablo Picasso - sans l'avoir jamais explicitement mentionné - s'est largement inspiré du thème: la femme au miroir, au bain, à sa toilette, seule ou sous le regard d'un autre, est un des sujets privilégiés de sa peinture. Comme Francis Bacon avec ses Etudes de portrait du Pape Innocent X d'après Vélasquez, Picasso est exemplaire pour ses séries d'après des peintures du passé (cf. ses voyeurisme et mettent le spectateur séries sur La Bacchanale de Poussin, Les Femmes d'Alger de Delacroix, Le Déjeuner sur l'herbe de Manet, L'Enlè- Haye (fig. 123). vement des Sabines de David et Les Ménines de Vélasquez).

nardo Cremonini, s'ils ne l'ont pas modernité (Marcelin Pleynet) se déve-



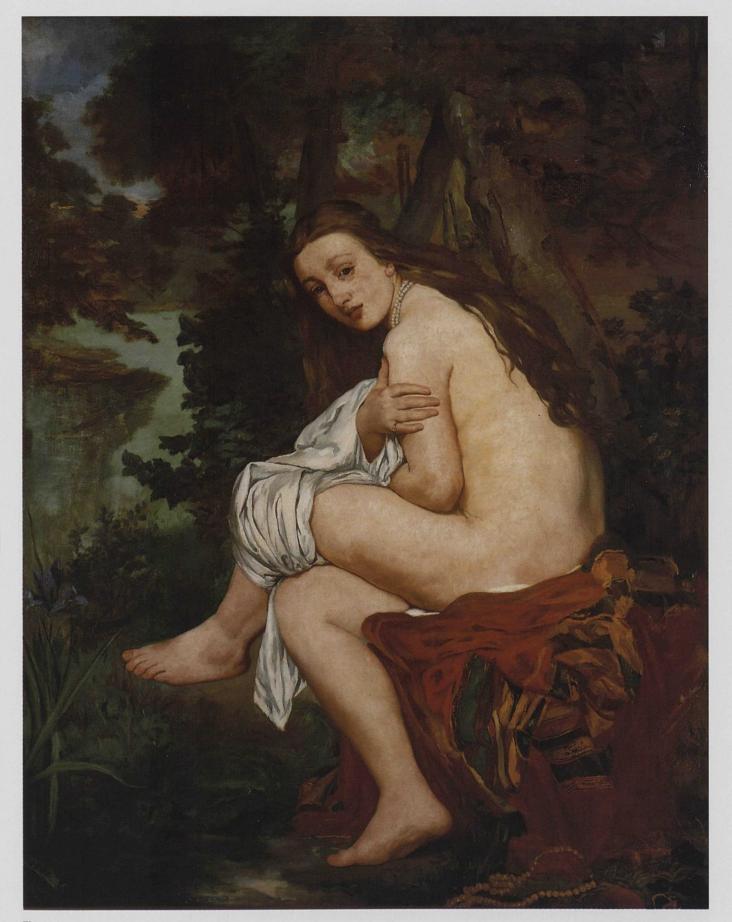




du tableau «en situation», comme le fit Rembrandt avec sa Suzanne de la

La dernière décennie du XIX^e siècle et la première du XX^e siècle voient en Francis Bacon, Balthus et Léo- germe les contradictions productives de la représenté, utilisent le ressort du lopper dans ces événements marquants qu'ont été les expositions rétrospectives posthumes de Vincent van Gogh (1891, 1901, 1905), d'Odilon Redon et de Georges Seurat (1900, 1905), de Paul Gauguin (1903) auquel la Suzanne de Paul Ranson (fig. 180) rend hommage, de Paul Cézanne (1904, 1907) qui eurent lieu parallèlement aux premières expositions des nouveaux jeunes maîtres qu'étaient alors Pablo Picasso (1901) et Henri Matisse (1906).

1910, c'est notoire, est une date mémorable parce qu'elle a vu un certain nombre de phénomènes artistiques contradictoires accentuer le



111

Fig. 178

fossé qui avait commencé à se creuser entre les artistes à partir de Manet. C'est une période de crise qui s'annonce, de ruptures et d'incessantes remises en question. Le temps des avant-gardes commence: celui de la mimésis et des thèmes iconographiques prend fin pour leur descendance.*

La peinture devient un immense laboratoire confus et divisé où des expériences incompatibles sont tentées. Ces expériences contribueront à établir progressivement le nouveau statut de l'art. Faire quelque chose de jamais vu, frappe, en effet, toute pensée se donnant pour finalité de poursuivre la réflexion en cours. Il y aura des débats entre représentation et abstraction, entre tradition et technologie, entre condamnation du naturalisme et retour à l'apparence. Entre de la peinture.

pourra plus se contenter d'une situation donnée quelle qu'elle soit. La volonté de ne pas s'intégrer, d'être différent, est si forte que ce sera le début d'une certaine forme d'amnésie qui va consommer pour certains le divorce définitif avec le passé.

Il est néanmoins très significatif de noter que, parallèlement à cette situation discordante née de l'épanouissement des idées de liberté et d'individualisme, la période d'après-guerre a favorisé le retour à l'ordre classique, aux modèles du passé. En France, Pierre Bonnard, André Derain, Henri Matisse et Pablo Picasso, en Italie, Carrà, Savinio, De Chirico ne se sont pas sentis obligés de participer à une certaine marche de l'Histoire.



La décennie 60-70 voit émerger le travail de Martial Raysse qui, en 1964, abandon de la peinture et survivance détourne la Suzanne viennoise du Tintoret, comme Manet avant lui la Dorénavant, le territoire de l'art ne Vénus d'Urbin, s'appropriant sa silhouette telle quelle pour en faire une œuvre d'assemblage plus spécifique au Pop art américain qu'au Nouveau Réalisme français. La Suzanne de Raysse (fig. 181) est un report photographique collé sur toile et sprayé de couleurs fluorescentes. Elle s'accompagne d'une caméra qui projette le visage d'Arman en vieillard faunesque dans la partie non-peinte de la toile. Martial Raysse ne peindra que cette unique version du thème. L'artiste m'a confié que cette œuvre était importante à ses yeux parce qu'elle préfigurait ses recherches actuelles qui reprennent des thèmes anciens.

> A la fin des années 70, début des années 80, un certain nombre de peintres tels que Sandro Chia, Gérard

Garouste, Jean-Michel Alberola, ressés indirectement par l'intermé-Louis Cane, Gérard Titus Carmel, Jorge Castillo, Christopher Le Brun, Steven Campbell, David Salle, Julian Schnabel élaborent une œuvre à l'écart du schéma évolutionniste des années 70. Ils contribuent à redéfinir les perspectives du domaine où passé et présent pourraient encore coexister sans contrainte idéologique.

ture à partir des premières scissions, tous n'ont pas trouvé dans les discours sur la fin de l'art et dans ces avatars récents de l'anti-art que sont les nouveaux ready-made et les ultimes monochromies, une incoercible stimulation à repenser la peinture par la peinture, mais tous se sont résolument écartés des stéréotypes des listes et conceptuelles des années 70 dont le programme de dématérialisation de plus en plus réductionniste et dogmatique avait fini par dévitaliser complètement la peinture.

avoué, le peintre des années 80 a pu prendre à nouveau plaisir à peindre sans culpabilité: à cohabiter biologiquement avec les contradictions du tissu culturel. Au dramatique appauvrissement du langage des années 70, l'art actuel a opposé de nouvelles valeurs dyonisiaques liées à l'exploration de son langage, de l'histoire de l'art, des mythologies et de l'inconscient.

Malgré des investigations approfondies, en dehors de Martial Raysse, de Jean-Michel Alberola et de Pierre Ayot (fig. 186), je n'ai pas trouvé d'artistes contemporains qui se soient intéressés à ce thème ou qui s'y seraient inté-

diaire d'une œuvre le représentant, comme c'est le cas pour les artistes les plus récents. Il n'est pas impossible que quelques peintres connus ou encore inconnus l'aient représenté, et que ces œuvres, reproduites marginalement ou pas encore divulguées, aient échappé à mon enquête.

Jean-Michel Alberola fait partie du Tous n'ont pas reconsidéré la pein- nombre de ces artistes qui, en puisant dans la généalogie diversifiée de l'histoire des formes, a permis de réaffirmer l'identité propre du peintre et la valeur intemporelle de l'art. En effet, au début des années 80, Jean-Michel Alberola a ancré sa peinture dans l'une des cinq principales versions de Suzanne et les vieillards du Tintoret. Par rapport à cette commune médiaavant-gardes néo-dadaïstes, minimation du grand Vénitien, j'ai relevé un certain nombre de points communs et de divergences.

Points communs: cette reconnaissance du pouvoir d'une œuvre classique de redevenir aujourd'hui le lieu Parfois, avec un mauvais goût idéal d'une réflexion sur la peinture, d'une transgression créative, d'un procès qui remet non seulement en question le modèle en tant que système de la peinture, mais le regard en tant que réflexion sur le système de la peinture. D'autre part, le projet commun plus ou moins démiurgique de convoquer une bonne fois pour toutes les fantômes qui hantent notre mémoire iconographique - le seul Réel à nos yeux - pour former ce nouveau tableau, cette nouvelle image à laquelle nous aspirons. Image, ici, à comprendre en tant que système de la peinture. En effet, pour Jean-Michel Alberola également, le tableau n'est qu'un fragment et l'ensemble des



^{*} Félix Vallotton, né en 1865 peint *La Chaste Suzanne* (huile sur toile, 73 x 60) en 1922, trois ans avant sa mort.

fragments, c'est-à-dire le système de la peinture, est plus significatif que le tableau seul. «Oui, chaque tableau est toujours pour moi un fragment: je demande à ce que l'on ne considère jamais un tableau seul, ce qui compte, c'est l'ensemble de l'histoire qui avance. Un tableau est comme un mot et pour faire la phrase, il faut beaucoup de mots ou de tableaux. Je me situe dans un espace de plus en plus fracturé, cassé, déchiré où je n'ai pas de noyau central. Je propose alors une image de la Ruine, à l'exemple du monde, avec le rêve d'une réconciliation. Ce sont de petits territoires les uns à côté des autres, qui constituent l'ensemble du monde.» (Cat. Les images peintes - Jean-Michel Alberola, Tome II).

Quant aux divergences, elles ne sont pas fondamentales. Elles existent, cependant. La première tient à la source même de la recherche. Alors que sa source est multiple, la mienne la fin de la peinture et ouvrent au conest unique. A la Suzanne de Vienne, qu'il utilise peu, s'ajoute chez lui celle renouveau. du Louvre surtout, à laquelle il mêle d'autres peintures encore, avec des recours au mythe grec de Diane et Actéon et à des cultures non-occiden- d'une errance imprévisible du style à tales, notamment à l'Afrique. Suzanne Sans-titre de la Collection FRAC Rhône-Alpes, Suzanne, la Régence ou la peinture intermédiaire de Nîmes, Suzanne et les vieillards: monochrome, Suzanne et les vieillards: la Nuit surveille la Peinture de la Galerie Daniel Templon analyser les aspects linguistiques. de Paris (fig. 182, 183, 184, 185) sont des œuvres représentatives de ce tra- l'amène à travailler sur des problèmes vail de greffe. Chez lui, ces différentes sources sont fragmentées, juxtaposées, confrontées. Coupées de leur d'une même source qui est ma préoctotalité, dépossédées de leur dimen- cupation. Chez lui la métamorphose



sion signifiante, elles repoussent à leur manière la possibilité de repenser traire des perspectives pour son

Chez moi, la disparité, la réinvention de la peinture ne sont pas la conséquence d'un travail de greffe mais partir d'un même point de départ: je est toujours un autre qui considère le même objet d'un point de vue toujours nouveau. Ce ne sont pas les constituants du tableau qui changent mais la manière d'en user et d'en

Alors que cette source multiple de mixage de fragments de peinture, c'est l'approche toujours renouvelée

de la peinture est à la mesure du nombre de combinaisons hétéroclites qu'elle est capable de gérer. Mon entreprise, plus radicale dans le principe du détournement exclusif et entêté d'une source unique, porte sur ce qui fait voir: sur le style plus que sur le visible. D'un côté, babélisation des formes, de l'autre babélisation des

La seconde divergence est relative aux titres des œuvres. Le titre générique Suzanne et les vieillards qui a servi à Jean-Michel Alberola pour désigner une production importante sur le thème a été conservé par lui pour des œuvres où le sujet n'existe qu'en filigrane, ou n'existe plus du tout. Mes 121 variations revendiquent au contraire leur appartenance et leur ajustement critiques à la référence unique qui les fonde.

Il est significatif de constater, par ailleurs, que les seuls artistes contemporains qui se soient intéressés au







thème de Suzanne ne s'y sont pas explicitement référés, mais ont été amenés à le prendre en considération parce que le tableau à partir duquel ils désiraient faire leur recherche, le représentait. En règle générale, moins préoccupés par le thème que par un tableau, c'est-à-dire, par la peinture, les artistes, à partir de Manet, ne se sont donc pas interrogés sur la signification du lien thématique qui unit une Suzanne à une autre Suzanne mais sur le type d'innovation strictement picturale qu'une Suzanne apporte à une autre Suzanne.

Ainsi, de Suzanne conquises en Suzanne à conquérir, c'est le tissu même de l'histoire de la peinture qui s'est progressivement constitué à travers le temps, avec ses hauts points d'incandescence semblables et représentatifs tant de son évolution générale que du thème proprement dit.

Le grand courant qui accorde les mouvements souvent contradictoires de l'art a accordé les successives figures de Suzanne les unes aux autres : la hiératique Orante du début de la Chrétienté à la secrète Typologique médiévale, la Sainte de Pinturicchio à la Vertueuse de Lotto, l'Irréelle de Key à la Maniériste de Massys, la Vénusienne du Tintoret à l'Urbaine de Véronèse, la Baroque de Rubens à la Burlesque de Joardens, la Douloureuse d'Artémisia à l'Immémoriale de Rembrandt, la Néo-classique de Batoni à la Romantique de Delacroix, la Quotidienne de Manet à la Symboliste de Moreau, la Pop de Martial Raysse à la Picturale d'aujourd'hui.

Tous ces peintres, en représentant un événement biblique ont en réalité réinventé les figures de l'art. Il y a, en effet, dans l'apparition de toute peinture de qualité, quelque chose qui relève davantage du domaine de la représentation des signes et de son histoire que de la représentation de l'événement dont elle s'inspire: aussi, chez les grands maîtres, Suzanne ne serait pas la présence d'une femme que la peinture rend visible, mais la présence de la peinture qu'une Fig. 186 femme rend visible.

Le courant qui les a fait quitter progressivement l'unité du sacré pour l'unité de l'art, successivement changer de nature et évoluer vers une valeur autonome et irréductible de l'imaginaire pictural, les a accompagnées jusqu'au seuil du XXIe siècle poursuivant dans les œuvres contemporaines les plus récentes le travail de l'inlassable interrogation du «fait pictural».





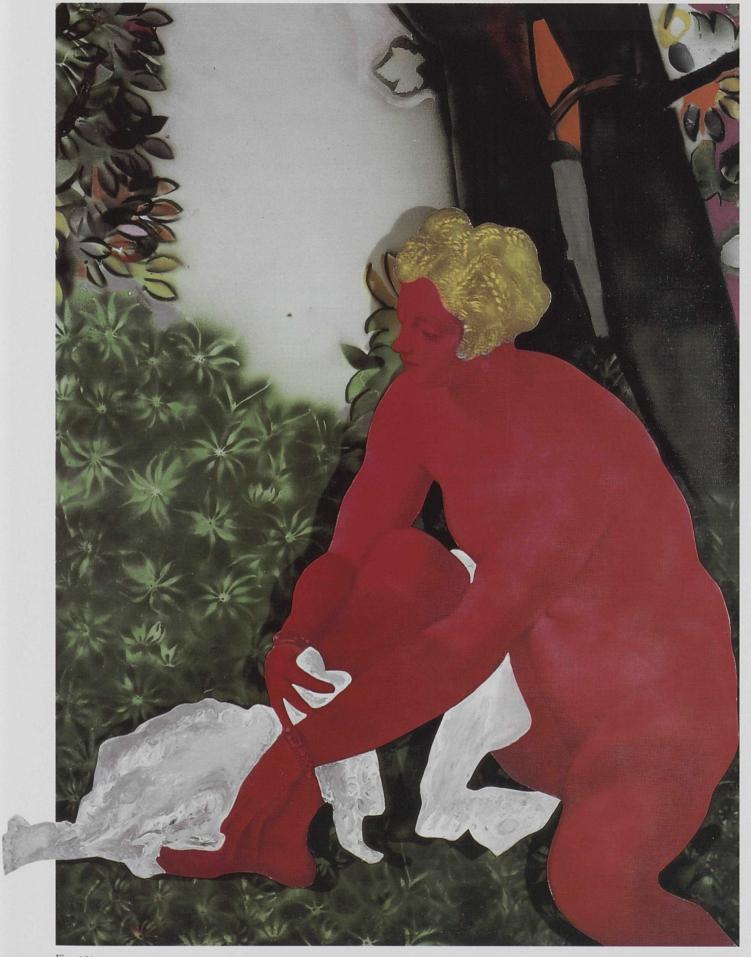


Fig. 181

Documentation iconographique

Fig. 1 TINTORET Jacopo Robusti, dit (1518-1594), $Suzanne\ et\ les\ vieillards$, 1557, huile sur toile, 146,6 x 193,6 Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche © Cliché: Kunsthistorisches Museum, Vienne

Fig. 2 CATACOMBE de PRAETEXTAT (IVe siècle après J.-C.), fresque Rome, Italie

Fig. 3 LIPSANOTHECA (360-70 après J.-C.), cassette en ivoire Museo Civico, Brescia, Italie © Cliché: Museo Civico, Brescia

Fig. 4 VITRAIL (XVIe), Suzanne et les vieillards Musée Charlier, Saint-Josse-Ten-Noode, Belgique © Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 5 DALMATIQUE (1558), Suzanne devant Daniel Eglise Saint-Jacob, Leuven, Belgique © Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 6 COUTEAU (couvert en argent du XVIe), Suzanne et les vieillards Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Belgique
© Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 7 BRIQUE DE FOYER (céramique du XVI^e), *Suzanne et les vieillards* Musée d'archéologie Vleeshuis de la Ville d'Anvers, Belgique © Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 8 PLAQUE, *Le bain de pied de Suzanne* Indheidkundig Museum, Sint Niklaas, Belgique © Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 9 GRÈS (céramique de 1584), *Histoire de Suzanne*, h. 30,9 Atelier de Raeren, Stedelijk Museum de Tongeren, Belgique © Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 10 STATUTI E MATRICOLE (1356), Rione di Porta, S. Susanna Archivio del Collegio di Mercanzia, Perugia, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 11 MANUSCRIT (1454), Suzanne et les vieillards Bibliothèque, La Haye, Hollande © Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 12 DE HESDIN Jean Mansel (XVe), La Fleur des Histoires, manuscrit (détail) composé pour Philippe Le Hardi, duc de Bourgogne Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Suisse © Cliché: Bibliothèque publique et universitaire de Genève (Ph. Jean Marc Meylan)

Fig. 13 HEURES DU CONNETABLE ANNE DE MONTMORENCY (1549), Suzanne et les vieillards, miniature Musée Condé, Chantilly, France © Cliché: «Giraudon», Paris

Fig. 14 PINTURICCHIO Bernardino di Betto, dit (1454-1513), Sainte Suzanne, 1492-1494, fresque Appartements Borgia, Salle des Saints, Vatican, Rome, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 15 DI MICHELINO Domenico (1417-1491), Scènes de l'histoire de Suzanne, huile sur bois, premier panneau (43 x 170), deuxième panneau (55 x 175) Musée du Petit Palais, Avignon, France © «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 16 MARTINI Francesco di Giorgio (1439-1502), Suzanne au bain, tempera sur bois, 30 x 40 Pinacothèque nationale, Sienne, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 17 BALDUCCI Matteo, attribué à (né fin XVe), Le Jugement de Daniel, huile sur bois, 97 x 140 Louvre, Paris, France
© «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 18 LOTTO Lorenzo (1480-1556), La Chasteté de Suzanne, 1517, huile sur bois, 66 x 50 Galerie des Offices, Florence, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 19 LOTTO Lorenzo (1480-1556), Castae Susanae liberatio, 1524-30, marqueterie, 41,9 x 43,5 Stalles du chœur de Bergame, Italie © Cliché: Santa Maria Maggiore, Bergame

Fig. 20 HISTOIRE DE SAINTE SUZANNE (1518-1523), 8 tapisseries tissées pour Bégnine de Cirey, Seigneur de Villecomte, chacune 280 x 520, actuellement réunies en 3 parties Musée Marmottan, Paris, France © Cliché: Studio Lourmel 77, Paris

Fig. 21 ALTDORFER Albrecht (1480-1538), Suzanne au bain et lapidation des vieillards, 1526, huile sur bois, 74,8 x 61,2 Alte Pinakothek, Munich, Allemagne © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 22 SCHÖPFER Hans (ca 1505-1569), *Histoire de Suzanne*, 1537, huile sur bois, 100,8 x 149,9 Alte Pinakothek, Munich, Allemagne © Cliché: Alte Pinakothek, Munich (Ph. Artothek, Planegg bei München)

Fig. 23 COXCIE Michiel (1499-1592), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 98,5 x 104 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Allemagne © Cliché: Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Fig. 24 GUYOT DE BEAUGRANT († 1551), Histoire de la chaste Suzanne, 1529-1531, bas-relief en albâtre Le Franc de Bruges, Belgique © Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 25 VAN LEYDEN Lucas (1494-1533), Daniel convainc les juges de l'innocence de Suzanne, perdu pendant la guerre, 35 x 46 Kunsthalle, Bremen, Allemagne © Cliché: Kunsthalle, Bremen

Fig. 26 FRANCKEN I Ambrosius (1544-1618), Suzanne justifiée par Daniel, huile sur toile, 106 x 169 Musée d'art ancien, Bruxelles, Belgique © Cliché: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Fig. 27 VANNI Francesco (1563-1610), Histoire de la chaste Suzanne, huile sur toile Collection Monte dei Paschi, Sienne, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 28 LE VALENTIN Valentin de Boulogne, dit (1591-1634), L'innocence de Suzanne reconnue, huile sur toile, 175 x 211 Louvre, Paris, France © «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 29 RICCI Sebastiano (1659-1734), Suzanne devant Daniel, huile sur toile, 243 x 440 Galerie Sabauda, Turin, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 30 TROGER Paul (1698-1762), Daniel plaide pour Suzanne, 1749, huile sur toile, 266 x 186 Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg

© Cliché: Salzburger Museum

Fig. 31 ÉCOLE FLAMANDE (ca 1570), La chaste Suzanne, huile sur bois, 109 x 173 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne © Cliché: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich

Fig. 32 COYPEL Antoine (1661-1722), Suzanne accusée d'adultère, huile sur toile, 149 x 204 Musée du Prado, Madrid, Espagne © Cliché: Musée du Prado, Madrid

Fig. 33 COYPEL Antoine (1661-1722), Suzanne accusée par les vieillards, huile sur toile, 360 x 585 Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin, France © Cliché: Jean Lepeuve, Saint-Quentin

Fig. 34 MAULBERTSCH Franz Anton (1724-1796), Suzanne devant les juges, 1750-52, huile sur toile, 57 x 68 Österreichische Galerie im Belvedere, Vienne, Autriche
© Cliché: Österreischische Galerie (Ph. Fotostudio Otto, Wien)

Fig. 35 SELLAER Vincent, manière de (ca 1500-1589), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 96 x 82 Louvre, Paris, France © «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 36 ROTTENHAMMER Johann, attribué à (1564-1623), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 89 x 69 Musée départemental des Vosges, Epinal, France © Cliché: Musée départemental des Vosges, Epinal

Fig. 37 FLORIS Frans (1516-1571), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 150 x 210 Les Offices, Florence, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 38 MASSYS Jan (1509-1575), La chaste Suzanne, huile sur bois, 108 x 146 Musée Municipal, Bergues, France © Cliché: Studio Cry, Bergues

Fig. 39 FLANDRES OU FRANCE (milieu du XVI^e siècle), *Suzanne et les vieillards*, huile sur bois, 76 x 98 Musée de Blois, France

© Cliché: «Lauros-Giraudon», Paris

Fig. 40 KEY Willem (1515-1568), *Suzanne au bain*, 1546, huile sur bois, 115 x 105 Graf von Schönborn – Wiesentheid, Schloss Pommersfelden, Allemagne © Cliché: Schloss Pommersfelden

Fig. 41 TINTORET Jacopo Robusti, dit (1518-1594), Suzanne (?) Collection privée

Fig. 42 TINTORET Jacopo Robusti, dit (1518-1594), $Suzanne\ et\ les\ vieillards$, 1550, huile sur toile, 167 x 238 Louvre, Paris, France

© «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 43 TINTORET Jacopo Robusti, dit (1518-1594), Suzanne et les vieillards, 1555, huile sur toile, 58 x 116 Prado, Madrid, Espagne

© Cliché: «Lauros-Giraudon», Paris

Fig. 44 TINTORET Jacopo Robusti, dit (1518-1594), Suzanne et les vieillards, 1575, huile sur toile, 150 x 103 Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, U.S.A.
© Cliché: National Gallery of Art, Washington

Fig. 45 TINTORET Jacopo Robusti, dit (1518-1594), Suzanne et les vieillards Collection Marczell von Nemes, Munich, Allemagne

Fig. 46 TINTORET Jacopo Robusti, dit, attribué à (1518-1594), Suzanne au bain, huile sur toile, 150 x 151 Musée de Picardie, Amiens, France © Cliché: Musée de Picardie, Amiens

Fig. 47 ÉCOLE DE TINTORET (fin du XVI^e), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 216 x 159 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Allemagne © Cliché: Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Fig. 48 ÉCOLE DE TINTORET (fin du XVI^e), *Suzanne et les vieillards*, huile sur toile, 85 x 110 Musée d'Art et d'Histoire de Metz, France © Cliché: Musée d'Art et d'Histoire de Metz

Fig. 49 VAN OOSTEN Jan († 1634), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 51 x 71 Anc. Coll. MRBA, Bruxelles, Belgique © Cliché: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

Fig. 50 VÉRONÈSE Paolo Caliari, dit (1528-1588), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 117 x 150 Coll. Giorgio Doria, Gênes, Italie

© Cliché: Alinari. Florence

Fig. 51 VÉRONÈSE Paolo Caliari, dit (1528-1588), Suzanne au bain, huile sur toile, 198 x 198 Louvre, Paris, France

© «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 52 RICCI Sebastiano, d'après Véronèse (1659-1734), Suzanne et les vieillards, 108,6 x 120

Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth, Angleterre
© Cliché: Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of the Chatsworth Settlement Trustees

Fig. 53 VÉRONÈSE Paolo Caliari, dit (1528-1588), Suzanne au bain, huile sur toile, 125 x 104 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Allemagne © Cliché: «Alinari-Giraudon», Paris

Fig. 54 VÉRONÈSE Paolo Caliari, dit (1528-1588), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 140 x 280 Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche © Cliché: Kunsthistorisches Museum, Vienne

Fig. 55 VÉRONÈSE Paolo Caliari, *dit* (1528-1588), *Suzanne et les vieillards*, huile sur toile, 151 x 177 Musée du Prado, Madrid, Espagne © Cliché: Musée du Prado, Madrid

Fig. 56 ÉCOLE DE VÉRONÈSE (fin XVI°), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 72 x 98 Accademia Nazionale di San Luca, Rome, Italie © Cliché: De Antonis, Rome

Fig. 57 ÉCOLE DE VÉRONÈSE (fin XVI°), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 217 x 337 Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Gênes, Italie © Cliché: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Gênes

Fig. 58 PALMA LE JEUNE Jacopo di Antonio Negretti, dit (1544-1628), Suzanne au bain, huile sur toile Collection Chigi Saracini, Sienne, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 59 PALMA LE JEUNE Jacopo di Antonio Negretti, dit (1544-1628), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 285 x 395 Louvre, Paris, France

« Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 60 CAMPI Antonio (ca 1535-1591), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 204 x 295 Pinacoteca Tosio-Martinengo, Brescia, Italie

© Cliché: Pinacoteca Tosio-Martinengo, Brescia

Fig. 61 BASSANO Jacopo (ca 1518-1592), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 85 x 125 Ancienne collection Gower, Musée des Beaux-Arts, Nîmes, France © Cliché: Musées d'Art et d'Histoire, Nîmes

Fig. 62 BASSANO Leandro da Ponte, dit (1557-1622), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 116 x 145 Alte Pinakothek, Munich, Allemagne © Cliché: Alte Pinakothek, Munich

Fig. 63 CARRACCI Annibale, *attribué à* (1560-1609), *Suzanne et les vieillards*, huile sur toile, 69 x 77 Musée Municipal, Bergues, France © Cliché: Studio Cry, Bergues

Fig. 64 Da Empoli Jacopo (1554-1640), Suzanne au bain, huile sur toile, 229 x 172 Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche © Cliché: Kunsthistorisches Museum, Vienne

Fig. 65 ÉCOLE VÉNITIENNE (XVI°), Suzanne et les vieillards, 125,2 x 106,7 Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth, Angleterre © Cliché: Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of the Chatsworth Settlement Trustees

Fig. 66 MASSYS Jan (1509-1575), Suzanne et les vieillards, 1567, huile sur toile, 162 x 222 Musée d'art ancien, Bruxelles, Belgique © Cliché: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Fig. 67 DOMENICHINO Domenico Zampieri, dit (1581-1641), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 55 x 86 Galerie Doria, Rome, Italie
© Cliché: Galerie Doria, Rome

Fig. 68 DOMENICHINO Domenico Zampieri, dit (1581-1641), Suzanne et les vieillards, 58, 4 x 83,8 Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth, Angleterre
© Cliché: Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of the Chatsworth Settlement Trustees

Fig. 69 DOMENICHINO Domenico Zampieri, dit (1581-1641), Suzanne au bain, huile sur toile, 236 x 379 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne
© Cliché: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich

Fig. 70 CARRACCI Annibale (1560-1609), Suzanne et les vieillards, gravure Pinacoteca nazionale, Gabinetto disegni e stampe, Bologne, Italie © Cliché: Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Bologna

Fig. 71 PAGANI Gregorio (1558-1605), Suzanne au bain, huile sur cuivre, 34,6 x 29 Les Offices, Florence, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 72 CARRACCI Lodovico (1555-1619), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 146,6 x 116,5 National Gallery, Londres, Angleterre © Cliché: National Gallery, Londres

Fig. 73 ÉCOLE DE CARRACCI (XVI°), Suzanne au bain, huile sur toile, 31 x 21 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne © Cliché: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich

Fig. 74 CROCE Baldassare (1563-1638), Suzanne et les vieillards, S. Susanna, Rome, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 75 MANETTI Rutilio (1571-1639), *Suzanne et les vieillards*, huile sur toile, 104 x 81 Collection Monte dei Paschi, Sienne, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 76 BADOLOCCHIO Sisto (ca 1581-1647), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 63 x 43 The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Floride © Cliché: The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota

Fig. 77 GUERCINO Giovanni Francesco Barbieri, dit (1591-1666), La chaste Suzanne, huile sur toile, 95,8 x 116
Pitti, Florence, Italie

© Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 78 GUERCINO Giovanni Francesco Barbieri, dit (1591-1666), Suzanne et les vieillards, ca 1649, huile sur toile, 133 x 181,2 Galleria Nazionale, Parme, Italie

© Cliché: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Parme e Piacenza

Fig. 79 GUERCINO Giovanni Francesco Barbieri, dit (1591-1666), Suzanne au bain, huile sur toile, 175 x 207 Musée du Prado, Madrid, Espagne © Cliché: Musée du Prado, Madrid

Fig. 80 GUERCINO Giovanni Francesco Barbieri, dit (1591-1666), Suzanne au bain, huile sur toile, 188 x 202 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne © Cliché: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich

Fig. 81 BURRINI Antonio (1656-1727), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 197 x 117 Pinacoteca, Bologne, Italie

© Cliché: Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Bologne

Fig. 82 STANZIONE Massimo (1585-1656), Suzanne au bain, huile sur toile, 153 x 204 Städelches Kunstinstitut, Francfort, Allemagne © Cliché: Ursula Edelmann, Francfort

Fig. 83 RENI Guido (1575-1642), Suzanne et les vieillards, 1621, huile sur toile, 116 x 151 National Gallery, Londres, Angleterre
© Cliché: National Gallery, Londres

Fig. 84 RENI Guido (1575-1642), Suzanne et les vieillards, 1621, huile sur toile, 113 x 118 Les Offices, Florence, Italie

© Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 85 PADOVANINO Francesco (1561-1617), Suzanne et les vieillards Musée de l'Accademia, Venise, Italie © Cliché: Anderson - Giraudon, Paris

Fig. 86 BILLIVERT Giovanni (1576-1644), Suzanne et les vieillards Fortezza da Basso, Florence, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 87 ALLORI Christofano (1577-1621), Suzanne au bain, huile sur toile, 88 x 125 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne © Cliché: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich

Fig. 88 SIRANI Elisabetta (1638-1665), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 200 x 225 Pinacoteca, Bologne, Italie © Cliché: Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Bologne

Fig. 89 GENTILESCHI Artemisia (1597-1651), Suzanne et les vieillards, 1610, huile sur toile, 170 x 119 Graf von Schönborn - Wiesentheid, Schloss Pommersfelden, Allemagne © Cliché: Schloss Pommersfelden

Fig. 90 CESARE Giuseppe, Cavaliere d'Arpino, dit (1568-1640), Suzanne et les vieillards, ca 1607, huile sur bois, 53 x 37 Pinacoteca Nazionale, Sienne, Italie © Cliché: Foto Soprintendenza B.A.S., Sienne

Fig. 91 CANTARINI Simone (1612-1648), Suzanne et les vieillards, 1640-2, huile sur toile Pinacoteca, Bologne, Italie

© Cliché: Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Bologne

Fig. 92 WILLMANN Michael (1630-1706), Suzanne et les vieillards, ca 1670, huile sur bois, 44 x 34 Germanisches National Museum, Nürnberg, Allemagne © Cliché: Germanisches National Museum, Nürnberg

Fig. 93 KÖNIG Johann (1586-1642), Suzanne et les vieillards, ca 1620, huile sur bois, 23 x 33 Germanisches National Museum, Nürnberg, Allemagne © Cliché: Germanisches National Museum, Nürnberg

Fig. 94 GOLTZIUS Hendrick (1558-1616), Suzanne et les vieillards, 1607, huile sur toile, 67 \times 94 Musée Municipal de Douai, France © Cliché: «Giraudon», Paris

Fig. 95 DE GREBBER Pieter Fransz (ca 1600-1653), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 103 x 78,5 Collection Galerie Phillippe Guinot, Bourg-en-Bresse, France © Cliché: Phillips London

Fig. 96 VON HAARLEM Cornelis (1562-1638), Suzanne au bain, huile sur toile, 126 x 102 Germanisches National Museum, Nürnberg, Allemagne © Cliché: Germanisches National Museum, Nürnberg

Fig. 97 UYTEWAEL Joachim (ca 1566-1638), Suzanne et les vieillards, 1605, huile sur toile, 112,5 x 156 Stedelijke Museum, Gouda, Hollande © Cliché: Stedelijke Museum, Gouda

Fig. 98 UYTEWAEL Joachim (ca 1566-1638), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 116 x 155 Musée Municipal, Arras, France © Cliché: Musée Municipal, Arras (Ph. C. Theriez)

Fig. 99 DE CLERCK Hendrick (ca 1570-1629), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 172,5 x 196 Rijksmuseum, Amsterdam, Hollande © Cliché: Governtservice of Visual Art, La Haye (Ph. Emile Waagenar)

Fig. 100 ÉCOLE FLAMANDE (fin XVI°), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 86 x 127 Ancienne collection Gower, Musée des Beaux-Arts, Nîmes, France © Cliché: Musée d'Art et d'Histoire, Nîmes

Fig. 101 RUBENS Peter Paul (1577-1640), Suzanne et les vieillards, ca 1606, huile sur toile, 94 x 67 Galerie Borghese, Rome, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 102 RUBENS Peter Paul (1577-1640), Suzanne et les vieillards, ca 1606, huile sur bois, 175 x 200 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Espagne © Cliché: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Fig. 103 RUBENS Peter Paul (1577-1640), Suzanne et les vieillards, 1614, huile sur bois, 66 x 51 Nationalmuseum Stockholm, Suède © Cliché: «Statens Konstmuseer», Stockholm

Fig. 104 RUBENS Peter Paul (1577-1640), Suzanne et les vieillards, ca 1611, huile sur bois, 123 x 108 Musée de l'Ermitage, Léningrad, Russie © Cliché: Musée de l'Ermitage, Léningrad

Fig. 105 RUBENS Peter Paul (1577-1640), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 177 x 246 Galleria Sabauda, Turin, Italie © Cliché: Galleria Sabauda, Turin

Fig. 106 DELACROIX Eugène (1798-1863), Suzanne et les vieillards, esquisse, huile sur toile, 27×55 Musée des Beaux-Arts, Lille, France © Cliché: Ph. Bernard, Lille

Fig. 107 RUBENS Peter Paul (1577-1640), Suzanne au bain, ca 1636-1640, huile sur bois, 79 x 109 Alte Pinakothek, Munich, Allemagne © Cliché: Alte Pinakothek, Munich

Fig. 108 ÉCOLE DE RUBENS (XVIIe), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 222 x 214 Statens Konstmuseer, Stockholm, Suède © Cliché: Statens Konstmuseer (Ph. Hans Thorwid), Stockholm

Fig. 109 RUBENS Peter Paul, atelier de? (1577-1640), Suzanne et les vieillards, ca 1618, huile sur toile, 178,5 x 220 Musée de l'Ermitage, Léningrad, Russie © Cliché: Musée de l'Ermitage, Léningrad

Fig. 110 ÉCOLE DE RUBENS (XVIIe), Suzanne au bain, huile sur toile, 82 x 62 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne © Cliché: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich

Fig. 111 LASTMANN Pieter (1583-1633), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 43 x 59 Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Ouest), Allemagne © Cliché: Jörg P. Anders, Berlin (Ouest)

Fig. 112 VAN NOORT Jan (1587-1626), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 168 x 146 Museum der bildenden Künste, Leipzig, Allemagne © Cliché: Museum der bildenden Künste, Leipzig

Fig. 113 HONTHORST Gerritt van (1590-1656), Suzanne et les vieillards, 1655, huile sur toile, 157 x 213 Galerie Borghese, Rome, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 114 ÉCOLE D'ITALIE DU NORD (XVII° siècle), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 91,7 x 117,6 Musée des Beaux Arts et d'Archéologie, Besançon, France © Cliché: Charles Choffet, Besançon

Fig. 115 LIBERI Pietro (1614-1687), Suzanne au bain, huile sur toile, 95,5 x 122,5 Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, Allemagne © Cliché: Staatliche Kunstsammlungen, Kassel

Fig. 116 ÉCOLE FLAMANDE (début XVII°), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 80 x 103 Musée de la ville de Bourges, France © Cliché: Studio Morlet, Bourges

Fig. 117 VAN DYCK Anthonis (1599-1641), Suzanne au bain, huile sur toile, 194 x 144 Alte Pinakothek, Munich, Allemagne © Cliché: Alte Pinakothek, Munich

Fig. 118 REMBRANDT Harmensz van Rijn (1606-1669), Suzanne au bain, huile sur bois, 47,2 x 38,6 Mauritshuis, La Haye, Hollande © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 119 JORDAENS Jacob (1593-1678), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 193 x 225 Museo Castelvecchio, Verona, Italie © Cliché: Walter Campara, Verona

Fig. 120 JORDAENS Jacob (1593-1678), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 189 x 176 Musée d'art ancien, Bruxelles, Belgique

© Cliché: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Fig. 121 JORDAENS Jacob (1593-1678), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 177 x 135 Musée des Beaux-Arts, Lille, France © Cliché: Musée des Beaux-Arts, Lille

Fig. 122 JORDAENS Jacob (1593-1678), Suzanne et les vieillards, 1653, huile sur toile, 153,5 x 203 Statens Museum for Kunst, Copenhague, Danemark © Cliché: Statens Museum for Kunst (Ph. H. Petersen), Copenhague

Fig. 123 JORDAENS Jacob (1593-1678), Suzanne et les vieillards, 1657, huile sur toile, 224,5 x 163,5 Jagdschloss Grünewald, Berlin (Ouest), Allemagne
© Cliché: Jagdschloss Grünewald (Ph. Jörg P. Anders), Berlin (Ouest)

Fig. 124 BÖCKLIN Arnold (1827-1901), Suzanne au bain, 1888, huile sur bois, 81 x 65 Landesmuseum Oldenburg, Allemagne © Cliché: Landesmuseum Oldenburg (Ph. H. R. Wacker)

Fig. 125 REMBRANDT Harmensz van Rijn (1606-1669), Suzanne et les vieillards, 1647, huile sur bois, 76,6 x 92,7 Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Ouest), Allemagne © Cliché: Jörg P. Anders, Berlin (Ouest)

Fig. 126 REMBRANDT Harmensz van Rijn, attribué à (1606-1669), Etude pour Suzanne, huile sur toile, 22 x 18 Musée Bonnat, Bayonne, France © Cliché: Musée Bonnat, Bayonne

Fig. 127 FLINCK Govaert (1615-1660), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 49,5 x 37,7 Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Ouest), Allemagne © Cliché: Jörg P. Anders, Berlin (Ouest)

Fig. 128 VAN LOO Jacob (1614-1670), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 77,5 x 65,1 Glasgow Museums and Art Galleries, Glasgow, Ecosse © Cliché: Glasgow Museums and Art Galleries

Fig. 129 STOCADE Nicolaas van Helt, dit (1614-1669), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 131 x 114 Museum des bildenden Künste zu Leipzig, Allemagne © Cliché: Christoph Sandig, Leipzig

Fig. 130 LELY Peter (1618-1680), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 99,1 x 137,2 City Museum and Art Gallery, Birmingham, Angleterre © Cliché: City Museum and Art Gallery, Birmingham

Fig. 131 WIGMANA Gérard (1637-1741), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 74 x 56 Potsdam – Sanssouci, Allemagne de l'Est © Cliché: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam - Sanssouci

Fig. 132 HOUBRAKEN Arnold (1660-1719), Suzanne et les vieillards, huile sur cuivre, 36,5 x 27,3 Manchester City Art Galleries, Manchester, Angleterre © Cliché: Manchester City Art Galleries, Manchester

Fig. 133 VAN DER BURG Adriaan (1693-1733), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 36 x 29 Musée des Augustins, Toulouse, France © Cliché: Musée des Augustins, Toulouse

Fig. 134 ROTTMAYR Johann Michael (1654-1730), Suzanne et les vieillards, 1692, huile sur toile, 118 x 169 Österreichische Galerie im Belvedere, Vienne, Autriche © Cliché: Österreichische Galerie (Ph. Fotostudio Otto), Vienne

Fig. 135 ALTOMONTE Martino (1649-1745), Suzanne et les vieillards, 1709 huile sur toile, 131 x 107 Österreichische Galerie im Belvedere, Vienne, Autriche © Cliché: Österreichische Galerie (Ph. Fotostudio Otto), Vienne

Fig. 136 TREVISANI Francesco (1656-1746), Suzanne et les vieillards, 1709, huile sur toile, 105×171 Graf von Schönborn-Wiesentheid, Schloss Pommersfelden, Allemagne © Cliché: Graf von Schönborn-Wiesentheid, Schloss Pommersfelden

Fig. 137 LEMOINE François (1688-1737), Suzanne à la Fontaine, huile sur toile, 100 x 145 Musées de la Ville de Bourges, France © Cliché: Studio Morlet, Bourges

Fig. 138 LAZZARINI Gregorio (1655-1730), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 174 x 217 Musée Correr, Venise, Italie © Cliché: Musée Correr, Venise

Fig. 139 TIEPOLO Giovanni Battista (1696-1770), Suzanne et les vieillards, ca 1720, huile sur toile, 221/16 x 17 inches Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut, U.S.A., Gift of Mr. and Mrs. Arthur L. Erlanger © Cliché: Wadsworth Atheneum, Hartford

Fig. 140 GIORDANO Luca Fa Presto, dit (1632-1705), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 152 x 204 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Allemagne © Cliché: «Giraudon», Paris

Fig. 141 GUIDOBONO Bartolommeo (1657-1709), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 96 x 127 Louvre, Paris, France © «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 142 ÉCOLE D'ITALIE DU NORD (début XVIIIe), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 180 x 160 Musée départemental des Vosges, Epinal, France © Cliché: Musée départemental des Vosges

Fig. 143 ÉCOLE ITALIENNE (début du XVIIIe), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 144 x 205 Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon, France © Cliché: Charles Choffet, Besançon

Fig. 144 DEUTSCH (XVIIIe), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 134 x 160 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne © Cliché: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich

Fig. 145 PIAZZETTA Giovanni Battista (1682-1754), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 136 x 104 Kunsthalle Bremen, Allemagne - Cliché: Kunsthalle Bremen

Fig. 146 PIAZZETTA Giovanni Battista (1682-1754), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 100 x 135 Galerie des Offices, Florence, Italie © Cliché: Scala, Antella (Florence)

Fig. 147 RICCI Sebastiano (1659-1734), Suzanne et les vieillards, 1713, huile sur toile, 85 x 102 Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth Bakewell, Angleterre
© Cliché: Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of the Chatsworth Settlement Trustees

Fig. 148 RICCI Sebastiano (1659-1734), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 94 x 124 Galleria Nazionale, Parme, Italie © Cliché: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Parme et Piacenza

Fig. 149 PELLEGRINI Giovanni-Antonio (1675-1741), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 135 x 107 Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Allemagne © Cliché: Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg

Fig. 150 AMIGONI Jacopo (1675-1752), Suzanne au bain, huile sur toile, 115 x 150 Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Ouest), Allemagne © Cliché: Jörg P. Anders, Berlin (Ouest)

Fig. 151 VOUET Simon (1590-1640), Suzanne au bain, huile sur toile, 104 x 110 Collection la Caze, Musée-Château d'Annecy, France © Cliché: Musée-Château d'Annecy

Fig. 152 BERTIN Nicolas (1668-1736), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 39 x 33 Rijksmuseum, Amsterdam, Hollande © Cliché: Rijksmuseum – Foundation, Amsterdam

Fig. 153 DE TROY Jean-François (1679-1752), Suzanne entre les vieillards, 1727, huile sur toile, 81 x 65 Musée des Beaux-Arts, Rouen, France © Cliché: «Lauros-Giraudon»

Fig. 154 DE TROY Jean-François (1679-1752), Suzanne et les vieillards, 1721, huile sur toile, 235,5 x 178 Musée de l'Ermitage, Léningrad, Russie © Cliché: Musée de l'Ermitage, Léningrad

Fig. 155 VERKOLJE Nicolas (1673-1746), Suzanne et les vieillards, ca 1700, huile sur toile, 35 x 43 Musée des Beaux-Arts, Quimper, France © Cliché: Musée des Beaux-Arts, Quimper

Fig. 156 VAN DER WERFF Adriaen (1659-1722), Suzanne et les vieillards, 1715, huile sur toile, 43 x 32 Musée Fabre, Montpellier, France © Cliché: Frédéric Jaulmes, Montpellier

Fig. 157 VAN DER WERFF Adriaen (1659-1722), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 42 x 33 Musée des Beaux-Arts, Budapest, Hongrie © Cliché: Musée des Beaux-Arts, Budapest

Fig. 158 DOUVEN Frans – Bartholomaeus (1688-1726), Suzanne et les vieillards, huile sur bois, 43 x 32 Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, Allemagne © Cliché: Staatliche Kunstsammlungen, Kassel

Fig. 159 SANTERRE (1658-1717), Suzanne au bain, huile sur toile, 205 x 145 Louvre, Paris, France

© «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 160 VAN MIERIS Frans (1689-1763), Suzanne au bain, huile sur cuivre, 32 x 25,8 Musée Municipal, Arras, France © Cliché: Musée Municipal, Arras (Ph. C. Theriez)

Fig. 161 VAN MIERIS Willem (1662-1747), Suzanne et les vieillards, 1731, huile sur bois, 44 x 37 Musée d'art ancien, Bruxelles, Belgique

© Cliché: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Fig. 162 BATONI Pompéo (1708-1787), Suzanne et les vieillards, 1751, huile sur toile, 99 x 136 Graf Harrach'schen Gemäldegalerie, Schloss Rohrau, Autriche © Cliché: Graf Harrach'schen Gemäldegalerie, Schloss Rohrau

Fig. 163 VIEN Joseph-Marie (1716-1809), Suzanne et les vieillards, 1743-44, huile sur toile, 65 x 81 Musée des Beaux-Arts, Nantes, France © Cliché: «Ville de Nantes – Musée des Beaux-Arts – Patrick Jean»

Fig. 164 FABRE François-Xavier (1766-1837), Suzanne et les vieillards, 1791, huile sur toile, 125 x 180 Musée Fabre, Montpellier, France

© Cliché: Frédéric Jaulmes, Montpellier

Fig. 165 DONCRE Guillaume-Dominique-Jacques (1743-1820), Suzanne et les vieillards, huile sur toile, 83,7 x 63,6 Musée Municipal, Arras, France © Cliché: Musée Municipal, Arras (Ph. C. Theriez)

Fig. 166 KERN Anton (1710-1747), Suzanne au bain, huile sur toile, 71,6 x 92,7 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Autriche © Cliché: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

Fig. 167 CAPPELLA Francesco Daggiù, dit (1714-1784), Suzanne au bain (Auprès de la Sibylle), huile sur toile, 85 x 138 Kunsthaus, Zürich, Suisse © Cliché: Kunsthaus, Zürich

Fig. 168 DELACROIX Eugène (1798-1863), Suzanne et les vieillards, esquisse, huile sur toile, 31,1 x 24,8 Musée Saint-Denis, Reims, France © Cliché: Robert Meulle, Reims

Fig. 169 CHASSERIAU Théodore (1819-1856), Suzanne au bain, 1839, huile sur toile, 40 x 31,5 Louvre, Paris, France

© «Cliché: Musées Nationaux», Paris

© Cliché: Lauros - Giraudon, Paris

Fig. 170 CHASSERIAU Théodore (1819-1856), La chaste Suzanne, huile sur toile, 255 x 196 Louvre, Paris, France © «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 171 MOREAU Gustave (1826-1898), La chaste Suzanne, huile sur bois, 52 x 32,5 Musée des Beaux-Arts, Lyon, France © Cliché: Musée des Beaux-Arts, Lyon (Ph. Studio Basset)

Fig. 172 MOREAU Gustave (1826-1898), Suzanne et les vieillards, 1895, huile sur toile, 81 x 65 Collection particulière, Turin, Italie

© Cliché: Office du Livre, Lausanne

Fig. 173 SCHICK Carl Friedrich (1826-1875), Suzanne au bain, huile sur toile, 104 x 128 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Allemagne © Cliché: Deutsche Fotothek, Dresden

Fig. 174 HENNER Jean-Jacques (1829-1905), La chaste Suzanne, huile sur toile, 185 x 130 Musée d'Orsay, Paris, France © «Cliché: Musées Nationaux», Paris

Fig. 175 MANET Edouard (1832-1883), Le Déjeuner sur l'herbe, 1863, huile sur toile, 208 x 264,5 Musée d'Orsay, Paris, France

Fig. 176 GIORGIONE (1477-1510), Le Concert champêtre, huile sur toile, 110 x 138

Musée du Louvre, Paris, France © Cliché: «Lauros - Giraudon», Paris

Fig. 177 GIORGIONE (1477-1510), La Tempête, ca 1500, huile sur toile, 68 x 59 Musée de l'Accademia, Venise, Italie © Cliché: Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Venise

Fig. 178 MANET Edouard (1832-1883), *La Nymphe surprise*, 1861, huile sur toile, 144,5 x 112,5 Musée national des Beaux-Arts, Buenos Aires, Argentine

© Cliché: Musée national des Beaux-Arts, Buenos Aires

Fig. 179 MANET Edouard (1832-1883), La Nymphe surprise, ca 1860, huile sur bois, 35,5 x 46 Nasjonalgalleriet, Oslo, Norvège
© Cliché: Nasjonalgalleriet, Oslo

Fig. 180 RANSON Paul (1864-1909), Suzanne et les vieillards, 1891, détrempe sur toile, 63 x 51,5 Collection particulière

© Cliché: Edition Rencontre (Edito-Service S.A. Genève)

Fig. 181 RAYSSE Martial (1936), Suzanne et les vieillards, 1964, photo-collage sur panneau, huile sur toile, film projetant le visage d'Arman sur la partie en haut à gauche de la toile, 192 x 142 Alexander Iolas Gallery, New York, U.S.A. © Cliché: PRO LITTERIS-ADAGP, 1990

Fig. 182 ALBEROLA Jean-Michel (1953), «Sans-Titre», 1983, huile sur toile, 200 x 200 Collection FRAC Rhône-Alpes, France © Cliché: FRAC Rhône-Alpes

Fig. 183 ALBEROLA Jean-Michel (1953), Suzanne, la Régence ou la peinture intermédiaire, 1983-1984, huile sur toile, 230 x 250 Musée d'Art Contemporain, Nîmes, France © Cliché: Musée d'Art Contemporain, Nîmes

Fig. 184 ALBEROLA Jean-Michel (1953), Suzanne et les vieillards: monochrome, 1983, huile sur toile, 196 x 162 Collection particulière, Paris, France © Cliché: Galerie Daniel Templon, Paris

Fig. 185 ALBEROLA Jean-Michel (1953), Suzanne et les vieillards: la Nuit surveille la Peinture, 1985, huile sur toile, 180 x 250 Collection Fondation Daniel Templon, Fréjus, France © Cliché: Galerie Daniel Templon, Paris

Fig. 186 AYOT Pierre (1943), In verso, 1990, sérigraphie unique sur écran de projection avec projecteur, 120 x 120 Collection Jean-Claude Prêtre, Genève, Suisse © Cliché: Galerie Graff, Montréal, Québec

Notes de travail pour Suzanne (1981-1989)

Faire voir ce qui fait voir, et non ce qui est visible.

Jean-François Lyotard

Un seuil est une chose sacrée.

Porphyre

Avertissement

Les 121 variations sur la Suzanne et les vieillards du Tintoret de Vienne ont nécessité quelques repérages écrits, durant les sept années exclusivement consacrées à l'exploration du ont aujourd'hui encore leur importance à mes yeux parce qu'elles consignent un certain nombre de réflexions autour d'une expérience aussi féconde. tant spirituelle que pratique de la peinture.

furent écrites dans une forme discontinue, fruste et élémentaire, il m'a paru souhaitable de situer d'abord le travail dans son contexte le plus général:

- premièrement, Suzanne est le premier volet d'une trilogie dont les deux autres sont Ariane et Danaé;
- deuxièmement, la Suite Suzanne

d'abord dans un tableau de l'histoire de la peinture et ensuite seulement dans le thème iconographique et le texte biblique (Daniel, 13) duquel découlent et l'iconographie en général et le tableau du Tintoret en particulier. Le concept et la forme de la série - caractéristique depuis 1964 de tableau du maître vénitien. Ces notes mes différentes approches de la peinture - n'auront jamais été pour moi aussi appropriés à leur objet qu'à celui-ci, ni suscité une prospection

C'est à ce titre qu'il s'agit de considérer le catalogue Suzanne comme la Avant de les livrer telles qu'elles 121° œuvre de la série, c'est-à-dire comme une œuvre qui met en évidence la dépendance réciproque des

D'autre part, à l'interaction des peintures il convient d'ajouter celle des textes. En effet, textes et images font partie d'une recherche dont la finalité ne pouvait se penser en dehors de leur interdépendance. Interdépendance née il y a deux mille ans entre le texte biblique et les premières œuvres du début de l'ère chréest une série qui prend sa source tienne: interdépendance originelle

qui rendait inévitable aujourd'hui leur réflexion mutuelle. Aussi, je souhaiterais que le catalogue Suzanne ne soit pas seulement considéré comme l'instrument de la mémoire visuelle des œuvres assorti de commentaires et de textes, mais, comme une œuvre à part entière. Dernière de la série, elle a pour fonction d'être le miroir dans lequel apparaît la chaîne cachée qui relie les fragments singuliers et éparpillés que semblent être les 120 autres;

- troisièmement, la Suite Suzanne, fruit relativement tardif d'un travail commencé il y a plus de vingt années, synthétise et met un terme - provisoire? - aux divers questionnements, citations, interrogations de toutes sortes adressés au cours des années à différentes œuvres du passé.

Pour mémoire: les 13 dessins rehaussés de couleur en hommage à quelques maîtres de la grande tradition (Hommages, 1968), cf. Suzanne et les vieillards (fig. 1) d'après la Suzanne et les vieillards2 du Tintoret de

Fig. 2



1. Suzanne et les vieillards, 1968, dessin rehaussé de cou-leur, 57 x 77. Collection de

Vienne; cf. la Jeune femme à l'athlète3 (fig. 2) de 1971 d'après l'Athlète4 de Michel-Ange dans l'épisode Dieu sépare la terre des eaux de la Chapelle Sixtine et La Mort de Procris⁵ de Piero di Cosimo; cf. L'Heure exquise (Le Déluge pour Uccello)6 (fig. 3) de 1972 d'après Il Diluvio d'Uccello de Santa Maria Novella de Florence, et de la même année les portraits de Goya et Picasso* pour Mémoires* (fig. 4, 5); cf. Mimi de Vinci9 (fig. 6) de 1973 d'après La Vierge aux Rochers 10 de Léonard de









3. Jeune femme à l'athlète, 1971, huile sur toile, 180 x 120. Col-lection particulière. 4. MICHEL-ANGE (1475-1564), Athlète (Dieu sépare la

terre des eaux), fresque, Chapelle Sixtine, Rome, Italie.

5. PIERO DI COSIMO (1462-1521),La mort de Procris, 1486/1500-1510, tempera et huile sur bois, 65 x 183. National Gallery, Londres, Angleterre.

6. L'Heure exquise (Le Déluge pour Uccello), 1972, huile sur toile, 160 x 180, détail. Collection Claude et Cecilia Camre-

don, Sullens, Suisse.
7. PAOLO UCCELLO (1397-1475, Il Diluvio, fresque. Santa Maria Novella, Florence, Italie.

8. Mémoires, 1972, huile sur toile, 180 x 180, détails. Collection particulière, New York, U.S.A.

9. Mimi de Vinci, 1973, huile sur papier, 67 x 90, détail. Collection particulière, Valais,

10. LÉONARD DE VINCI (1452-1519), La Vierge aux Rochers, 1483-86, huile sur toile, 199 x 122. Musée du Louvre, Paris, France.

*Picasso dont Le Repas frugal de 1904 est cité, parmi d'autres références, dans La Commune de Bernex (voir figure en regard): La Commune de Bernex, 1982, acryl sur toile, 180 x 450, détail. Collection Commune de Bernex, Ecole de Vailly, Genève.



Fig. 6

^{2.} Voir documentation iconographique, fig. 1, p. 118.



Fig. 8

Vinci; cf. Vitrine au petit bœuf bleu11 (fig. 7) de 1973 d'après des objets d'art primitif et un Bouddha; cf. diverses interprétations d'après des photographies anonymes Couple 12 (fig. 8) de 1971, *La toilette* ¹³ (fig. 9) de 1973, des documents de presse Vu de chez vous 14

Fig. 7

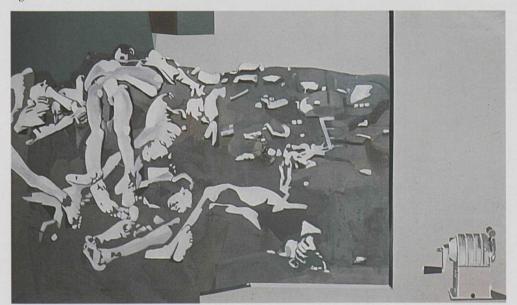




Fig. 9



Fig. 10



- 11. Vitrine au petit bœuf bleu, 1973, huile sur toile, 110 x 180. Collection Jean-Louis Sunier, Genève, Suisse. 12. Couple, 1971, huile sur toile, 120 x 180. Collection Félix Goldinger, Pfaffhausen, Suisse.
- Félix Goldinger, Pfaffhausen, Suisse.

 13. La toilette, 1973, huile sur papier, ensemble et détail. Collection Albert Maret, Genève, Suisse.

 14. Vu de chez vous, 1974, huile sur toile, 110 x 180. Collection Pierre Keller, Genève, Suisse.



Fig. 11

15. Attentat I, 1974, huile sur toile, 110 x 75, détails. Collection Serge Reymond, Chêne-Bourg, Suisse.
16. HENRI CARTIER-BRESSON (1908), Gymnastique dans un camp de réfugiés à Kurukshetra, Punjab, Inde, 1948.

Kurukshetra, Punjab, Inde, 1948. 16^b. Danaé 2. L'or et les couleurs du ciel, 1981, huile, acryl et cra-yon sur papier, 180 x 113. Collection Nestlé S.A., Vevey,

Suisse.

17. MIREILLE QUENTIN
(1945), Autoportrait, 1978,
polaroid SX 70. Collection de

Polaroid SX 70. Collection de l'artiste.

18. Alpha Série 5, 1979, crayons de couleur et pastel sur papier d'après un autopolaroid de Mireille Quentin. Collection Mireille Quentin, Genève, Suisse.



(fig. 10) de 1974, des photographies de maîtres Attentat I¹⁵ (fig. 11) de 1974, d'après Henri Cartier-Bresson 16 et Danaé 2. L'or et les couleurs du ciel166 (fig. 12) de 1981 d'après Herbert List, des photographies amateur 17 Alpha *Série* 5 ¹⁸ (fig. 13) de 1979; dix ans après

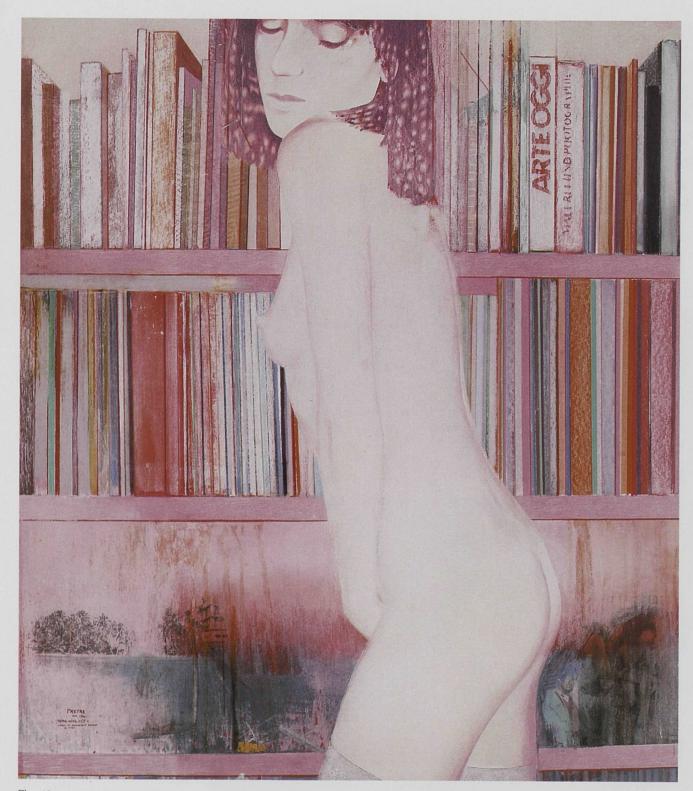


Fig. 13

la première «appropriation» de la Suzanne viennoise du Tintoret, une seconde intervention a lieu en 1978 dans une série de polyptyques utilisant le médium de la photographie (Polaroid Série), cf. «L'Ancien, le Nouveau» 19 (fig. 14) d'après entre autres la Suzanne viennoise 20 (fig. 15) et la Bethsabée²¹ (fig. 16) de Rembrandt;



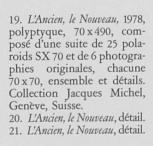
















Fig. 14

Fig. 16



Fig. 15

