

«*Joconde altérée*»²² (fig. 17, 18, 19)
d'après *La Joconde*²³ de Léonard de
Vinci; «Autoportrait-osmose avec

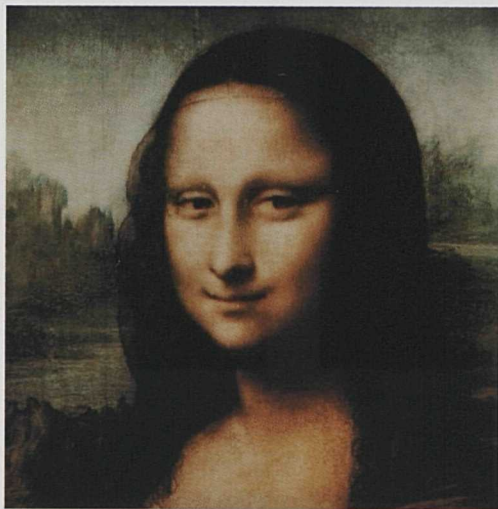


Fig. 17

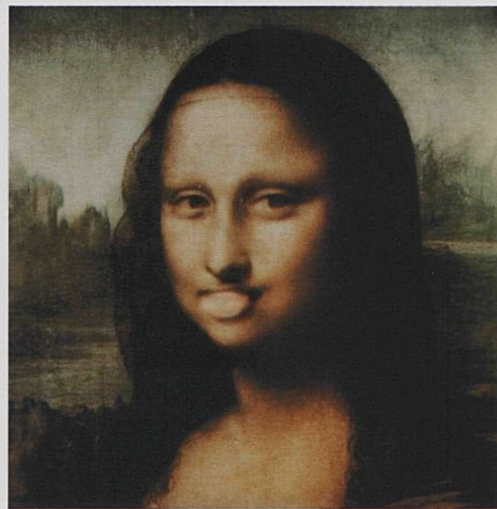


Fig. 18

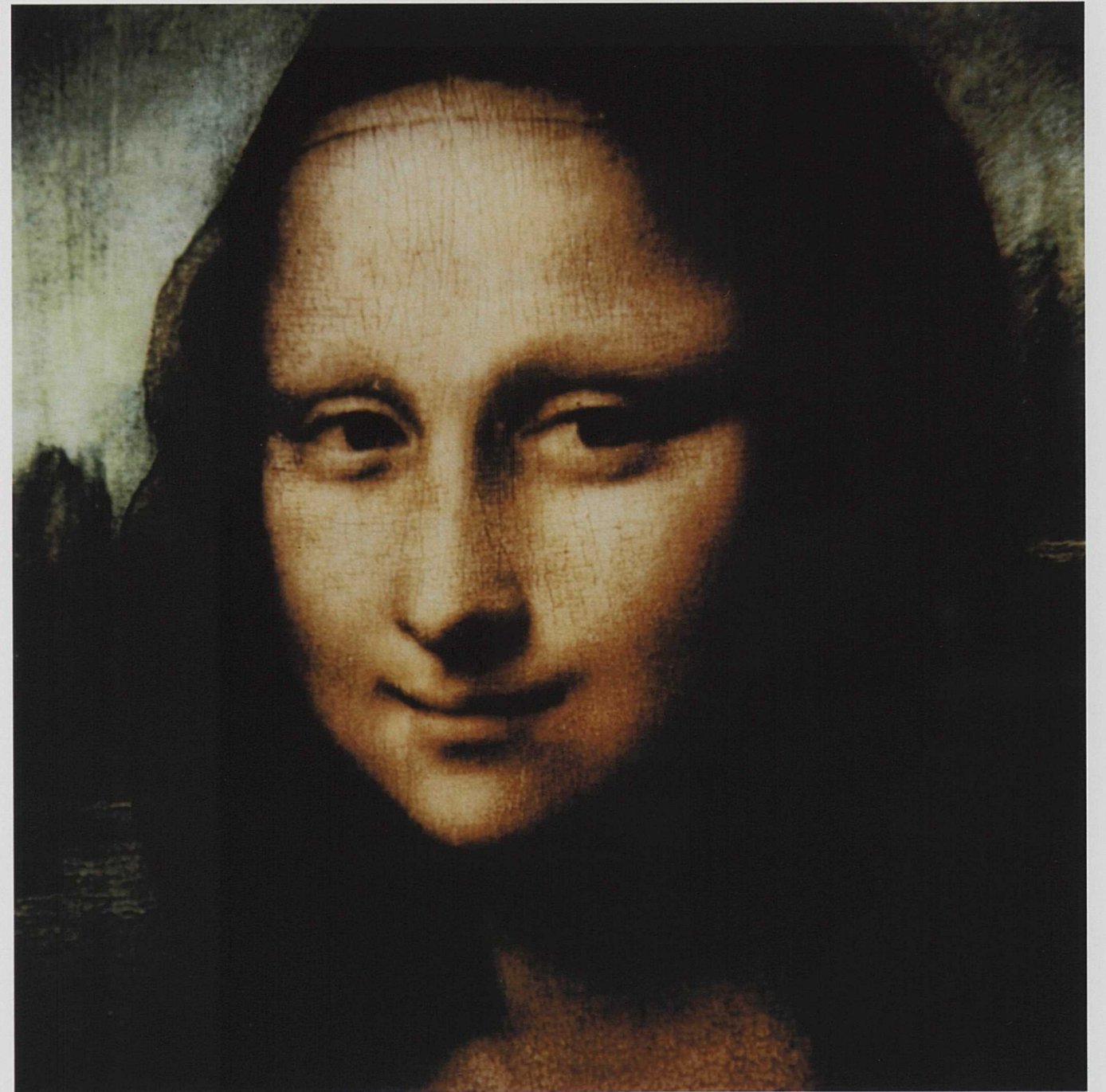


Fig. 19

22. *Joconde altérée*, 1978, polyp-
tyque, 70 x 280, composé
d'une suite de 25 polaroids
SX 70 et de 3 photographies
originales, chacune 70 x 70,
détails. Collection Philippe
Dubois, Lausanne, Suisse.
23. LÉONARD DE VINCI
(1452-1519), *La Joconde*, 1503-
05, 77 x 53. Musée du Louvre,
Paris, France.



Fig. 20

Van Gogh»^{24 a, b} (fig. 20, 21) d'après l'un des *Portrait de l'artiste* de Van Gogh; cf. *Japon 81 n° 73*²⁵ (fig. 22) d'après *La femme qui pleure*²⁶ de Picasso et le *Japon 81 n° 76*²⁷ (fig. 23) qui cite un portrait peint par Giacometti, tous deux de 1981; cf. *Ariane 1*.

Fig. 21

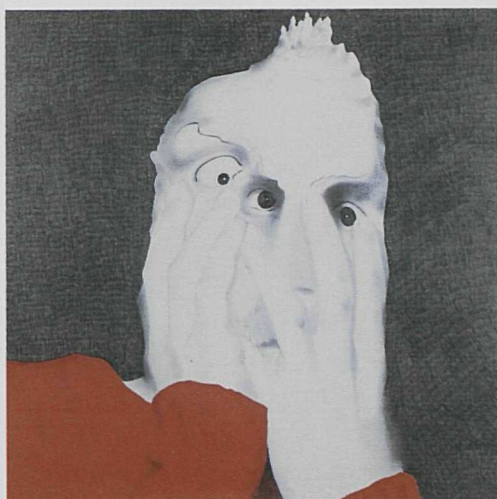
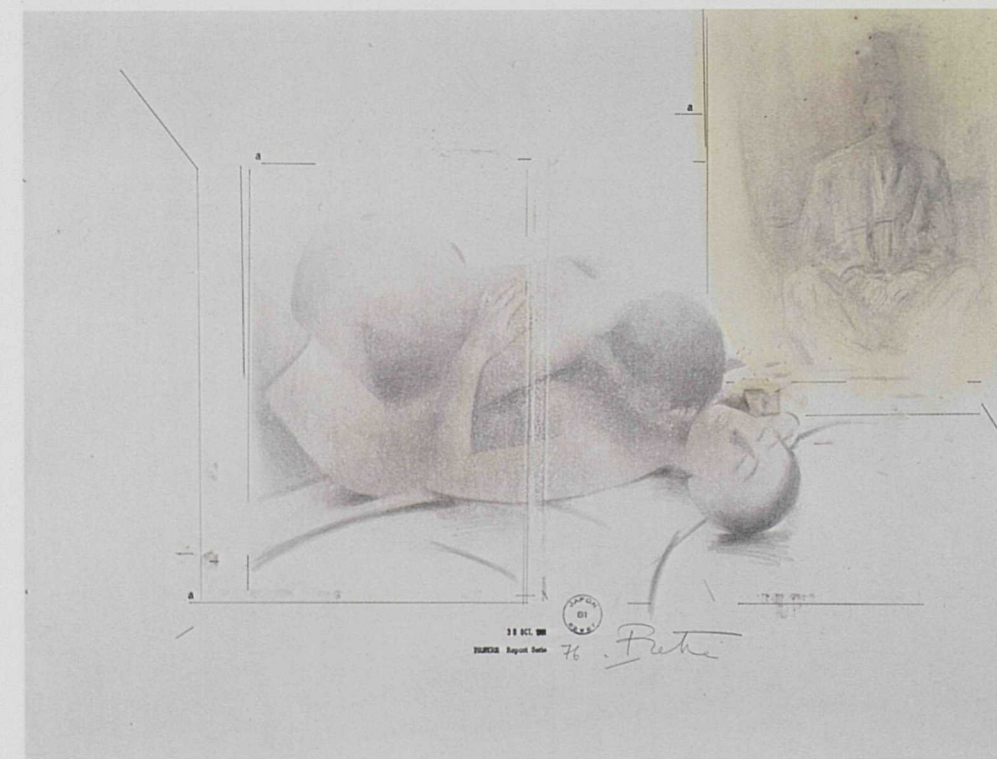


Fig. 20, détail



Fig. 22

Fig. 23



24. *Autoportrait-osmose avec Van Gogh*, 1978, polyptyque, 70 x 560, composé d'une suite de 25 polaroids SX70 et de 7 photographies originales, chacune 70 x 70, ensemble et détail. Collection de l'artiste.
 24b. *Autoportrait-osmose avec Van Gogh B*, 1978, dessin. Collection Dusan Vajda, Sion, Suisse.
 25. *Japon 81 n° 73*, 1981, report sur papier Japon et crayons de couleur, 52 x 67. Collection Bettie Thommen, Bâle, Suisse.
 26. PABLO PICASSO (1881-1973), *La femme qui pleure*, 1937, huile sur toile, 60 x 50. Collection Antony Penrose, Londres, Angleterre.
 27. *Japon 81 n° 76*, 1981, report sur papier Japon et crayon, 52 x 67. Collection Werner Suter, Dübendorf, Suisse.

*Scène du Labyrinthe pour Tintoret*²⁸,
 (fig. 24) de 1984 d'après *Le miracle à
 l'esclave*²⁹ de Tintoret; cf. *Ariane 6.
 Thésée et le Minotaure*³⁰ (fig. 25) de 1984
 d'après *La mort d'Abel*³¹ de Tintoret;

Fig. 25

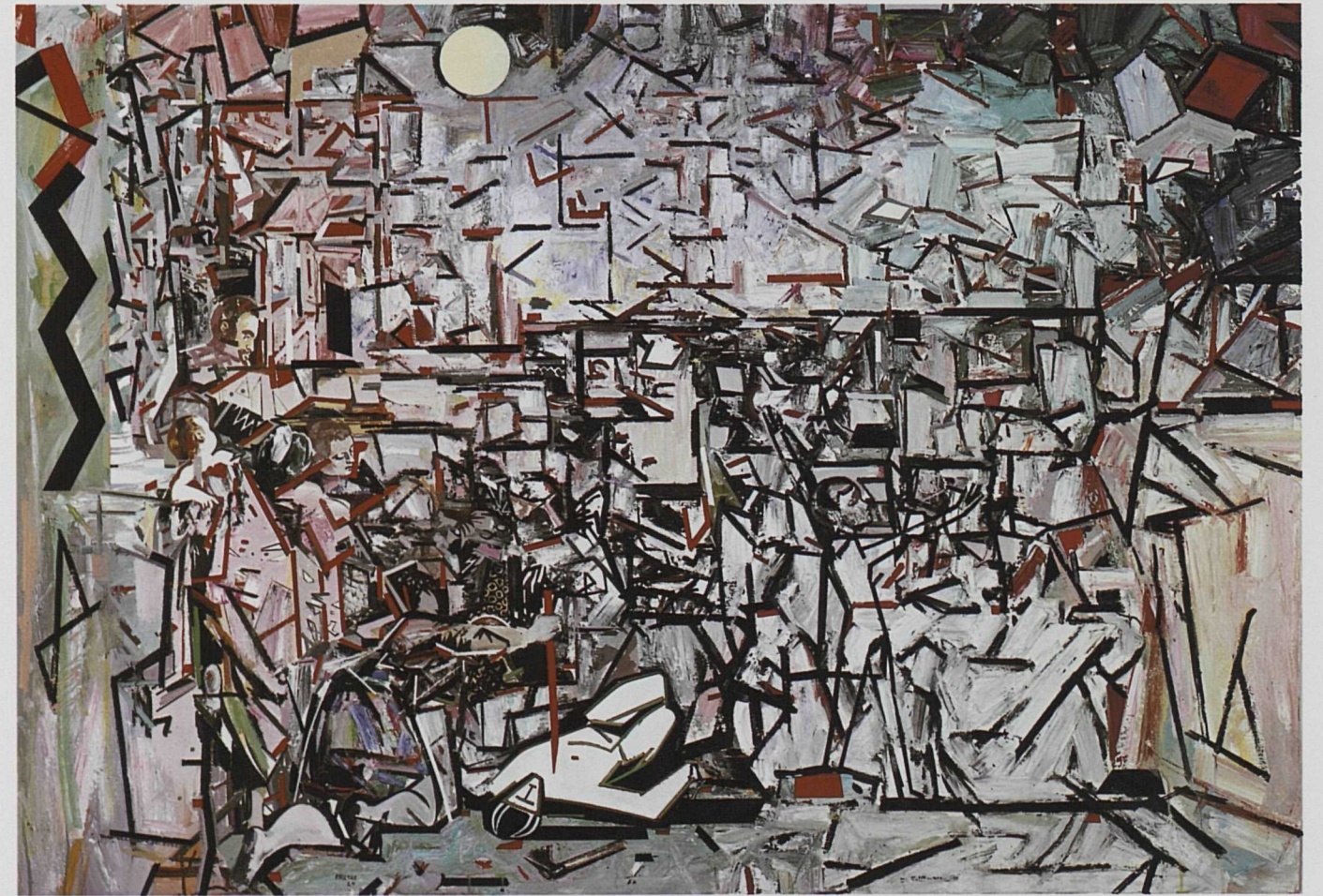


Fig. 24

28. *Ariane 1. Scène du Labyrinthe pour Tintoret*, 1984, acryl sur toile, 114 x 164. Collection Jean-Louis Sunier, Genève, Suisse.
 29. *Le miracle à l'esclave*, 1548, huile sur toile, 415 x 541. Musée de l'Accademia, Venise, Italie.
 30. *Ariane 6. Thésée et le Minotaure*, 1984, acryl sur toile, 114 x 146. Collection Jean-Claude Mocellin, Genève, Suisse.

cf. *Danaé 3. Petits matérialistes et nomade*³² (fig. 26) de 1984 d'après l'un des *Incendies de Borgo*, sujet souvent représenté à l'époque classique; cf. *Danaé 4. Danaé*³³ (Fig. 27) de 1984 d'après *L'origine de la Voie lactée*³⁴ de Tintoret.

Fig. 27

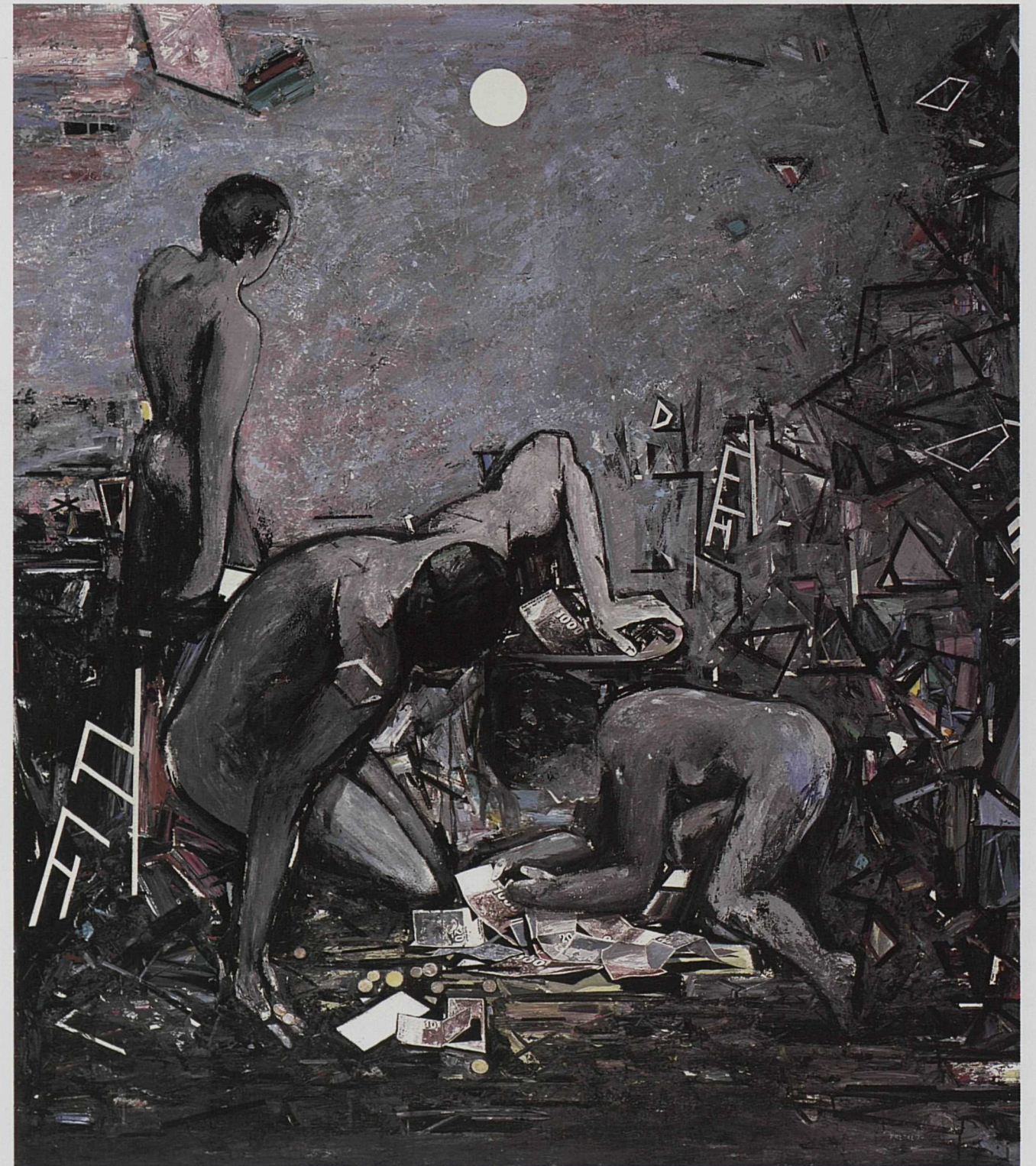


Fig. 26

32. *Danaé 3. Petits matérialistes et nomade*, 1984, acryl sur toile, 180 x 155. Collection Bernard Kretz, Genève, Suisse.
 33. *Danaé 4. Danaé*, 1984, acryl sur toile, 114 x 146. Collection Heiniger, Gros & Waltenspühl, Genève, Suisse.
 34. *L'origine de la Voie lactée*, 1582, huile sur toile, 148 x 165. National Gallery, Londres, Angleterre.

La décision de consacrer un travail de peinture important accompagné d'une réflexion approfondie à partir de la *Suzanne* viennoise de Tintoret remonte à 1981. L'exploration proprement dite du tableau commence avec les 21 études exécutées entre 1981 et 1983 (*Repérages pour Suzanne*)³⁵ dont les 121 œuvres de la *Suite Suzanne* (1984-1990) sont l'émanation (fig. 28, 29, 30)³⁶.

La discontinuité régnait dans *Polaroid Série*. On la retrouve dans la *Suite Suzanne*. Ici cependant, ce sont les moyens et la nature mêmes de la peinture qui l'ont engendrée. En ce sens, la grande *Suite Suzanne* est davantage l'extension d'*Offenbach Série*: la texture mécanique de l'image photographique ne jouant, en effet, dans son rapport avec la peinture, qu'un rôle de faire-valoir de la libre texture de celle-ci. Par contraste, les limitations inhérentes à la nature de la photographie permettaient de susciter et de stimuler une plus libre expérimentation des codes picturaux, c'est-à-dire de «déployer les possibilités de la peinture, ses pouvoirs, ses correspondances», de manifester «toujours et encore aujourd'hui l'extraordinaire pouvoir de la Couleur» (cat. *Offenbach Série*, 1982-83, pp. 6-7).



Fig. 28



Fig. 30



Fig. 29

35. *Repérages pour Suzanne*, 1981, 21 études, technique mixte, formats variés.

36. *Repérages pour Suzanne*, 1981, pastel, n^{os} 7, 8, 13, 3 x (28 x 32). Collection de l'artiste.

*«Cette discontinuité est déterminée par une série de lieux hétérogènes et d'«écritures» divergentes qui organisent un espace ouvert aux collisions des signes et des sens, reconnus ou nouveaux. Ces contraires ne sont pas simplement juxtaposés, ils participent, selon leurs propres lois, du même rêve d'unité ou plutôt, du même rêve de connaître derrière l'énergie contenue ou l'énergie répandue, la chose par excellence extérieure aux langages.»... Ces œuvres «se présentent comme une combinaison de signes parfois antithétiques qui s'interrogent dans leur coexistence: il s'agit tout autant de considérer les unités iconiques pour elles-mêmes que le système de leurs relations.» (cat. *Polaroid Série*, 1978, p. 4).

Le procès du modèle

Le texte répond à un besoin de clarification. Il est souvent un instrument sur lequel la peinture peut prendre appui. Si le texte permet de revenir à la peinture avec la distance nécessaire pour la faire évoluer, et s'il est bien dans sa nature de décrire une possible mise en scène parallèle de l'inconnue énigmatique dont l'image dérive, il ne peut être qu'un instrument limité pour le peintre: qu'une sorte de métaphore secondaire du sens que la peinture visualise et dont en fin de compte elle garde le secret.

Le « discours » spéculatif lié à l'exercice de la peinture vient toujours après coup. La pratique a donc beaucoup plus de valeur, à mes yeux, que le savoir – qu'il soit préalable ou postérieur. Néanmoins, par le savoir, souvent la pratique se trouve réorientée, transformée.

On ne lira pas ici de « discours » proprement dit, mais une série de réflexions inorganiques et fragmentaires regroupées par sujets traités.

J'aurais pu faire un choix et ne donner à lire que les réflexions les plus synthétiques pour ne pas laisser penser que je me répète. J'ai conservé cette présentation parce que les *notes* sont à ma peinture ce que celle-ci est au tableau de Tintoret: une suite d'approches variées reliées entre elles par un point de vue particulier à chaque fois renouvelé.

J'ai peu à peu découvert une sorte de logique dans mon travail qui m'a forcé à m'affronter à l'Histoire de la peinture avec *Suzanne*, à l'Inconnu avec *Ariane*, à la Lumière avec *Danaé*. Ces affrontements, cycliques dans le passé, ont nécessité aujourd'hui de se fonder en systèmes, c'est-à-dire en ensembles possédant une structure variable susceptibles de constituer un tout organique.

Suzanne est le premier de ces trois systèmes.

Pour peindre, il faut un point de départ, il faut se repérer par rapport à une origine. On ne peut pas remettre en question la peinture sans avoir défini son point de départ.

L'expérimentation, la confrontation, la variation sont les formes de la remise en question du point de départ de la peinture.

Suzanne est un retour comme principe, fondement, racine, source, aube, seuil.

Suzanne n'est pas le sujet de ma peinture. Le vrai sujet est la peinture.

Suzanne n'est pas la présence d'une femme que la peinture rend visible:

Suzanne est la présence de la peinture qu'une femme rend visible.

à ma peinture ce que celle-ci est au tableau de Tintoret.

Faire quelque chose à partir de quelque chose comme à partir de rien.

Suzanne est une sorte d'alibi qui me permet autant une activité spontanée de la peinture qu'une réflexion spéculative sur la peinture.

Il faut se donner la liberté de penser que faire quelque chose à partir de quelque chose et faire quelque chose à partir de rien peuvent être deux tentatives parfaitement interdépendantes d'une même pulsion investigatrice. Aujourd'hui, elles se doivent d'être conjuguées et de faire partie du même procès.

La peinture aujourd'hui est un être changeant. Le tableau ne peut plus être l'instrument d'une expression unique. L'unité se fait dans le foisonnement composé des supports, des matériaux, des espaces et des écritures.

Tantôt je me soumetts à des pulsions régressives tantôt je concentre mon attention sur des explorations conscientes: à tout moment, mon travail m'autorise à la *régression* comme à la *construction*, à la *pulsion* comme à la *mimésis*.

Les décennies précédentes ont occulté l'« image ». Faire de la peinture comme je le conçois, c'est assurément la repenser en tant qu'instrument susceptible de redonner au temps actuel une « image » qui lui soit adaptée.

Je ne veux rien enlever, rien éliminer. Ce qui m'intéresse c'est la totalité des expériences anciennes et actuelles. Je veux additionner et non soustraire: la destruction de type dadaïste n'a pas de sens pour moi.

Je n'ai jamais eu à véritablement prendre en compte les conceptions des avants-gardes de ces deux dernières décennies qui tendaient à une dématérialisation progressive de l'art: pas plus intéressé par les idéologies qu'elles véhiculaient que par le concept de continuité historique auquel elles se référaient.

Suzanne c'est le modèle-alibi qui me permet de me confronter à l'histoire des styles.

Mon but est de parvenir à un état de liberté en peinture tel que sa pratique au jour le jour me soit toujours aussi imprévisible que possible sans toutefois que sa conduite générale ne m'écarte ni trop de ce qu'elle fut conceptuellement à l'âge classique, ni

L'histoire proprement dite de *Suzanne et les vieillards* qui raconte, entre autres, une tentative de viol est

trop de ce qu'elle a été formellement à l'époque moderne.

Après une série d'expérimentations avec le médium du polaroid SX70 (*Polaroid Série*, 1978) et du polaroid 50 x 60 conjugué avec la peinture (*Offenbach Série*, 1981), le retour à la spécificité exclusive de la peinture à travers un thème iconographique n'a rien à voir avec un désir de réaffirmer les conventions artisanales et stylistiques de la grande tradition, mais manifeste plutôt une volonté polémique d'ancrer le travail de la peinture dans une référence classique valant à mes yeux pour sa richesse et la complexité de son langage ainsi que pour la subtilité de la réflexion qu'elle engage sur la peinture même.

Je ne me réclame d'aucun mouvement. J'ai cependant autour de moi des artistes qui me sont proches: ce sont des artistes pour qui la peinture est une pratique et une réflexion liées à l'histoire de la peinture.

J'ai toujours été intéressé par les artistes capables de dire quelque chose de nouveau en ne se coupant pas du contexte historique: d'inventer sans toucher aux règles.

Faire retour dans l'être propre de la peinture, penser à ce que signifie la peinture aujourd'hui, c'est pour moi me confronter à une tradition. En l'occurrence, c'est me définir à partir d'un référent classique qui réfléchit

encore avec pertinence un certain nombre de préoccupations essentielles de l'art de peindre.

Aux premiers principes classiques de la peinture établis à partir des notions de perspective et d'éclairage (clair-obscur) – dans une moindre mesure: de colorisme – autour du Réel (réel et imaginaire), a fait suite, surtout à partir de l'époque moderne, une accentuation et un élargissement progressif de ces premières notions – souvent depuis traitées séparément et pour elles-mêmes (blanc – noir – couleur – forme – plan – volume – support – surface – style), auxquelles sont venues s'ajouter des valeurs nouvelles liées au métissage des cultures (occidentale – africaine – arabe – indienne – japonaise – océanienne – etc.) et des sources (inconscient – mythologie – histoire de l'art – ethnologie – anthropologie – linguistique – etc.).

L'artiste puise désormais ce qu'il veut, où il veut et comme il veut, use ou non de la connaissance, la réfléchit, la prolonge, la transforme, la relativise, la radicalise, la révolutionne, la réinvente, la dénonce, la détruit, fait comme si elle n'existait pas, comme si elle n'avait jamais existé...

Quelle que soit son attitude face à elle, l'artiste actuel n'aura jamais été aussi peu innocent devant l'histoire.

Il y a dans les contenus symboliques et dans l'ajustement formel de la *Suzanne* de Vienne, quelques relations, quelques dispositions très sin-

gulières qui demandaient à être réinterprétées.

J'ai depuis toujours considéré que ce tableau était intouchable, qu'il était au-delà de toutes qualifications nouvelles. En raison des impasses que j'ai rencontrées autour de moi et dans mon travail, la nécessité m'est venue de le remettre dans une perspective nouvelle, de le soumettre à des éclairages nouveaux pour libérer les éventualités modernes que j'y avais pressenties. Il y avait un écueil majeur à une telle démarche. Comment, en effet, en me déterminant autant au départ, pouvais-je échapper à certains déterminismes? Comment partir d'un tableau en évitant le piège du sens et du style préalables qu'il impose inévitablement?

Ce n'est pas seulement à la signification principale du tableau du Tintoret que je me suis attaché, mais à tous les «déguisements» mineurs que celle-ci prend dans le moindre de ses détails.

Chez Tintoret, quelque chose de propre à la spécificité de l'ordre pictural excède le sens du texte biblique. Le récit biblique n'est manifestement pas la limite du sens de l'image. C'est l'au-delà de cette limite qui a retenu mon attention, cet au-delà de la représentation qui ne peut être nommé que par la peinture: cet au-delà dans la peinture qu'est la peinture.

Toute l'affaire de la peinture, c'est de défaire la peinture: c'est de réinventer de nouvelles expériences de déconditionnement pour donner un peu d'unité à sa vie.

Laisser le tableau originel se dissoudre dans l'apparition du tableau actuel comme s'il n'avait été retenu que dans le seul but de faire apparaître un sens qui y était caché et qui ne pouvait naître que de sa dissolution.

Déconstruire le corps de Suzanne ne signifie pas qu'il faille forcément le déformer, mais lui construire, par exemple, un autre type de relation avec son espace et avec lui-même.

Avec Suzanne, j'ai voulu définir par des formes de moins en moins mimétiques un certain nombre de dispositions plus propres à la peinture.

Traduire ses intuitions en grandeurs d'art qui se mesurent à la peinture et par la seule peinture.

Déjouer l'autorité de la référence, mesurer la capacité de résistance d'une œuvre, dé-hiérarchiser la peinture et ses signes, dévisager Suzanne plus que la défigurer.

Prospecter Suzanne dans la règle aussi bien que dans le dérèglement.

Enfreindre la règle à l'intérieur d'une cohérence classique.

Fragmentation, sérialisation, réévaluation de la surface pour qu'apparaisse la dimension proprement visuelle de la peinture.

Rendre Suzanne autrement signifiante par le renouvellement de la matérialité de la surface.

Porter une extrême attention à la qualité de la surface.

Aujourd'hui repenser aux fondements de la peinture c'est *repenser l'aventure de la surface*.

La peinture c'est aussi, voire surtout, les péripéties matérielles de la pose de la couleur.

Peinture génératrice de toute une typologie d'espaces, d'un tissu composite de signes.

Peinture du palimpseste : superpositions, effacements, reprises, variations.

J'ai passionnément désiré reconstruire l'image de Suzanne en signes plus propres à la peinture : agir sur le sens de Suzanne en opérant sur le corps matériel des signes pour que la peinture à son tour apparaisse débar-

rassée de son conditionnement thématique.

Suzanne comme une série de nuances et d'exceptions : comme une peinture non confinée dans une unité de style.

Vasari dit que : « Piero di Cosimo changeait sa manière pour chaque œuvre qu'il exécutait. »

L'expérimentation stylistique est la conséquence naturelle du travail du peintre qui approche son sujet en évitant de le figer dans le carcan d'un schéma idéologique.

Enrichir et appauvrir Suzanne.

Briser l'anagramme caché dans le *pli* obsédant du patrimoine iconographique.

Définir un type de déconnexions stylistiques qui entraînent des modifications essentielles de l'espace.

Passer de l'homogénéité à l'hétérogénéité de l'espace : dès qu'une liaison va de soi, il est impératif d'aller ailleurs. Il s'agit d'être toujours à l'affût d'une révolution imprévisible et radicale.

Etablir des différences croissantes d'égalité et d'inégalité de rupture en rupture sans notion de progrès.

Je n'aime que les exceptions.

La série : de la relativité de la peinture.

Peindre Suzanne de telle manière qu'elle ne soit pas plus dans le jardin que dans le lieu de la toile où la tradition l'a mise, peindre Suzanne de telle manière qu'elle ne soit plus un élément agencé parmi d'autres, un élément d'assemblage, mais qu'elle recouvre tous les lieux de la toile, qu'elle imprègne toute la surface de la peinture, qu'elle devienne la texture même du tableau : *le fait même de la peinture*.

Le tableau passe par une opération manuelle qui condense sur un plan des signes continus ou discontinus mais simultanés. Ceux-ci rendent visible et donnent à voir en une seule fois. Contrairement à l'écriture et à la musique qui utilisent la durée – c'est-à-dire des signes successivement additionnés les uns aux autres – la peinture, dans sa fabrication comme dans sa contemplation, a recours au principe de la simultanéité de ses signes. A ce principe inhérent de simultanéité, j'ai adjoint le système de la série qui a recours, lui, au contraire, à la successivité comme l'écriture et la musique. Aussi, la *Suite Suzanne* implique-t-elle une création et en conséquence une perception à la fois simultanées et successives des œuvres. A l'interrogation ponctuelle du motif singulier de chacun des 121 termes de la série pour lui-même en

tant qu'individu original et – momentanément – séparé de l'ensemble qu'il constitue avec les autres, répond, dans la durée, son questionnement en tant que terme inséparable des autres termes de la série, relié à elle par une généralité sous-jacente qu'il réfléchit et que tous les termes réfléchissent avec lui, ensemble et successivement, l'un après l'autre, l'un par l'autre, chacun partout et tous en chacun, se recoupant, se croisant les uns les autres, miroirs imparfaits, reflets déformants, révélateurs mutuels les uns des autres comme de leur source commune qu'ils interrogent dans leur particularité aussi bien que dans leur variété révélant ainsi simultanément et chronologiquement la nécessité de leur cause.

Le corps inspiré.

La pulsion irrationnelle mêlée à l'esprit de méthode pour rechercher la déstructuration, la parcellisation, la fragmentation, l'éclatement de la forme, mais également sa restructuration, sa reconstruction, sa réinvention, son illimitation.

Conserver le sens de l'organicité dans le processus du morcellement de la figure.

Il ne s'agit pas de rivaliser avec un tableau : mon travail n'a rien de nostalgique.

Le passé n'est pas plus un modèle qu'une citation. Il ne s'agit pas de récupérer une valeur perdue mais d'entendre la figure historique comme une source de réflexion sur la peinture.

La peinture, soit accentue le caractère corrélatif des variations, soit au contraire s'efforce de s'éloigner de l'axe commun qui les traverse pour rompre avec l'effort de liaison et de construction du travail et rechercher des extensions génératives d'une plus grande liberté, plus perméables à de nouvelles formes de détermination et davantage susceptibles d'intégrer l'utopie d'une nouvelle image dans le corps des images éprouvées.

On pourrait être tenté de penser que si j'ai mis en évidence cette grande figure mythique de la femme dans la peinture, c'est pour mieux m'en arracher, pour mieux dénoncer la double hallucination que la femme et la peinture exerceraient sur moi. Il me semble que mon entreprise est plus directement concernée par la dimension proprement sémantique de la peinture.

On a souvent répété que le nihilisme contemporain né de la «mort» de Dieu a engendré la crise de l'esthétique. L'art minimal, l'art conceptuel et l'*arte povera* ont tiré de cette crise les moyens de chercher en eux-mêmes le sens de leur réflexion. Elle les a aussi entraîné à des excès négateurs et à une rigueur souvent stérilisante. Para-

doxalement, le renouveau de la forme picturale va naître de la crise de cette réflexion. La réaffirmation de la peinture dans les années 80 vient d'une part de l'épuisement des avant-gardes, et d'autre part, de l'utilisation de leur ressort critique. Demeure donc une réflexion portant sur les instruments et le médium, sur le langage et le style, qui, au sens large, peut être considérée comme l'un des apports de l'art conceptuel à la forme picturale. Il ne faut cependant pas perdre de vue que cette réflexion de la peinture sur la peinture qui se fait dorénavant *par* la peinture avait déjà été la préoccupation des maîtres de la grande tradition dans toutes les périodes de son histoire: en l'occurrence celle de Tintoret avec sa *Suzanne de Vienne*.

Il y a tout un secteur de l'art contemporain occupé par des «artistes» venus d'horizons autres que la peinture – philosophie, sociologie, linguistique, anthropologie, psychanalyse – dont Marcel Duchamp, et Picabia dans une moindre mesure, sont les ancêtres. Avec leur descendance quelque chose de propre à la peinture s'est perdu pour faire place à différents discours spécifiques: dans les années 70, la conceptualisation et l'oralité ont progressivement remplacé le savoir-faire manuel. Comme le dit Enzo Cucchi l'«urbanité» a pris la place de l'art proprement dit.

La peinture est un laboratoire de l'inconscient. L'inconscient est un laboratoire de la peinture.

Peindre ne sera jamais un acte périmé puisqu'il y a quelque chose de toujours indéterminé qu'il s'agit de questionner. Changer de support ne peut pas être une évolution en regard de ce questionnement.

S'il y a de moins en moins d'ouverture dans le champ expérimental de la peinture, la simplification et la sophistication des règles classiques va s'opérer en des espaces d'introversion de plus en plus fermés. C'est et ce sera la nouvelle règle du jeu pour les artistes qui persévéreront dans la peinture plutôt que dans le bricolage.

La connaissance est le premier ennemi de la peinture. Sans elle, pourtant, celle-ci ne serait qu'une surface sans secret.

Je ne m'identifie que durant le temps même du devenir de mon tableau à la *citation* stylistique apparue souvent fortuitement et par voie associative dans le travail et qui ne fait que transiter momentanément.

La grande peinture est une manifestation travestie des processus inconscients. L'histoire de la peinture est d'abord une histoire des formes de l'inconscient. Ainsi, certaines œuvres essentielles jouent-elles un rôle déterminant dans la maintenance d'une transcendance: leur fonction est de maintenir le sentiment que l'homme n'est pas fini.

Je me suis approprié un fragment de l'histoire de la peinture qui est aussi un archétype de l'inconscient.

La peinture n'est pas instituée, réglementée, structurée comme un langage: l'idée de finitude lui est étrangère.

Il faut reconnaître que la perfection «indifférente» de la grande forme classique contribue à rendre encore plus insistante la présence de l'inconscient dans la peinture.

II Aujourd'hui Babylone

Achille Bonito Oliva

Le miroir encyclopédique de la peinture

Avec ses 121 variations sur la Suzanne «viennoise» de Tintoret, J. C. Prêtre a trouvé une solution au problème de l'identité de l'art. Il y aurait, pense-t-on généralement, un dualisme entre sujet et objet de la peinture, entre l'artiste et l'œuvre: la complexité de la vie serait au service de l'exemplarité de l'image, fixée sur la surface du tableau et prise au piège dans le périmètre du cadre.

Prêtre, au contraire, démontre que l'œuvre *est* l'artiste, susceptible de modifier et de se modifier, capable, par sa plasticité, d'assumer la multiplicité changeante des styles les plus variés.

Installée dans sa pose splendide, illuminée par la savante lumière vénitienne du Tintoret, au sein d'une nature paisible et rassurante, voici Suzanne qui se met à partir...

Une image comme celle-là se présente à l'artiste contemporain avec les valences dynamiques typiques du maniérisme, fondée sur l'ambivalence des formes, les effets de raccourci du cadrage, l'incidence particulière de la lumière: image-forme archétypique dans l'histoire du mystère biblique et dans l'histoire de l'art, vouée à être contemplée respectueusement, à distance, forte de cette immortalité que tout un chacun reconnaît aux œuvres d'art.

C'est cette immobilité exemplaire, précisément, qui fonde J. C. Prêtre à faire de Suzanne une cible mobile et à en décliner nombre de variations, en utilisant les mêmes instruments que Tintoret: peinture contre peinture. Il peint sa nouvelle Suzanne en faisant exploser les potentialités impliquées dans l'œuvre. Il utilise au départ le thème du narcissisme: cette femme consciente de sa beauté dénudée, c'est la peinture consciente de durer dans le temps. Durer signifie vivre et se transformer, modifier sa propre condition intérieure et extérieure.

Pour être plus explicite, l'artiste introduit la présence d'un miroir dans la peinture. Suzanne se regarde elle-même comme la peinture réfléchit sa propre perfection. Cette satisfaction narcissique est la matrice d'où surgissent les 121 variations. La peinture exprime sa propre nature féminine et de son sein naissent de nouveaux et divers modes d'apparaître, qui prennent vie sous des formes, des couleurs, dans des langages différents. Prêtre utilise le miroir comme instrument rhétorique, source visible de la métamorphose. Il interprète ainsi philosophiquement l'«anxiété» maniériste, la mobilité propre à l'esprit du créateur vénitien. En même temps, il puise dans le regard

de Suzanne, dans la peinture virginale qui se contemple elle-même, une multiplicité de langages qui dépassent l'époque du tableau et traversent l'histoire de l'art jusqu'à nos jours.

Il ne s'agit cependant pas d'une simple opération de citation, mais bien plutôt d'un duel de la peinture avec la peinture, de l'artiste avec un autre artiste et de l'œuvre avec l'œuvre d'art. Cette dernière, œuvre unique signée Tintoret, vit dans la gloire de sa propre exemplarité. La nouvelle, celle de Prêtre, vit au jour le jour le labeur du moment présent, témoignant, à travers la diversité même des variations, du sens de la relativité. Et voici qu'à chaque nouveau tableau la figure de la chaste Suzanne est soumise à de multiples tentations qui vont de l'exaltation du détail à l'entière disparition du fond, de l'introduction de nouveaux éléments à l'abolition même de la femme.

Mais tout ceci n'advient que par les moyens les plus rigoureux de la peinture. Abstraction, expressionnisme, concrétisme, pop art et transavant-garde... alternent et s'imbriquent constamment. Picasso et Matisse s'en viennent rendre visite à la belle Suzanne non sans marquer l'œuvre de leur passage, mais toujours au travers d'un processus dialectique. Lequel n'a jamais rien de gratuit: c'est en fait la démonstration de la richesse intérieure propre à l'œuvre et à la peinture en général.

Prêtre affronte le tableau historique comme un sujet qui parle et qui tout à la fois n'y consent pas. Comme si l'œuvre était l'artiste en personne, fait d'affirmations et de réticences, paroles et silence, confession et déro-

badés. Il fallait ces 121 variations pour que tout ceci arrive et que se noie en elles *l'inconscient de la peinture*, qui est fait aussi de styles non apparents émergeant parfois plus tardivement de l'histoire de l'art au cours des siècles.

Le miroir devient la source qui engendre le narcissisme de la peinture pour diffuser ensuite dans le tableau des langages différents entre eux mais qui sont tous exprimés par des formes, des signes et des couleurs faisant partie d'un unique alphabet stratifié dans le temps et condensé dans l'espace. Le miroir devient la surface de la mémoire qui déploie tout un éventail de styles se disposant à l'extérieur pour se répandre ensuite au cœur de l'œuvre.

Ceci n'est possible que parce que la nature même de la peinture est génératrice de ces effets. Le tableau de Tintoret contient dans son articulation tout un système de virtualités que seul un autre artiste peut manipuler. Le thème biblique facilite évidemment l'opération. De même que Suzanne est contemplée par les vieillards, de même la peinture, dans sa nudité, devient l'objet des regards du monde profane.

En l'occurrence, c'est l'artiste qui en contemple un autre: non d'un regard d'envie, mais avec une anxiété née de cette confrontation. Face à face résolu, actif, rigoureux et fécond. Prêtre, en effet, affronte l'œuvre historique comme source d'inspiration et non comme thème. Il la propose à son inspiration comme une matrice de haute qualité. Mais, au lieu de s'y soumettre, il y répond avec les mêmes instruments. Alors la contemplation devient action, l'émerveille-

ment pour la beauté du chef-d'œuvre déclenche un processus dynamique de formulation personnelle.

Cette formulation a quelque chose de fiévreux et ne se laisse pas entraver par le respect philologique. Elle devient un processus créatif qui met en scène la multiplicité de styles émanant du miroir jusqu'à se détruire elle-même. Nouveaux éléments et nouvelles figures s'entrecroisent sur la surface des 121 tableaux, comme pour signifier la prolifération d'un langage qui ne connaît pas la séparation entre abstrait et figuratif, entre organique et géométrique.

En définitive, Prêtre représente la profondeur d'un *miroir encyclopédique*, à l'origine, en mesure seulement de refléter l'espace qui l'entoure, aujourd'hui, pour en faire jaillir le temps de la peinture, l'histoire des formes qui se sont succédées: un miroir cinétique, qui emporte la peinture du passé vers le présent et inversement. Suzanne devient l'emblème d'un regard actif qui suscite l'émotion, mais aussi l'érotisme de la création: unique possibilité de résister à la beauté sans être paralysé devant elle. Combat dans l'espace contre le temps: cette peinture indique le chemin à parcourir pour faire front à l'image de l'art à travers tout le labeur d'un processus créatif qui abolit la distance de l'histoire et la transforme en l'incessante représentation d'un présent éternel.

Michel Butor

Trois femmes enlacées

pour Jean-Claude Prêtre

Sous la lune qui se baigne dans les miroirs à chaque tournant
Le bel aventurier auquel j'ai eu l'imprudence de me lier
Vient de lever son glaive ou son pieu sur mon frère
Des pages et des chambellans cherchant leurs chemins dans les corridors à facettes

Sous l'or qui ruisselle sur les briques en chaque recoin
Le beau vieillard barbu auquel j'ai fait la folie de me confier
Inscrit ses inépuisables déclarations qui s'enroulent autour des colonnes
De jeunes miséreux couverts de mazout et de dettes flairant des trésors dans les terrains vagues

Sous le tremble et l'acacia qui se répondent sur la fontaine
Le jeune prophète sombre dont je ne puis détacher les yeux
Dialogue avec les oiseaux les serpents et lézards
Des vieillards libidineux arpentant les allées dans la mélancolie de leurs années perdues

Regardent la scène sans étonnement comme si tout cela leur avait été annoncé
Par leurs épouses et mères qui voulaient se venger de l'haleine brûlante
Et des cornes et des mugissements et de la bave de l'irrésistible monstre
Découvrent dans de vieux cartons des monceaux de faux billets qui leur avaient été signalés

Par instituteurs et spéculateurs préparant la grande dévaluation
Et la révolution les grands lendemains le nouveau monde industriel et amoureux
Se désespèrent devant ce paradis perdu de chair frissonnante qu'ils ont découvert
Par réflexion dans la fontaine où se perdent ses perles comme le fil de leurs méditations

Comme leurs masques et déguisements leurs réquisitoires et leurs homélies
Mais une fois le meurtre accompli c'est comme un hurlement qui est sorti de toutes les poitrines
Tandis que la nuit se faisait parmi les mosaïques et tapisseries
Une épaisse brume couvrant le ciel une rafale éteignant les torches

Mais une fois le mariage consommé c'est un long soupir qui s'est élevé de tous les sommeils
Tandis que les spécialistes perçaient les coffres-forts dans les banques
Mais une fois la calomnie répandue c'est comme un sifflement qui s'est glissé le long des vagues
Tandis que la voix d'airain grave commençait sa divination

Arrachant les armes de leurs caches les hommes auraient sacrifié le sacrificateur
Seule ma main pouvait le tirer de ces tourbillons de foule nocturne
Des lanternes sourdes illuminant les pépites se figeant au pied de la tour
Saisissant leurs matraques les policiers auraient embarqué les rôdeurs

Un feu de sarments pétillait sur le sable nous venions tous deux nous y réchauffer
Les tribunaux en rage auraient fulminé leurs condamnations
Tandis que je sentais ses épaules s'élargir une toison couvrir sa poitrine
Son visage se transformer en naseaux des cornes pousser derrière ses oreilles

Seuls les chiens de l'aube pouvaient me guider sous la tornade des monnaies folles
Tandis que je voyais s'amasser les nuages et bientôt les éclairs éclater par toutes les fenêtres
Seule ma propre image dans la fontaine pouvait égayer mes persécuteurs
Tandis que j'entendais le chant miraculeux se couler dans toutes mes veines

Ma sœur nous attendait à la sortie le navire prêt
Elle s'est imaginée avoir soustrait notre frère aux châtiments que lui prédisait tout un peuple
Des éclats de silex et de houille détruisent les murs de ma prison
Mon fils commence à remuer dans mon ventre et je sais qu'il sera tueur de monstres

Mon jardin devenant une île sur la mer avec de nouveaux arbres odorants
Les racontars des vieux à mon mari étouffés dans les rires des singes
Monté sur un cheval ailé je le vois délivrer d'exquises victimes
Je me roule dans des strophes de linge oignant mes cheveux de versets de nard

Et c'est seulement en haute mer qu'elle a reconnu que celui qu'elle couvrait de ses baisers
Et c'est seulement au milieu du ciel qu'il reconnaît en celle qu'il dévêt de ses chaînes
Et c'est seulement à la fin des temps que je reconnaitrai Daniel en Persée
N'était autre que l'instrument de la vengeance oraculaire

Nulle autre que cette Ariane dont je lui parle si souvent
Et dans les vieillards les sbires de Minos un instant sortis des enfers classiques
Que j'avais sauvé pour elle Phèdre de la destruction et qu'elle pourrait épouser sans scandale
Qu'il ferait monter parmi les nuages dans un cortège de léopards et de vigneron

Qui ouvriront leurs labyrinthes aux souffles délicieux des langages nouveaux
Car il ne serait taureau que pour elle toutes les nuits
Son père auprès de moi l'accueillant sur l'Olympe dans les grands appareils de ses métamorphoses
Parmi lesquels les dieux de nos races se rajeuniront dans des fontaines d'encre et de vin

Genève, le 11 octobre 1984

Michel Butor

L'histoire de Suzanne

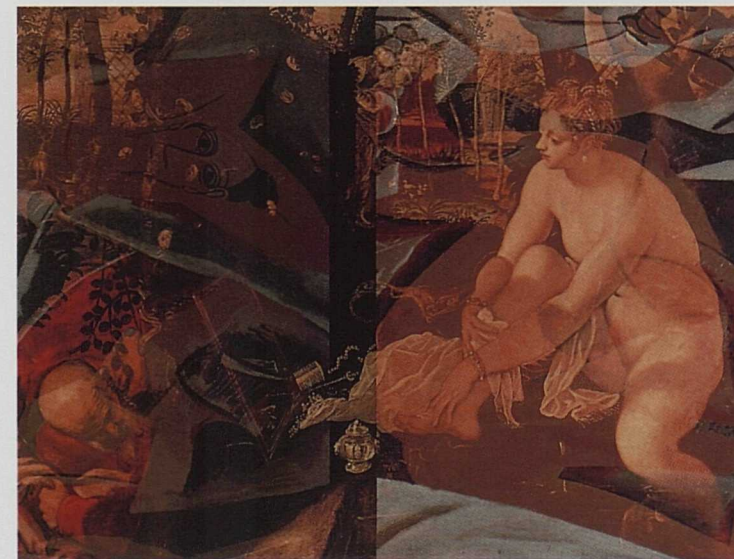
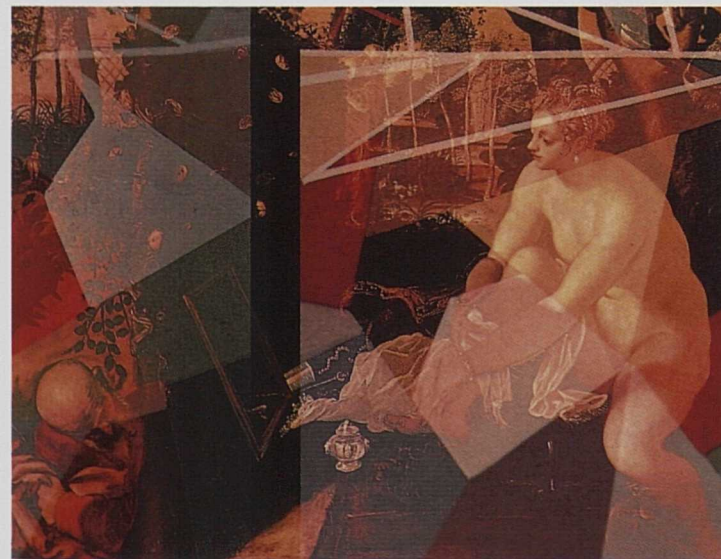
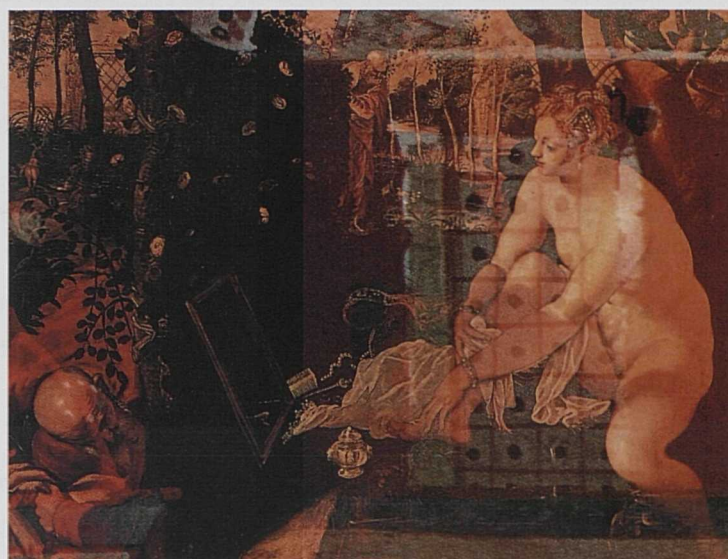
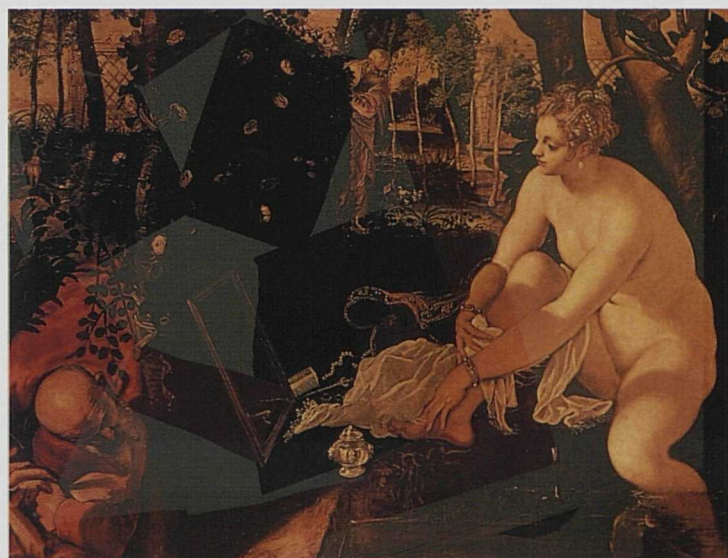
pour Jean-Claude Prêtre

Il s'agissait de raconter l'histoire de Suzanne. Tu ne savais pas qui était Suzanne? Cela se passait à Babylone, il y a naturellement très longtemps, à l'intérieur de la communauté juive captive à qui on laissait en grande partie le soin de s'administrer elle-même; et cela a été consigné dans la Bible. Bien sûr, de temps en temps, des rondes de soldats faisaient résonner leurs sandales et leurs piques, en particulier à la tombée de la nuit, sinon tout était calme dans ce quartier sous les remparts énormes, aussi loin que possible des nombreux temples et ziggurats qu'ils avaient en abomination, avec ses ruelles de marchands, prêteurs et orfèvres. Joakim réunissait les trois fonctions et sa maison rivalisait avec celles des plus riches adorateurs de Mardouk ou d'Isthar: étages en gradins, cours intérieures à colonnades, et surtout jardins suspendus avec eaux cascantes qui se réunissaient en piscine devant les appartements des femmes, entre les bosquets de lentisques, chênes, palmiers, pêchers et lilas. C'était dans son grand salon à lambris et caissons marquetés d'ivoire et d'écaille qu'il rassemblait ses coreligionnaires le jour du sabbat pour des prières et lamentations discrètes qui se terminaient par un buffet selon toutes les règles, généralement fort joyeux, avec bouquets de lys et

d'églantines, monceaux de beignets et agneaux rôtis, musiciens même cachés derrière une grille de santal et parfois chanteurs, au cours duquel on annonçait fiançailles et naissances pour compenser les deuils évoqués auparavant. Suzanne, son unique épouse légitime, présidait à ces réceptions, et il lui arrivait de se retirer discrètement pour chanter elle-même derrière un voile au ravissement des convives. C'était dans cette même salle que se tenait le tribunal communautaire lors de sessions souvent épineuses. Joakim, préférant demeurer en dehors de toutes ces arguties, avait été fort satisfait de trouver deux quinquagénaires vieux garçons, portant assez beau, pour prendre en charge ces soucis, Amos et Baruch, d'autant mieux désignés pour un tel office que, s'ils connaissaient sur le bout du doigt non seulement tous les articles de la Loi, mais aussi la jurisprudence du peuple séparé, ils n'étaient nullement de ces traditionalistes obtus, vénérables certes mais parfois gênants, qui fermaient les yeux horrifiés à toutes coutumes étrangères, mais avaient au contraire une excellente pratique du code impérial, écrivaient avec rapidité les cunéiformes et gagnaient ma foi très convenablement leur vie comme avocats d'affaires, ce qui leur permettait de frayer avec la meilleure société

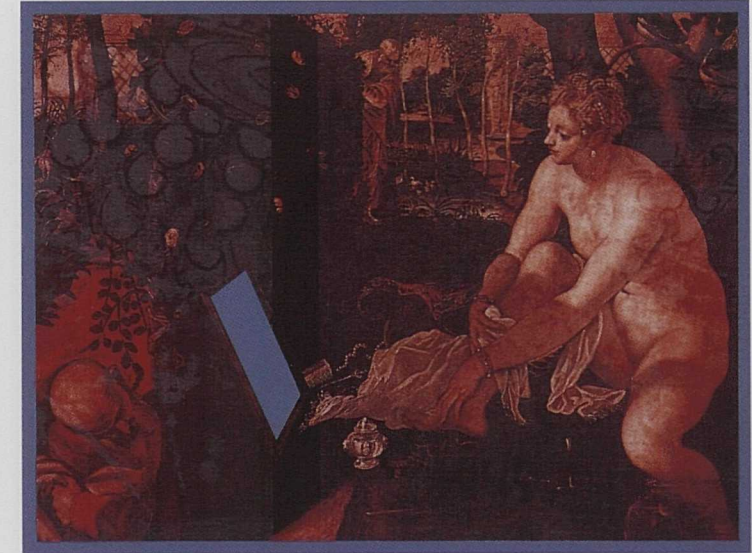
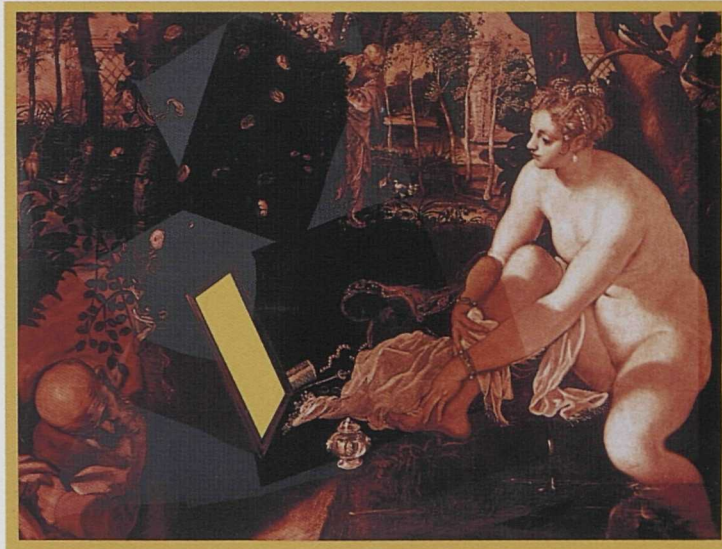
bourgeoise, militaire, gouvernementale et même sacerdotale, tout en conservant un costume des plus discrets, étriqué même selon certains, et leurs demeures côte à côte si obscures et barricadées que les mauvaises langues se demandaient comment ils réussissaient à disposer leurs lits dans les interstices de leurs coffres.

Il s'agit de raconter l'histoire de Suzanne. Tu commences à te représenter son visage, ses grands yeux à longs cils, à deviner ses épaules, à suivre sa démarche de réserve en réserve, sur la poussière des caves ou les tapis des salles, ses gestes pour soulever les tentures dans les portes, cueillir les roses et les assembler dans des aiguières, lever discrètement son gobelet de vin. Le texte originel est le chapitre 13 de Daniel. Il faut naturellement évoquer la splendeur babylonienne tout autour, écrasant la communauté juive: les cérémonies impressionnantes, les brasiers, les chars, les processions, les fanfares, les foires, les festins, les armuriers, fondeurs, sculpteurs, les astrologues avec leurs observatoires, les bibliothèques et archives, les tisserands, teinturiers, brodeurs, les horticulteurs. Amos et Baruch, fins causeurs, vont de réception en réception, jouissant de tout ce que l'immense ville peut leur proposer de meilleur, appréciant particulièrement les danseuses qui font voler sur la barbe des convives leurs voiles chamarrés avec lesquels ils essuient vins et sauces, et avec qui l'on peut s'égarer dans les parcs des temples puisque c'est leur demeure, sans péné-

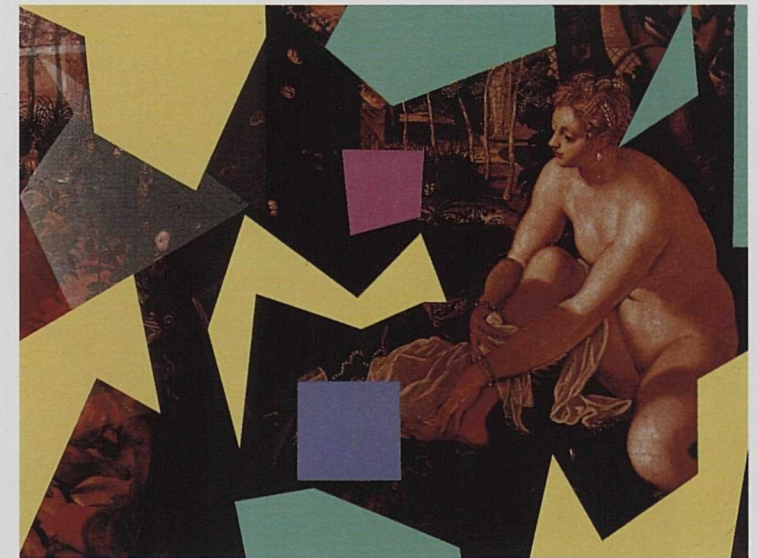
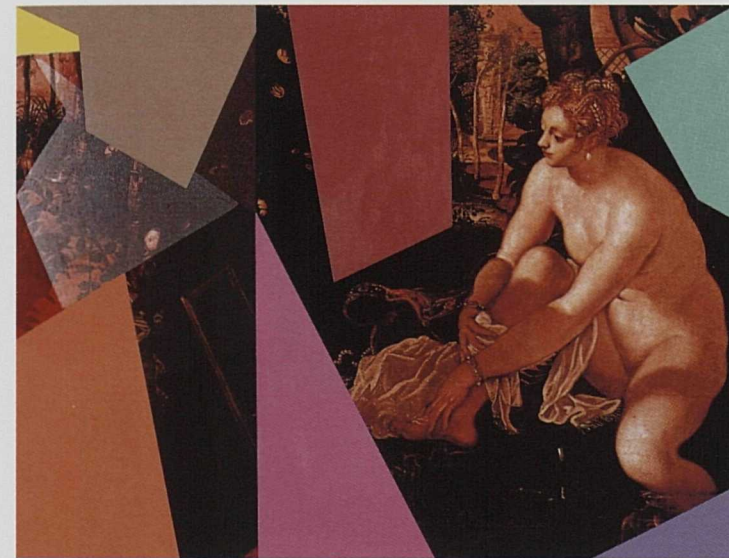
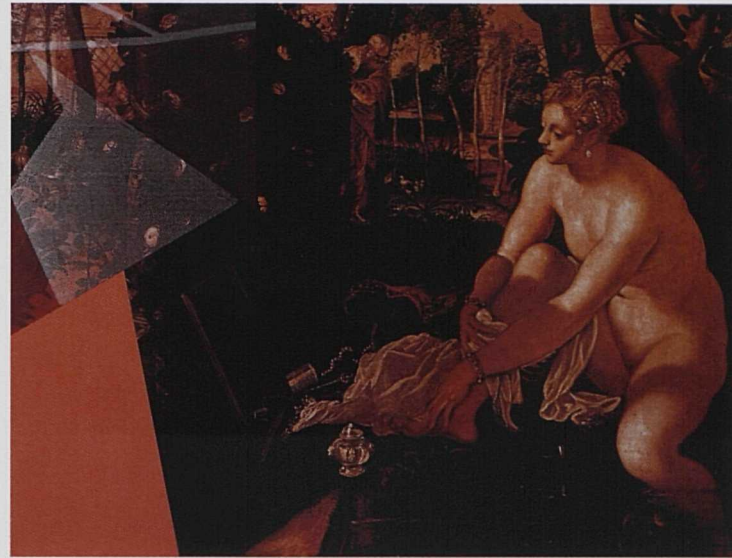
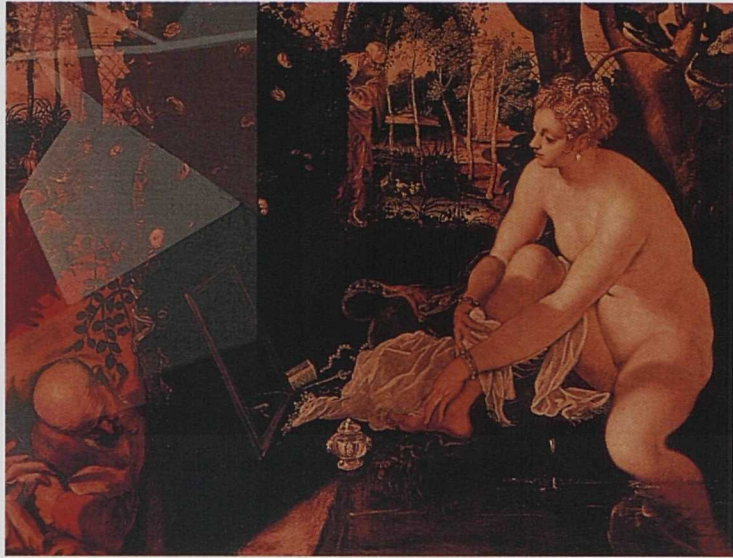


S¹ 25. Refaire Suzanne, 1986, cibachrome, 13 exemplaires, polyptyque, 7 x (50,3 x 66,5) 150,9 x 199,5

trer jamais à l'intérieur des sanctuaires mêmes, et prendre son plaisir, avec restriction mentale bien sûr, puisque c'est leur devoir sacré. Mais de quels quolibets parfois les fustigent les beaux messieurs lorsque l'assemblée s'échauffe! Pourquoi vraiment, s'entendent-ils dire, retourner toujours dans leurs tanières au fin fond de ce sombre quartier sectaire où ils ne peuvent sûrement pas découvrir ce qui fait pourtant manifestement pour eux le sel de la vie? Ils opinent avec des airs entendus, mais bourgeoise en eux, comme un furoncle, le désir de montrer qu'il est dans leur peuple des beautés supérieures à toutes les autres; ils songent à une tout spécialement; et rentrant le soir accompagnés de gardes à lanternes et grelots, ils décident de partir à la conquête de la femme juive. Chacun cherche d'abord de son côté, mais ils se retrouvent de plus en plus souvent chez Joakim qu'ils couvrent de cadeaux sans oublier douceurs, parfums, joaillerie pour son épouse qui se montre apparemment sensible à ces prévenances. Au bout de quelque temps, ils ne peuvent s'empêcher de se sourire l'un à l'autre en s'apercevant qu'ils chassent même gibier. Un jour il faut bien s'entendre. Conciliabule. Part à deux. L'essentiel naturellement est que cela se sache dans la bonne société, qu'on en parle, mais sans que cela vienne si possible aux oreilles de Joakim. Y emmener Suzanne? Pourquoi pas? Il suffit de la compromettre suffisamment pour qu'elle ne puisse plus rien refuser, contrainte au secret absolu, sous la menace perpétuelle qu'on dévoile d'autres détails qui la condamneraient à mort. Il y a toujours un témoin,



S³ 27. Premières altérations aux primaires, 1987, acryl sur cibachrome, triptyque, 3 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 199,5



S² 26. *Premières altérations*, 1987, acryl sur cibachrome, polyptyque, 4 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 266

n'est-ce-pas, en qui l'on peut avoir toute confiance... Ils en gloussent dans leur recoin. La question qui se pose alors est celle de la préséance. L'âge ici ne fait rien à l'affaire; et pour quelques mois de différence peut-être... Quant à comparer les richesses... Ils admettent l'égalité de leurs mérites et chances. S'en remettre alors aux dés ou à la courte paille? Plaisanteries grivoises; imaginations érotiques tout au long de chaudes soirées dans les odeurs d'encens, de ragouts et d'urine. Heureusement, si l'on se ressemble comme des frères, les goûts ne sont pourtant pas tout à fait les mêmes, ce qui permet de mettre au point soigneusement une figure avec ses variantes. Quant au lieu, mais c'est l'évidence: le jardin avec sa piscine et ses pavillons. Il suffit d'en connaître peu à peu les détours sous prétexte de botanique (nous pouvons même disposer çà et là quelques volières, une ébauche de ménagerie sans commune mesure avec celles des résidences royales), de le fréquenter si souvent que le personnel ne remarque plus votre présence, de s'y faire oublier, même de Suzanne, surtout de Suzanne, et d'attendre un voyage de Joakim vers les ports du golfe. Voici le solstice d'été: les jasmins, les églantiers, les iris. Les ombres des tours de guet s'allongent sur le moutonnement des masures d'où émergent les blocs des caravansérails et palais. Crépuscule. Cris des veilleurs se répondant d'enceinte à enceinte. Suzanne descend à la piscine avec deux servantes chargées de linge. Amos et Baruch se cachent dans les buissons. Elle se fait déshabiller. L'herbe et les dalles se couvrent de pourpre et de



S⁴ 28. Premières altérations au damier, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

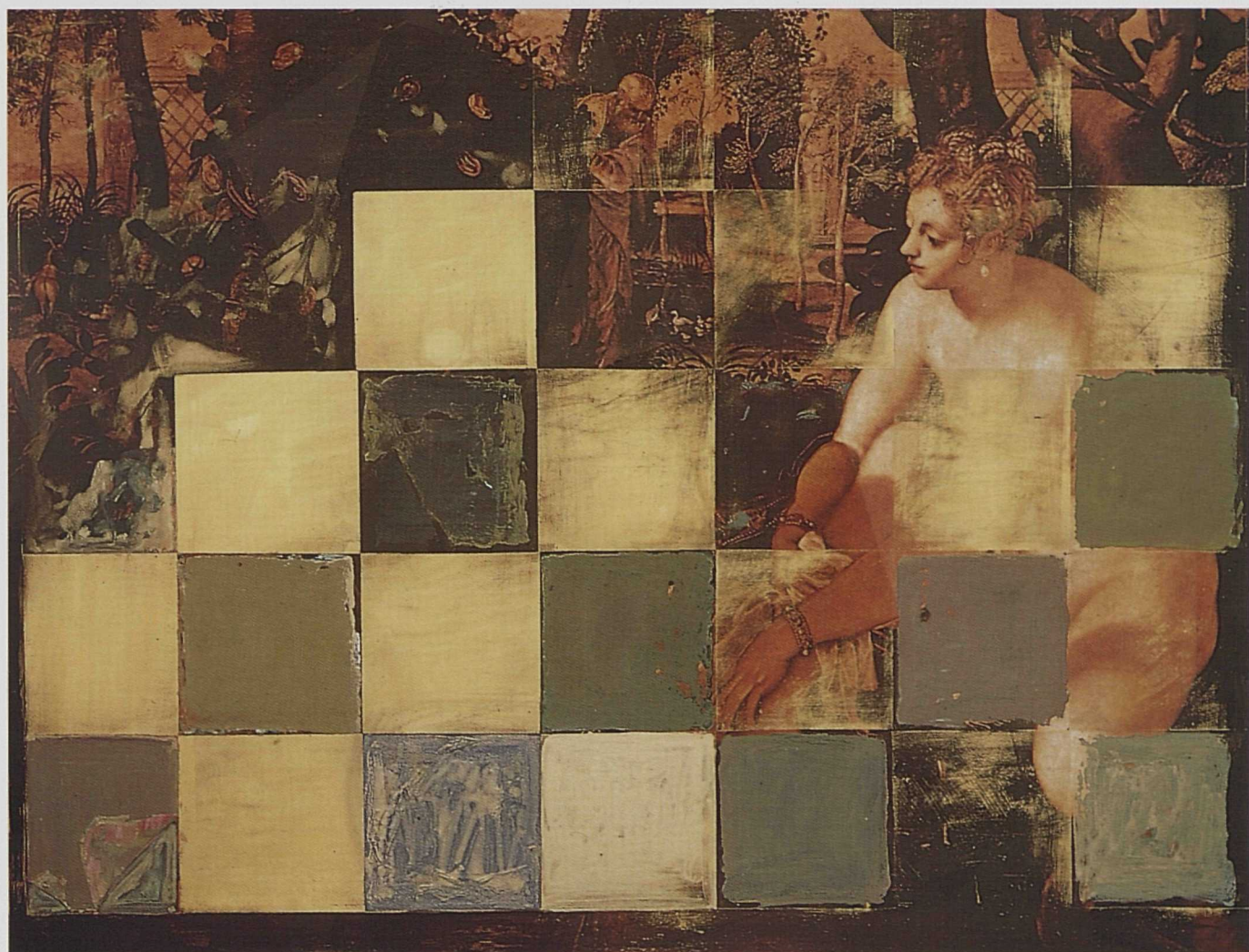
S¹¹ 35. Suzanne au fond bleu, 1987, acryl sur papier méta-aramide Nomex et acryl sur cibachrome, 247 x 1640 et 50,3 x 66,5

perles autour de sa carnation qu'ils n'auraient jamais imaginée si resplendissante à la lueur des torches qui colorent le clair de Lune. Elle enlève son peigne et sa chevelure la recouvre jusqu'aux genoux. Elle s'admire dans le miroir de l'eau calme et envoie ses servantes chercher justement ces bijoux qu'ils lui ont offerts et qu'elle n'a jamais encore essayés. Ne leur suffirait-il pas de repâitre leurs yeux pour cette fois? Ils ont déjà mille renseignements pour un long et subtil chantage. Mais le sang est plus vif que la ruse, et ils précipitent leurs plans, l'attaquent chacun par une épaule, l'un lui couvrant la bouche avec sa paume puis ses lèvres, tandis que l'autre lui écarte les jambes en lui proposant le marché infâme. Mais humide elle réussit à se dégager, glisse dans l'eau, appelle à l'aide, s'enfuit dans ses appartements, s'y barricade. Ils ont hélas crié plus fort qu'elle. Toute la maisonnée est en effervescence. Les deux libidineux quittent le terrain avec toutes les marques de la désolation scandalisée, suppliant les domestiques de ne rien dire de cette lamentable affaire sur laquelle ils préfèrent ne donner aucune précision avant d'en parler au maître lui-même dès son retour avec toutes les préparations et circonlocutions nécessaires.

Il s'agira de raconter l'histoire de Suzanne. D'autres joueront à ce jeu avec moi. De nombreux peintres à partir de la Renaissance rivaliseront à représenter ce nu merveilleux. Tu sauras donc forcément un peu ce qu'il adviendra de cette Suzanne. Tu te



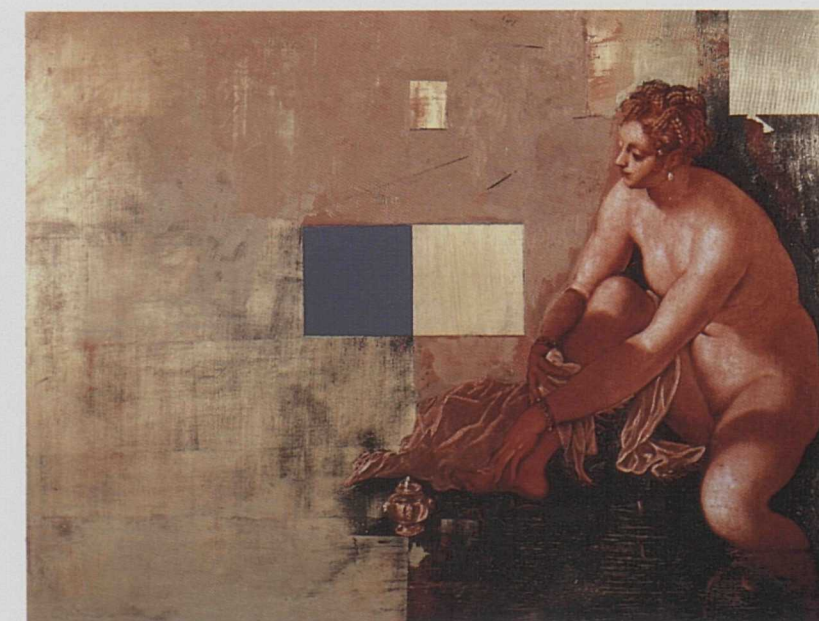
S³ 29. Premières altérations V, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5



S²³ 47. *Le doux est divisé en bas*, 1988, acryl et or sur cibachrome, 50,3 x 66,5

doutes bien qu'elle ne manquera pas de confidentes: nourrice, chambrières, amies de cœur, accompagnatrices sur toutes sortes d'instruments. Elle essaiera de mettre au point avec elles une stratégie pour contrecarrer les menées des deux célibataires en sombre furie. Aucune hésitation, ils vont déclarer l'avoir surprise en compagnie galante avec un jeune homme dont ils ne prononceront pas le nom, trop malins, mais que Joakim imaginera sûrement être cet étudiant plein de talents prophétiques et musicaux que l'on voit hanter jusqu'à la cour royale avec son franc parler, ses gestes d'ange, et que Suzanne aime inviter à ses fêtes. Que faire pour les sauver tous deux? Quelqu'une conseille la fuite, mais s'il disparaît cela sera considéré comme un aveu? Hélas ne sera-t-elle pas perdue de toute façon, car Joakim stupéfait, profondément humilié, aura bien du mal à désavouer ceux-là mêmes qu'il a fait nommer juges. Alors le prévenir au moins, Daniel, il aura peut-être une idée. Ambassade en grand secret jusqu'à la terrasse où il s'exerce à la harpe en composant justement un chant de louange sur les vertus de la femme juive. L'affaire ne l'étonnera pas de la part d'Amos et Baruch qu'il déteste depuis toujours et qu'il a vu tourner en cercles de plus en plus serrés autour de Suzanne comme un couple de rapaces, et il prodiguera les paroles d'apaisement, se disant sûr de les confondre. Certes les choses se présenteront assez mal au jour choisi pour le procès, très vite après le retour du maître consterné. Mais Daniel rassurera l'accusée d'un sourire, et après les réquisitoires au cours desquels il ne sera en effet pas

S¹⁰ 34. *L'opposition*, acryl et or sur cibachrome 50,3 x 66,5

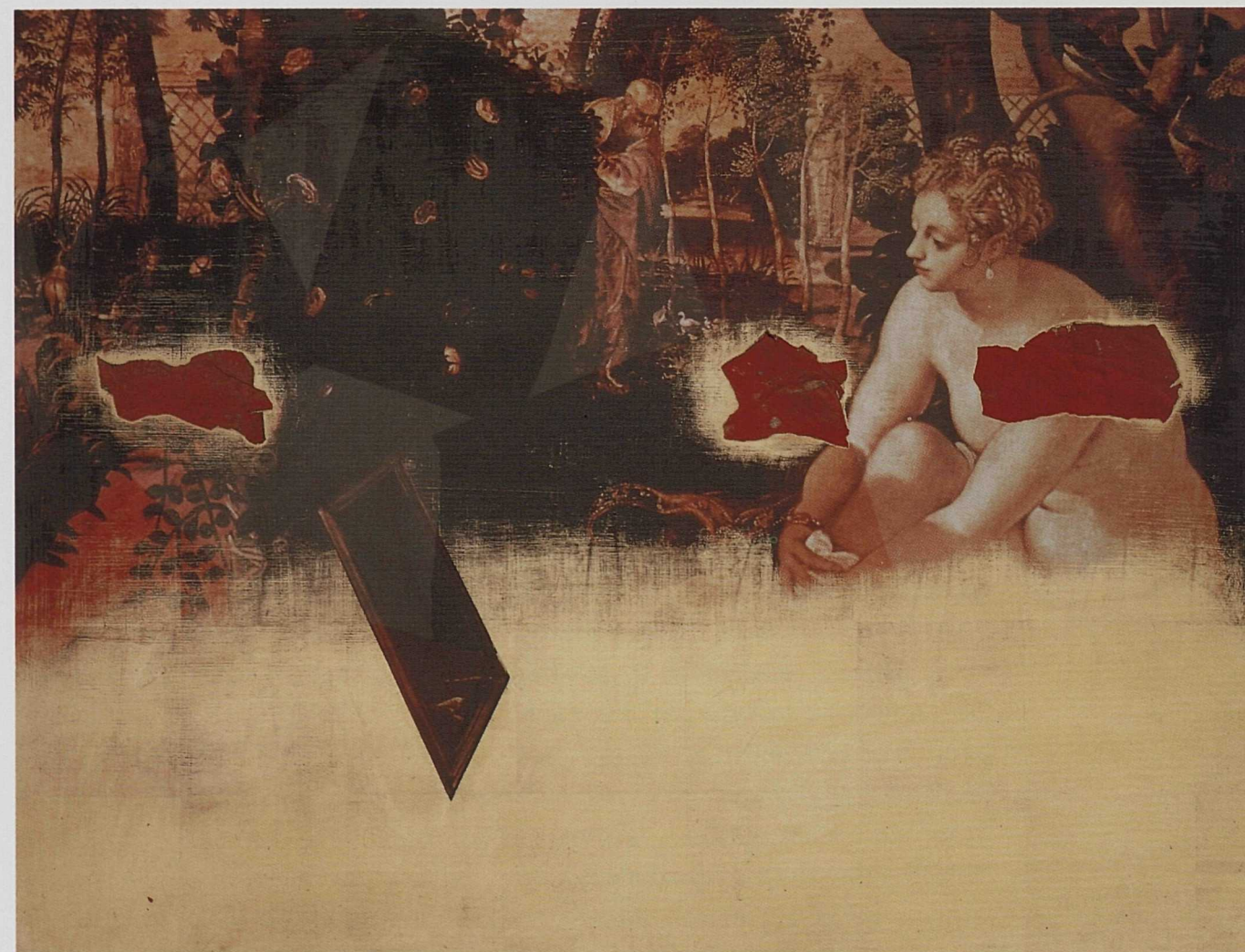


nommé, mais qui fixeront tous les yeux sur lui, il se contentera de demander à interroger séparément les deux procureurs associés, demandant à chacun en l'absence de l'autre sous quelle essence d'arbre il avait donc surpris ce jeune homme de si belle prestance à leur dire, en toute invraisemblance enlacé à la vénérée maîtresse de cette maison, et pour comble d'extravagance dans le plus simple appareil, le visage enfoui sans doute sous une chevelure en général cachée à tous les yeux, mais dont ils ne devraient avoir aucune répugnance à décrire les splendeurs. Or comme l'un répondra lentisque et l'autre chêne, la

capiteuse chasteté de Suzanne resplendira sur toute la foule comme un lever de soleil dans le salon-tribunal; Joakim se chargera lui-même de livrer les deux calomniateurs à la sévère justice civile de l'empire, la colonie ne pouvant administrer elle-même que des peines légères, allant, disons, jusqu'à cinquante coups de fouet, avec un compte rendu de l'affaire élégamment rédigé par le radieux Daniel porté en triomphe par toutes les dames du riche ghetto.

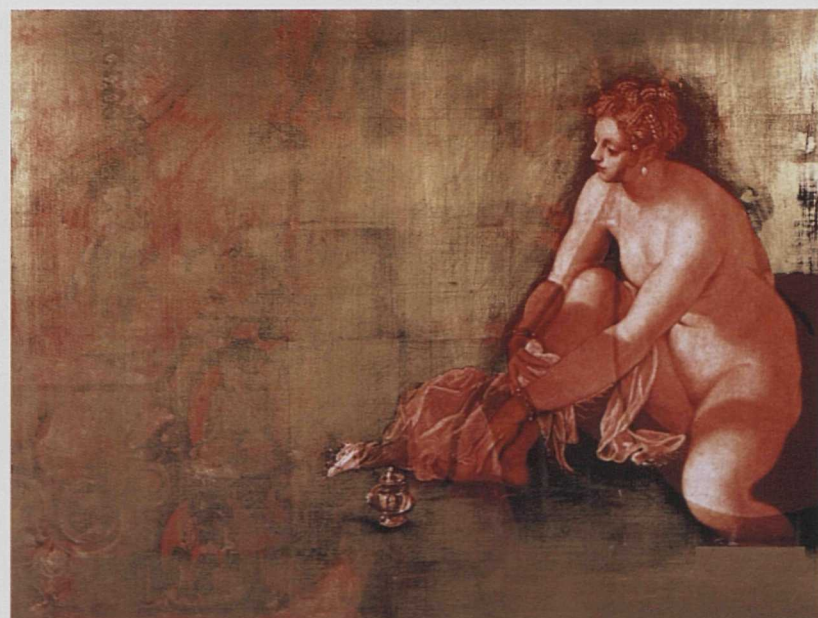
Michel Butor

Saint-Régis du Coin, le 15 août 1988



S³³ 57. *L'innocente*, 1988, or sur cibachrome, 50,3 x 66,5

S⁸ 32. *Suzanne aux Bouddhas*, 1987, or sur cibachrome, 50,3 x 66,5



Michel Butor

Miroir de Suzanne

pour Jean-Claude Prêtre

Ambre. Il s'agissait de raconter l'histoire de Suzanne. Tu ne savais pas qui était Suzanne? Cela se passait à Babylone, il y a naturellement très longtemps, à l'intérieur de la communauté juive captive à qui on laissait en grande partie le soin de s'administrer elle-même; et cela a été consigné dans la Bible.

Il s'agit de raconter l'histoire de Suzanne. Tu commences à te représenter son visage, ses grands yeux à longs cils, à deviner ses épaules d'ambre, à suivre sa démarche de réserve en réserve, sur la poussière des celliers ou les tapis des salles, ses gestes pour soulever les tentures des portes, cueillir les roses et les disposer dans les aiguières, lever modestement son gobelet de vin. Le texte originel est le chapitre 13 de Daniel.

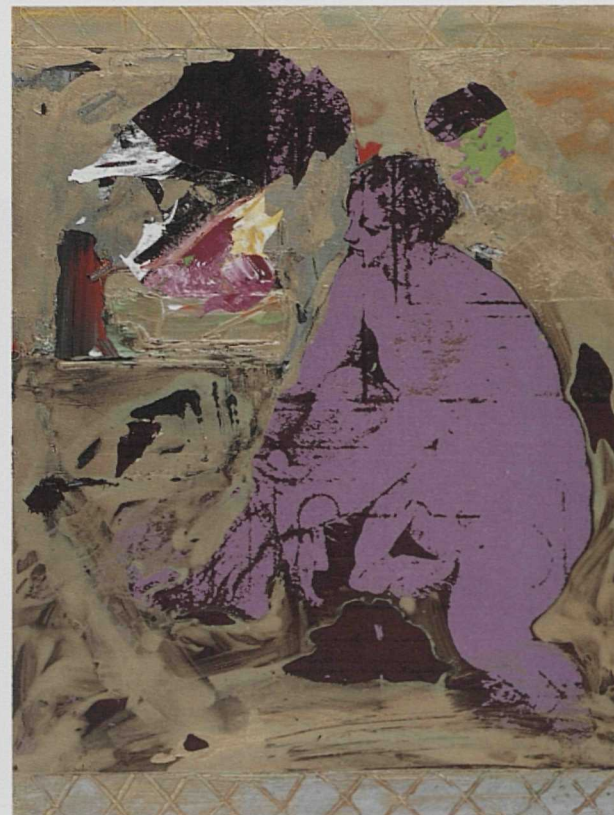
Il s'agira de raconter l'histoire de Suzanne. D'autres joueront à ce jeu avec moi. De nombreux peintres à partir de la Renaissance rivaliseront à représenter ce nu merveilleux. Tu sauras donc forcément un peu ce qu'il adviendra de cette Suzanne. Tu te doutes bien qu'elle ne manquera pas de confidentes: nourrices, chambrières, amies de cœur, cousines, accompagnatrices sur toutes sortes d'instruments. Elle essaiera de mettre au point avec elles une stratégie pour contrecarrer les menées sinistres de

deux célibataires en sombre furie, Amos et Baruch. Ambre.

Ocre. Joakim réunissait en lui seul les trois professions principales du quartier juif: marchand, prêteur, orfèvre, et sa maison rivalisait avec celles des plus riches adorateurs de Mardouk ou d'Isthar: étages en gradins, cours intérieures à colonnades, et surtout jardins suspendus avec eaux cascantes qui se conjoignaient en piscine devant les appartements des femmes, entre les bosquets de lentisques, chênes, palmiers, pêchers et lilas.

De quels durs quolibets parfois les beaux messieurs babyloniens fustigent Amos et Baruch, deux quinquagénaires fins causeurs qui s'obstinent à les fréquenter, lorsque l'élégante assemblée s'échauffe! Pourquoi vraiment, s'entendent-ils dire, retourner toujours dans leurs tanières d'ocre au fin fond de ce sombre quartier sectaire où ils ne peuvent sûrement pas trouver ce qui fait pourtant manifestement pour eux le sel de la vie? Ils opinent d'un air entendu, mais bourgeoise en eux, comme un furoncle, le désir de montrer qu'il est dans leur peuple des beautés supérieures à toutes, et qu'ils en profitent; ils songent à une tout spécialement; et rentrant le

S²⁸ 52. *A Babylone vivait un homme riche du nom de Ioakim. Il avait épousé une femme d'une grande beauté*, 1988, acryl et or sur cibachrome, 66,5 x 50,3

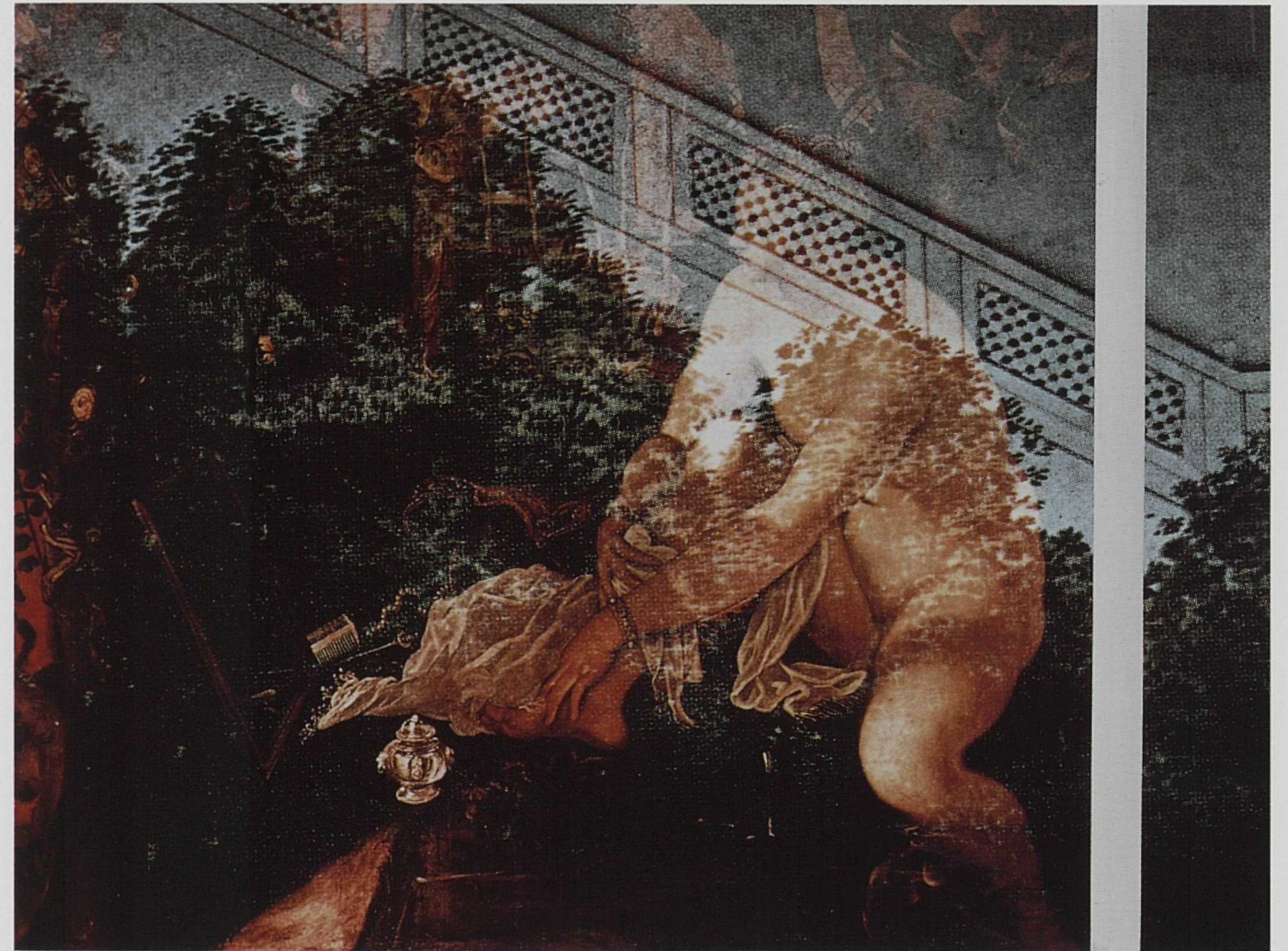


soir accompagnés de gardes à lanternes et grelots, prêtés par leurs hôtes, ils décident de partir à la conquête de la femme juive.

Que faire pour sauver Suzanne et le jeune étudiant plein de talents prophétiques et musicaux qu'elle aime faire inviter aux réceptions religieuses et mondaines de Joakim, et qui sera sûrement accusé avec elle? Une toute jeune conseille la fuite; mais s'il disparaît, cela sera considéré comme un aveu. Hélas, ne sera-t-elle pas perdue de toute façon? Car son époux stupéfait, profondément humilié, aura bien du mal à désavouer ceux-là même qu'il a fait nommer juges du tribunal communautaire du quartier juif, Amos et Baruch. Ocre.

Emeraude. Bien sûr, de temps en temps, des rondes de soldats babyloniens faisaient résonner leurs sandales et leurs piques, en particulier à la tombée de la nuit, sinon tout était calme dans ce quartier sous les remparts énormes, aussi loin que possible des nombreux temples et ziggurats que ces juifs avaient en abomination, avec ses ruelles de marchands, prêteurs et orfèvres.

Il faut naturellement évoquer la splendeur de la capitale tout autour, écrasant la communauté des fidèles: cérémonies impressionnantes, les brasiers, les chars, les processions, les fanfares, les foires, les festins, les armuriers, fondeurs, sculpteurs, les astrologues avec leurs observatoires, les bibliothèques et archives, les tisseurs, teinturiers, brodeurs, les horticulteurs. Amos et Baruch, beaux parleurs, vont de réception en réception,



S⁷⁷ 81. *Les jardins de Suzanne XI: un jardin bien arrosé*, 1988, acryl, 50,3 x 66,5



S²⁹ 53. *East River Susanna*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 64,3

jouissant de tout ce que l'immense ville d'émeraude peut leur proposer de meilleur, appréciant particulièrement les danseuses qui font voler sur la barbe des convives leurs voiles chamarrés avec lesquels ils essuient vins et sauces, et avec qui l'on peut s'égarer dans les parcs des temples puisque c'est leur demeure, sans pénétrer jamais à l'intérieur des abominables sanctuaires mêmes, et prendre son plaisir puisque c'est leur métier.

Aucune hésitation: Amos et Baruch vont déclarer l'avoir surprise en posture galante avec un jeune homme dont ils ne prononceront pas le nom, trop malins, mais que Joakim imaginera sûrement être cet étudiant plein de talents prophétiques et musicaux, que l'on voit hanter jusqu'à la cour royale avec son franc-parler, ses gestes d'ange, et que Suzanne aime inviter à leurs fêtes. Émeraude.

Azur. C'était dans son grand salon à lambris et caissons marquetés d'ivoire et d'écaille que Joakim rassemblait ses corréligionnaires le jour du sabbat pour des prières et lamentations discrètes qui se terminaient par un buffet selon toutes les règles, généralement fort joyeux, avec bouquets de lys et d'églantines, monceaux de beignets et agneaux rôtis, musiciens même, cachés derrière une grille de santal, et parfois chanteurs, au cours duquel on annonçait fiançailles et naissances pour compenser les deuils évoqués auparavant.

Amos et Baruch cherchent d'abord chacun de son côté, mais ils se retrouvent de plus en plus souvent chez Joakim qu'ils couvrent de cadeaux sans

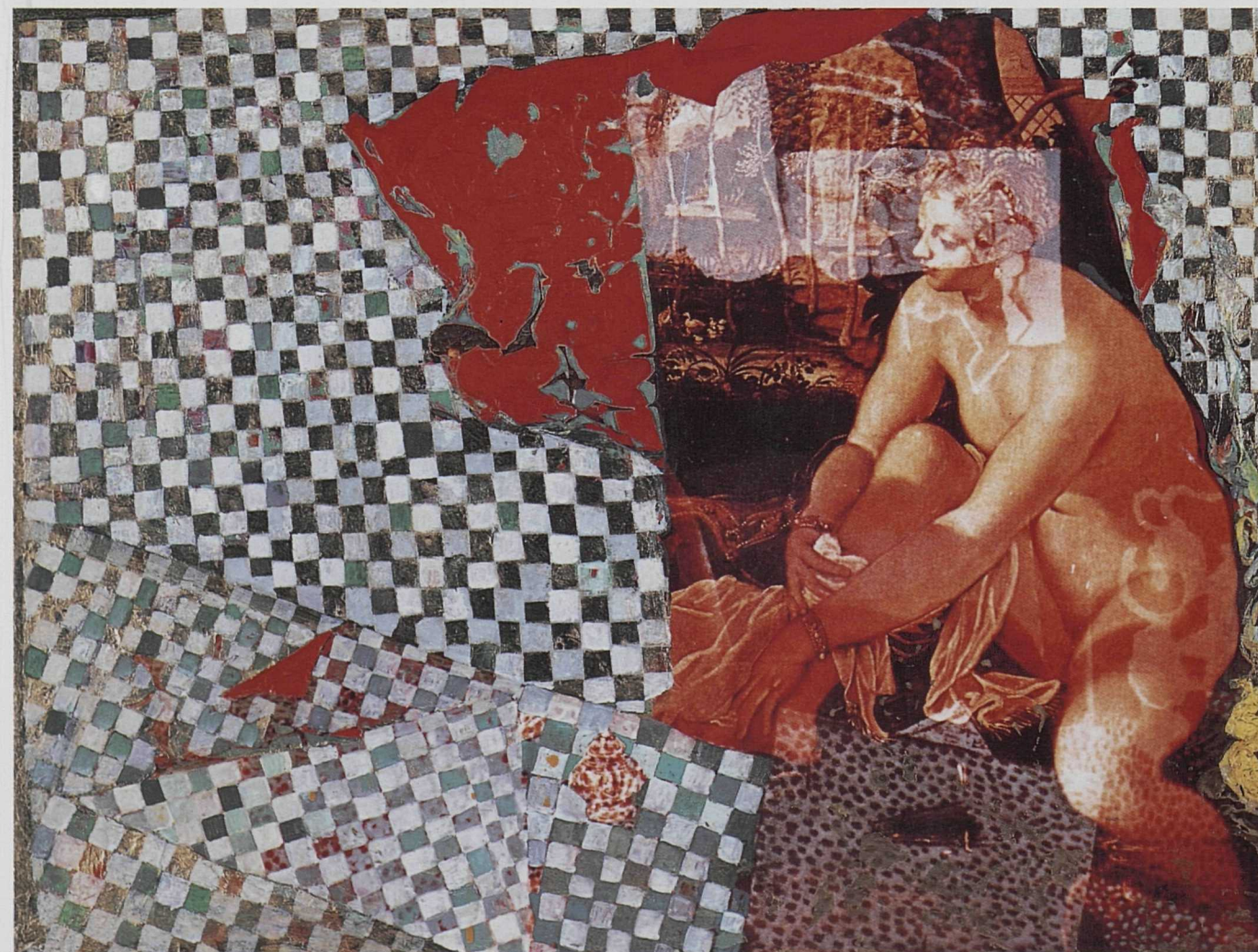
S³¹ 55. *East River Susanna II*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 64,3



oublier douceurs, parfums, joaillerie pour son épouse qui se montre apparemment sensible à ces prévenances. Au bout de quelque temps, ils ne peuvent s'empêcher de se sourire en s'apercevant qu'ils chassent même gibier. Un jour il faut bien s'entendre. Conciliabule. Part à deux. L'essentiel naturellement est que cela se sache dans la bonne société babylonienne, qu'on en parle, qu'on en rie, qu'on les envie, mais sans que cela vienne si possible aux oreilles de Joakim. Y emmener Suzanne? Pourquoi pas? Il suffit de la compromettre suffisamment pour qu'elle ne puisse plus rien refuser, contrainte au secret absolu, sous la menace permanente qu'on divulgue d'autres détails qui la condamneraient à coup sûr à un supplice ignominieux. Il y a toujours un témoin disponible, n'est-ce pas, en qui l'on peut avoir toute confiance... Ils en gloussent dans leur recoin. La question qui se pose alors est celle de la préséance. L'âge ici ne fait rien à l'affaire; et pour quelques mois de différence peut-être... Quant à comparer les richesses... Ils admettent l'égalité de leurs mérites et chances. S'en remettre alors aux dés ou à la courte paille? Plaisanteries grivoises; imaginations érotiques tout au long de chaudes soirées de sombre azur dans les odeurs d'encens, de ragouts et d'urine. Heureusement si l'on se ressemble comme des frères, les goûts ne sont pourtant pas tout à fait les mêmes, ce qui permet de mettre au point soigneusement une figure avec ses variantes.

Alors le prévenir au moins, Daniel, le jeune étudiant, il aura peut-être une idée. Ambassade en grand secret jus-

S⁷ 31. *Le théâtre de Suzanne III*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5



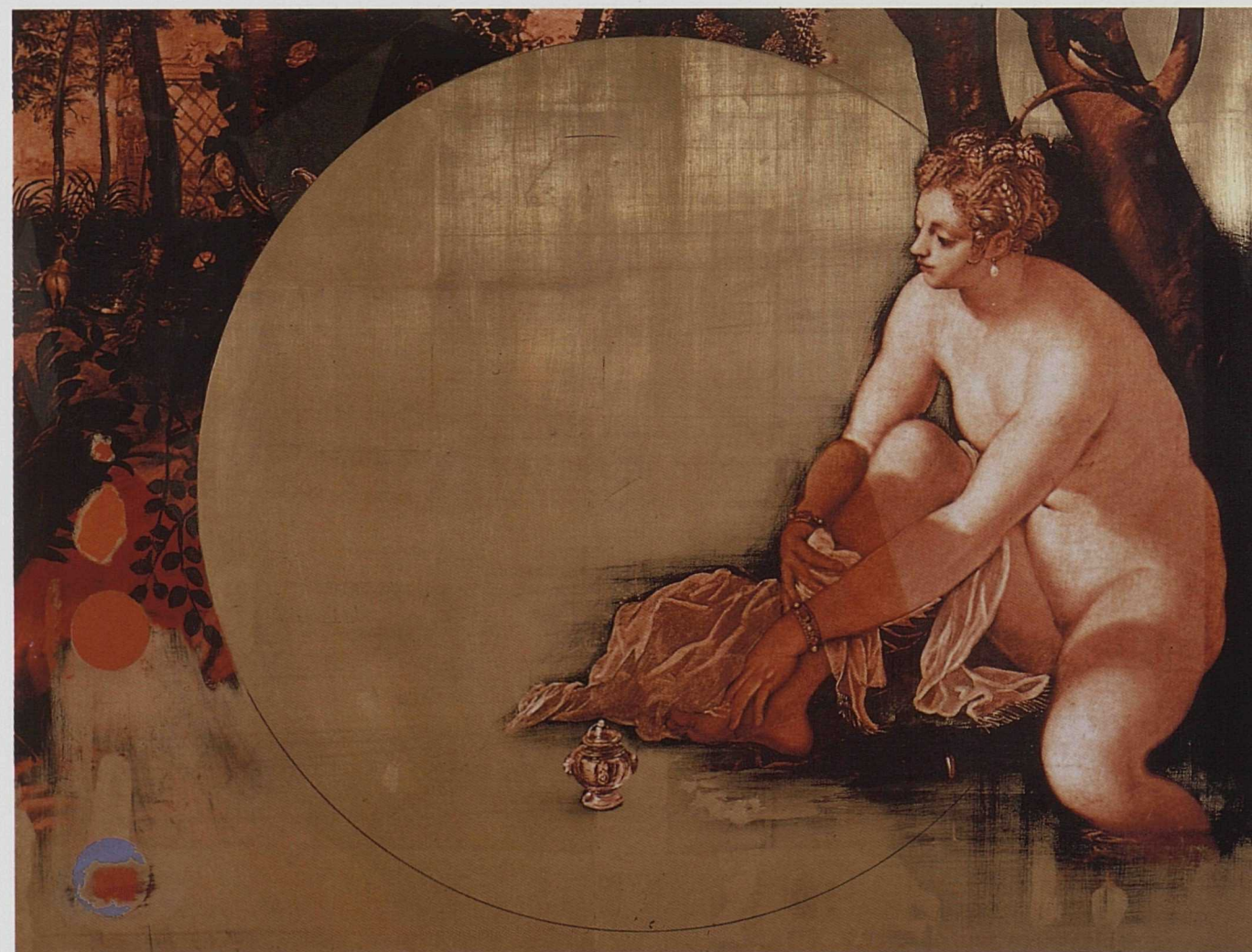
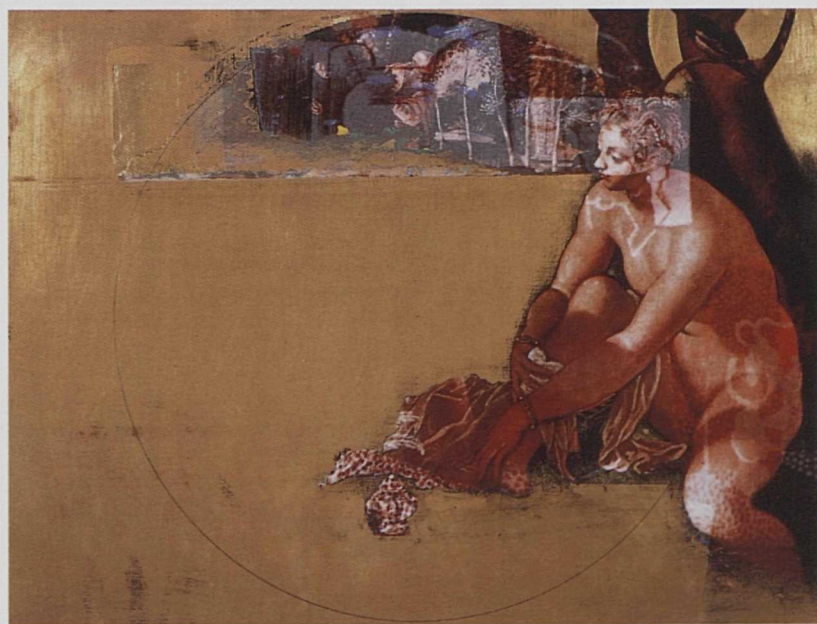
qu'à la terrasse où il s'exerce à la harpe en composant justement un cantique de louange sur les vertus de la femme juive. Azur.

Pourpre. Joakim, préférant demeurer au dehors de toutes arguties, avait été fort satisfait de trouver deux quinquagénaires vieux garçons, portant assez beau, pour prendre en charge les soucis juridiques de la communauté, Amos et Baruch, d'autant mieux désignés pour un tel office que, s'ils connaissaient sur le bout du doigt non seulement tous les articles de la Loi, mais aussi l'essentiel de la jurisprudence du peuple séparé, ils n'étaient nullement de ces traditionalistes obtus, vénérables certes souvent mais parfois gênants, qui fermaient des yeux horrifiés à toutes coutumes étrangères.

Crépuscule. Cris des veilleurs se répondant d'une enceinte à l'autre. Suzanne descend à la piscine avec deux servantes chargées de linge. Amos et Baruch se cachent dans les buissons. Elle se fait déshabiller. L'herbe et les dalles se couvrent de pourpre et de perles autour de sa carnation qu'ils n'auraient jamais imaginée si resplendissante à la lueur des torches qui colorent le clair de lune. Elle enlève son peigne, et voilà sa chevelure qui la recouvre jusqu'aux genoux. Elle s'admire dans le miroir de l'eau calme et envoie ses servantes chercher justement ces bijoux que les deux juges du tribunal communautaire lui ont offerts, et qu'elle n'a jamais encore essayés.

Daniel rassurera l'accusée d'un sourire, et après les réquisitoires au cours

S¹³ 37. *Suzanne en ses figures secrètes I*, 1987, acryl et or sur cibachrome, 50,3 x 66,5



S¹⁴ 38. *Suzanne en ses figures secrètes II*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

desquels il ne sera en effet pas nommé, mais qui fixeront tous les yeux sur lui, il se contentera de proposer d'interroger séparément les deux procureurs associés, demandant à chacun en l'absence de l'autre sous quelle essence d'arbre il avait donc surpris ce jeune homme de si belle prestance à leur dire, en toute invraisemblance enlacé à la vénérée maîtresse de cette maison, et pour comble d'extravagance dans le plus simple appareil, le visage enfoui sans doute, puisqu'ils ne l'ont pas reconnu, sous les flots d'une chevelure en général déceintement cachée à tous yeux extérieurs, mais dont ils pourraient maintenant décrire à tous les splendeurs. Pourpre.

Noir. Suzanne aux beaux yeux, l'unique épouse légitime de Joakim, présidait à ses réceptions, et il lui arrivait de se retirer pudiquement pour chanter elle-même derrière un voile, au ravissement des convives. C'était dans cette même salle que se tenait le tribunal communautaire du quartier juif lors de sessions souvent épineuses.

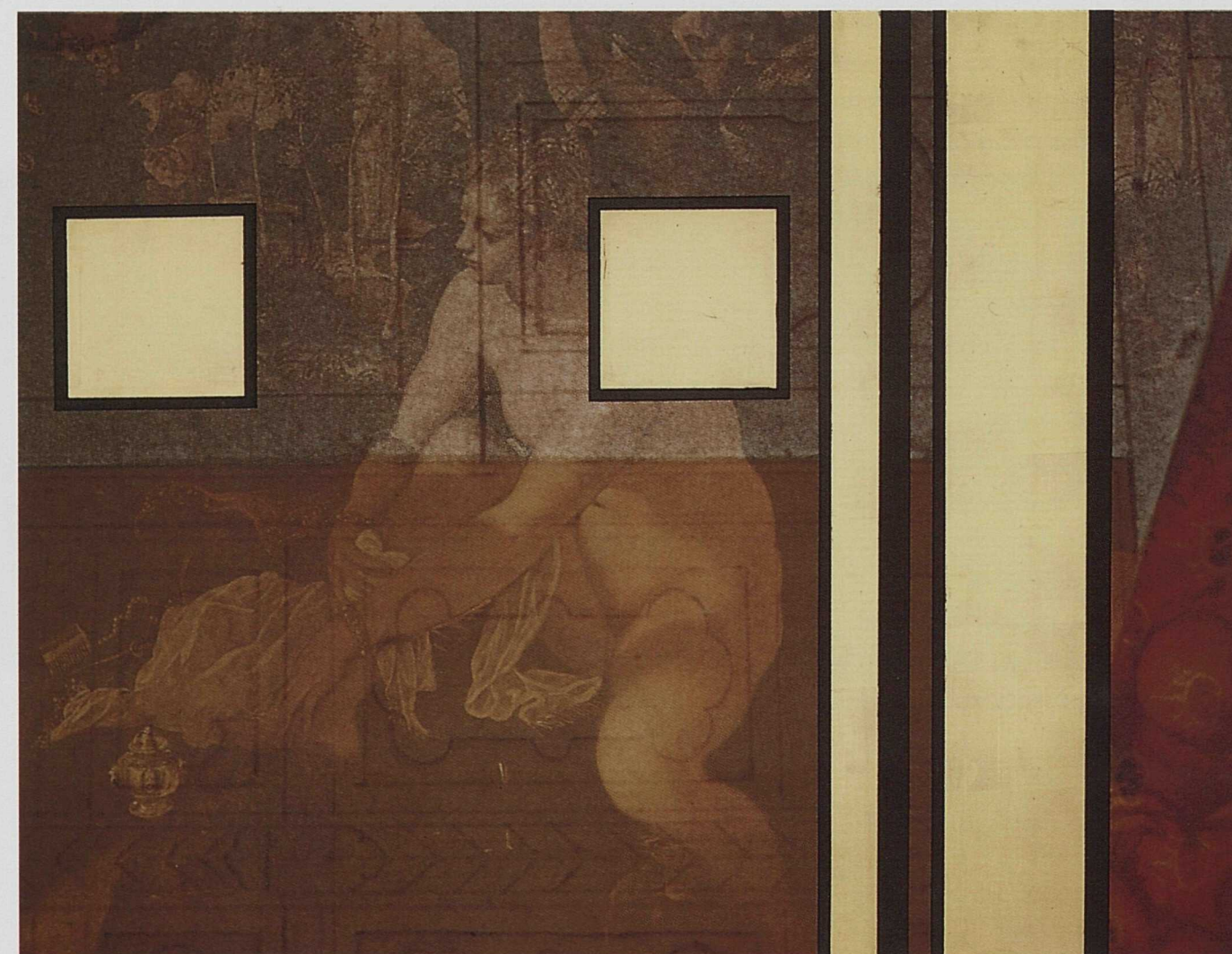
Quant au lieu de la séduction, continuent Amos et Baruch, mais c'est l'évidence: le jardin privé avec sa piscine et ses pavillons. Il suffit d'en explorer peu à peu les détours sous prétexte de botanique (ou même au besoin de zoologie; nous pouvons disposer çà et là quelques volières, une ébauche de ménagerie même, certes sans commune mesure avec celles des résidences royales), de le fréquenter si souvent que le personnel ne remarque plus votre présence, de s'y faire oublier, même de Suzanne, sur-

tout de Suzanne, et d'attendre un des fréquents voyages de Joakim vers les ports du golfe. Voici le solstice d'été: les jasmins, les églantiers, les iris noirs. Les ombres des tours de guet s'allongent sur le moutonnement des mesures d'où émergent les blocs des caravansérails et palais.

L'affaire n'étonnera pas outre mesure Daniel de la part d'Amos et Baruch qu'il déteste depuis toujours, et qu'il a vu tourner en cercles de plus en plus serrés autour de Suzanne comme un couple de rapaces; et il prodiguera des paroles d'apaisement se disant sûr de les confondre. Pourtant les choses se présenteront assez mal au jour choisi pour le procès, très vite après le retour du maître consterné. Noir.

Or. Amos et Baruch avaient une excellente pratique du code impérial, écrivaient avec élégance et rapidité les cunéiformes et gagnaient ma foi très convenablement leur vie comme avocats d'affaires, ce qui leur permettait de frayer avec la meilleure société bourgeoise, militaire, gouvernementale et même sacerdotale, tout en conservant un costume des plus discrets, étriqué même selon certains, et leurs demeures côte à côte si obscures, étroites et barricadées que les mauvaises langues se demandaient comment ils réussissaient à disposer leurs lits dans les interstices entre leurs coffres.

Ne leur suffirait-il pas de se repaître les yeux pour cette fois? Ils ont déjà mille renseignements pour un long et subtil chantage. Mais le sang est plus vif que la ruse, et ils précipitent leurs plans, l'attaquent chacun par une



S²⁰ 44. *Suzanne avec un vieillard sans vue*, 1987, or sur cibachrome, 50,3 x 66,5

épaule, l'un lui couvrant la bouche avec sa paume puis ses lèvres, tandis que l'autre lui écarte les jambes en lui proposant le marché infâme. Humide elle réussit à se dégager, glisse dans ses appartements, s'y barricade. Ils ont hélas crié plus fort qu'elle. Toute la maisonnée est en effervescence. Les deux libidineux quittent le terrain avec toutes les marques de la désolation scandalisée, suppliant les domestiques de ne rien dire de cette lamentable affaire sur laquelle ils préfèrent ne donner aucune précision avant d'en parler au maître lui-même dès son retour, avec toutes les préparations et circonlocutions d'usage.

Or comme l'un répondra lentisque et l'autre chêne, la capiteuse chasteté de Suzanne resplendira sur toute la foule comme un lever de soleil dans le salon-tribunal; Joakim se chargera lui-même de livrer les deux calomnieurs à la sévère justice civile de l'empire, la colonie ne pouvant administrer elle-même que des peines légères, allant, disons, jusqu'à cent coups de fouet, avec un compte-rendu de l'affaire convenablement rédigé par le radieux Daniel porté en triomphe par toutes les dames du riche ghetto. Or.

Michel Butor
Gaillard, le 24 octobre 1988



S¹⁵ 39. *Suzanne la disparate*, 1987, or sur cibachrome, diptyque, 2 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 133



S¹⁶ 40. Apportez-moi de l'huile et des parfums, et fermez la porte du jardin, afin que je me baigne, 1987, or et acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

Marc Le Bot

De l'huile et des parfums

«Apportez-moi de l'huile et des parfums et fermez la porte du jardin afin que je me baigne.»

Du *Livre de Daniel*, de l'histoire de Suzanne, femme de Joakim, surprise nue, prenant son bain, par deux vieillards, Jean-Claude Prêtre a gardé en mémoire bien des choses. Il a exploré l'innombrable iconographie de la scène, depuis le plus haut Moyen Age jusqu'à nos jours. Il a conservé, du récit biblique, les mots mêmes dont il fait les titres de ses tableaux : telle cette phrase où Suzanne parle d'huiles essentielles et de parfums, de jardin et de portes closes, qui nomme une des œuvres peintes par Jean-Claude Prêtre en 1987.

Mais si le peintre, aujourd'hui, peut se référer à tant d'œuvres qui furent peintes sur toile ou sur parchemin afin d'y raconter l'histoire de Suzanne, n'est-ce pas que cette histoire d'une nudité qui ne se sait pas vue, cette histoire d'yeux et d'eaux, touche à quelque chose qui est très essentiel à l'art de peindre ?

Jean-Claude Prêtre a peint une nombreuse suite d'images, depuis cinq ans environ, qui forment une longue méditation sur cette histoire biblique. Et il a donc rassemblé aussi

une immense iconographie de ce thème figuratif. Mais, dans cette masse d'images accumulées sur les artistes des temps passés, Jean-Claude Prêtre n'a conservé pour son usage qu'une seule référence visuelle : le tableau de *Suzanne et les vieillards* peint en 1557 par Jacopo Robusti, dit le Tintoret, qui se trouve aujourd'hui au musée de Vienne.

Pourquoi ? Parce que, peut-être, la composition de cette œuvre a quelque chose d'exemplaire. Mieux que bien d'autres, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, elle insiste sur ce fait : Suzanne ne voit pas ceux qui la voient. En cela, l'image serait une sorte d'allégorie de la Peinture. Car, en regard du réel qu'il représente sur sa toile, tout peintre est un voyeur, tout spectateur aussi.

Quelque chose d'autre encore fait une allégorie de cette histoire. Le voyeur voit : mais il veut voir sans être vu. Il n'appelle pas à l'exhibitionnisme de l'autre. Il se refuse à une réciprocité des regards. Les yeux du voyeurisme, ainsi, font violence à la chose vue. Un regard sans réciprocité veut prendre et ne rien donner. Or ces regards capteurs échouent à saisir leur proie. Le désir, quand il passe par les yeux, ne peut que maintenir l'objet de son désir à distance. L'échec ou l'impuissance de leurs yeux fera verser les vieillards dans la violence physique. Ils accuse-

ront Suzanne d'adultère. Leur désir sexuel devient un désir de mort qui, reprenant l'impuissance qui est celle des yeux, maintiendra lui aussi sa victime à distance : Suzanne, si Daniel ne l'avait innocentée, eût été lapidée.

Toute vue ne désire pas détruire son objet parce que les yeux ne peuvent jamais que tenir leur objet à distance. Mais il y a, dans toute peinture, le même désir de voir que dans l'histoire de Suzanne, la même violence.

Que serait une peinture qui feindrait d'ignorer ce qu'il y a de désir dans le «voir»?

L'image du Tintoret que Jean-Claude Prêtre ne cesse de reprendre pour en méditer les détours mentaux, est une mise en scène, extrême en sa violence, de l'écart abyssal qui sépare le «vu» du «voir». Entre eux, la distance ici est immense : non pas une distance lointaine, à perte de vue ; mais une distance démesurée parce qu'elle est infranchissable.

Cette distance est cinq fois marquée : par trois regards et deux miroirs. L'un des vieillards observe Suzanne, nue, d'un point de vue qui est à découvert mais loin, très loin, au fin fond de la scène, si loin que Suzanne ne pourrait le voir, toute occupée qu'elle est aux soins de sa toilette. Le second vieillard, très proche, se cache derrière un buisson. Quant à Suzanne, elle aussi regarde avec une attention soutenue : elle se regarde elle-même dans le miroir rectangulaire qu'elle a placé sur le rebord de la vasque pleine d'eau claire. Elle s'y voit s'y voyant, les yeux fixés sur elle-

S²¹ 45. *L'insondable d'où l'image des rives*, 1987, acryl sur cibachrome, diptyque, 2 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 133

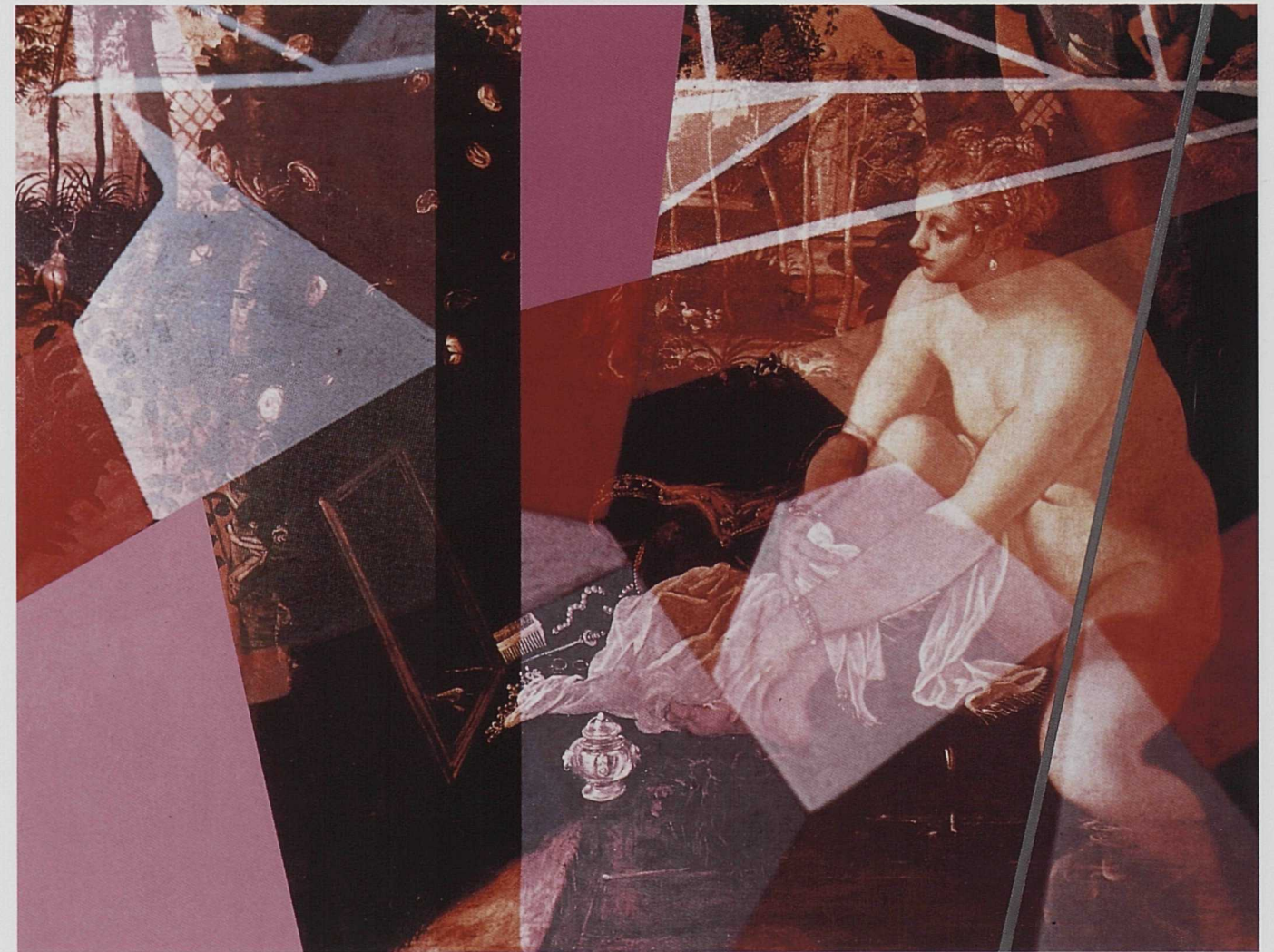


même. Et nous – le peintre et vous et moi – voyons ces trois regards dont aucun, cependant, ne voit le regard des autres. Les seuls yeux qui voient d'autres yeux sont les yeux de Suzanne puisqu'elle se regarde elle-même au miroir.

Mais nous – le peintre, le spectateur – voyons ce nu d'une autre façon encore, en un lieu où aucun des protagonistes de la scène ne peut le voir : ni les vieillards, ni même Suzanne. Nous le voyons comme un reflet incertain dans le miroir d'eau de la vasque. Etrange privilège du voyeur qui tient à ce qu'il n'a aucune existence propre en regard du tableau : au musée de Vienne nous occupons provisoirement un non-lieu, un lieu hors la toile peinte où bientôt après nous, prendront place d'autres spectateurs.

J'imagine les yeux de Jean-Claude Prêtre pris dans le tourbillon de ces multiples reflets et regards qui le fascinent dans le tableau du Tintoret. Si bien qu'en chacun de ses propres tableaux il en vient à perdre toute vision totale de la scène. Des éléments de la légende biblique, ses images ne montrent que des fragments. C'est que «le peintre de la vie moderne», aurait pu dire Charles Baudelaire, perçoit très vite le détail, le passager, l'éphémère. Son œil procède par sauts, il va d'une chose à l'autre, tout attentif aux multiplicités parcellaires. Tandis que le peintre «classique» recentre toujours sa vision, le peintre de la vie moderne la disperse.

Ainsi chaque peintre, à son époque, assume de penser selon les structures mentales de son temps.



S^o 30. *Premières altérations VI*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

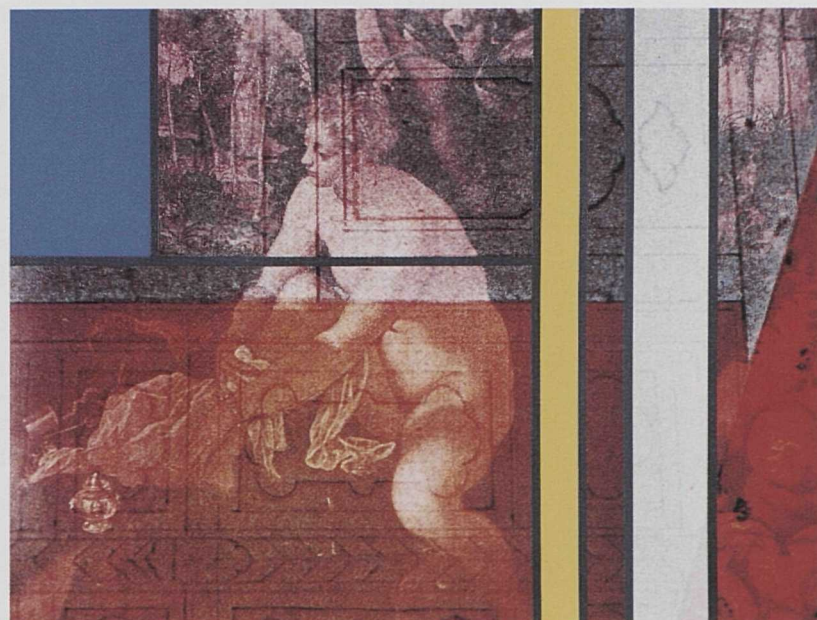
Les trois paires d'yeux et les deux miroirs tracent pour la vue des axes diagonaux dans le tableau du Tintoret. Ces axes s'entrecroisent. Si on les suit, l'un croisant l'autre, l'autre croisant l'un, le mouvement des yeux tisse un solide entrelacs. Le peintre d'aujourd'hui – je parle de Jean-Claude Prêtre – s'il renonce comme le veut la pensée artistique de notre temps à l'espoir de découvrir un centre stable au visible, est pris dans les fils de ses toiles comme dans un labyrinthe qui serait à demi ruiné. Dans les toiles de Jean-Claude Prêtre, bien des fils sont rompus. Le tissu porte des accrocs, des déchirures. Il y a des vides, des effacements, des ratures. Le peintre moderne sait qu'à chaque détour du labyrinthe, il y a des vides, des trous. Les dédales de l'art, aujourd'hui, n'ont pas de centre et ils sont sans issue. La peinture y est repliée sur elle-même, réfléchissant sur soi, posant de ces justes questions qui ne demandent pas de réponse. D'où vient que souvent la vue se brouille et défaille et que surgisse le fantôme du monstre-minotaure sous les espèces d'un corps nu.

Quand la peinture de Jean-Claude Prêtre multiplie les images de Suzanne que guettent les vieillards, quand il varie les vues qu'on prend sur l'œuvre du Tintoret, c'est à la fois pour marquer la forme et les enjeux de la peinture tels qu'ils se peuvent penser aujourd'hui.

Jean-Claude Prêtre démontre la forme labyrinthique qu'est toute image de peinture. Cette forme, déjà, est retorse dans la toile du Tintoret avec ces trois regards qui ne se voient pas entre eux, avec ces deux miroirs qui en eux-mêmes sont doubles, étant



S⁷³ 97. *Suzanne et les éveilleurs*, 1988, sérigraphie, 150 exemplaires, 76 x 56



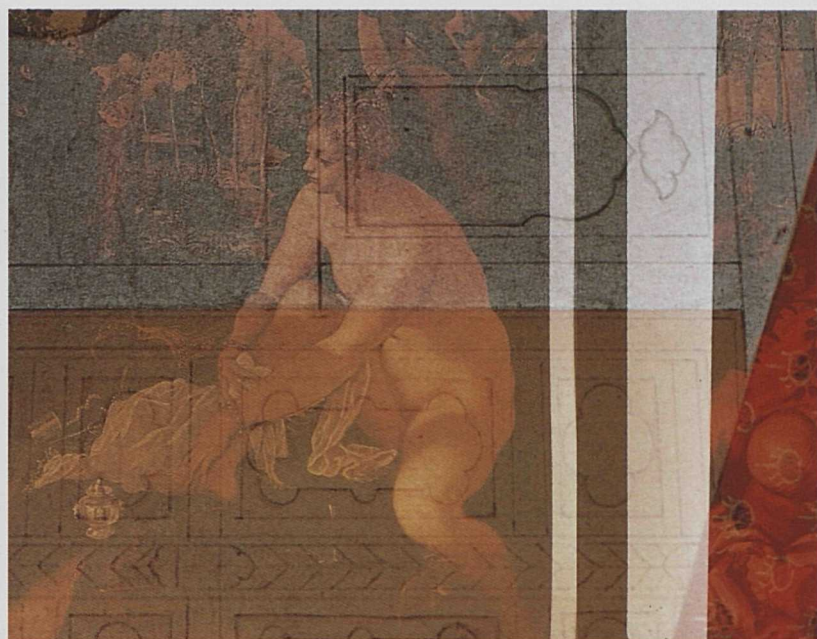
S²² 46. *Suzanne et les éveilleurs*, 1988, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

chacun l'objet qu'il est et l'objet qu'il reflète. A ce moment-là, il y aurait sept «points de vue» ou sept «lieux» de visibilité dans cette image. Jean-Claude Prêtre disperse ces lieux et il donne bien d'autres points de vue encore qu'on peut prendre.

Toute œuvre de peinture étant un schéma où s'ordonne l'espace, le Tintoret inscrit l'étendue imaginaire de sa toile dans le grand triangle qui joint les trois paires d'yeux. Mais le double «deux» des miroirs, les deux surfaces planes où se jouent des reflets, font que, malgré la triangulation de l'espace, la vue est troublée et tremble. Jean-Claude Prêtre rejette la stable triangulation; plus que toute autre chose, sa peinture joue du tremblement des regards. Elle est faite pour troubler la vue. Voyez la suite des tableaux qu'il peint de la légende de Suzanne: chacune de ses images fait voler le visible en éclats. Elle en disperse les morceaux sur de larges surfaces où le reste du visible est défait.

A en croire cette peinture, le visible n'est pas un. Il n'est ni unifié ni unifiable. Toujours, par quelque côté, il échappe. L'œil ne le totalisera pas. Pas de point focal ici. Pas de point de fuite unique pour la perspective. Comment le peintre moderne pourrait-il espérer tout tenir ensemble d'une main ferme dans la résille d'une géométrie sans défaut? Comment l'art de peindre, aujourd'hui, donnerait-il l'illusion que, ce monde-un, on pourrait le posséder d'un seul bloc par la vue, comme les vieillards de la légende voudraient posséder, nue, Suzanne?

Au centre du triangle isocèle qui balise l'espace imaginaire dans l'œuvre de Tintoret, se trouve le miroir plan,



S¹⁹ 43. *Suzanne avec un vieillard dans le dos*, 1987, cibachrome, 28 x 32



S¹⁷ 41. *Le pouvoir d'appropriation des grands*, 1987, acryl sur cibachrome, 50,3 x 66,5

encadré. Ce miroir est un élément essentiel dans le dispositif iconographique pour les tableaux, nombreux, représentant des «femmes à la toilette». Or ce n'est pas la propreté des corps qui est en cause dans de tels tableaux. Ce thème iconographique n'est pas d'abord un témoignage concernant les usages de l'hygiène corporelle. Il s'agit de bien autre chose: d'une nudité qui s'observe elle-même. Suzanne se voit au miroir et elle s'y voit se voir. Son regard revient sur elle-même. Elle jouit de sa beauté sans que nul tiers n'intervienne pour en juger. Cette situation des «femmes à la toilette» est tout à l'opposé du thème du «Jugement de Pâris».

Comment une telle posture ne fascinerait-elle pas le voyeur qu'est virtuellement tout peintre et tout spectateur de peinture? Quelle plus forte séduction y a-t-il que celle d'un corps qui se suffit à lui-même, qui vous rejette, symboliquement, loin de lui? On ne s'étonne pas qu'aujourd'hui Jean-Claude Prêtre médite cet effet qui est au cœur de toute démarche de peinture: nulle image n'a besoin de vous. Car, à la peinture aujourd'hui, il ne reste socialement, depuis plus d'un siècle, qu'une fonction marginale. Le mythe biblique lui-même que transmettait le Tintoret a perdu ses vertus de pédagogie morale. Ainsi reste-t-il avant tout au peintre moderne cette tâche essentielle: fonder la beauté sur l'existence formelle de l'œuvre elle-même, sur les mouvements de pensée qu'elle exige de nous. Ainsi la peinture de Jean-Claude Prêtre se retrouve dans la même position que la Suzanne du Tintoret: elle s'observe, s'inter-



S²⁵ 49. *Suzanne ruisselante d'or comme Danaé et comme Ariane plus obscure que la nuit*, 1988, acryl sur cibachrome, diptyque, 2 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 133

roge, s'admire elle-même. Elle est l'épreuve de sa propre beauté.

Jean-Claude Prêtre n'est pas le seul dont l'œuvre suscite pour nous ces pensées. Notre art moderne ne cesse de se regarder dans son propre miroir. Ce regard, comme celui des yeux de Suzanne, est un regard de connaissance. Les regards des vieillards, dans la légende biblique, ne relèvent pas d'un tel désir de savoir. Leur désir est un désir nu qui veut s'approprier le nu du corps désirable. Ils veulent posséder ce corps nu. Ce désir est inconciliable avec celui de l'art. Eux méconnaissent l'autre en son altérité; ils la dénie; ils veulent seulement se l'approprier. D'un corps et de sa nudité ils veulent faire leur chose. L'art, au contraire, par le dispositif symbolique du miroir, pose avec évidence l'autre comme autre dans l'écart qui nous unit à lui parce qu'il nous en sépare, laissant ainsi resplendir sa beauté. Suzanne elle-même, quand elle se regarde, devient une autre pour soi. L'art est la pensée de tout autre comme autre: jusqu'à dire, comme le dit Arthur Rimbaud, que, dans l'expérience artistique, «Je est un autre» lui aussi.

La reconnaissance de leur altérité est cette sorte de désir et d'amour des choses dont la pensée de l'art nourrit notre pensée.

Jean-Claude Prêtre, dans nombre de ses toiles, met un accent particulier sur le miroir de Suzanne: par l'insistance de la ligne; par la couleur. Il relève ainsi sa place centrale. Il lui



S²⁶ 50. *Suzanne utilise selon l'usage les huiles qui adoucissent les ardeurs du soleil...*, 1988, acryl sur cibachrome, triptyque, 3 x (50,3 x 66,5) 50,3 x 199,5