

## Les intimités dans *Suzanne et les vieillards* Représentations picturales : Italie, Espagne, Flandres (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)

Florence Dumora  
Le Mans Université, 3LAM

**RÉSUMÉ.** Le succès de *Suzanne et les Vieillards* en peinture, à une période où le nu fait l'objet de diverses attitudes ou réactions morales et esthétiques en Europe, nous a amenée à nous interroger sur le sens que peut avoir la prédilection pour la scène de la toilette au regard de l'intime et de l'intimité, explorée par les peintres. Notre corpus, qui comprend des œuvres picturales de quatre pays, nous a permis d'analyser non plus la seule nudité dans son rapport au voyeurisme mais l'approche émotionnelle du personnage féminin comme objet de regards emboîtés (du spectateur et du peintre) sur l'intimité comme espace protégé et réservé du corps et sur la violation de cet espace. Ces regards sont autant d'interrogations venant de l'artiste et, sans doute, de voies entrouvertes sur sa propre intimité.

**MOTS CLÉS :** *Suzanne et les vieillards*, émotion, intimité artistique, nudité féminine, viol

**ABSTRACT.** The success of *Susanna and the Elders* in painting, at a time when the nude was the subject of various moral and aesthetic attitudes and reactions in Europe, led us to question the meaning of the predilection for the toilette scene in relation to the intimate and private spheres explored by painters. Our corpus, which includes pictorial works from four countries, allowed us to analyze not only nudity in its relation to voyeurism, but also the emotional approach to the female figure as the object of interlocking gazes (from the viewer and the painter) on intimacy as a protected and reserved space of the body, and also on this space that can be violated. These gazes are so many questions emanating from the artist and, undoubtedly, glimpses into their own intimacy.

**KEYWORDS:** *Susanna and the Elders*, Emotion, Artistic Intimacy, Female Nudity, Rape

**RESUMEN.** El éxito de *Susana y los Viejos* en la pintura, en una época en la que el desnudo era objeto de diversas actitudes y reacciones morales y estéticas en Europa,



nos llevó a cuestionar el significado de la predilección por la escena del aseo en relación con las esferas íntimas y privadas exploradas por los pintores. Nuestro corpus, que incluye obras pictóricas de cuatro países, nos permitió analizar no solo la desnudez en su relación con el voyerismo, sino también la aproximación emocional a la figura femenina como objeto de miradas entrelazadas (del espectador y del pintor) sobre la intimidad como espacio protegido y reservado del cuerpo, y asimismo sobre la violación de este un espacio. Estas miradas son otras tantas preguntas que emanan del artista y, sin duda, atisbos de su propia intimidad.

PALABRAS CLAVES: *Susana y los viejos*, emoción, intimidad artística, desnudez femenina, violación

## Introduction

L'épisode biblique de Suzanne et les vieillards<sup>1</sup> (Livre de Daniel 13, 1-65) suscite un intérêt soudain chez les peintres de l'Europe occidentale, au début du XVI<sup>e</sup> siècle (Pigler, 1974 ; Bornay, 1998 : 125-147 ; Copello, 2011)<sup>2</sup>. Cette occasion pour eux de peindre un nu autour du motif de la toilette s'inscrit dans le contexte culturel d'une Italie, largement influente, où les Beaux-Arts ont connu la « renaissance du nu antique » (Séris, 2011). Ce n'est pas l'issue morale et théologique (Ferry, 2002 : 87) ou l'établissement de la vérité par Daniel qui est montré, mais ces deux juges libidineux recherchant le spectacle de Suzanne, au mépris du mari et hôte, Ioakim. Or, au XVI<sup>e</sup> siècle, la vue devenue le sens privilégié, « émerge comme sens érotique » et les scènes de cette nudité féminine, qui convoquent sans doute l'esthétique, ont une indéniable charge érotique, dont le caractère intentionnel est parfois indéniable (Ginzburg, 1989 : 117, 133). Par ailleurs, les critiques mettent souvent en exergue, dans la représentation de cette scène, la dimension psycho-scopique du voyeurisme (Fessaguet, 2021)<sup>3</sup>. Mais si l'on considère, suivant Georges Vigarello (2016 : 22-25), que c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que sont explorées les sensations internes, reconnues comme intériorité organique, qui permettent d'identifier le « soi » et qui fondent « le sentiment de soi », en quels termes peut-on aborder l'intime et l'intimité dans ces œuvres picturales ? Quelque vingt tableaux espagnols, italiens et flamands sont réunis ici afin de rendre compte de ce que nous identifions comme un motif qui a circulé dans l'Europe de la première modernité<sup>4</sup>. Ce corpus nous donne à voir une *storia*, construite depuis une fenêtre-cadre, suivant la conception de Leon Battista Alberti (Wajcman, 2004 : 52)<sup>5</sup>.

1 Les vieillards sont des juges, hommes d'autorité et de bon conseil. Ils entrent librement chez le mari de Suzanne, le puissant Ioakim, autour de qui s'instaure toute une sociabilité de dignitaires.

2 Pigler recense 390 tableaux et dessins, nombre estimé aujourd'hui bien supérieur.

3 L'ouvrage présente une lecture orientée vers les études de genres.

4 Nous faisons figurer le numéro d'inventaire de chaque tableau entre parenthèses ; l'index des œuvres se trouve en fin d'article.

5 Dans *De pictura*, 1435 : II, 19.

Dans notre approche plurielle des intimités, nous avons porté une attention particulière aux perceptions et aux affects – des personnages, des spectateurs autant que des peintres – mobilisés dans ces œuvres. À cet égard, la mise en lumière de nombreuses différences dont dépendent le sens de la *storia* et sa portée nous a permis de dégager trois types de saisie de l'intimité à partir du personnage de Suzanne, à savoir le dévoilement, la surprise et enfin le viol.

## Suzanne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

163

Les deux juges libidineux sont initialement concurrents. Chacun découvre que l'autre nourrit des désirs ardents pour Suzanne mais ils ne se font pas d'aveu. Leur rencontre inévitable au jardin de Ioakim – lieu et métonymie de Suzanne – les contraint un jour à se démasquer et à se confier l'un à l'autre. Ils deviennent ainsi complices et ne forment plus qu'un ; le trio initial se résout par conséquent en duo, voire en dualité<sup>6</sup>. C'est dans le contexte de ce nouveau rapport de forces que les vieillards passent à l'acte et franchissent la limite qui circonscrit la fontaine (Daniel 13, 15-17). Cet espace privé, réservé, est intime parce qu'il est fermé et préservé pour le bain. Si la clôture est plus ou moins marquée architecturalement parlant, la végétation composée de grands arbres et/ou de buissons touffus lui tient lieu de fermeture et marque son caractère particulier. Le jardin est donc représenté autant comme art de maîtriser la nature (Copello, 2009) que pour son association avec la pureté voire la sainteté (Le Foll, 2002 : 109-112), même si, au départ, Suzanne n'est pas une figure sainte (Le Foll, 2002 : 100-104)<sup>7</sup>.

Au regard du passage à la modernité, les usages sociaux, culturels et moraux instaurent progressivement l'intimité familiale et individuelle (Artières, 2022)<sup>8</sup>. Il faut également considérer deux éléments dont l'évolution est, dans une certaine mesure, associée : le corps et l'espace où il se meut. Or, les représentations de Suzanne constituent un discours sur le corps en son jardin, et le jardin classique, par rapport au jardin médiéval, renferme toujours des espaces préservés tels « le bosquet [...] caché dans l'obscurité » (Ranum, 1986 : 214).

Alors que Lorenzo Lotto place Suzanne dans un enclos de hauts murs – *hortus conclusus* –<sup>9</sup> marquant une intrusion radicale, l'ensemble des autres peintres réduit à une balustrade, ou mieux, à la seule fontaine, la structure édifiée et ils valorisent plus ou moins la représentation de la nature. Dans le

6 Le nombre de deux sert un déterminisme narratif eu égard à la vérité judiciaire puisque le jeune Daniel confondra les deux vieillards en les interrogeant séparément et en confrontant leurs réponses divergentes. La question de Daniel porte sur l'essence de l'arbre (Daniel 13, 54 et 58) sous lequel Suzanne aurait commis le soi-disant adultère avec un jeune homme caché dans le jardin (Daniel 13, 21).

7 Elle a symbolisé – parfois sous forme d'agneau tenant tête à deux loups – l'Église face à ses ennemis, dans les premières représentations paléochrétiennes du IV<sup>e</sup> siècle.

8 Philippe Artières situe l'essor de l'intime à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, après la naissance du privé, qui s'instaure au XVIII<sup>e</sup> siècle comme l'a étudié Philippe Ariès. Ce dernier signale cependant que les signes de la vie privée apparaissent avant cette institutionnalisation, dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Les Suzanne de notre corpus témoignent de cette évolution et peut-être du sentiment de soi étudié récemment par Georges Vigarello.

9 *Suzanne et les vieillards*, 1517, Lorenzo Lotto, Florence (1890 n. 9491), <https://www.uffizi.it/en/artworks/susanna-and-the-elders>

Tintoretto de Vienne<sup>10</sup>, le spectateur contemporain, sans doute aristocrate, identifiait la cloison faite d'un treillis de roses comme le jardin privé de Suzanne, parce qu'il renvoyait à ce qu'il connaissait. À la dimension érotique portée par le « vaste ensemble de références poétiques que synthétise le dispositif de la haie » et qui « structure le regard des vieillards » (Cassegrain, 2010 : 140), est associée la dimension olfactive, car « l'air de ces jardins clos était pur et parfumé, et agissait sur le corps et l'esprit de celui qui s'y trouvait » (Ranum, 1986 : 215).

On peut distinguer le corps, comme fait artistique, de son vécu social. Si le nu est, suivant Victor Azoulay, une « catégorie rétrospective dans l'histoire de la peinture » (Azoulay, 2015-1 : 45), la pratique picturale du nu, depuis la Renaissance, a effectivement contribué au développement d'une esthétique du corps, elle a configuré une culture de la plastique féminine en particulier et, avec elle, une culture érotique. Un exemple significatif de ce contexte culturel nous semble être la représentation picturale alliant le nu féminin et la question de la chasteté dans le motif du suicide de Lucrece<sup>11</sup>. Ce motif est revivifié de manière spécifique, pour soutenir le discours politique médicéen, appuyant la république florentine, lors du retour d'exil des Médicis à Florence au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Chasteté, souillure et sacrifice de soi s'associent dans le corps dénudé, produisant l'image de la femme exemplaire, sans doute non dénué d'érotisation<sup>12</sup>.

Si parmi les plus grands amateurs de peinture, il y eut des religieux pour réprover avec constance les représentations lascives, à l'image de fray Hortensio Paravicino (Portús, 1995 : 91-93, 101-103), les commandes des seigneurs et hauts personnages n'ont pas cessé d'entretenir et de favoriser la production picturale de nus (Ginzburg, 1989 : 113-118). Pour illustration, Giorgio Vasari explique, concernant l'Espagne, qu'« une Diane au bain métamorphosant Actéon en cerf », et qu'« une Europe assise sur le taureau qui l'emporte à travers la mer » ou encore qu'« un merveilleux tableau de Vénus et d'Adonis », « sont auprès du roi catholique » (Vasari, 2007 : 452)<sup>13</sup>. En outre, si l'on doit à Vasari l'appellation « Vénus d'Urbin » (Titien, 1538), le titre en usage jusqu'en 1568 était « *donna ignuda* » (Arasse, 2015 : 199)<sup>14</sup> : cela révèle que la mythologie venait au secours de la bienséance. Même si les peintres recouraient fréquemment à un dessin et non au modèle vivant, ainsi que l'explique Pacheco dans *Arte de la pintura* (1649 : I, 45-47), l'attention pour dessiner les corps requérait un réalisme

10 *Suzanne au bain*, Jacopo Tintoretto (Gemäldegalerie 1530), Vienne, <https://www.khm.at/kunstwerke/susanna-im-bade-1564>. Pour les informations muséographiques et abréviations, voir l'index des tableaux cités en fin d'article.

11 Raphaël, *Suicide de Lucrece*, 1508-1510, New York, Metropolitan Museum.

12 Voir Henri de Riedmatten, *Le Suicide de Lucrece. Éros et politique à la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 120-128.

13 Ces *poesie* comportaient des nus. Il s'agit ici de Charles Quint mais l'on sait que Philippe II rassembla ces œuvres dans son cabinet de Madrid et qu'il fit lui-même des commandes. *Vénus se divertissant avec Cupidon et la Musique* de Titien se trouvait du temps de Philippe IV dans la chambre d'été de l'Alcazar de Madrid. Velázquez, en qualité de directeur des travaux de réaménagement des palais de Philippe IV, rapporta notamment de son second voyage en Italie (1649-1651) *Le Vénus et Adonis* de Véronèse. En 1640, Philippe IV avait acquis plusieurs Rubens, à la mort de ce dernier, dont *Les trois grâces* et *Le jardin de l'amour*, (Alcolea Blanch, 1991 : 10-11), tableaux actuellement conservés au Prado.

14 Mais une note du même auteur (p. 211, n. 1) signale que le mot « *donna* » pouvait désigner indifféremment une dame et une déesse.

anatomique indéniable. Le même Pacheco donne des indications précises pour rendre la couleur de la chair, en particulier quand le corps nu est partiellement couvert par un drapé (Pacheco, 1649 : II, 295)

Par ailleurs, du côté du vécu social, le corps allait, certes, être soumis peu à peu à la pudeur, à la réserve et à la séparation dans un lieu privé, autant de traits qui caractérisent la civilité moderne ; mais l'absence de cette même pudeur qui avait marqué l'époque précédente ne pouvait pas disparaître du jour au lendemain et ne laisser aucune trace ou héritage culturel. À côté de cela, l'émergence du privé allait favoriser ou remodeler le sentiment de l'intime. La nudité de Suzanne, polysémique comme nous le verrons, n'est pas telle que le seul voyeurisme justifie l'engouement pour cette scène ; la nudité porte, en quelque sorte par-delà Suzanne, un sémantisme du corps et des sens.

## Le dévoilement ou la douceur de la contemplation

Parmi les trois catégories annoncées dans l'introduction, celle-ci regroupe quatre tableaux où Suzanne dans son jardin affiche une nudité sereine ; parce qu'elle se croit seule, elle jouit pleinement de la tranquillité, moment suspendu dans un *locus amoenus intimus*, qui est le sien. Ce sont tous des tableaux de peintres italiens qui interprètent la nudité comme beauté<sup>15</sup>.

La toilette fournit au dévoilement une explication interne toute naturelle ; il est pratiqué dans l'intimité la plus stricte, c'est-à-dire, le plus souvent, sans même la présence des servantes. La familiarité avec son propre corps est ce qui anime la Suzanne de ces tableaux, dans une représentation de l'espace où lieu secret et secret corporel sont en concordance.

Dans tous les cas, les corps sont éclatants, modelés par une douce lumière qui crée la *morbidezza*, la douceur voluptueuse, composante du nu féminin recherchée dans la peinture italienne ; le visage de Suzanne est reposé ou rêveur, et, excepté pour le Jacopo Tintoretto (Paris, Louvre), son regard nous informe qu'elle est plongée dans ses pensées intimes, univers où la conduit naturellement sa toilette.

L'esthétique du dévoilement se décline en jeux sur les matières et les couleurs : la grande cape vermeille couvre encore le dos de la Suzanne de Domenico Tintoretto<sup>16</sup>, peinte de face dans un léger *contrapposto*, dû aux mouvements coordonnés de la jambe gauche et du bras opposé. Le tombé de l'étoffe contraste avec la transparence d'un vêtement de lingerie qui, enroulé autour de ses hanches, laisse deviner le pubis.

La Suzanne du Louvre regarde le spectateur : elle ne semble donc pas retirée dans son univers, mais sa gestuelle ne s'interrompt pas et son visage est totalement serein<sup>17</sup>. Ce regard ouvre un hors champ qui, tout en englobant l'espace du

15 Jacopo Tintoretto (Paris et Vienne), Domenico Tintoretto (Washington) et le Guerchin (Madrid).

16 *Susanna*, Washington (1939.1.231), <https://www.nga.gov/artworks/372-susanna>.

17 Jacopo Tintoretto, Paris (Louvre INV 568) : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062254>.

spectateur, signale une continuité du jardin. Les espaces interne de la scène et externe de la réalité se confondent. L'expression sereine de Suzanne s'harmonise avec la concentration que ses servantes manifestent dans le soin de ses pieds et de ses cheveux. La paix qui se dégage du groupe féminin pourrait indiquer que le tableau est fait dans l'esprit des tableaux de mariages, sous-genre bien établi (Arasse, 2015 : 203)<sup>18</sup>. Le mari, ici, serait le commanditaire. La perdrix entre les pieds écartés de Suzanne symboliserait la fécondité (Le Foll, 2002 : 120). Grâce au regard admoniteur de Suzanne, souligné par un discret sourire, le spectateur entre dans son monde intime, mais il ne reçoit d'elle aucun signe de séduction. Toutefois un lien de connivence se crée entre le spectateur et les deux hommes en train d'épier Suzanne, cachés derrière son meuble de toilette, et dont elle ne soupçonne pas la présence.

La scène du bain fait appel de façon intrinsèque à la perception multisensorielle de Suzanne : le toucher, l'odorat, l'ouïe, la vue, même si celle-ci est réduite puisqu'elle ne s'exerce pas au-delà de la personne même, dans le champ limité de son corps et de son environnement immédiat. Dans aucune de ces versions, où Suzanne est assise, en position active et non lascive, le toucher n'est une provocation de nature érotique, si l'on pense au parangon en la matière que constitue la *Vénus d'Urbain*, où la *donna* couchée « exerce en plein son effet de sujet » (Arasse, 2015 : 210) et condamne le spectateur à être un regardant qui ne peut la toucher, dans une dialectique insoluble de ces deux sens. Ainsi, les bijoux précieux, sans doute là pour souligner le rang de la dame – inspirée des nobles Italiennes ou Vénitiennes –, expriment, épars devant la Suzanne de Vienne, le dénudement qui a déjà eu lieu. Est également suggérée la sensation de l'objet sur la peau. Le toucher est explicite, par le biais d'un objet (le pot chez Domenico Tintoretto, FIG. 1) ou bien par le contact direct de la main avec une autre partie du corps ou avec la chevelure (les Suzanne de Jacopo Tintoretto du Louvre et du Guerchin), sans oublier le contact des pieds avec l'eau dans deux des quatre tableaux.

La représentation du toucher introduit divers degrés de sensualité. La Suzanne de Domenico Tintoretto, la plus proche du spectateur puisque son corps occupe tout l'espace du tableau, détourne son



FIG. 1. Domenico Tintoretto, *Susanna*, ca 1580, Courtesy National Gallery of Art, Washington, (domaine public).

18 La *Vénus d'Urbain* en serait un exemple particulier.

regard tout en exerçant un toucher distancié (sur un objet) et donc suggestif, tandis que les trois autres, en contact avec leur propre corps, produisent un effet beaucoup plus sensuel.

La Suzanne par J. Tintoretto, conservée à Vienne (Gemäldegalerie, 1530), occupe une place singulière à cause d'un jeu de regards internes qui complique le système scopique du tableau (FIG. 2). Elle est tout entière concentrée sur elle-même : ses deux bras convergent sur sa jambe et son pied droits, formant une ligne oblique quasiment parallèle à celle de son regard en plongée vers le miroir posé au sol. Elle s'y contemple en toute sérénité. Cette visible satisfaction devant sa propre beauté donne à cette Suzanne une dimension narcissique qui a au moins deux implications sur le plan interprétatif.



FIG. 2. Jacopo Robusti Tintoretto, *Susanna im Bade*, 1555-1556, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband (tous droits réservés).

Du point de vue axiologique, il s'instaure un lien de cause à effet entre ce narcissisme et l'inconscience envers le regard de l'autre, aussi proche soit-il. Son narcissisme la rend vulnérable. Et, du point de vue du discours métapictural, le face-à-face de Suzanne en son miroir coupe d'une ligne virtuelle qui traverse son espace privé (paravent de roses / tronc d'arbre / pièce d'eau) la profondeur de champ ; le regard narcissique coupe perpendiculairement la perspective qui contient le reste du jardin (bois sauvage) et la silhouette du second vieillard, qui, au loin, debout, ne cherche pas à se dissimuler. Par ce dispositif, le spectateur lui-même est empêché de voir, au premier coup d'œil, l'intrus. Suzanne cernée par deux regards qui la prennent en pince est enfermée dans son micro-système visuel. Les regards des deux intrus construisent deux lignes en angle ouvert qui se croisent au niveau de ses deux coudes entourant son genou, même si tout porte à croire que les yeux du vieillard couché cherchent le sexe de Suzanne (Cassegrain, 2010 : 66). Une ligne va d'avant en arrière, l'autre d'arrière en avant, désignant dans une dynamique d'opposition – qui n'est pas sans

rappeler la rivalité initiale entre les deux hommes – l'objet du désir. La puissante libido a véritablement jeté à terre l'un des juges qui rampe, expose la nudité de son crâne, oubliant la dignité de son statut. Les deux nudités de la vieillesse et de la jeunesse contrastent avec force. Un autre système de diagonales forme un triangle entre les trois têtes, la chauve en bas à gauche, la splendidement coiffée au sommet décentré à droite, la chenuë dans la ligne de fuite au fond (FIG. 3).



FIG. 3. Lignes des regards, interférence des plans.

En somme, cette Suzanne décrit le cercle réflexif de la création. Si elle respire la *venustas* (Bornay, 1998 : 132)<sup>19</sup>, elle fonctionne comme une Narcissa : ce qu'elle contemple s'identifie à ce qu'elle donne à désirer et aussi à peindre. Réfléchissement et représentation interagissent ici, ce qui s'accorde avec la conception albertienne de la peinture<sup>20</sup>. Leon Battista Alberti a désigné en Narcisse « l'inventeur de la peinture », le premier peintre de l'humanité (Wajcman, 2004 : 135-138)<sup>21</sup> ; ainsi que l'explique Gérard Wajcman, « donner comme source de la peinture le miroir, c'est destiner la peinture au corps ». Dans ce tableau, s'enchâssent subtilement le dispositif du réfléchissement et le dispositif du cadre-fenêtre, par lequel le peintre représente la *storia*.

Le dévoilement passif ou involontaire se définit comme ce regard indiscret, partagé dans la complicité des personnages internes, du peintre et des spectateurs, qui ne perturbe pas la beauté contemplée et préserve la douceur de son

19 Lautrice rapproche la Suzanne du Tintoret (Vienne) de la *Toilette de Vénus* de Simon Vouet (1625-1627), Berlin, Staatliche Museen.

20 On retrouve cette conception liant miroitement et représentation picturale dans la gravure au double titre *Artiste peignant une femme nue ou Allégorie de la vue* de Jan Pietersz Saenredam d'après Hendrick Goltzius (1558-1617), Washington (1973.59.3), [www.nga.gov/collection/art-object-page.54052.html](http://www.nga.gov/collection/art-object-page.54052.html).

21 Dans le *De pictura*, II, § 26.

moment intime. Les sens de Suzanne ne sont engagés que dans une dynamique centripète de plaisir ou de bien-être, un *pour soi*. Si, pour Alberti, le tableau raconte une histoire, il semble cependant, ici, que le temps peut s'arrêter dans l'avant du drame connu et que le voyeurisme, en cet instant, pourrait ne pas aller au-delà.

Nous allons voir maintenant que la mise en œuvre des sens appelés externes, dans une « tradition immémoriale », et dont la fonction de « satellite de l'enveloppe anatomique » consiste à « informer l'âme des événements du monde et à la prévenir des dangers menaçant le corps » (Vigarello, 2019 : 15) met en jeu véritablement une personne. Le corps vénusien et encore intact que nous offrent les tableaux commentés précédemment sont ouverts à la blessure, « à l'effraction » (Didi-Huberman : 1999, 37-47), du fait même de l'attrait exercé par leur nudité qui appelle le toucher.

## Surprise, avant la prise

Dans les œuvres de ce deuxième groupe, composé de quatre tableaux, les peintres élaborent une représentation de l'émotion. Cette fois, on est plongé dans l'après de la pure contemplation. Le spectateur saisit le caractère instantané de ce point critique qui surgit de la conscience même d'une anomalie : ici, être prise par la vue d'étrangers. Étranger, c'est-à-dire non admis dans l'univers intime. Alors que la contemplation voyeuriste impliquait la durée, la surprise est un pivot temporel associé à un saisissement ou choc psychologique – dans une terminologie moderne – qui déclenche une réaction. Celle-ci se prête à une exploration plastique, esthétique. Dans notre corpus, nous comptons seulement quatre Suzanne surprises<sup>22</sup>. Le paradigme de l'intimité surprise est familier parce qu'il est traité dans une autre entrée culturelle, mythologique celle-ci, à travers l'histoire de Diane et Actéon<sup>23</sup>. Mais il faut également signaler une *Bethsabée à son bain* de l'école de Madrid, datant de 1620<sup>24</sup>. Dans ce tableau, les gestes restent suspendus. Bethsabée et l'une de ses servantes se tournent en même temps vers le spectateur. Bethsabée en oublie de saisir la main tendue par son autre servante qui, à demi nue, debout dans le bassin où elle aide sa maîtresse à descendre, semble ne pas s'être aperçue du regard intrus.

L'instantané et l'inattendu combinés simultanément produisent la surprise : concrètement, dans le cas de Suzanne, la découverte instantanée d'une présence inattendue provoque une expression où le regard semble évaluer d'instinct la distance qui la sépare encore des vieillards. À souligner, l'ambiance nocturne des tableaux de cette catégorie ajoute au secret recherché du bain mais, surtout, au caractère subreptice de la venue des vieillards. Autant Bassano, Lastman et

22 Celles de Jacopo dal Ponte dit Bassano (Nîmes), de Peter Lastman (Berlin), de José Ribera (San Diego) et de Rembrandt (La Haye).

23 Voir Titien, *Diane et Actéon*, 1556-1559, Londres, National Gallery, 185 x 202 cm (NG6611).

24 École de Madrid, *Bethsabée à son bain*, 1620, collection particulière. Les nombreuses représentations picturales de cet épisode, narré dans le Livre de Samuel (2, 11), ne figurent généralement pas la surprise.

Ribera donnent à voir le trio et jouent sur la distance entre l'objet du désir et ses chasseurs, autant le Rembrandt de La Haye (FIG. 4), dans un petit format, fait partager au spectateur une surprise mêlée d'interrogation<sup>25</sup>.

En effet, sa Suzanne ne peut voir les deux prédateurs, dissimulés dans la végétation, mais qui ont été trahis par le bruit qu'ils ont fait en s'approchant. Elle tourne la tête, en se repliant sur elle-même, ramenant le plus possible vers son sexe le linge blanc qui recouvre encore une de ses cuisses. Le spectateur partage avec elle cet effort de scrutation pour distinguer un profil sombre juste derrière elle, dans l'épais feuillage, à droite de la toile et, dans un second temps, à gauche de ce profil, la plume d'un turban qui esquisse la présence de l'autre vieillard. Dans cette scène, la tension auditive s'associe à un visible effort de Suzanne pour identifier la cause du bruit. Avec un grand naturalisme, son réflexe de protection s'accompagne d'un air interrogateur – bouche entrouverte, regard complètement tourné vers la source du bruit. En quelque sorte, le spectateur y mesure, exprimé en distance, le temps restant avant la complète compréhension du danger. Ce type de sollicitation du spectateur fait dire à Michael Bockemühl (2005 : 11) que « tout ce qui dans un tableau fait appel à l'intellect [...] est transposé chez Rembrandt dans une réalité picturale que le spectateur saisit intuitivement, par le seul fait de la regarder ».

Aucune des Suzanne surprises n'est en contact avec l'eau, au contraire des Suzanne dévoilées. Le pied dans l'eau, dont la valeur érotique est bien connue, correspond plutôt, dans ce cas, à l'accomplissement du bain, accession au bien-être, qui contribue à l'impression de moment suspendu, potentiellement durable, de l'intimité.

Les Suzanne de cette deuxième catégorie ont un mouvement de recul, propre à augmenter instinctivement une distance jugée par elles insuffisante, surtout quand les deux hommes sont effectivement présents à leur vue. La surprise chez Bassano, Lastman et Rembrandt est exprimée à la fois par les traits du visage et une main ouverte, tandis que la torsion du buste, l'allongement du



FIG. 4. Rembrandt van Rijn, *Susanna et les vieillards*, 1636, La Haye, Mauritshuis (tous droits réservés).

25 Rembrandt, La Haye (Mauritshuis 147), <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/147-susanna>.

bras, le repli sur soi, ou encore l'enveloppement hâtif dans l'étoffe précédemment abandonnée sont les variants de la peur et du réflexe de protection. La Suzanne de Jacopo Bassano (INHA IP.241), dans son écart qui la déséquilibre, s'appuie sur son bras droit ; son autre bras plus ouvert que tendu ne la protège pas ; la volute de son voile indique le brusque mouvement de tête qu'elle vient de faire au moment où les vieillards ont surgi ; visage pétrifié, bouche entrouverte, elle les regarde fixement avec une totale impuissance.

Chez Ribera (San Diego 2021.51), le point de vue très resserré exclut le contexte naturel ; la proximité des vieillards suggère d'autant plus l'imminence du danger qu'ils arrivent par derrière et seul le muret de pierre dresse un unique obstacle. Sur l'échelle du danger, c'est, parmi les quatre, cette Suzanne espagnole qui est dans la posture la plus critique. Aucun bijou n'agrément sa personne, le repli sur soi s'opère en une complète fermeture des bras et des jambes pour cacher sexe, poitrine et ventre, l'intime du corps féminin – le propre de la femme. Un sein est resté dénudé, éclairé par la lumière blafarde d'une lune supposée.

Si l'on se fie à la gravure pour la *Chirologie* de John Bulwer (1654) (Stoichita, 2011 : 267), la main des Suzanne de Bassano et de Laſtman (Gemäldegalerie 1719) exprime la protection (*protego*) et, chez Rembrandt (La Haye, Mauritshuis), cette main correspond au rejet (*respúo*). La pertinence du geste dépend d'une seule main. Chez Bassano, le vieillard en rouge, que nous voyons de trois quarts de dos, ouvre les mains dans une double gestuelle éloquente : de la main droite, index pointé vers le lointain palais, il demande, avertit ou menace, tandis que de la main gauche, il invite. Quant à Ribera, il sort de cette codification pour imprimer à sa Suzanne un mouvement corporel en adéquation avec l'agression dans le dos.

Loin de lire ces gestuelles comme un alibi destiné à sauver la bienséance, c'est-à-dire à doter d'une hypocrite acceptabilité l'érotisme des corps (Bornay, 1998 : 136)<sup>26</sup>, nous pensons que le sentiment qui domine, ici, est le saisissement qui, comme on le sait, peut provoquer le mutisme ou l'immobilité. Ce qui est rendu visible dans ces tableaux c'est bien la vulnérabilité de Suzanne et, par-delà, grâce à la variation des figures, de toute femme.

Les scènes de ces tableaux nous rendent présente non l'intimité mais la rupture de l'intimité ; le monde clos, caché et secret où se pensait Suzanne perd brutalement toutes ces qualités, la laissant désemparée. C'est un monde que l'irruption a fissuré.

26 E. Bornay évoque chez certains peintres « *un hipócrita y superficial decoro en la representación del tema* » et chez les autres, elle souligne que les « *sentimientos [rechazo, miedo o sorpresa] [...] no restaba[n] efectividad erótica a la escena* ».

## Vers le viol

La troisième catégorie – la majorité des tableaux – nous donne à voir le pulsionnel à l'état brut<sup>27</sup>. Ces tableaux de passage à l'acte parlent de l'envahissement du monde intime, soudainement anéanti. Ils ont pour première caractéristique l'irruption d'autrui par le toucher, sens qui se réalise par suppression de toute distance, associée, ici, au contact direct de la peau de Suzanne par la main d'un vieillard ou bien de l'action de cette main sur le linge enveloppant une partie intime du corps de Suzanne. Ce tissu blanc, indice de sa pureté mais aussi du dénudement qui la vulnérabilise, est un *topos*, présent dans presque tous les tableaux.

La seconde caractéristique de l'acte violent est le *signum harpocraticum*, l'ordre de se taire, intimé gestuellement à Suzanne par l'un des vieillards. La domination cruelle et perverse renforce alors la violence en neutralisant toute possibilité de cri ou d'appel, ce qui condamne la femme à subir de façon absolue – avec l'apparence de consentement induite par le silence –, ce qui va lui être infligé. Ajoutons que, à cet égard, le puissant signifié de la peinture tient à ce qu'elle réalise le silence de façon performative.

On peut parler de perversité du silence parce que le geste d'Harpocrate, explique André Chastel (2001 : 34), a d'abord signifié le silence passif, « je me tais », d'ordre philosophique et sapientiel avant de figurer, avec un sens actif, péremptoire, dans les scènes libertines. Or, ici, point de libertinage galant. C'est de chantage qu'il s'agit. Le silence n'est ni la sobriété d'une parole prudente et réfléchie, ni le signe d'une complicité libertine, mais la dissimulation d'un méfait sciemment commis. L'implication juridique de ce silence apparaît donc immédiatement, et il est, par conséquent aussi, le préalable au faux témoignage des juges, leur crime de lèse-justice. La répression du cri imposée par ce *signum* fait partie intégrante du viol.

Toutefois on peut distinguer assez facilement trois sous-groupes. Dans le premier, constitué par les scènes très semblables des deux Caliari<sup>28</sup>, la nudité est la plus réduite et la gestuelle féminine de rejet ou de refus semble pleine de retenue, voire de distinction. Un espace très important est accordé à la plasticité des étoffes traitées comme un support au riche chromatisme des couleurs « primitives » (Pastoureau, 2016 : 126-128)<sup>29</sup>. Suzanne a ainsi ramené sur sa poitrine son épaisse robe de satin jaune. Et, dans un jeu de rouges, couleur dont Michel Pastoureau souligne la diversification dès le XVI<sup>e</sup> siècle mais aussi l'ambivalence

27 Il s'agit de *Suzanne et les Vieillards* de Jacopo Tintoretto (Madrid), d'Alessandro Allori (Dijon), de Paolo Caliari dit Véronèse (Gênes), de Benedetto Caliari (Paris), de Pierre Paul Rubens (Rome et Madrid), d'Artemisia Gentileschi (Pommersfelden), d'Antoine Van Dyck (Munich), de Rembrandt (Berlin) et de Gerrit van Honthorst (Rome).

28 Benedetto Caliari, *Suzanne et les vieillards* [avant 598], Paris (Louvre INV 137), <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10061271> et Paolo Caliari dit Véronèse, *Susanna e i vecchioni*, 1580, Gênes, Palazzo bianco. Signalons de Véronèse, une autre *Suzanne* de 1585, conservé à Vienne (Kunsthistorisches Museum), qui présente de sensibles variantes (Gemäldegalerie, 3676), <https://www.khm.at/objektdb/detail/398/>.

29 Dès les années 1660, en effet, une nouvelle classification des couleurs fera ressortir trois couleurs « primitives » nécessaires à l'élaboration de toutes les autres, mais n'en nécessitant elles-mêmes aucune autre : jaune, rouge, bleu (Robert Boyle, 1664).

(Pastoureau, 2016 : 108-125), les amples manteaux au lourd tombant des deux hommes mettent en valeur le langage de leurs corps ; ils s'inclinent sous l'effet de l'injonction et des attouchements, menés en cachette d'un bosquet dont l'architecture haute, censée assurer la protection de l'intimité féminine, abrite maintenant, comme par retournement, l'acte des harceleurs, sous le regard inquietant et avide d'un satyre en buste, dont la matière minérale semble soudain s'animer.



FIG. 5. Caliaro Paolo Véronèse (dit) (1528-1588), *Suzanne et les vieillards*, Paris, musée du Louvre, INV137, © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Franck Raux.

Dans le deuxième sous-groupe, les Italiens Jacopo Tintoretto et Allori présentent une Suzanne qui, pour être véritablement aux mains de ses prédateurs, ne livre pas une gestuelle ou une expression facilement lisible. Le Tintoretto de Madrid (Prado, P000386) fait partie d'un ensemble commandé par Philippe II (Soulie, 1913 : 88), destiné à décorer un plafond. L'absence d'expression de Suzanne, caractéristique des visages chez ce peintre, selon Guillaume Cassegrain (2010 : 82), contraste avec la lubricité du vieillard qui a déjà saisi un de ses seins. Quant à la Suzanne d'Alessandro Allori (1561?)<sup>30</sup>, accompagnée du chien qui signifie généralement la fidélité, elle est grimaçante et ses doigts tordus sur les têtes de ses agresseurs montrent une réaction infime en contraste avec son corps exposé gracieusement et non en plein effort pour se dégager : les deux hommes ont bel et bien pris possession d'elle. La focalisation de cette scène en premier plan lui confère un érotisme brutal et cru.

30 Dijon, Musée Magnin (INHA 1938 E 332), <https://musee-magnin.fr/collection/objet/suzanne-et-les-vieillards>

Le Rembrandt de Berlin (daté en 1647) constitue une sorte de transition entre le deuxième sous-groupe et le troisième<sup>31</sup>. Le peintre situe la *storia* à une heure très nocturne et capte la promptitude imparable des vieillards. À peine Suzanne vient-elle de mettre un pied dans l'eau que le plus jeune des deux est déjà arcbouté juste derrière elle, et s'est saisi de son linge blanc ; il le soulève au niveau des reins, tout en faisant un geste invisible pour Suzanne, associé à une expression menaçante. Cependant, le plus âgé, agrippé à la balustrade, la regarde intensément. Les trois personnages, étagés en une diagonale, sont plongés dans un espace d'ensemble sombre, partagé entre une nature immédiate et un édifice lointain. Suzanne, de profil, suspend son mouvement ; elle interroge du regard le spectateur tout en cherchant à voir son agresseur, la tête tournée de face. Elle a replié instinctivement ses bras sur sa poitrine et reste interdite alors qu'elle sent qu'on la déshabille. Le soulèvement du linge au niveau des fesses, lu par Michael Bockemühl (2005 : 71) comme signe que « Suzanne a encore le choix », constitue, pour nous, un acte d'atteinte suprême à la personne et suggère le viol, d'autant plus puissamment pour le spectateur qu'il voit à la fois Suzanne démunie et le geste du juge, invisible pour elle, mais plein d'une inexorable détermination.

Le surgissement par derrière, choisi également par Ribera, combiné à l'injonction de silence et au franchissement du muret de pierre par les bustes et bras masculins, produit un mouvement intrusif en avant, vers le spectateur, alors que Suzanne fait une contorsion, qu'accompagne une expression de dégoût, qui la déporte vers la gauche – jambes, épaules, tête<sup>32</sup>. La nudité met ici en évidence un corps blanc, jeune et attirant, dont les bras et mains effectuent la gestuelle du rejet en un contrepoint (*contrapposto*), presque chorégraphique, vers la droite.

Avec les deux peintres hollandais Anton Van Dyck puis Gerrit von Honthorst, la gestuelle des agresseurs change : ce n'est plus par le *signum harpocraticum* mais par l'index pointé qu'ils en imposent à Suzanne. Là encore, la sémantique d'ordinaire sacrée de ce geste est ici détournée au service d'un acte perfide et malhonnête (Chastel, 2001 : 49-52).

Dans la scène peinte par Van Dyck en 1621-1622 (Munich, Alte Pinakothek 595), c'est le jeune qui pointe vers le ciel l'index d'une main vigoureuse, placée au ras du visage de Suzanne, redoublant ainsi l'expression d'un discours qui ne laisse aucune issue à la jeune femme. Cependant, alors que le plus vieux a déjà posé un doigt sur son épaule nue, elle tend le bras rattrapant l'habit avec lequel elle veut s'envelopper complètement (FIG. 6). Tout en marquant un écart vers la droite, dans le sens opposé à la place des juges, elle a resserré ses jambes et regarde terrifiée ses deux agresseurs, en tournant la tête vers la gauche. Cette dynamique contrariée exprime bien le déchirement intime entre la sensation d'être une proie et le désir d'en réchapper.

31 Rembrandt, *Susanna and the elders*, 1647, Berlin, Staatlichen Museen (Gemäldegalerie 828E), <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/rembrandts-berlin-susanna-and-the-elders/>.

32 Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards*, 1610, Pommersfelden, Château de Weisseinstein, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_\(1610\),\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg?uselang=fr).



FIG. 6. Van Dyck, *Susanna und die beiden Alten*, 1621-1622, Munich, Alte Pinakothek, licence CC BY.

Quant à Gerrit van Honthorst (Rome, Galleria Borghese 027), il répartit ses personnages en un « v » qui occupe l'espace du tableau, et il place au point médian bas (pointe du « v ») le jeu des mains agrippant le linge de Suzanne. Alors qu'elle tire de toutes ses forces d'un côté, l'un des juges tire aisément de l'autre, s'amusant de ce rapport de forces qui lui promet de triompher. L'index pointé du comparse se situe au point médian haut, en réplique à la main qui tient le linge blanc de Suzanne. Les deux hommes affichent un sourire à la fois désinvolte et cynique, alors que Suzanne, bouche ouverte, la tête tournée vers eux, crie, autant par rage et par peur que pour redoubler l'énergie qu'elle doit déployer.

Cette typologie met en lumière la différence d'état d'esprit avec lequel l'artiste aborde l'épisode du bain de Suzanne, l'occasion de l'abus des juges. Soit ces peintres saisissent un « avant », paisible, duratif, qui offre la contemplation du nu idéal, le moment du désir à l'état pur, qui s'accomplit en voyeurisme serein, laissant la part belle à l'imagination érotique et posant la question du plaisir du public, un plaisir particulièrement ou exclusivement masculin (Lochert *et al.*, 2024 : 50, 60)<sup>33</sup> ; soit ils captent le « pendant », un instantané dont la dynamique est généralement chargée de l'urgence des passions (autorité lubrique, panique, colère, impuissance). Les Hollandais, particulièrement, travaillent ce qu'André Chastel appelle la seconde perspective, la perspective psychique, à savoir, l'effet physiognomonique fondé essentiellement sur les gestes (2001 : 17). Alors que, chez les Hollandais, la nudité frontale voire abrupte avait déjà représenté le suicide de Lucrece<sup>34</sup>, le corps exhibé des Suzanne hollandaises communique moins le désir érotique que l'effroi de la brutalité opérante : si ce spectacle peut être jouissif pour certains, il est sans nul doute horrifiant pour d'autres. La *terribilità* en a chassé toute sensualité érotique : nous rejoignons E. Bornay (1998 : 77), quand elle affirme que la nudité ne suffit pas à produire l'érotisme.

L'intégrité du sentiment de l'intime est indispensable à la constitution de la personne comme unité. Or cette unité se brise et éclate dans le viol. La personne construite par la civilisation se trouve détruite par la pulsion incontrôlée dominatrice (Fessaguet, 2021 : 189).

33 « L'imagination est d'autant plus sollicitée que le viol n'est pas représenté de façon explicite ».

34 Voir par exemple Lucas de Leyde, *Le suicide de Lucrece*, 1514-1515, Paris, Petit Palais (GDUT 5883), <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/le-suicide-de-lucrece-bartsch-134#infos-secondaires-detail> ; Joos Van Cleve, *Lucrece*, 1520-1525, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Gemäldegalerie 833).

Par conséquent, les tableaux du saisissement et ceux de la transgression proposent des scènes où toute intimité n'est reconnue qu'à travers sa destruction consommée. À cet égard, on peut suggérer que, pour toute une catégorie de ces artistes, peindre l'épisode de Suzanne revient à livrer un récit ou une représentation du viol, sujet par ailleurs réputé « doublement impossible » (Lochert *et al.*, 2024 : 41)<sup>35</sup>. Le nu en peinture, condamné pour des raisons morales, mais de fait pratiqué, parce que recherché par des clientèles privilégiées et intouchables, servirait dans ces cas un discours sur le viol – peut-être avec davantage de complaisance chez les peintres masculins ?

## La part intime du peintre

L'artiste conçoit son œuvre et, ce faisant, opère la transmission d'idées et d'émotions orientées, dans les tableaux étudiés, vers la contemplation du beau ou vers la cruauté du chantage cynique. Les éléments objectifs du tableau sont inséparables d'une *automisésis* que déjà Brunelleschi avait exprimée par la formule « tout peintre se peint » (Arasse, 2021 : 13-17). Il ne s'agit pas, ici, de dégager les signes de la personnalité ou de la psyché d'un peintre mais de suggérer sommairement comment la vie privée compénètre plus d'une fois la pratique artistique : comment Jacopo Tintoretto, Rembrandt ou Gentileschi peignent, par-delà un thème revivifié, une part d'eux-mêmes. Le cas d'Artemisia Gentileschi, seule femme du corpus, se détache par « une identification sans précédent avec la victime » (Crooper, 1998 : 129) dans certaines de ses œuvres qui pourrait bien s'assimiler à une empreinte autobiographique : utilisée par son père comme modèle, et peignant dans son atelier, elle sera violée par Agostino Tassi, « chargé de lui enseigner la perspective » (*Idem*) un an après ce tableau. Elle l'a peint à l'âge de dix-sept ans et on peut y reconnaître un visage très semblable à l'autoportrait de son *Allégorie de l'inclination* (1616). Des cinq tableaux qu'elle a réalisés sur ce sujet, c'est celui qui exprime le plus crûment l'agression sexuelle.

Tintoretto, de son côté, ayant été formé dans la Venise des années 1520-1530 ouverte au maniérisme toscan, est caractérisé par la multiplicité de ses styles, l'audace de ses compositions obliques, sa touche rapide, son attrait pour Michel Ange dont il étudie les copies d'œuvres, créant son propre style maniériste pénétré de tradition vénitienne<sup>36</sup>. Il peint Suzanne dans plusieurs situations et recourt à des esthétiques très différentes<sup>37</sup>. Il est impossible de discerner sous les traits de ses diverses Susanne la seule Fausta, sa chère épouse à qui il lègue tout dans son testament (De Mas-Latrie, 1868, 3 : 306-308). Celle du Prado ressemble en tous points aux femmes figurant à droite de son *Salomon et la Reine de Saba*, peint à la même période (1554-1555, Prado)<sup>38</sup>. Veronica Franco fait-elle partie de

35 Les autrices se réfèrent à la fiction et à la fiction théâtrale en particulier, en rappelant que les normes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles interdisaient et la révélation du sexe et la brutalité défiant la représentation.

36 Voir Chaſtel (1995 : 298-299), Bucci et Buricchi (2006 : 393-399).

37 Celle de Vienne, d'après André Chaſtel, peut se rapprocher de Véronèse (Chaſtel, *ibid.*).

38 Voir Tintoretto, Prado. et *Visita de la Reina de Saba a Salomon*.

ses modèles (Callu, 2011 : 113-114) ? C'est avec elle qu'il aurait eu Marietta, la fille qu'il promène partout habillée en homme, d'après Gustave Soulier, et qui, elle aussi, sera peintre. Sa Suzanne de Vienne invite aujourd'hui encore au fantasme (Henric, 2002)<sup>39</sup>. Le maître explore les forces qui s'exercent dans les lignes, les positions des corps, les jeux de regards, suivant que la peinture sera disposée sur un plafond ou sur un mur, suivant qu'elle est *apaisada* (oblongue) ou haute et vaste. Tantôt il joue avec la liberté de contemplation du spectateur, placé à l'abri de son espace réel, tantôt il organise la complicité entre personnages et spectateurs.

En revanche, dans le tableau du Guerchin, peint en 1617, le pouvoir accordé au spectateur provient de l'un des vieillards qui tient lieu de personnage admoniteur : son index pointé, explicatif semble-t-il, établit la complicité entre les hommes internes et le public (masculin ?), dans un même élan voyeuriste et pour un même plaisir coupable, si l'on considère, avec Annie Gentès (2007), que l'intime du spectateur est recréé dans le lieu d'exposition du tableau.

Quant aux deux Susanne que Rubens a peintes, quand il avait une trentaine d'années, elles semblent inspirées de la même femme. Ce serait là une fidélité au modèle qui a bel et bien existé dans sa vieillesse : en effet, à partir de ses cinquante-trois ans, c'est sa jeune et nouvelle épouse, Hélène Fourment, qui posera pour lui<sup>40</sup>. Rubens offre un parfait exemple de la circulation des savoirs picturaux. À l'époque de ses deux Suzanne (1607 et 1610), l'influence italienne se ressent fortement dans son œuvre. Il a servi les Gonzague à la cour de Mantoue de 1600 à 1608<sup>41</sup>. Mais, surtout, lors d'une mission auprès de Philippe III, à Madrid en 1603, pour le compte du duc de Mantoue, il découvre Titien dont il admire et copie des *Poesie*, commandés par Philippe II, remplis de nus féminins (Brown, 1990 : 198-201).

Le cas de Rembrandt est remarquable car il a travaillé le thème de Suzanne pendant vingt ans, recherchant, en particulier au moyen du dessin, le geste le plus pertinent (Bockemühl, 2005 : 67-72). Il se détache de son maître, Pieter Lastman, après l'avoir copié. Cependant Lastman a peint ce thème tardivement, en 1614, bien après son voyage en Italie (1604-1607), où il reçoit en particulier l'influence de Caravage.

Rembrandt, qui s'inspire tant du jeu théâtral et dont « [...] en pratique les modèles se présentaient dans un atelier théâtralisé » (Alpers, 1988 : 91, -92, 170), représente d'abord les vieillards dialoguant avec Suzanne pour s'orienter ensuite vers la mise en scène d'une gestuelle qui resserre le groupe, organiquement lié par l'expressivité des corps : corps replié de Suzanne, échine des vieux courbées par une convaincante perfidie, jeu de mains, têtes penchées et traits du visage affinés ou épaissis pour exprimer leur menace cruelle et leur domination.

39 Le narrateur homodiégétique, amoureux éconduit, se projette dans l'univers du peintre et imagine l'état d'âme d'un Tintoret âgé peignant son beau modèle alors que Tintoret n'a que trente-cinq ans à cette époque.

40 Cf. Pierre-Paul Rubens, *Hélène Fourment à la fourrure*, 1538, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Gemäldegalerie, 688).

41 Voir l'exposition Rubens, *Portraits princiers*, Paris, musée du Luxembourg, 4 octobre 2017-14 janvier 2018.

Là encore, il est légitime de se demander laquelle, parmi les trois principales amantes et/ou épouses de Rembrandt, est représentée. La Suzanne de 1636 pourrait bien être Saskia, sa première épouse, avec qui il a eu Titus, et qui est identifiée dans *Le Fils prodigue*, sur les genoux de l'artiste lui-même. Il l'a portraiturée, à la pointe d'argent et l'a prise pour modèle dans bien des œuvres. Qu'en est-il de la Suzanne de 1647 ? Peut-il s'agir de Geertghe Dirckx, gouvernante de Titus depuis la mort de sa mère, en 1642, jusqu'en 1648 ? Malgré la très probable motivation financière de cette relation, malgré la séparation brutale imposée par Rembrandt, elle lui aura servi de modèle au même titre que Saskia et Hendrickje, affirme Svetlana Alpers (1988 : 153). Si l'on considère l'obstination esthétique de Rembrandt pour ce thème, il pourrait avoir perpétué en 1547 l'image du défunt modèle, ou encore, avoir choisi son nouvel amour, Hendrickje, attesté en 1649, mais peut-être rencontré avant<sup>42</sup>. On remarquera l'étrange résonance entre les différentes facettes de la vie d'Hendrickje et la perception que cette femme est amenée à livrer d'elle-même : elle vivait en concubinage avec le peintre et eut avec lui un enfant. Elle fut son modèle pour deux femmes nues, Bethsabée et sans doute Suzanne. Convoquée par le conseil ecclésiastique, elle reconnut qu'elle avait vécu comme une « prostituée » (Alpers, 1988 : 154-155).

## Conclusions

Au terme de ce travail, nous pouvons avancer que Suzanne, plus qu'un thème permettant de travailler sur le nu, est un discours sur la nudité (Didi-Huberman, 1999 : 14-15), une perméabilité au toucher, à la cruauté, qui donne à voir le drame d'une personne. La dramatisation offre aux peintres une vaste palette de possibles scénographiques. Une esthétique de la surprise comprenant les postures physiques, les gestuelles et les expressions émotionnelles semble les attirer, et stimuler tout particulièrement leur attrait pour la *terribilità*. Il apparaît que la situation des artistes, qu'il s'agisse de la prédilection pour leur modèle ou de leur expérience personnelle, oriente le choix du moment de Suzanne. Leurs émotions participent donc de la construction de l'intime du tableau.

Par ailleurs, l'influence italienne marque de façon générale l'expérience de tous les peintres quel que soit leur pays d'origine, de même que le goût pour le nu féminin est répandu également dans toute l'Europe, par le biais de l'aristocratie. L'exhibition du corps dans un scénario érotique, voyeur ou cruel, fascine tout autant les artistes espagnols et constitue une composante du goût espagnol. Mais l'interdit contreréformiste qui pèse avec une force particulière dans la Péninsule se combine à la préférence qu'ont les monarques espagnols pour les peintres étrangers, empêchant les peintres péninsulaires d'explorer le nu mythologique ou biblique au même titre que l'ont fait les maîtres italiens ou hollandais (Brown, 1990 : 311, 313). Faut-il rappeler que Ribera est italien d'adoption ?

42 Hendrickje Stoffels vit quatorze ans avec le maître (1649-1663). Ils se marient en 1654, alors qu'elle est enceinte de leur fille, Cornelia. Elle a été peinte de nombreuses fois.

D'un côté, ces œuvres participent, à des degrés divers, de la représentation du viol, dont l'histoire, explique Georges Vigarello (1998 : 8), « ne saurait se limiter à celle de la violence » puisqu'elle est « un entremêlement complexe entre le corps le regard et la morale ». D'un autre côté, l'actualité en même temps que la véracité de ces tableaux, qui permettent de saisir une construction du sentiment de l'intime, tiennent finalement à la présence corporelle sensible qui les anime, et qui, par-delà toutes les différences, convoque chez le spectateur du présent son propre sentiment d'intimité.

## Principaux tableaux cités

- ALLORI, Alessandro, *Suzanne et les vieillards*, 1561 ?, Dijon, musée Magnin, 202 x 117 cm (INHA 1938 E 332).
- BARBIERI, Giovanni Francesco, dit Guercino / Le Guerchin, *Susana y los viejos*, 1617, Madrid, musée du Prado, 176 x 208 cm (Prado P000201).
- BASSANO, Jacopo dal Ponte, dit, *Suzanne et les vieillards*, 1585, Nîmes, musée des Beaux-Arts, 85 x 125, 5 cm (INHA IP.241).
- CALIARI, Benedetto, *Suzanne et les vieillards*, 1500-1600, Paris, musée du Louvre, 200 x 203 cm (Louvre INV 137).
- CALIARI, Paolo dit VÉRONÈSE, *Susanna e i vecchioni*, 1580, Gênes, Palazzo bianco, 111 x 145 cm.
- École de Madrid, *Bethsabée à son bain*, 1620, Madrid, collection particulière (vendu par Coderoso, Galería de arte antiguo), 147 x 111 cm.
- GENTILESCHI, Artemisia, *Suzanne et les vieillards*, 1610, Pommersfelden, Schloss WesseinStein 170 x 119 cm (collection Schönborn 8231).
- GOLTZIUS, Hendrick (1558-1617) d'après, Jan Pietersz Saenredam, *Allegory of Visual Perception, Artist painting a nude woman*, ca 1598, Washington, National Gallery of Art, gravure (1973.59.3).
- LASTMAN, Pieter, *Susanna und die beiden Alten*, 1614, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, huile sur bois, 47 x 38 cm (Gemäldegalerie 1719).
- LOTTO, Lorenzo, *Susanna e i vecchioni*, 1517, Florence, Galleria Uffizi, 66 x 50 cm (1890 n. 9491).
- RIBERA, José, *Susana y los viejos*, 1614-1620, San Diego (California), The San Diego Museum of Art, 138,5 x 179 cm (San Diego 2021.51).
- RUBENS, Peter Paul, *Susanna e i vecchioni*, 1607, Rome, Galleria Borghese, 94 x 65 cm (Galleria Borghese inventario 277).
- RUBENS, Peter Paul, *Susana y los viejos*, Madrid, 1610, Academia de San Fernando, 190 x 223 cm (academia de bellas artes 0688).
- RUBENS, Peter Paul, *Helena Fourment (« Das Pelzchen »)*, *Hélène Fourment à la fourrure (La petite pelisse)*, 1538, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 176 x 83 cm (Gemäldegalerie, 688).
- TINTORETTO, Jacopo Robusti, dit TINTORETTO, *Suzanne au bain*, 1550, Paris, musée du Louvre, 167 x 238 cm (INV 568).
- TINTORETTO, Jacopo Robusti, dit TINTORETTO, *Susana y los viejos*, 1552-1555, Madrid, Museo del Prado, 58 x 116 cm (Prado P000386).
- TINTORETTO, Jacopo Robusti, dit TINTORETTO, *Susanna bathing*, 1555-1556, Vienne, Kunsthistorisches Museum, huile sur toile, 146 x 193,6 cm.
- TINTORETTO, Domenico, *Suzanne*, 1580, Washington, NGA, 150 x 102 cm (1939.1.231).

- TIZIANO, Vecellio dit TITIEN, *Susanna und die beiden Alten*, 1555-1556, Vienne, Kunsthistorisches Museum, huile sur toile, 146 × 194 cm (Gemäldegalerie, 1530).
- TIZIANO, Vecellio dit TITIEN, *Diane et Actéon*, 1556-1559, Londres, National Gallery, 185 x 202 cm.
- VAN DYCK, Anton *Susanna und die beiden Alten*, 1621-1622, Munich, Alte Pinakothek, 194 x 144 cm (Alte Pinakothek 595).
- VAN HONTHORST, Gerrit, *Susanna e i vecchioni*, 1655, Rome, Galleria Borghese, 157 x 213 cm (Galleria Borghese inventario 027).
- VAN RIJN, Rembrandt dit REMBRANDT, *Suzanna*, 1636, La Haye, Mauritshuis, 47,4 x 38,6 cm (Mauritshuis 147).
- VAN RIJN, Rembrandt dit REMBRANDT, *Susanna und die beiden Alten*, 1647, Berlin, Staatlichen Museen Gemäldegalerie, 76,6 x 92,8 cm (Gemäldegalerie 828E).

## Bibliographie

- ALCOLEA BLANCH, Santiago, *Chefs d'œuvre du Prado*, trad. Robert Marrañ, Paris, Albin Michel [éd. originale Barcelone, Poligrafia], 1991.
- ALPERS, Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt : la liberté la peinture et l'argent [Rembrandt's enterprise. The Studio and the Market, 1988]*, trad. Jean-François Sené, Paris, Gallimard, « NRF. Essais », 1991.
- ARASSE, Daniel, *Le Sujet dans le tableau. Essai d'iconographie analytique [1997]*, Paris, Flammarion, « Champs'arts », 2021.
- ARASSE, Daniel, *Désir sacré, désir profane. Le Corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, Édition du Regard, 2015.
- ARTIERES, Philippe, *L'Histoire de l'intime*, Paris, CNRS édition, 2022.
- AZOULAY, Victor, « Le nu, l'intime, le regard... », *Sigila*, 2015, vol. 35, n° 1, 45-57, doi : [10.3917/sigila.035.0045](https://doi.org/10.3917/sigila.035.0045)
- BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt (1606-1669). Le Mystère de l'apparition*, trad. Marie-Hélène Meier, Köln/Paris, Taschen/Le Monde, « Le Musée du Monde », 2005.
- BORNAY, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura española*, traduction de Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Nerea, 1990.
- BUCCI, Christina et BURICCHI, Susanna, « Venise et ses alentours », in *La Grande Histoire de l'Art*, vol. 7 : *La Renaissance*, Paris, Le Figaro, 2006, 393-399.
- CALLU, Jean-Pierre, « Les Lettres intimes à divers de Veronica Franco, Venise 1580 », *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 2011, 111-116.
- CASSEGRAIN, Guillaume, *Tintoret*, Paris, Hazan, 2010.
- CHASTEL, André, *L'Art italien [1982]*, Paris, Flammarion, 1995.
- CHASTEL, André, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Lévi, 2001.
- COPELLO, Fernando, « Jardín, clausura y censura : historias de tijeras en la España de los siglos XVI y XVII », in Juan Carlos Garrot, Jean-Louis Guereña, Mónica Zapata (dir.), *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Paris, Indigo, 2009, 145-163.

- COPELLO, Fernando, « À propos de la mise en scène du corps dans la représentation de l'épisode biblique de Suzanne et les vieillards (Espagne : XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles) », in Mary-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (dir.), *Réalités et représentations du corps dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (vol. I), Nancy, Université de Nancy, 2011, 269-284.
- CROOPER, Elisabeth, « La Réforme de l'art et la deuxième Renaissance de Rome. Des Carrache au Bernin », in *L'Art italien de la Renaissance à 1905*, Paris, Citadelles Mazenod, 1998, 89-295.
- DE MAS-LATRIE, Louis, « Testaments d'artistes vénitiens. Benoit Bordone, Zuccato, Sansovino, le Tintoret, Benoit Cagliari, Palma jeune, le fils de Tintoret », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1869, tome 30, 298-319.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 1999.
- FERRY, Joëlle, « L'histoire de Suzanne », in Jacques Henric, Joëlle Ferry, Joséphine Le Foll, *Suzanne et les vieillards*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 65-95.
- FESSAGUET, Dominique, « Suzanne et les vieillards », *Topique*, 2021, vol. 152, n° 2, 183-190.
- GENTES, Annie, « L'intime à l'épreuve du réseau », *Communication et langages*, 2007, n° 152, « Usages médiatiques du portrait », 89-105.
- GINZBURG, Carlo, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1989, 113-137.
- HENRIC, Jacques, « Lumières de la peinture, feu de mes reins », in J. Henric, J. Ferry, J. Le Foll (dir.), *Suzanne et les vieillards*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 13-64.
- LOCHERT, Véronique, SCHWEITZER, Zoé, ZANIN, Enrica, *La Fiction face au viol*, Paris, Hermann, 2024.
- LE FOLL, Joséphine, « Le Regard de Suzanne », in J. Henric, J. Ferry, J. Le Foll (dir.), *Suzanne et les vieillards*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 97-149.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, 1649, Biblioteca Nacional de España, <https://bne.digitial.bne.es/bd/card?oid=0000092837&site=bdh>
- PASTOUREAU, Michel, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.
- PIGLER, Andor, *Barockthemen : eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts* [1956], Budapest, Akademiai kiado, 1974.
- PORTÚS, Javier, « Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro », *Espacio, Tiempo y Forma*, 1995, Serie VII, Historia del Arte, t. 8, 55-88.
- RANUM, Orešte, « Les refuges de l'intimité », in Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée III*, Paris, Seuil, 1986, 209-259.
- RIEDMATTEN, Henri de, *Le Suicide de Lucrece. Éros et politique à la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2022.
- SERIS, Émilie, « La renaissance du nu antique à Venise : Pietro Bembo et le Titien », *International Journal of the Classical Tradition*, 2011, vol. 18, n° 2, 201-225.
- SOULIER, Gustave, *Le Tintoret. Biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1913.
- STOICHITA, Victor, *L'Œil mystique : peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or [Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art (1995)]*, Paris, Le Félin, 2011.
- VASARI, Giorgio, *Vies des artistes : vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes I* (1550, 1568), trad. Léopold Leclanché et Charles Weiss, préface de Véronique Powell, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 2007.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil, 1998.

VIGARELLO, Georges, *Le Sentiment de soi* [2014], Paris, Seuil, « Points », 2016.

WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.