

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Band: - (2003)

Heft: 34: Nach der Bibel = Après la Bible : approaches to the scriptures

Artikel: Suzanne au bain : ou l'invention de la pudeur

Autor: Pot, Olivier

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006434>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Olivier Pot

Suzanne au bain

ou l'invention de la pudeur

L'image que nous avons aujourd'hui de la Suzanne biblique se réduit le plus souvent pour nous à la scène du bain reproduite à l'envi par les peintres de la Renaissance.¹ Au regard de la théorie de la réception (*Wirkungsgeschichte*), un tel parti-pris est révélateur: l'époque moderne trouve dans cet épisode surtout matière à explorer le lien entre le désir et la représentation. Le motif de la Suzanne aux bains épiée par deux vieillards lubriques est à rapprocher de situations similaires qui mettent en scène, font voir littéralement, la "pulsion scopique": avec la Bethsabée guettée par David lors de ses ablutions, il constitue l'équivalent biblique de la scène classique de Diane surprise par Actéon, ou de Vénus "à sa toilette" espionnée par l'Amour ou une servante. L'enjeu de ces scènes est de "théoriser" le tabou de la nudité dont l'enquête de Kenneth Clark, *Le Nu* fait l'"archéologie" pour l'histoire de l'art.² Comment oser montrer, dévoiler la nudité de la femme? Dans un livre récent consacré précisément à l'interdit et à la transgression du *voir* à la Renaissance, Daniel Arasse rappelle, après Clark, que la tradition de la "femme nue" exige, pour être acceptée, un contexte matrimonial:³ la *Vénus* de Dresde de Giorgione, par exemple, est encore un tableau de mariage comme si peindre la nudité féminine requérait une caution "généalogique" (l'Église ne légitime le plaisir sexuel que dans les limites du

¹ Voir Jean-Claude Prêtre, "Suzanne par Suzanne. Essais d'iconographie", in *Suzanne: le procès du modèle*, édité par J.-Cl. Prêtre, Paris, La Bibliothèque des arts, 1990, pp. 29-127.

² K. Clark, *The Nude: a Study of Ideal Art*, London, J. Murray, 1956.

³ Daniel Arasse, *On n'y voit rien, Descriptions*, Paris, Éditions Denoël, Folio Essais, p. 130 sq.

mariage et dans la mesure stricte où il est subordonné à la reproduction de l'espèce). À partir de 1538 en revanche, plus n'est besoin de recourir à l'alibi du mariage pour *faire du nu*: c'est l'innovation (il faudrait dire: la révolution) qu'introduit la *Vénus d'Urbino* du Titien, tableau qui passera, jusqu'à l'*Olympia* de Manet, pour le modèle d'une représentation autonome, exonérée de toute obligation de justification, déliée de tout prétexte. Dans un sens, la "Suzanne aux bains" relèverait de la variante archaïque: la scène propose un éloge de la chasteté, ou de la fidélité dans le mariage, puisque l'héroïne biblique, comme la Lucrèce de Tarquin le Superbe souvent aussi représentée à partir de la Renaissance⁴, n'hésite pas à affronter la mort plutôt que de céder aux avances des deux vieillards. Dans un autre sens, la scène de Suzanne participerait à l'inverse de la coupure épistémologique que la *Vénus d'Urbino* inaugure dans l'histoire de la représentation de la nudité. Ce qu'elle *donne à voir* – par une sorte de mise en abîme qui, pour parler comme J.-F. Lyotard, "fait voir ce qui fait voir, et non ce qui est visible" –, ne serait-ce pas à la vérité le *regard voyeur* du spectateur? À travers la posture des deux vieillards dissimulés derrière un arbre pour relouer l'héroïne à sa toilette, ne conviendrait-il pas de reconnaître en fin de compte la position ou la médiation d'un *spectator in tabula* (il doit y avoir un spectateur dans le tableau au même titre qu'il y a dans le texte un *lector in fabula*)? Si le désir du spectateur réel qui est appelé à donner corps et existence au tableau a besoin d'être relayé par le désir des spectateurs-personnages représentés dans le tableau, le motif de Suzanne aux bains répond alors en tous points au dispositif que Daniel Arasse place au centre même de la représentation de la *Vénus d'Urbino* du Titien (1538): "Aujourd'hui il faut à tout prix trouver notre relais dans le tableau [...] la construction du tableau nous donne [...] une position équivalente à celle de la servante par rapport à Vénus; très près de la figure et à

⁴ À la fin du XVI^e siècle, Artemisia Gentileschi projette dans Suzanne (comme dans Judith) ses fantasmes de viol, cf. J.-Cl. Prêtre, *art. cité*, p. 77.

genoux devant elle”. En toute hypothèse, la scène de Suzanne aux bains offre aux peintres “modernes” une chance d’explorer le rapport amoureux, le lien affectif qui se trouve à l’origine de la représentation: la *nudité* de l’héroïne biblique *met à nu*, si j’ose dire, le voyeurisme inhérent à toute opération du regard telle qu’au moins la postule l’invention de la théorie perspectiviste à la Renaissance. Dans le tableau d’Albrecht Altdorfer, une imposante architecture écrase la scène du bain, toute minuscule et rejetée dans le coin inférieur gauche: tapis dans l’ombre des feuillages, les vieillards paraissent à peine visibles comme si, par une sorte de jeu de cache-cache, le *voyeurisme* consistait précisément en l’occurrence à *chercher le voyeur*. Or ce voyeur furtif et dissimulé est bien autre qu’un vieillard ridicule: c’est le spectateur lui-même qui se voit ainsi occulté par procuration dans la mesure où la position qu’il occupe comme le *vrai* point d’origine du regard-désir est condamnée à demeurer *aveugle*, ou *inconsciente*. Je ne dois pas me voir voyant; ou alors cette mise en abîme du voyeurisme prendra la forme d’une devinette qui fait que, comme Œdipe, l’inquisiteur qui cherche à découvrir le regard est lui-même un coupable en sursis, et le spectateur qui condamne, un voyeur qui s’ignore ou feint de s’ignorer.⁵ La *mimêsis* du tableau réside toute entière dans cette dénégation *mimologique* du désir du spectateur qui affleure dans la *parodie* de deux vieillards indignes.

En tout état de cause, l’exégèse médiévale ignorait l’*évidence cachée* du désir dont Suzanne est l’objet.⁶ Pour Hippolyte (vers 230), l’héroïne symbolise l’Église, le jardin de Joachim la communauté des Saints (semblables à des arbres, ils portent les fruits plantés par l’Église) et les vieillards les

⁵ Un belle lithographie de Dali montre Suzanne de dos: sa nudité se révèle seulement aux vieillards dans le regard desquels le spectateur déchiffre la mimique de son propre désir.

⁶ Si les écrivains aussi bien juifs que chrétiens mentionnent rarement Suzanne, la littérature arabe exploite les virtualités érotiques du sujet (*Les Mille et Une Nuits* ou *Les Histoires d’amour* de Ibn as Sarradsh).

deux nations (circoncis et païens) qui intriguent contre l'Église. La nudité n'a plus sa place dans ce scénario: un bas-relief en ivoire (vers 310-320) montre l'héroïne voilée debout entre deux arbres dissimulant les deux vieillards, allusion elliptique à la scène du bain.⁷ Certes, la Renaissance ne représente pas toujours Suzanne nue: chez Jacopo da Empoli (1554-1640), voire dans certaines versions du Tintoret, elle apparaît décemment vêtue. En revanche, ce que nous suggèrent ces peintures apparemment chastes et habillées, c'est le "strip-tease" involontaire de Suzanne que ses servantes apprêtent pour le bain: tout corps féminin dévoilé dans l'intimité de ses soins dégage malgré lui une étrange impression de sensualité. L'intention morale se déplacerait en conséquence des vieillards à la "jeune femme à sa toilette" qui tombe sous le soupçon de se laisser séduire par sa propre beauté, d'être amoureuse de son corps à elle. L'élégante Suzanne maniériste du Tintoret qui, émergeant à demi de l'eau telle la Vénus anadyomène, essuie délicatement son pied droit replié avec une sorte de plaisir sensuel et contemple d'un air pensif dans son miroir sa nudité – que la profusion des bijoux et des bracelets, l'excentricité d'une coiffure bouffante exhibent plus qu'ils n'habillent –, possède assurément un air de *Vanitas* que confirmera plus tard, dans le tableau de Jacopo Jordaens, la présence d'un superbe paon perché sur un piédestal au-dessus de la tête de la baigneuse⁸. La scène de séduction référerait ainsi au désir inconscient de Suzanne: l'héroïne biblique semble parfois montrer davantage de surprise que d'indignation devant les assiduités des

⁷ L'art paléochrétien représente toujours Suzanne drapée dans sa *palla*, en orante voilée, et ignore la scène du bain, et a fortiori "l'image ambiguë de la femme nue épiée à son insu" qui sont des inventions de la Renaissance, cf. Y. Christ, "Suzanne avant Suzanne", in J.-Cl. Prêtre, *op. cit.*, pp. 19-28.

⁸ Tintoret a visualisé l'"autoérotisme" de Suzanne en plaçant la tête d'un des deux vieillards dans l'axe même du *miroir*, comme si le regard de la baigneuse s'identifiait avec celui du voyeur qui l'épie par en-dessous. C'est sur cette énigme du regard que J.-Cl. Prêtre a construit ses 121 variations sur la Suzanne de Tintoret.

vieillards, elle paraît résister mollement à leurs tentatives maladroitement et naïves – presque pudiques à force de gaucherie – de lui retirer ses derniers vêtements.⁹ Chez Jordaens ou chez Jan Massys, c’est par un geste dérisoire et peu efficace en définitive qu’elle recouvre sa nudité d’un voile transparent plus propice à mettre en valeur les formes de son corps qu’à les dissimuler. Et Guido Reni (1575-1642) peint le moment ambigu où l’ingénue n’a pas encore pris conscience de l’intention des deux vieillards mais où déjà le bouleversement dont témoignent leurs visages, ajouté au silence mystérieux qu’ils tentent de lui imposer, lui fait deviner les virtualités érotiques de son propre corps (dans tous ces scénarios, Suzanne se découvre symptomatiquement d’autant plus au spectateur).¹⁰ En d’autres termes, le regard de concupiscence des deux vieillards refléterait non seulement le voyeurisme du spectateur, mais aussi le regard autoérotique de Suzanne: à travers ce dernier, la peinture se plaît à afficher – dans une sorte d’autospécularité amoureuse – son pouvoir de séduction, par lequel elle légitime sa propre *vanitas*. Voyez comme je suis belle: d’éloge de la chasteté, la scène du bain se renverse en glorification de la beauté ostentatoire, de l’art de l’ornementation; à travers la nudité de Suzanne, la

⁹ On en sait plus qui, de Suzanne ou des vieillards, témoigne de plus d’ingénuité. La peinture du XVII^e siècle abandonnera ainsi le modèle néerlandais primitif qui insiste sur la *violence* des deux agresseurs; elle lui préférera le modèle romain (inauguré par le Guercino) qui souligne au contraire la *surprise* des vieillards subjugués par la beauté de l’héroïne. Dans *Les deux barbons*, le vieux Rubens aurait lui-même représenté sa situation comico-tragique face à sa jeune épouse Hélène.

¹⁰ Le remplacement de l’image de la *Suzanna casta* ou *proba* par celle d’une *Suzanna pulchra* inspirée du modèle de la *Vénus Anadyomène* crée un horizon d’attente qui dévie le récit biblique vers une interprétation érotique: dans l’ “Infortune de la chaste Suzanne” (in *La Fin de Babylone*) d’Apollinaire, Suzanne se prostitue à tous une fois que Joachim l’a répudiée pour s’être compromise avec Daniel (cette version qui fait de Daniel le “jeune homme du jardin” dénoncé par les vieillards est suivie par Michel Butor dans “Miroir de Suzanne”, in J.- Cl. Prêtre, *op. cit.*, p. 177).

peinture se proclame objet de désir; elle se découvre corps amoureux.

Du scénario biblique, la Renaissance retient aussi comme segment interprétatif la scène du jugement final où Daniel innocente Suzanne. En la circonstance, l'horizon d'attente crée une répartition en fonction de contraintes génériques. Si, pour des raisons métapicturales, la peinture privilégie naturellement le moment de la séduction qu'elle relie à la pulsion scopique, elle néglige *a contrario* la péripétie du tribunal (citons pourtant comme exception le tableau de Sebastiano Ricci, 1659-1753, qui montre Daniel rendant le jugement du haut d'un escalier). En revanche, la littérature exploite par prédilection la scène judiciaire: le théâtre en particulier ne devait-il pas trouver son bien dans une procédure juridique? Plutôt que de *faire voir* comme le peintre s'y exerce, le dramaturge choisit, par une autre mise en abîme plus propre à son art, de *faire parler*: à l'échange des regards, il préfère l'échange des paroles, le dialogue. À la *monstration* de la peinture dont la structure épideictique (faire l'éloge de la beauté) repose sur une scénographie du désir "voyeur" s'opposerait ainsi la *démonstration* caractéristique de l'*actio* rhétorique. La séduction *dialectique* du discours remplace la séduction *voyeuriste* du corps. Aussi de la série de pièces dramatiques que le thème de Suzanne inspirera à la Renaissance,¹¹ toutes exploitent le suspens de l'accusation plus que le jeu érotique du bain qui n'en représente que le prologue. À cet égard, la réflexion juridique induit une double lecture. D'une part, les interrogatoires séparés des témoins auxquels procède Daniel¹² questionnent la validité du "témoignage visuel", de l' "autopsie". D'autre part, la dis-

¹¹ Citons les pièces de Paul Rebhun, un ami de Melanchton (1535), de Philipp Nikodemus Frisclin (1577), de C. Schoenaeus, de Hans Sachs ou de A. de Montchrestien (1562). Dans la version latine du drame allemand de Sixte Birck (Augsbourg 1532), Nabuchodonosor assiste en personne à la plaidoirie de Daniel.

¹² Le droit romain s'inspirera, à travers Flavius Josèphe, du jugement de Daniel: les empereurs romains du 2^e siècle, tels Hadrien et Antoninus Pius, recommanderont l'interrogatoire séparé des témoins.

culpation de Suzanne marquerait une conscience nouvelle de la femme: même si la parole lui est refusée puisque Daniel parlera à sa place (mais bientôt Shakespeare ne craindra pas de confier le rôle d'avocate à une femme en qualifiant, lors de la scène du tribunal du *Marchand de Venise*, la fine Portia de "deuxième Daniel"), Suzanne échappe néanmoins à son statut d'objet de convoitise auquel la réduit une loi abusive (les deux vieillards n'ont-ils pas l'impudence de se prévaloir de la loi pour exiger de Suzanne qu'elle se dévoile en la présence des juges, viol d'une intimité qui répète légalement, et le consacre, le voyeurisme initial?). En tout état de cause, Suzanne appartiendrait, avec Esther et Judith, à la catégorie de ces femmes bibliques¹³ dans lesquelles la Renaissance projette, sinon une revendication féministe qui ne saurait se penser comme telle à l'époque, du moins le droit des minorités à se faire reconnaître: l'apologétique Réformée assimile ainsi la condamnation de Jean Hus à l'accusation injuste dont Suzanne est victime.¹⁴

Suzanne ou l'allégorie de l'allégorie

La délimitation des enjeux qui hypothèquent le récit biblique à la Renaissance permet de mieux saisir, par une méthode contrastive, la transformation que lui fait subir l'horizon d'attente néo-classique ou pré-romantique. André Chénier nous servira ici à dessiner le moment de la rupture: œuvre de jeunesse éditée seulement en 1833, sa "Suzanne aux bains" cherche à conférer à la forme simple de l'original une

¹³ Voir Karin Walter (éd.), *Zwischen Ohnmacht und Befreiung. Biblische Frauengestalten*, Herder, Freiburg i.Br. / Basel, 1988; André Lacocque, *Subversives ou un Pentateuque de femmes*, Paris, Éd. du Cerf, 1992; Atalya Brenner (éd.), *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*, Sheffield Academic Press, 1995; Marie-Louise Fabre, *Suzanne ou les avatars d'un motif biblique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹⁴ Th. de Bèze, *Icones. Vrais portraits*, trad. de Goulart, Genève, Jean de Laon, 1581, p. 13. Luther voyait dans le Livre de Suzanne un beau poème religieux.

dimension proprement *épique* voire *cosmologique*, dimension qui procède par ailleurs à une revalorisation de l'histoire biblique pensée comme la matrice de l'histoire du monde.¹⁵ Le poème appartient de fait à un ensemble de “micro-épopées” restées, comme d'autres œuvres de Chénier, inachevées: placée sous l'invocation de Newton et de Buffon, l'*Hermès* devait chanter l'invention des sciences censées garantir l'“avenir de l'humanité jouissant du bonheur d'une paix universelle” (Moïse est mis au rang des grands législateurs); à l'*Amérique* revenait la mission de célébrer les Grandes Découvertes (de Magellan à La Pérouse); au regard de ces conquêtes de nature scientifique ou géographique, les six chants de la *Suzanne* – eux-mêmes subdivisés en plusieurs épisodes numérotés – auraient figuré le moment à la fois poétique, religieux et métaphysique à l'œuvre dans la marche de l'humanité. “L'histoire sacrée permet de déterminer l'origine et le développement de l'histoire universelle”: Chénier souscrivait à cette affirmation de Vico qui, dans *l'Origine de la poésie et du droit*,¹⁶ attribue aux récits bibliques une valeur anthropologique. Son épopée excédera, par l'ampleur et l'ambition du projet, le cadre restreint d'un gracieux conte édifiant de la Bible: “Cela aura six chants dont j'ai marqué les séparations. J'ai regret de ne pouvoir le faire plus court”. D'emblée, l'invocation traditionnelle à la Muse se donne pour mission de tirer de la révélation poético-biblique les fondements universels de l'éthique: “Je dirai l'innocence

¹⁵ En tant que ressortissant au genre du *midrach*, c'est-à-dire d'un apologue moraliste et populaire (un personnage est sauvé dans une situation sans issue, grâce à la perspicacité d'un juge), l'histoire biblique de Suzanne est une “forme simple” (au sens de Jolles): le récit “narrativise” une qualité ou une vertu du héros, en l'occurrence le don prophétique de Daniel qu'il *condense* dans la devinette que constitue le double jeu de mots entre *schinos* (lentisque) et *skinein* (briser), *prinos* (chêne) et *kataprimon* (scier).

¹⁶ G. Vico, *De constantia jurisprudentis*, 1721, édité par F. Nicolini, Bari, Laterza, 1936, II, VII, 2, p. 341 (titre de la traduction française, *Origine de la poésie et du droit*, trad. du latin par C. Henri et A. Henry, s.l., Café Clima, 1983).

en butte à l'imposture, Et le pouvoir inique, et la vieillesse impure, L'enfance auguste et sage". À cet égard, le poète peut se réclamer du précédent de deux grandes œuvres littéraires que "la voix sublime et touchante, immortelle harmonie", "fille du Très-haut, organe du génie", a inspirées. C'est d'une part le *Cantique des cantiques* de Salomon dont "la langue enchanteresse" est à l'origine de toute la poésie amoureuse; et d'autre part, le *Paradis perdu* de Milton – ce "grand aveugle dont l'âme a su voir tant de choses" et dont les "discours grands et profonds [...] paroles de délices ou paroles d'effroi" ont

[...] fait entendre et l'enfance du monde,
Et le chaos antique, et les anges pervers,
Et les vagues de feu roulant dans les enfers,
Et des premiers humains les chastes hyménées,
Et les douceurs d'Eden si tôt abandonnées. (p. 448)¹⁷

En d'autres termes, la "petite épopée" de Chénier rejouera la scène primitive de la perte de l'Eden qui est le sujet du poème de Milton. Mais cette fois, contrairement à Ève, Suzanne résiste aux deux vieillards qui sont à l'évidence des personnifications de Satan,¹⁸ comme si Chénier avait l'intention, en relisant l'épopée de Milton à travers le chant d'amour de Salomon, de renouer avec l'innocence du couple originel ("des premiers humains les chastes hyménées") et avec les délices du Paradis terrestre ("les douceurs d'Eden si tôt abandonnées") dont le *Cantique des cantiques* serait tout à la fois la garantie, la promesse et la réalisation poétiques.

Mettre dans la bouche d'un prophète que le lieu où ils sont captifs et maltraités étaient autrefois l'Eden. [...]
Description délicieuse des jardins, la nuit... Les anges bienfaisants y voltigent: c'est l'air frais... les mauvais anges sous de vilaines formes, serpents, autres ... (p. 451).

¹⁷ Les références entre parenthèses renvoient à A. Chénier, *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1940.

¹⁸ Pour Saint Zéno (vers 360), Suzanne était déjà la "nouvelle Ève" qui échappe à la tentation du Paradis terrestre.

En rattachant à une poétique de la religion les progrès matériels de l'Humanité chantés dans l'*Amérique* et l'*Hermès*, le poème de Chénier préfigure à ce stade les épopées métaphysiques et anthropologiques du XIXe siècle qui, de l'*Eloa ou la soeur d'un Ange* de Vigny à la *Légende des Siècles* et à la *Fin de Satan* de Hugo, en passant par la *Chute d'un Ange* de Lamartine (ce dernier envisageait même de rédiger une "Théogonie Chrétienne" sur le modèle d'Hésiode), optent dans un contexte saint-simonien ou illuministe pour la suppression du Mal, le rachat et le salut de l'humanité, voire la rédemption finale de Satan – cet ange déchu que le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand avait déjà réhabilité, précisément à la suite de Milton, comme la figure tragique de la Mélancolie.¹⁹

Dans cette perspective, la Bible, œuvre littéraire majeure, est à la fois le *moment* et le *monument poétique* de l'Humanité. C'est ce que Chénier explique dans le chapitre intitulé "Histoire du style et du goût" de l'*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*: "Ce recueil (la Bible) renferme les ouvrages d'un grand nombre de poètes qui, tous, avaient leur génie particulier ... digne d'être connu ... Ces monuments ont un ton ... qui montre leur antiquité" (p. 606). Pour Chénier qui appartient encore au Siècle des Lumières, le "génie de ces auteurs" a été "altéré, perverti" par des théologiens chrétiens, juifs ou musulmans (p. 607) qui ont "dédaigné la simple intelligence" des textes pour les "expliquer de siècle en siècle par des allégories stupides, des fables grossières et dégoûtantes". Parce qu'ils "n'avaient aucune connaissance des langues, des mœurs, du génie des peuples orientaux", ces interprètes dévoyés "les firent servir d'excuse à la rapine, au parjure, au meurtre, à la tyrannie, à tous les crimes" (p. 607). Toutefois, cette diatribe philosophique rejette le mépris de la Bible qu'affiche le *Siècle des Lumières*: "Voltaire, soit, comme je l'ai

¹⁹ Louis Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.

pensé, qu'il n'aimât ni ne connût la poésie haute et sublime, soit qu'il eût des préventions qui lui venaient de l'horreur pour les atrocités dont ces livres avaient été la cause, l'excuse ou le prétexte, les couvrit de mépris et de ridicule". À l'avenir, conclut Chénier, il deviendra possible avec l'aide de l'archéologie et de la philologie de restituer les ouvrages sacrés à leur pureté originelle: "Je pense qu'il serait bon qu'un littérateur profond, qui serait familier aussi avec les langues orientales ..., sans discussions théologiques, etc. ..., en critique et géographe, nous reproduisit ces livres tels qu'ils sont". Pour le poète de "Suzanne", les travaux de Richard Simon, d'Albert Schultens ou de Robert Lowth (auteur du *De sacra poesia Hebraeorum* paru à Oxford en 1753) ont considérablement "facilité cette entreprise qui rendrait à la littérature plusieurs écrits précieux que de longues superstitions lui avaient enlevés". Cette réflexion philologique témoigne bien sûr du néo-classicisme de Chénier: les œuvres antiques (bibliques ou grecques) qui sont en même temps *orientales* constituent un moment indépassable des arts et des sciences.

J'ai peur que nous ne jugions les anciens ouvrages des Orientaux avec notre justesse d'esprit et notre imagination septentrionale [...] Beaucoup de choses chez les Anciens, soit dans les arts, soit dans les sciences [...] nous sont absolument inconnues; leurs ouvrages nous font voir qu'elles existaient, mais ne nous expliquent ni pourquoi ni comment ... (pp. 608-609)

Reconsidérée à la lumière de l'opposition orient-occident que révèle la poésie biblique, la *nudité* chaste et innocente de Suzanne pourrait bien alors incarner l'idéal d'une beauté primitive et antique qui ignore l'arbitraire et l'artifice d'une morale institutionnelle.

Chez les anciens, l'homme n'étant point habitué, façonné à une multitude *d'institutions arbitraires* et absolument éloignées de la nature, était plus... lui-même... *plus nu* [...] Les anciens étaient *nus*... leur âme était *nue*... Pour nous, c'est tout le contraire... Dès l'enfance, nous *emmaillottons* notre esprit; nous retenons notre imagination par des lisières. (p. 610)

Chénier attribue à cette nudité néo-classique une signification révolutionnaire. L'allusion aux "Sans-Culottes" ("notre âme est

emprisonnée dans des culottes”) (p. 610) s’apparente à l’éloge du *nu héroïque* que David met en scène à la même époque avec le *Serment des Horaces et des Curiaces*, les esquisses du *Serment du jeu de paume* ou la *Mort de Marat*. Rousseau l’avait suggéré en évoquant la danse des jeunes filles Spartiates qui clôt la *Lettre à d’Alembert*: la *nudité* est *politique* en ce qu’elle témoigne de la nostalgie d’un monde originel, d’une nature libre et innocente, éloignée des artifices d’une société dégénérée. Aussi est-elle apte à symboliser du même coup la nature primitive de la poésie: à la philosophie du langage de Rousseau ou Herder, Chénier emprunte sa revalorisation de la langue biblique fondée sur le caractère originel de l’onomatopée, du “pittoresque” et de l’imagination.

Les langues premières, et parlées par des peuples sous un beau ciel et entourés d’une nature vivante et forte, sont plus pittoresques, plus pleines d’onomatopées que les autres; parce que l’imagination tendre de ceux qui les créent... Ensuite elles passent dans l’alambic; on défigure les mots; ils ne peignent plus rien, mais on les garde traditionnellement. (p. 610)

Recontextualisée en fonction de la nouvelle anthropologie que la Révolution met en place, Suzanne est l’allégorie d’un néo-classicisme qui cherche dans les modèles antiques un primitivisme propre à articuler politique et poétique: à la suite de Vico encore, Chénier se souvient que les premiers poètes de l’humanité furent à la fois des législateurs, des “nomothètes”. Mais en même temps, le “monde primitif” des Anciens n’est pas dénué d’une inquiétante étrangeté: en héritier de Lafiteau qui avait soutenu la thèse de la non-contemporanéité des cultures (un héroïsme sauvage et originaire rapproche davantage les Grecs des Indiens d’Amérique que des peuples civilisés), Chénier attache au classicisme, à l’encontre de toute la tradition humaniste, un fort accent de primitivisme, pour ne pas dire de barbarie: l’*Essai* n’affirme-t-il pas que la mentalité des Grecs modernes ne saurait plus rien avoir de commun avec celle des Grecs anciens, même s’il s’agit en fait du même peuple? Désormais, seuls la fiction historique et un imaginaire scientifique seront capables de retrouver le hiéroglyphe de l’humanité primitive: pour ce contemporain de Champollion, la poésie sera une

archéologie qui cherche à ressusciter, à travers la “couleur locale”,²⁰ l’instant mystérieux de l’humanité originelle:

Cela sera d’ailleurs plus court et me laissera plus de place pour des détails historiques et géographiques sur tous ces pays, Phénicie, Judée, Damas, Mésopotamie (p. 854).

Il faudra l’orner de comparaisons, de détails asiatiques sur les vêtements, les aromates, les richesses, etc. ... pour en faire un ouvrage piquant. (p. 853)

Ce que Chénier semble attendre de la Bible et qui justifie à ses yeux le choix de l’épisode de Suzanne, c’est avant tout l’impression d’*orientalisme* (le “détail asiatique”) qu’elle dégage encore au-delà de son occultation ultérieure par le judéo-christianisme. De l’ensemble des notes et des fragments que le poète a réunis pour sa documentation émane une fascination à l’égard d’un orient à la fois exotique et ésotérique, imprégné d’un mysticisme violent, amoral, et tel que l’incarneront plus tard l’Égypte, l’Assyrie ou l’Afrique du Nord chez Fromentin, Chassériau ou Delacroix (le tableau de la *Mort de Sardanapale* vient immédiatement à l’esprit):

Parler des div. babyloniennes et de leurs fêtes impudiques (v. Hérodote et les poètes juifs) et les bien décrire. (p. 854)

Parler de ce fameux temple ou tour de Bel, et cet escalier qui tournait huit fois (v. Hérodote et Rollin, t. 2) et des jardins de Sémir... et de tout ce qu’il y avait à Babyl. La statue échevelée de Sémir. Sardanapale et son épitaphe.

Sur la tour de Babel ajouter: *Fama est*, les fables racontent que ... (p. 854)

Placer quelque part que les rois de Perse passaient l’été au nord, à Ecbatane, et le printemps à Suse et l’hiver à Babylone. (p. 854)

Certes, le récit biblique contenait déjà virtuellement, dans son horizon d’attente, l’idée d’un imaginaire oriental: par exemple, la “Suzanne au bain” d’Albrecht Altdorfer (1480-1538) cédait

²⁰ Emprunté à la peinture du 18^e siècle (où elle signifie la “couleur propre à chaque objet”), ce concept que A. W. Schlegel définira dans son *Cours de littérature dramatique*, 1808, qualifie le “pittoresque” – le “piquant”, dit Chénier – lié au dépaysement historique et culturel.

au fantasme d'une architecture insolite. Néanmoins, Chénier manifeste une préoccupation de la reconstitution historique ou philologique telle que désormais la fiction se donne pour une exploration visionnaire de l'histoire, de ses bizarreries et de ses étrangetés culturelles comme s'en souviendront Michelet, Augustin Thierry voire Flaubert (*La tentation de saint Antoine* ou *Salammbô*).²¹ La référence à la "tour de Babel" est, ici, un indice: l'interprétation *symbolique* qu'elle suscite constitue un moyen terme entre la réalité archéologique (le "fameux temple ou *tour de Bel*") et la signification mythologique ("Sur la *tour de Babel* ajouter: *fama est...*"). D'un côté, le récit biblique contient nécessairement, aux yeux de Chénier, des vérités communes à toute l'humanité:

[...] certaines traditions [...] répandues chez tous les peuples et se montrant sous mille formes différentes, doivent, bien que mêlées de fables, être fondées sur la vérité, comme le déluge, les premières émigrations venues du Nord. (p. 609)

Mais d'un autre côté, il s'avère impossible d'accéder à des vérités plus précises autrement qu'à travers un décryptage allégorique:

[D]e ces contes-là, dis-je, vouloir retirer des traces des sciences occultes des anciens, c'est se livrer, ce me semble, à des conjectures très hasardées, soutenues avec plus ou moins d'esprit et d'érudition... Quelques personnes d'esprit et de savoir m'ont dit avoir trouvé dans les livres hébreux que les anciens connaissaient l'électricité [...] Je ne puis y voir que cette application allégorique: [...] Rabelais applique tout aussi justement des morceaux d'un psaume aux pèlerins mangés en salade. (p. 609)

L'anthropologie allégorique propre à la Bible – texte à la fois vrai par sa symbolique générale et fabuleux par les faits particuliers – entraîne en conséquence une modification dans la conception du "merveilleux épique". Dans le premier

²¹ "La Suzanne et Daniel" (1855) de K. L. Werther sera obsédée par le cadre historique de la captivité.

scénario de la “Suzanne”, Chénier avait pensé recourir au vraisemblable chrétien tel que la tradition poétique le définissait depuis le Tasse: la fiction des anges qui apparaissent dans le jardin au Chant II, 1, bénéficie de la présupposition de réalité que lui octroie le dogme chrétien.

Là, on peut mettre l'ange de Susanne et les autres bons anges chantant un court cantique à l'aurore. Celui de Susanne va trouver celui de la jeune sœur; et l'appelant “mon frère”... Ils auront entendu les deux mauvais anges des vieillards se féliciter de ce que Susanne va souffrir (p. 451).

Dans un second scénario, en revanche, Chénier opte pour la solution allégorique inaugurée par Milton: comme plus tard dans la *Symbolique et Mythologie des peuples de l'Antiquité et surtout des Grecs* de Creuzer (1810-12), la mythographie et l'archéologie se recourent dans la mesure où elles renvoient toutes deux à une anthropologie. Le démonisme païen recèle une vérité psychologique d'autant plus prégnante qu'elle est allégorique:²²

Au lieu de ces anges gardiens qui me sont venus à l'esprit dans la première idée de cet ouvrage et qui composent un merveilleux déjà usé et rebattu par les poètes allemands, il vaut mieux en employer un autre. Il n'y a qu'à faire guider les infâmes vieillards par Bélial, le Dieu de la débauche, que Milton peint dans cette énumération des anciens Dieux de l'Orient. Admirable morceau! L'ange de la pudeur sera celui de Susanne... Cela vaut mieux... Un autre sera celui de la jeune sœur, etc. ... En personnifiant ainsi toutes les vertus humaines et leur donnant un visage expressif et allégorique ... (p. 854)

En un sens, la “Suzanne” de Chénier proposerait une allégorie de l'allégorie moderne qu'est le *symbole*: l'imagination poétique et archéologique que condense en lui le récit biblique invite à attendre des mythes primitifs une sorte de

²² La définition que Walter Benjamin donne de l'allégorie dans *l'Origine du drame baroque allemand* (1920) aurait ici une pertinence: l'*aura* de l'allégorie est d'autant plus forte qu'elle repose sur une vacuité de représentation.

révélation morale pour l'Humanité considérée à la fois dans la vérité de ses origines et dans son devenir historique.

De la totalité au fragment

Car le choix du genre "épique" répond en l'occurrence à une volonté de totalisation perceptible à travers le recours au procédé du *in medias res*. En amont, l'épisode de Suzanne convoque rétrospectivement l'histoire du peuple d'Israël que l'héroïne, par une sorte de mise en abîme de la lecture, décrypte dans la Bible. "Son esclave lui lit, dans le volume sacré, Joseph vendu et devenu grand; Moïse sauvé des eaux, et d'autres exemples qu'elle écoute en silence, les yeux au ciel ..." (p. 453).²³ En aval, l'avenir est en gestation dans l'histoire de Suzanne: Chénier prend acte de la dimension prophétique et eschatologique du Livre de Daniel²⁴ – qui engageait certains Pères de l'Église à faire de l'héroïne la sœur du prophète Jérémie. En définitive, c'est l'histoire de l'Humanité, depuis la Création jusqu'à l'Apocalypse que son poème épique prétend résumer au travers d'une série d'allégories rétrospectives et prophétiques.

Quand le Seigneur créa le monde ... quand il créa la lumière ... (peindre les effets de la lumière naissante), la nuit, qui avait espéré posséder l'univers à jamais, s'enveloppa dans ses voiles et fuit dans son antre, d'où elle n'est point sortie. Ce que nous appelons la nuit n'est que l'ombre ... Ce n'est qu'à la fin du monde que l'ombre disparaîtra.

En dépit de ce désir de totalisation, l'épopée de Chénier se voit néanmoins condamnée d'avance à une fragmentation et à

²³ De même, la description des œuvres d'art restituée, par un effet de miroir, une totalité narrative à partir d'un épisode: "On peut couvrir les murailles de Suzanne de tapisseries chargées de belles histoires juives" (p. 854).

²⁴ Les visions de Daniel annoncent la fin des malheurs du peuple d'Israël, mais aussi la fin du monde et l'avènement du Royaume des Saints gouverné par "un Fils de l'Homme".

une discontinuité que ne saurait seule expliquer la disparition prématurée du poète. La “Suzanne aux bains” pratique la notion de fragment que Schlegel théorise à la même date dans l’*Athenäum* (1798-1800) et qui grève la plupart des grandes tentatives épiques du XIX^{ème} siècle: la *Légende des Siècles* par exemple ne parvient à “composer” l’histoire de l’Humanité qu’en la fractionnant en séries d’épisodes multiples et détachés. Dans le cas de Chénier, cette fragmentation se traduit par le double registre rédactionnel censé faire alterner passages poétiques plus ou moins élaborés et passages en prose livrés à l’état d’ébauches, de brouillons ou de notes préparatoires. À première vue, seuls les passages en prose devraient en théorie bénéficier du statut de fragment dans la mesure où ils se réduisent à des instructions programmatiques (généralement signalées entre parenthèses). Comme dans ces remarques qui concernent l’usage de l’intertextualité:

Le soir, comme dans l’Écriture, elle vient se baigner...; (Imiter Milton); (Imiter Milton et les livres juifs.); (Imiter le Cantique des Cantiques.); Les morceaux du Cantique à imiter au deuxième chant sont ceux où Elle court après Lui (pp. 449-452).

Mais à la vérité, ces indications de régie se transforment facilement en autant de scénarios narratifs propres à faire accéder le discours métapoétique à un statut poétique de premier rang:

(Leurs adieux, leurs aimables discours [...] Sans oublier de parler déjà de la fille du frère mort de Susanne, qui la nommera sa sœur, enfant de dix ans, qui doit faire un rôle charmant dans cet ouvrage. (p. 449)
Description de sa démarche et de sa contenance. [...] Description de son doux et aimable sommeil ... [...] Mettre dans la bouche d’un prophète que le lieu où ils sont captifs et maltraités était autrefois l’Eden ... [...] (peindre les effets de la lumière naissante) (pp. 450- 451).

Le brouillon tend par endroit à se faire le texte lui-même; ses potentialités, ses virtualités, que signalent l’usage du futur ou une modalisation hypothétique cherchent à elles seules à réaliser la version définitive:

Là, on peut mettre l’ange de Suzanne [...] Ils auront entendu les deux mauvais anges [...] ils s’avancent vers le trône de Dieu. (p. 451)

On peut terminer le récit, [...] à la fin du troisième chant, par ces touchantes paroles dans la Genèse. (p.453)

Le peuple, à la fin, peut comparer Daniel aux anges. (p. 455)

Puis Suzanne priera les jeunes de Jérusalem de chercher avec elle, et l'esclave répondra. (p. 451)

De même, des embryons de dialogues énoncés sur le mode conditionnel ne permettent plus de faire aucune différence entre discours directs ou discours rapportés, entre paroles réellement prononcées ou paroles supposées l'avoir été:

De même, pour les réactions de la foule au tribunal: "Les uns auraient voulu douter". (p. 454) Mais les hommes se plaindraient au ciel, si le crime opprimait toujours l'innocence (p. 455).

Inversement, ce n'est plus seulement la prose que ce style télégraphique rend lacunaire. Alors même qu'il jouit pourtant d'un degré acceptable de mise au net, le poème continue à cultiver la fragmentation que renforcent un emploi excessif des points de suspension et la multiplication des interruptions dont on ne sait plus guère, à vrai dire, s'ils ressortissent à une volonté rhétorique de pathos ou simplement au statut de brouillon qui échoit au texte. En fin de compte, la performance poétique se confond curieusement avec sa programmation en prose comme dans ces menaces des vieillards exprimées au futur:

Ils iront; des jardins, ils ouvriront la porte;
Ils sauront appeler une nombreuse escorte;
Ils diront qu'en ce lieu [...]. (p. 453)

Assurément, cette fragmentation généralisée consacrerait l'échec de toute entreprise visant à la totalisation épique et inviterait du même coup à redéfinir la nature de l'épopée moderne. En associant la narration de Suzanne selon Daniel 1 et le lyrisme du *Cantique des cantiques*, Chénier se risque pour le moins à explorer, selon la typologie de Käte

Hamburger,²⁵ la voie du “genre mixte” qu’illustrera au XIX^{ème} siècle le croisement de la poésie et du récit, du lyrique et du narratif, du vers et de la prose.²⁶ De cette mixité découle simultanément le projet d’une composition qui oscillerait entre fragmentation et totalité, poème bref et cycle long. Si Chénier n’opte pas pour la “diégèse cyclique”²⁷ qui assigne à la poésie lyrique, par la composition des poèmes en série, une dimension narrative et temporelle (ce sera le cas avec les *Poèmes antiques et modernes* de Vigny, ou la *Légende des Siècles* de Hugo), son poème n’en manifeste pas moins un refus de l’épopée longue (ce que Baudelaire, traduisant Poe, appellera “l’hérésie de la longueur” à propos de la supériorité supposée de l’épopée). Par exemple, le troisième chant se terminera “par le récit *poétique et très court* de Joseph”, rupture qui rappelle les droits de la fragmentation poétique contre l’exigence de totalité épique. Fidèle à l’hypothèse de F. A. Wolf, dont les *Prolegomena ad Homerum* (1795) réduisaient l’épopée homérique à une suite de “rhapsodies”, l’auteur de la “Suzanne” anticipe en la circonstance l’invention de la “petite épopée” (l’expression se trouvait déjà dans l’*Encyclopédie*), soit un poème détaché qui préjuge néanmoins, en vertu même de sa fragmentation, d’une totalité cyclique à titre d’hypothèse de travail. Aussi est-ce justement en se référant à Chénier que le critique Deschamps théoriserait en 1823 le concept de “petite épopée”: il s’agit de recentrer le poème autour d’un épisode unique tout en l’insérant dans une histoire plus large, celle de l’humanité comme il a été dit. Et c’est en se présentant comme le successeur de Chénier que Vigny prétend réaliser le “poème”, autre nom de la “petite épopée”: il faut, écrit-il dans les *Poèmes antiques et modernes*

²⁵ *Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, Paris, Seuil, 1986, p. 259 sq.

²⁶ Voir en général D. Combe, *Poésie et récit: une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

²⁷ Sur toute cette question de la “diégèse cyclique” (“Gedichtzyklus”, “zyklische Prinzip in der Lyrik”), voir Philippe Sudan, “Contribution à une histoire et à une rhétorique des cycles poétiques au XIX^e siècle de Hugo à Mallarmé”, in *Versants*, 39, 2001, pp. 65-110.

(1829) “renfermer la poésie épique dans des compositions d’une moyenne étendue et toutes inventées” où “une pensée philosophique” est “mise en scène sous une forme Epique ou Dramatique”. À la suite de Friedrich Schlegel qui caractérisait le *Canzoniere* de Pétrarque comme le fragment d’un *roman* (Sainte-Beuve utilisera aussi le titre de “roman” pour caractériser un cycle d’élégies et de poésies diverses), Vigny pressent en effet que la forme épique moderne sera le *roman* (au sens hégélien que Lukacs donnera au genre): *La Vieille Fille* de Balzac par exemple s’ouvre sur le chapitre intitulé “La chaste Suzanne et les deux vieillards” comme si l’histoire biblique – et la religion elle-même – comprise comme réserve d’allégories légendaires et épiques, ne trouvait son sens que dans la parodie romanesque qui en diffracte la vérité dans l’histoire humaine? Relue à la lumière de sa réception ultérieure, la “Suzanne” de Chénier inaugurerait donc, avec une intention encore néo-classique et dans le sillage de Milton, une crise de l’épopée moderne dont les symptômes seraient la fragmentation lyrique organisée en séries ou cycles narratifs, l’impossibilité du merveilleux traditionnel que remplacera la notion de *légendaire*,²⁸ l’insistance sur le discours “mimétique” (les dialogues dramatiques se multiplient au détriment de l’action épique),²⁹ enfin le choix inhabituel de la forme strophique (le *Manfred* de Byron est une épopée en strophes) voire de la prose (les *Martyrs* de Chateaubriand tenteront cette expérience de l’épopée en prose). En la circonstance, le mélange de vers et de prose doit être interprété, dans le poème de Chénier, moins comme un effet d’inachèvement que comme l’indice d’une mutation profonde qui se produirait dans le modèle épique à la fin du XVIIIème siècle.

Ce n’est donc pas tout à fait un hasard si Alfred de Vigny – qui fera découvrir Chénier à la génération romantique – avait

²⁸ Baudelaire souligne la difficulté d’unifier l’Histoire et la poésie comme dans le poème épique: d’où le choix de la *légende* pour l’épopée moderne comme chez Hugo.

²⁹ On pense évidemment à l’*Hérodiade* de Mallarmé.

envisagé de composer sur le thème de Suzanne une “petite épopée” également en 6 chants. De ce projet ne subsistent que deux morceaux: le premier s’intitule “Le Bain” mais comporte un sous-titre significatif: “Fragment d’un poème sur Suzanne” (daté de 1821). Le deuxième morceau s’intitule simplement “Chant de Suzanne au bain”. Outre leur statut lacunaire (36 vers dans le premier cas; 40 vers dans le second cas), ces deux “fragments” nous renseignent sur l’éclatement du modèle épique puisque l’un opte pour la versification épique (un ensemble d’alexandrins à rimes plates) alors que l’autre se compose de strophes lyriques (une série de quatrains). Au surplus, si le morceau intitulé “Le Bain” veut être à juste titre descriptif et narratif (une servante noire aide l’héroïne à se déshabiller), le chant de Suzanne se donne au contraire comme un montage de passages lyriques empruntés au *Cantique des cantiques*. En toute hypothèse, Vigny a cru devoir “achever” la “petite épopée” de Chénier dès lors qu’il découvrait aussi dans l’histoire biblique de Suzanne la double structure narrative et lyrique susceptible de l’aider à dépasser l’aporie du modèle épique vers la solution d’une forme plus fragmentée, plus complexe, et partant plus “moderne” qui est celle du *poème*. Mais parce qu’il reprend à son compte la gageure de Chénier, il échouera dans la même proportion: mieux que la Suzanne demeurée à l’état de purs fragments, ce seront les poèmes philosophiques (notamment l’*Eloa*) qui, avant la *Légende des Siècles* d’Hugo, réaliseront l’unité cyclique dans la fragmentation. En définitive, Chénier n’aura pas manqué d’ouvrir la réflexion sur le devenir de l’épopée: tout se passe à vrai dire comme si l’ambiguïté de la Suzanne biblique, son *hétérogénéité* formelle qui en fait à la fois un conte moral et un hymne à la beauté, une narration dramatique et un poème d’amour, voire même son *hétérodoxie* au regard de l’espace canonique du texte sacré,³⁰ se prêtaient plus que dans tout autre sujet à une reformulation d’une problématique mettant en cause la frontière entre les

³⁰ L’histoire de Suzanne figure, avec celles de Judith et d’Esther, parmi les textes deutérocanoniques.

genres et s'actualisant à travers la crise de l'épopée. Là où la Renaissance n'avait vu, somme toute, dans l'histoire de Suzanne qu'un contenu à exploiter (la question du désir), la Modernité saisit d'emblée l'occasion de repenser une forme dans son rapport à l'histoire. Du même coup, la Bible avoue sa *littéarité* (la question du *légendaire*) cependant que la Littérature – en tant que langue du mythe la plus englobante – devient la Religion de l'avenir, celle qui en tout cas est la plus apte à rendre compte de l'histoire de l'humanité dans les virtualités de son devenir. Valéry le notait à propos de Bossuet: une fois la croyance disparue, il reste “la magnifique architecture”. Mais pour le XIXe siècle, cette architecture est le gage d'une révélation plus mystérieuse encore.

Suzanne ou le signifiant de la loi

En déplaçant – “Ce n'est pas moi, c'est l'autre” – la culpabilité du spectateur-voyeur sur des vieillards libidineux, la Renaissance voulait laisser sous-entendre *a contrario* la légitimité de l'amour “naturel” dont la norme physiologique inverse l'image négative du “couple mal assorti” où une jeune fille est livrée “contre nature” aux pouvoirs d'un barbon usant de son autorité ou de son argent. L'anthropologie du XIXe siècle explicitera cette conception “naturaliste” encore latente et implicite à la Renaissance: le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet ose l'image d'une Suzanne “moderne” exhibant sans complexe sa nudité entre deux jeunes gens, lesquels paraissent à tel point éloignés de tout “voyeurisme” qu'ils regardent comme par distraction le spectateur du tableau plus que leur séduisante compagne.³¹ Aussi est-ce non par hasard à André Chénier que Victor Hugo dédie un poème où il raconte comment, à l'âge de 16 ans, il épiait par l'interstice

³¹ Cette interprétation est d'ailleurs autorisée par la Bible où le terme d'“anciens” désignerait moins des “vieillards” que des “notables” – *seniores* -, des hommes mûrs. L'art paléochrétien représentait toujours ces “seniores” sous l'apparence de deux jeunes gens.

d'un mur une certaine Myrrha se livrant à sa toilette intime de la même façon que le poète de la "Suzanne au bain" l'avait fait dans son enfance à l'égard d'une dénommée Clarisse.³² En faisant suivre cette autofiction par le poème "À des baigneuses", Hugo se rallierait en apparence au modèle des *Bucoliques* où Chénier multiplie le spectacle idyllique et innocent de filles nubiles surprises dans leur bain par des bergers encore adolescents: "Deux jeunes filles au bain ont quelque chose de *Daphnis et Chloé*" (pp. 512-513). Mais à la vérité, le poète de la *Fin de Satan* entreprend plutôt, à travers l'évocation nostalgique du vert paradis des amours adolescentes, de combler les lacunes de la "Suzanne au bain"³³ dont la fragmentation même témoigne du projet propre à une *épopée anthropologique* de renouer avec l'innocence d'une humanité pré-adamique.³⁴ Du même coup, le spectacle de la nudité se trouvera assujetti, pour reprendre l'expression de José Morel Cinq-Mars, à "l'amour d'un signifiant faisant loi": le voyeurisme ne relèvera plus désormais d'une culpabilité externe (liée aux interdits de la morale officielle) mais du sentiment plus moderne – plus complexe aussi parce que renvoyant à une intériorité problématique et à la pureté originelle du couple – de la *pudeur*:

Si le mythe de Diane et d'Actéon, mangé par ses chiens après avoir été transformé en biche par la déesse furieuse d'avoir été surprise nue à son bain, semble reprendre les éléments bibliques du récit biblique de Suzanne et des vieillards – un homme est puni parce qu'il a surpris la nudité d'une femme –, tous deux suggèrent pourtant des formes différentes de pudeur féminine, l'une où le refus de regard sur la nudité

³² V. Hugo, "À André Chénier", *Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, t. 3, p. 651.

³³ Lors des séances de spiritisme à Guernesey, Hugo se fera littéralement dicter par l'esprit de Chénier les passages manquants de ses poèmes.

³⁴ Les travaux d'Alain Corbin ont mis en évidence cette libération du corps et de la nudité dont témoignent, au XIXe siècle, la découverte de l'hygiène, le désir des rivages et des plages, une fascination pour les bains (surtout turcs: la *Suzanne au bain* de Chassériau ressemble à une odalisque d'Ingres ou de Delacroix).

aurait pour fonction de protéger une inaltérable virginité protégeant l'illusion d'être "hors sexe", l'autre qui témoignerait du désir de ne dévoiler sa nudité qu'à un regard assujetti à l'amour d'un signifiant faisant loi. La question posée par Freud sur les liens entre pudeur et féminité trouverait donc là deux voies possibles d'articulation.³⁵

L'interprétation du récit biblique de Suzanne aura donc dessiné une histoire de la sexualité qui conduit de la déculpabilisation du désir à son apothéose paradoxale dans la pudeur. "L'ange de la pudeur sera celui de la Suzanne", décide Chénier (p. 854). Mais le prix à payer sera à la hauteur de l'enjeu: au passage, la nouvelle économie "voyeuriste" invente aussi l'interdit de l'*inceste* comme opérateur du "signifiant de la loi".³⁶ À terme, la condamnation à mort de Suzanne est programmée en raison même de son innocence.³⁷

³⁵ *Quand la pudeur prend corps*, Paris, PUF/Le Monde, "Partage du savoir", 2003, ch. 2 "La pudeur, des histoires", pp. 42-43.

³⁶ Chénier qualifie l'amour des vieillards d'"incestueux" dès lors qu'il entre en compétition avec celui du "jeune Joachim". Avant lui, un oratorio de Haendel (1749) présentait déjà Suzanne comme une jeune femme qui se languit de son mari absent.

³⁷ Ainsi Hugo Salus, dans sa "Suzanne au bain" (1901), fera de l'héroïne une *veuve* que Daniel protège des deux vieillards par des menaces. Dans la tragédie de H. L. Wagner (1918), Suzanne est poignardée par Joachim qui veut lui épargner la lapidation.

Abstract

Die Geschichte der biblischen Gestalt Susannas aus dem Zusatz zum Buch Daniel hat in der Moderne ein starkes Echo gefunden. Während in der Renaissance die "Badeszene" vor allem zu einer Reflexion über das Thema des "Voyeurismus" führte, das die Maler nachhaltig inspiriert hat, suchte demgegenüber das 19. Jahrhundert eher in originaler Dichtung eine Definition der Szene aus anthropologischer Sicht zu gewinnen. "La Suzanne aux bains" von Chenier, ein ebenso befremdliches wie hinsichtlich seiner epischen Ambition und des fragmentarischen Charakters zwiespältig erscheinendes Werk, stellt für eine vergleichende Studie zum vorliegenden Thema einen privilegierten Zugang her. Skizzenhaft lässt sich in dessen Wiedergabe der biblischen Erzählung nichts Geringeres als eine Mikro-Geschichte der Scham erkennen.

