Portraits d'un inconnu illustre

Biographies fictives du Caravage

Patrice Terrone

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/132>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2006

Pagination : 57-69

ISBN : 2-9518254-8-X

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Patrice Terrone, « Portraits d'un inconnu illustre », *Recherches & Travaux* [En ligne], 68 | 2006, mis en ligne le 06 novembre 2008, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/132>

Portraits d'un inconnu illustre

Biographies fictives du Caravage

Signe du temps, on a vu fleurir ces dernières années de nombreuses œuvres de fiction dans des genres très variés qui placent l'œuvre d'art ou la peinture au centre de leur thématique et qui donnent lieu à un discours sur l'art. Certaines s'appuient parfois sur des vies d'artistes dont l'histoire est relativement connue et notamment sur des artistes des XIX^e ou XX^e siècles (Pierre Michon et Van Gogh dans *Vie de Joseph Roulin*, 1988 ; Guy Goffette et Pierre Bonnard dans *Elle, par bonheur et toujours nue*, 1998), d'autres ont choisi des artistes dont on ne sait rien ou presque, et qui, par là, sont revêtus d'un profond mystère au point d'en devenir des personnages mythiques ou plus « simplement » des personnages romanesques, voire cinématographiques. C'est notamment le cas de Vermeer et du Caravage dans des romans récents : Tracy Chevalier, *La Jeune Fille à la perle*, Quai Voltaire / La Table ronde, 2000, très vite adapté au cinéma ; Dominique Fernandez, *La Course à l'abîme*, Grasset, 2002 ; Christian Liger, *Il se mit à courir le long du rivage*, Robert Laffont, 2001 ; Guy Walter, *Le Caravage, peintre*, éditions Verticales / Le Seuil, 2001.

Toutes les œuvres citées se rangent dans le genre romanesque et s'ancrent donc dans la fiction. C'est ce choix précis d'un artiste dont la vie est méconnue qui doit être interrogé ; est-ce en raison de cette ignorance ouvrant sur une complète liberté d'invention que le peintre acquiert ce statut de personnage romanesque ? Est-ce la présence réelle, impressionnante, de l'œuvre picturale qui amène à rechercher la présence de son créateur absent ? La biographie fictive est prétexte au roman mais comment, avec quels matériaux, avec quels outils, se construit-elle ? Pour Tracy Chevalier, il semble que ce soit moins la biographie de Vermeer qui importe que le modèle féminin qui

devient personnage de roman et surtout l'œuvre picturale qui sert à reconstituer une atmosphère, une époque pour un roman à coloration historique, – il suffit de consulter le site internet de l'auteur pour s'en convaincre : <www.tchevalier.com>. C'est davantage la démarche du romancier biographe et son but (caché ou non) qui vont nous intéresser ici. Nous avons donc délibérément laissé de côté Tracy Chevalier pour mieux mettre en perspective les trois ouvrages qui placent la figure du Caravage au centre de la fiction biographique¹. Nous évoquerons ainsi dans un premier temps les questions d'énonciation et d'ordre qui président à la création. Nous verrons ensuite comment, à partir de ces approches différentes, c'est la peinture elle-même qui est créatrice de fiction. Enfin, et surtout au regard du roman de Dominique Fernandez, nous nous interrogerons sur la finalité de cette biographie fictive, finalité qui correspondrait à une visée critique : valider une approche critique psychobiographique et faire de la fiction critique.

Les choix narratifs

Brouillage des genres par l'énonciation

Dans les trois biographies fictives du Caravage, le choix de l'énonciation est important puisqu'il modifie évidemment la perspective que l'on a des faits qui nous sont racontés : Fernandez charge Caravage de raconter sa propre histoire, récit à la première personne ; le roman se présente donc sous la forme d'une autobiographie justificatrice de l'œuvre (une autobiographie curieusement posthume et sans pacte) qui permet à l'écrivain de se confondre avec le personnage et de lui faire assumer ce qui relève de son propre discours critique sur l'art et la création (critique de la tradition, appel à une rupture, à une révolution de la peinture). En réalité, derrière l'unique *je* énonciateur, il y en a deux : celui du récit, personnage romanesque classique qui égrène les événements, les rencontres jalonnant sa vie, et l'autre *je*, celui du discours sur la peinture, celui du critique historien d'art, essayiste se situant à rebours de tout (ou presque) ce qui a été dit sur son œuvre, conviant à une nouvelle lecture. On est ainsi frappé par le discours iconoclaste du Caravage sur la peinture religieuse, et sur la lecture des Écritures, sur la sexualité ou l'absence de sexualité du Christ par exemple). On verra donc en

1. Les références et citations seront données dans le texte selon les modalités suivantes : Fernandez : (F. p. 53) ; Liger : (L. p. 69) ; Walter : (W. p. 9).

quoi la biographie fictive du peintre sert à corriger le discours critique traditionnel sur l'œuvre picturale et on verra quel éclairage nouveau elle apporte. C'est peut-être dans la juxtaposition de ces deux *je* que s'effectue le croisement entre autobiographie et biographie, ou entre roman et biographie.

Christian Liger de son côté accorde à l'architecte Onorio Longhi, compagnon avéré du Caravage, la charge du récit : le choix de ce narrateur vise à renforcer la crédibilité de la biographie, à l'authentifier au même titre d'ailleurs que les personnages historiques qui côtoient les personnages de fiction. Le roman se présente donc comme un long monologue qui introduit le « tu » et les nombreuses adresses au peintre, opérant une mise à distance plus critique, mais on peut dire que là encore c'est l'œuvre picturale qui est le support principal et le fil conducteur de la biographie. Les démarches de Liger et de Fernandez sont semblables. C'est donc sa lecture et son interprétation différentes des œuvres par Liger qui débouchent sur une autre fiction romanesque, d'une facture assez classique. Liger lui-même définit son livre comme un roman (4^e de couverture).

Guy Walter, quant à lui, mêle les voix narratives :

- le *je* du Caravage : « Je ne me retire pas de ce que j'ai peint. Je me retourne sur ce que j'ai fait. Je reviens. » (Walter p. 9) ;
- le *je* du modèle : « Dehors il fait jour et derrière moi ce n'est pas noir du tout. Il fait chaud et s'il ne s'excitait pas comme un furieux, à m'obliger de tenir ce cheval que je n'ai pas, je quitterais cet atelier, je n'ai plus l'âge de jouer et cette histoire de Paul commence à me lasser » (L. p. 69) repris par le *je* du palefrenier représenté dans *La Conversion* ;
- le *il* ou le *on* indéfinissable de l'historien, du romancier, du biographe et du critique d'art (chapitre II). On notera d'ailleurs au passage le jeu des temps verbaux, le passage du présent au passé simple ou à l'imparfait qui accentue la polyphonie. Guy Walter s'appuie certes sur des références précises aux œuvres sans s'attacher forcément à leur contenu, à leur représentation ; il établit sans cesse un dialogue du peintre avec le tableau ou encore avec le modèle ou un monologue du sujet représenté à propos de la peinture, monologue intérieur du modèle à propos du tableau qu'il ne comprend pas. C'est à partir de cette polyphonie des voix que se construit la biographie. C'est moins l'histoire du tableau, son lieu et les circonstances de sa création que son envers qui importe : Guy Walter travaille dans la profondeur, l'épaisseur du tableau, il recrée le tableau dans les interactions du peintre et du modèle, dans les tourments du peintre avec la peinture, dans les conflits du peintre avec les institutions religieuses et l'académisme, l'ensemble dans une rhétorique violente et provocatrice de manifeste, à l'image de la peinture. Plus qu'un créateur, le romancier parle de sa peinture. Plus qu'une relation

factuelle, le roman de Guy Walter apparaît comme un discours ou des discours, il relève ainsi souvent de l'essai.

Mais quel que soit le choix de la voix narrative, il semble que l'œuvre picturale (bien réelle) soit paradoxalement créatrice de fiction ou miroir de la fiction. C'est elle qui donne à écrire.

L'ordre du récit

Une biographie fictive du Caravage conduit évidemment à inscrire le récit dans l'Histoire qui, d'un certain point de vue, lui apporte caution. En même temps, elle est affirmation que la peinture du Caravage est créatrice d'Histoire, d'histoire de l'art. Le roman apparaît donc comme historique au delà de son cadre événementiel, du décor et des personnages référentiels (peintres, musiciens, papes, cardinaux, chevaliers, Giordano Bruno) qui le peuplent. Se pose donc la question de l'ordre qui régit le récit.

Après un premier chapitre consacré à la mort énigmatique du peintre (aussi bien chez Fernandez que chez Liger), *La Course à l'abîme* adopte l'anachronie rétrospective qui va de l'origine familiale du peintre à la scène finale élucidée par le personnage/peintre lui-même (évidemment fantasmée par l'écrivain) pour former une boucle. Ce qu'il fallait démontrer... Fernandez cherche à remonter aux origines de la création picturale du Caravage, aux œuvres d'art qu'il aurait pu voir dans son enfance et sa jeunesse à Caravaggio (les gravures déterminantes de Giotto, les anges de Fra Angelico), à Milan, puis à Rome. Manière de démontrer, s'il en était besoin, en quoi l'œuvre du Caravage s'inscrit en rupture avec la tradition (le *Martyre de saint Jean-Baptiste*). Le récit s'organise autour de la seule peinture de l'artiste, dans l'ordre chronologique qui a pu être établi par les historiens et donne à voir non seulement les toiles de l'artiste mais ce qui a présidé à leur création. C'est d'abord l'œuvre picturale qui est biographique : c'est de toile en toile que se construit le personnage et que s'élabore la fiction. L'œuvre est biographique parce que Fernandez y voit, quel que soit le sujet, la présence physique et morale de l'artiste, présence dans l'autoportrait (le *Martyre de saint Matthieu*, le *Martyre de saint Jean-Baptiste*), mais aussi présence implicite dans le choix des modèles (amants) et dans leur permanence.

Dans *Il se mit à courir le long du rivage*, Christian Liger choisit de remonter le temps, de la mort du peintre en juillet 1610, jusqu'à son séjour romain, de 1592 à 1606. Les références à l'origine lombarde, familiale, du peintre sont très limitées puisque c'est seulement à vingt ans que démarre l'aventure picturale du Caravage. La biographie en remontant vers l'origine de la pein-

ture occulte presque complètement la zone obscure de l'enfance et de l'adolescence que Fernandez s'efforce à dessein de faire renaître. Le Caravage n'existe vraiment qu'à partir de la première œuvre connue, manière d'ancrer la biographie fictive dans le réel.

Guy Walter de son côté joue avec l'ordre du récit et se focalise sur des œuvres clés et d'abord sur le *Martyre de saint Matthieu* qui lui semble être l'œuvre majeure du Caravage, celle dans laquelle s'expriment la maîtrise d'un art destiné à faire école et un fondement de sa peinture : l'ombre. C'est de l'ombre, du noir à percer et à peindre dans sa confrontation avec la couleur, mais aussi de cette zone d'ombre que constitue la vie de Caravage, que part Guy Walter dans une démarche analytique et psychanalytique qui rend compte des tribulations du parcours psychique, pictural, philosophique, sexuel du peintre. Ainsi se mêlent le romanesque, la recherche des modèles, la turbulence de la vie du peintre, et la lecture des œuvres soumises à ce déchiffrement philosophique de l'ombre :

Dans les *Tricheurs*, il y a aussi des bouts de noirceur et l'ombre se sépare plus nettement de la lumière comme un soleil qui se retire, mais on n'y prête pas vraiment attention. On s'enchant des *affetti*. [...] Regardez les ongles de la main retournée, la main tricheuse qui va chercher dans le dos les trèfles et les cœurs, le sang et la noirceur, une drôle d'herbe qui ne porte pas bonheur. Il y a de la crasse au bout de sa main, un liseré de poussière grasse. Michelangelo est un peintre qui vient du Nord. Il s'est couché avec les pauvres dans des auberges de fortune et parfois, contre les chevaux il a trouvé la chaleur qu'il ne trouvait pas auprès des hommes. C'est une chaleur qui ne vous demande rien. C'est une chaleur grasse qui sent l'urine. Il s'est aussi couché avec des hommes moins empuantis, très riches, avec des noms. Mais tous voyaient de l'or dans ses cheveux qu'il avait fort sombres et batailleurs. Ils ont raison, les pauvres et les riches. Il y a de l'or dans tout ce qui est sombre. (W. p. 43)

Le récit, si récit il y a, est discontinu, il saute de toile en toile, il brouille les temps, il ne s'attache parfois qu'à un personnage de tableau autour duquel s'organise la fiction de vie. Pour Guy Walter, la fiction biographique se confond avec la recherche, par le peintre, du sens sa propre peinture : une réflexion sur la mort, sur sa propre mort qu'il illustre dans le *David et Goliath* ou dans la *Décollation de Jean-Baptiste*, mais aussi à travers toutes ses œuvres dans l'association des vivants et des morts.

L'empathie du romancier biographe, son adhésion à l'œuvre et à la personnalité du peintre s'expriment par cette recherche du créateur en même temps que s'effectue la recherche du créateur lui-même. D'où ce refus d'un ordre chronologique.

La peinture créatrice et miroir de fiction

Partant des rares éléments biographiques du peintre qu'ils ont pu trouver chez les historiens de l'art (lieu de naissance, inventaires de collection, condamnation pour le meurtre de Ranuccio Tomassoni, élévation dans l'ordre des Chevaliers de Malte), reconstituant une époque à travers un incontestable travail d'érudition, les romanciers ne peuvent s'appuyer que sur l'œuvre picturale pour créer la fiction. Ceci d'autant plus que le sujet du tableau est doublement fictionnel : dans sa représentation il est le résultat d'une création de l'esprit, il revêt une apparence toujours renouvelée d'un même sujet (exemple des représentations de martyres), mais il est aussi le résultat, pour le biographe, d'une histoire personnelle à découvrir. Le tableau a une histoire associée à celle du peintre, histoire qu'il s'agit d'écrire.

Le peintre se trouve ainsi face à deux types d'œuvres : celles dont le sujet émane de son propre désir, et les œuvres de commande qui doivent répondre à des visées précises, religieuses, mythologiques, historiques, décoratives. Au-delà de la seule performance esthétique, formelle, technique – le clair-obscur –, le réalisme par exemple, c'est l'interprétation du sujet par le peintre qui préoccupe le romancier biographe. La fiction tend à expliquer l'œuvre, non tant dans la représentation donnée et le sens lisible par tous, mais plutôt dans le mystère de sa genèse et dans ses significations cachées qui relèveraient d'événements biographiques.

Le modèle est un personnage essentiel dans la construction de la fiction : ainsi en va-t-il de Mario Marin, premier modèle du Caravage qui traverse toute l'œuvre du peintre. Matteo, premier amant fictif du narrateur et condamné par l'Inquisition à la charrette d'infamie, devient un personnage de Fernandez qui justifie la représentation postérieure du *Martyre de Saint Matthieu*.

Le sujet du tableau n'est pas moins significatif : au delà de l'œuvre de commande, la multiplication des Martyres, des décollations, sont pour le biographe des signes à décoder. Ainsi la lecture, par le jeune Michelangelo, de sainte Thérèse d'Avila, citation à l'appui, cette lecture présumée par le romancier biographe, fait-elle dire à l'autobiographe Caravage :

[...] la tête coupée se dressait devant moi. [...] Ma propre tête, je me figurais que je la tenais entre mes mains, tandis que du cou tranché net le sang jaillissait à flots écarlates. Ma tête me regardait, un œil grand ouvert, l'autre à demi clos sous la paupière affaissée. » (Fernandez p. 53).

Ce motif réapparaît – « Thérèse m'avait enseigné qu'Amour conduit la personne qu'il embrase à courir se faire décapiter » (F. p. 124) –, motif obsessionnel lors de la conception du *David et Goliath*, filé jusque dans la scène

finale de la plage de Porto Ercole où Mario et Caravage accomplissent la scène : la fiction rejoint la réalité tout en restant fiction romanesque

Le détail est aussi créateur de fiction : à propos du *Garçon à la corbeille de fruits*, la représentation du modèle (Mario) torse nu prêtant au scandale, le narrateur crée un épisode romanesque : il fait rajouter un drap qui ne manque pas de révéler les fantasmes de l'auteur :

Cette étoffe blanchâtre qui couvre, dans la version définitive du tableau, l'épaule, le bras, et le sein gauches, fait le tour du modèle dans son dos et reparait sous son bras droit en tas désordonné, n'est autre qu'un drap de lit. Un drap de notre lit, que j'envoyai Mario chercher au palais Firenze. « Prends celui qui nous sert actuellement, eus-je soin de préciser. Nous le remplacerons ce soir par un propre. »

J'avais outrepassé la limite, en montrant mon amant torse nu ? Eh bien ! on verrait si j'étais homme à me laisser intimider par le danger. Ce drap, instrument, témoin et confident de nos ébats, encore tout maculé de la nuit précédente, n'était-ce pas commettre un plus insigne blasphème, que de l'utiliser comme un voile de pudeur et caution de la vertu ? (F. p. 237)

La lecture d'un tableau et le discours sur l'œuvre peuvent aussi entrer dans la fiction : le romancier biographe tend alors à justifier l'œuvre selon la *doxa* en vigueur à l'époque en prêtant à des personnages secondaires le discours des historiens de l'art (le cardinal Del Monte), alors que le héros narrateur affirme avoir peint tout autre chose :

Pour désarmer les censeurs du Saint Office, si tu abordes un sujet trop libre pour ces Monsignori, déguise le en thème mythologique. Ils sont si vétilleux... mais si faciles à tromper ! Et même, garde cette confidence pour toi, si heureux qu'on les trompe... Contre un petit mensonge, avoir la permission d'admirer ce qu'il leur est défendu de regarder !

Mario, pour qu'il n'ait pas trop l'air de mon petit ami, je l'ai donc mis à distance, en le peignant sous les traits de Bacchus. (F. p. 235)

Une approche psychobiographique

Avec *La Course à l'abîme*, Dominique Fernandez récidive dans cette approche de la biographie fictive qu'il avait inaugurée vingt ans plus tôt avec *Dans la main de l'ange*, roman consacré à une figure finalement très proche de celle du Caravage, Pier Paolo Pasolini. Dans ce roman, Fernandez plaçait en exergue ces mots de Chateaubriand : « On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre », tout un programme qui laisse entrevoir ce qui, à terme, motive Fernandez. Pasolini, Caravage, deux figures particulières de la création : la même subversion de l'art et de la morale, des morts violentes mystérieuses sur une plage, des personnages en clair-obscur. À

relire l'autobiographie fictive de Pasolini on retrouve curieusement, mais sans doute à dessein, dans *La Course à l'abîme*, des éléments biographiques qui se croisent : même opposition du père (figure autoritaire) et de la mère (lettrée, à la base de l'éducation du fils, exprimant seule la censure de la sexualité), même rapport conflictuel avec le frère, mêmes réflexions sur certaines figures obsédantes (opposition des apôtres Pierre et Paul), même vision traumatisante de la circoncision, ou fascinante et fascinée de la décollation. Il y a dans *La Course à l'abîme* une forme de réécriture de *Dans la main de l'ange* qui n'est pas sans interpeller non plus lorsqu'on connaît l'approche critique favorite de Fernandez que l'on peut lire dans *L'Arbre jusqu'aux racines* à propos d'un autre Michel-Ange. Hasard ?

En effet, on peut se demander si la fiction biographique n'offre pas à Dominique Fernandez l'occasion rêvée de mettre en application les principes de la critique psychobiographique qui lui est si chère et même si l'ensemble du roman n'est pas une « fabrication » destinée à illustrer cette démarche critique. À l'intérieur même du roman, le débat critique est ouvert entre le Caravage et le Prieur de San Martino : « il est certain que ce qui a marqué notre vie marque aussi notre œuvre », dit le Caravage qui se voit rétorquer :

Faudrait-il être d'un esprit assez plat, pour voir entre le crime que j'ai commis et la musique que j'ai inventée le moindre lien ! Où serait la liberté du créateur, s'il devait puiser dans les accidents de sa vie privée ce qui nourrit son œuvre, ni plus ni moins que le cheval arrachant à la mangeoire sa ration de paille ? [...] Il continua pendant je ne sais combien de temps à développer cette idée, que chercher à voir dans l'œuvre un reflet de la vie, expliquer ce qu'on crée par ce qu'on a subi, était d'une âme mesquine et basse. Je comprenais parfaitement ses raisons, tout en me demandant pourquoi il les défendait avec cette intransigeance passionnée. Pour ma part, j'aurais eu une position plus mitigée... (F. p. 549-550)

On perçoit donc très souvent l'exercice. Notamment dans la reconstruction des figures du père, de la mère : mystère autour du père (faussaire) assassiné, mort violente et mystérieuse du fils, expression de l'absence et du manque, manquements à la loi, rixes et port d'arme prohibé du jeune Merisi, recherche inconsciente de la figure du père en la personne de ses protecteurs toujours plus ou moins sexuellement ambigus.

Fernandez attribue d'abord à Michelangelo Merisi la dénégation de l'origine :

Ni ascendance ni descendance : n'exister que par mes tableaux. [...] Briser cette chaîne. Renoncer à cette estampille. Refuser de m'appeler d'un nom qui avait servi à tant d'autres. En prendre un qui ne serait qu'à moi. (F. p. 313).

Il raille les pseudonymes adoptés par d'autres peintres et si son choix se porte sur Caravaggio, cela tient moins à la volonté de s'ancrer dans le passé

que pour les sons, allitérations, rimes avec *selvagio* et avec *malvagio*. On lit l'écriture du roman familial dans cette affirmation d'être sans racine, sans origine familiale, en quelque sorte bâtard. Mais le personnage se reprend, s'interroge sur cette dénégation de l'origine et exprime sa culpabilité :

Plusieurs nuits de suite, l'embuscade qu'on avait tendue à mon père revint hanter mes rêves. La rue, la porte cochère, le cadavre poussé du pied et abandonné dans le caniveau, tout était pareil, sauf que j'avais pris la place de la victime et que c'était moi qu'on tuait. Seule la voix qui me parlait dans ce cauchemar était celle de mon père. Il m'ordonnait de me livrer sans défense aux coups de mes assassins, en m'énonçant d'un ton sévère les obligations qui incombent à un fils. (F. p. 412-413)

Le motif de ce rapport problématique au père est repris à propos du *Martyre de saint Jean le Baptiste* réalisé à Malte que le narrateur définit lui-même comme une « scène d'amour entre le bourreau et la victime » (F. p. 575) et interprété d'abord comme une identification à Jean puis comme une reproduction du meurtre du père.

Mais c'est d'abord dans la mise en regard des œuvres choisies par l'écrivain et du discours critique de son personnage et interprétatif de l'écrivain qu'il faut chercher ; c'est aussi dans la comparaison et l'écart entre les différents textes romanesques sur le même tableau et le discours critique des historiens de l'art.

À propos de la première œuvre, *Corbeille de fruits*, Fernandez prête ces propos au Caravage :

Il me fallait, dès mon premier tableau, poser mes repères. Il fallait qu'un ensemble de signes négatifs, bizarres, inquiétants, des flétrissures aux feuilles, un trou dans le fruit, manifestât ce que serait mon destin. Il fallait que la toile avec laquelle j'entamais ma carrière, l'œuvre inaugurale, exprimât sous cette forme symbolique ce que je sentais gronder en moi. Secrètement, déjà, j'étais en rébellion contre l'optimisme de la nature, et je n'avais guère foi dans le pouvoir de la Rédemption. Alliance avec *l'autre côté* des choses, engagement précoce avec les forces de destruction, pacte occulte avec ce qui dévaste et ruine, mon tableau contient le sens que j'y mettais à mon insu. (F. p. 193)

La biographie du Caravage semble donc un prétexte : il s'agit surtout pour Fernandez d'apporter une autre lecture, la sienne, de l'œuvre du peintre et de s'inscrire en faux contre la critique traditionnelle.

Toute la biographie fictive de Caravage par Fernandez repose sur la volonté de montrer à partir de l'œuvre picturale « la mythologie intérieure » (F. p. 573) du peintre, la dualité qui l'anime, Éros et Thanatos indissociables et peut-être surtout, à travers l'affirmation/revendication de l'homosexualité, le fantasme dominant/dominé, une fascination sado-masochiste. À propos de la *Flagellation*, Fernandez reprend le motif :

Mais le Seigneur lui-même, comment réagit-il ? Où sont les signes qu'il souffre le martyr ? À part un linge étroit noué autour des hanches, il est nu. Légèrement affaissé sur sa gauche, la tête penchée sur son épaule, il offre son corps à la lumière, et se laisse aller à... Comment le dire, sans avouer l'énorme indécence du tableau ? Oui, c'est au plaisir qu'il se donne, au plaisir d'être nu sous cette coulée blonde et au milieu de ces brutes qui vont faire gicler son sang.

Enveloppante comme une caresse, chaude comme un soir d'été, sensuelle comme l'huile dont se frottaient les athlètes dans l'Antiquité grecque et romaine, la lumière couleur or patiné descend de l'épaule vers la poitrine, elle s'étale sur le ventre, elle glisse le long de la jambe, elle s'alanguit sur la cuisse, elle recouvre d'une chaude émulsion le torse et d'un baume engourdissant les membres pâmés. [...]

Est-il encore martyr, celui que ses tourments ravissent ? Si l'extrême volupté qui l'absorbe ne dévorait toutes les forces de son âme et lui laissait la liberté de parler, quelles prières inattendues s'échapperaient *de ses lèvres* !

Frappez plus fort, que je jouisse plus intensément... Vous croyez me faire souffrir ? Vos fouets me sont plus tendres que des caresses. Plus délicieux que des baisers je reçois vos coups... Frappez, déchirez-moi, acharnez-vous... Plus vous serez violents, plus j'en éprouverai de plaisir... Si vous ne m'aviez attaché à cette colonne, je me laisserais glisser à terre. Ô douce extase, ô épuisement heureux... Voyez, je défaille, la conscience est prête à me manquer... (F. p. 538-539)

Même si le Christ revendique ensuite son essence divine, cela n'empêche pas de lire le plaisir masochiste...

Les madrigaux composés à Naples par le prieur de San Martino, prince de Venosa, confirment cette inclination : « l'amour qui tue mais en apportant la félicité suprême [...], la dévotion à la souffrance, source de toute grandeur [...], l'équivalence entre la douleur et la joie [...], l'intrépide attente de nouvelles épreuves (F. p. 546-547) ». Toute l'œuvre, y compris les toiles ou fresques religieuses, tendrait à résoudre cette intuition d'un destin tragique, de la mort violente sous les coups de l'aimé. Le martyr représenté, quels que soient son nom et son visage, n'est autre que le peintre lui-même. À propos du *Martyr de saint Matthieu*, Caravage déclare :

J'avais le pressentiment que le sujet historique que j'avais à traiter ne m'était qu'un prétexte pour me dévoiler moi-même et dire sur moi ce qu'il n'était pas bon que je sache. [...]

Peindre ce que je n'avais pas le projet de peindre mais qui s'était imposé à mon insu, était-ce anticiper de dix ans sur ce qui m'arriverait en réalité ? (F. p. 374)

Il en va de même du *David et Goliath* :

David a eu quatre visages, au cours des quatre versions successives du tableau. Goliath n'a jamais varié. Dès cette première version, c'est moi que j'ai peint sous les traits du géant. On veut ma tête : je vous la livre. Un œil est éteint, morne, sous la paupière relevée. L'autre continue à vivre, sous la paupière qui tombe. À moitié mort, je suis ; à moitié seulement : un mort de mort violente n'est pas mort complètement. Il a pour lui la gloire d'avoir été assassiné. (F. p. 518)

La lecture de certains tableaux (*Garçon mordu par un lézard*) donne lieu à des interprétations contradictoires ; Fernandez, sous couvert de la défense de Caravage dans une lecture conforme à l'orthodoxie, dévoile la face symbolique cachée de certains détails : cerises qui pendent par deux et fraise par exemple, sexuellement très connotées. Le lierre, *kissos*, lié à la débauche, *kis - sein*, se retrouve ainsi symbole d'éternité.

Le romancier accentue les traits érotiques et à dessein l'homosexualité du Caravage : la figure de l'Ange, construction fantastique de l'enfant et qui le conduit à la première masturbation, est éminemment masculine. Elle s'établit sur un texte de sainte Thérèse d'Avila, *Vie*, écrite par elle-même, comme pour trouver une justification dans l'iconoclasme.

La reconstruction de l'acte de création, réduite parfois à des circonstances romanesques (scène de ménage, expression de la jalousie du modèle), banalise en même temps l'œuvre et donne lieu à l'expression des propres fantasmes de l'écrivain.

Au-delà de l'approche psychobiographique...

On constate à l'évidence que la peinture du Caravage flatte les goûts de l'écrivain et que finalement la biographie fictive du peintre n'aboutit qu'à une auto-justification de ses propres désirs et pulsions. « Je souhaite que la peinture, comme déjà la musique, nous en montre l'exemple, se dégage de la convention historique et revienne à une conception plus simple et plus populaire de l'art » (F. p. 159). Suit un long passage critique de la peinture de ses prédécesseurs justifiant le réalisme du peintre :

Les fresques et les tableaux, grand livre où j'ai appris à lire le monde, ne m'avaient présenté que des visages reposés, des corps intacts, des ongles curés avec minutie. [...] Les martyrs de l'Église ? Livrés aux supplices les plus atroces, eux-mêmes s'en tirent sans dommages physiques apparents. Roués écartelés, lapidés, empalés, écorchés, étripés, carbonisés, ils planent inaccessibles au mal. Saint Laurent rôti sur le gril a l'air de cuire au soleil. Sainte Agathe à qui on arrache les seins avec une paire de tenailles garde la même dignité que si elle était assise devant sa table de toilette. (F. p. 163-164)

On peut encore lire l'affirmation des préférences artistiques de Fernandez dans la confrontation de Florence la sophistiquée et de Naples l'authentique. Il y a enfin la volonté de Fernandez de rectifier, de corriger les clichés, la légende qui s'est constituée autour de l'inconnu.

Un dernier détail montre à quel point les biographies fictives divergent et, qu'à partir du réel, elles reflètent les partis pris esthétiques et critiques de leurs auteurs : les œuvres du Caravage ne sont pas signées à l'exception d'une

seule : *La Décollation de saint Jean-Baptiste* que l'on peut voir dans la cathédrale Saint-Jean à La Valette. Le peintre a signé dans le sang du martyr qui coule du cou sur le sol « F. Michelangelo ».

Pour Christian Liger, c'est tout simplement « Frate Michelangelo » – frère Michel-Ange – et sa lecture est plutôt politique, peut-être l'expression d'une revanche sociale : « Frère, malgré eux, de ces orgueilleux chevaliers de Malte qui avaient eu l'imprudence de te consacrer. [...] Dans ce tableau trop vaste et trop sage, c'est ton nom qui crie sur cette trace de sang » (Liger p. 158)

Pour Dominique Fernandez, cette signature est plus complexe : cette signature d'un tableau dédié à son père est pour le Caravage un acte d'allégeance :

Nul autre nom que mon simple prénom, Michelangelo, que j'avais reçu de mon père, quand il m'avait tenu sur les fonts baptismaux. Ce geste d'amour qu'il m'avait témoigné ce jour-là, je le lui rendais, en quelque sorte, en dessinant pour lui ces cinq syllabes, le don le plus personnel qu'il m'eût jamais fait, et le seul que je gardais de lui. *Ton fils, père, se souvient. Il ne t'a pas oublié. Ton enfant.* (F. p. 579)

La boucle est bouclée. CQFD. Quant à la place de cette signature dans le sang : Signer dans le sang du Baptiste, c'était m'identifier complètement à la victime. [...] Me voici à la première personne, mais la tête détachée du corps. Le moi que j'affiche est un moi décapité. Ne m'accusez pas de vanité : ce peintre qui attire sur lui l'attention n'est déjà plus de ce monde. Le double sépulcral de celui que j'ai été reste seul à parader en mon nom. Autoportrait, mais d'outre tombe. Le front blanc, l'œil éteint, la bouche entrouverte appartiennent au cadavre de feu Michelangelo.

Pour souligner cette intention, je rajoutai, devant Michelangelo, un F. Le F de feu, « il fut », le sceau de la mort sur le prénom que m'avait donné mon père. (F. p. 580)

De là aussi le sens de cette autobiographie fictive... et sa justification.

C'est donc davantage à une lecture de l'œuvre picturale et à une réflexion sur la création que nous conduisent ces romans. La biographie n'est qu'un prétexte, le romancier s'exprime davantage dans son érudition ou dans la construction d'un personnage romanesque que dans la biographie elle-même, trop entachée précisément de romanesque. Les trois romanciers participent à leur tour à la construction d'un mythe qui revêt toutefois des formes différentes et qui ressortit davantage à la construction du mythe personnel de l'écrivain qu'à celui du Caravage.

On émettra aussi l'hypothèse que le biographe, en reconstituant ou en créant le personnage du peintre, se substitue à lui ; étranger au langage pictu-

ral, il invente un langage littéraire mimétique qui le « concurrence », il dit en mots ce que la peinture dit en couleurs, en formes, en symboles : la littérature se veut peinture. Certes il s'appuie pour ce faire sur des œuvres réelles, mais il crée une autre œuvre qui cherche à se superposer à l'œuvre picturale source.