

Le Caravage à la lisière des genres et des formes : portrait réévalué d'un peintre révolutionnaire

MARCEL KOUAKOU DIBY

Université Péléforo Gon Coulibaly / Côte d'Ivoire

✉ dibymarcel94@gmail.com

RÉSUMÉ. Cet article analyse le traitement de la vie et l'œuvre du Caravage dans la fiction contemporaine. Si par tradition esthétique les récits sur les peintres et la peinture se conforment et se confinent à des genres spécifiques, les textes que j'aborde ici font preuve d'une hybridation générique et scripturaire qui met en contact plusieurs espaces lisières. Mon propos montre ainsi les modalités et modulations d'entrecroisement de la biographie, de la fiction, de l'histoire et du récit d'enquête. Au-delà des genres convoqués, la référence picturale permet également la sollicitation de diverses matrices iconiques dont l'ekphrasis et l'hypotypose demeurent les formes les plus accomplies. En creusant dans les trous noirs de l'histoire de l'art, *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez et *Solitude Caravage* de Yanick Haenel proposent une lecture inspirée d'une expérience intérieure de l'écrivain. L'idée est de proposer, dans cet espace hybride que devient le texte, une lecture différente et originale de la vie et l'œuvre du Caravage médiées par des récits d'une réévaluation.

MOTS-CLÉS :

Caravage ;
Espaces lisières ;
Hybridation
générique ;
Ekphrasis et
hypotypose ;
Récits d'une
réévaluation

Pour citer cet article

Diby, Marcel Kouakou. (2024). Le Caravage à la lisière des genres et des formes : portrait réévalué d'un peintre révolutionnaire. *HYBRIDA*, (9), 51–69.

<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.9.29450>

RESUMEN. *Caravaggio al borde de los géneros y las formas : retrato reevaluado de un pintor revolucionario.* Este artículo analiza el tratamiento de la vida y obra de Caravaggio en la ficción contemporánea. Si por tradición estética las historias sobre los pintores y la pintura se ajustan y se limitan a géneros específicos, los textos que abordo aquí demuestran una hibridación genérica y escritural que pone en contacto varios espacios fronterizos. Mis comentarios muestran así las modalidades y modulaciones de la intersección de biografía, ficción, historia y narrativa de investigación. Más allá de los géneros invocados, la referencia pictórica también permite la solicitud de diversas matrices icónicas de las cuales la ékfrasis y la hipotiposis siguen siendo las formas más logradas. Al profundizar en los agujeros negros de la historia del arte, *La course à l'abîme* de Dominique Fernández y *Solitude Caravage* de Yanick Haenel ofrecen una lectura inspirada en una experiencia interior del escritor. La idea es proponer, en este espacio híbrido en el que se convierte el texto, una lectura diferente y original de la vida y obra de Caravaggio mediada por relatos de una reevaluación.

ABSTRACT. *Caravaggio at the edge of genres and forms: reevaluated portrait of a revolutionary painter.* This article analyzes the treatment of Caravaggio's life and work in contemporary fiction. If by aesthetic tradition the stories about painters and painting conform and are confined to specific genres, the texts that I approach here demonstrate a generic and scriptural hybridization which brings several border spaces into contact. My remarks thus show the modalities and modulations of the intersection of biography, fiction, history and investigative narrative. Beyond the genres invoked, the pictorial reference also allows the solicitation of various iconic matrices of which ekphrasis and hypotyposis remain the most accomplished forms. By digging into the black holes of art history, *La course à l'abîme* by Dominique Fernandez and *Solitude Caravage* by Yanick Haenel offer a reading inspired by an inner experience of the writer. The idea is to propose, in this hybrid space that the text becomes, a different and original reading of the life and work of Caravaggio mediated by stories of a re-evaluation.

PALABRAS**CLAVE:**

Caravaggio;
Espacios
fronterizos;
Hibridación
genérica; Ékfrasis
e hipotiposis;
Historias de una
reevaluación

KEYWORDS:

Caravaggio;
Border spaces;
Generic
hybridization;
Ekphrasis and
hypotyposis;
Stories of a
reassessment

1. Introduction

On a vu fleurir, ces dernières années, de nombreuses œuvres de fiction qui placent l'œuvre d'art, la peinture ou le peintre au centre de leur thématique. Signe de l'ère contemporaine marqué par l'incertitude, ces réécritures fictionnelles de l'art donnent lieu à des discours théoriques et esthétiques sur les pratiques artistiques et leurs acteurs, mais aussi sur les écrivains et leur sensibilité à l'art. Le pouvoir critique du texte tend donc à exhumer de grands noms de l'art tout en prenant le soin de construire des « récits d'une réévaluation ». Terme qui, selon Nella Arambasin, fait référence à des textes utilisant les ressources offertes par le passé de la peinture comme matière narrative et dont l'émergence et l'essor favorisent la construction d'un nouveau paysage littéraire. L'objectif de ce renouvellement serait de relancer la question de la transmission du savoir artistique et de l'identité culturelle (2007, p. 171). Le choix précis du Caravage, un artiste dont la vie est méconnue, dans la constitution d'une fiction, est interrogateur. Les raisons de cette sollicitation pourraient être diverses. Pour ma part, je considère qu'elles s'appuient fondamentalement sur le prétexte du brouillard historique qui autorise une complète liberté d'invention du personnage romanesque. Écrire une fiction sur le Caravage aujourd'hui permet de solliciter l'œuvre picturale réelle, impressionnante et d'imaginer la vie de son créateur absent. Dans ces conditions, la vie fictive devient le prétexte d'une mise en fiction romanesque. Ce qui donne lieu à des textes hybrides abordables à partir des différentes perspectives critiques. Ces narrations contemporaines sur le Caravage valorisent la fiction par la transposition d'éléments extralittéraires afin de mettre en lumière de nouvelles expériences narratives axées sur le plaisir de raconter (Wagner, 2013, p. 30).¹ Dans le cadre de mon propos, on relève que la réintroduction de l'expérience esthétique de l'art pictural du Caravage participe de ce paradigme critique validant un « retour de flamme pour la fiction romanesque » (Wagner, 2013, p. 29). Il s'agit, ici, d'une analyse portant sur les modes et modulations de réécriture de *vies* d'artiste à l'époque contemporaine.

Ainsi, la présente contribution se propose d'examiner comment ces récits sur le peintre Caravage jouent avec les cloisons entre les genres et les formes textuelles pour explorer des espaces nés de l'hybridation de notions hétérogènes. L'objectif est de lire la redécouverte de la vie du Caravage par le moyen de la fiction comme lieu de

¹ Franck Wagner établit le constat selon lequel depuis une décisive étude d'Aaron Kibedi Varga (1990), l'idée d'une renarrativisation du roman contemporain a eu progressivement tendance, au fil de ces dernières décennies, à se figer en une forme de lieu commun critique, largement cautionné par les écrivains eux-mêmes.

construction d'un savoir réévalué sur cet « illustre inconnu ». *Solitude Caravage* de Yanick Haenel et *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez sont les deux fictions qui constituent mon corpus d'étude. On peut, dans ces récits, observer une aura de mystère entourant l'intrigue mise en fiction et validée par le manque d'informations avérées sur la vie du peintre. Sous la plume de ces auteurs, l'œuvre et la vie de Caravage constituent une sorte d'énigme et sa représentation *in fictio* favorise, par conséquent, une imbrication des récits à tendance biographique, fictionnelle et d'enquête dans une forme de rencontre du texte et de l'image ; une forme de rencontre du poète et du peintre qui pérennise l'antique « *ut pictura poesis* ».²

En pratique, le propos de mon texte expose le mélange des concepts de la biographie, de la fiction, des récits d'enquête qui permet de lire ces textes comme des structures hybrides où se constitue une narration associant texte et de l'image. En fin de compte, cette posture entre différents genres et formes permet à ces fictions littéraires contemporaines de se constituer comme des récits d'une réévaluation de la vie et de l'œuvre du Caravage.

2. La retranscription des *vies* du Caravage à la lisière des genres

La course à l'abîme et *Solitude Caravage* sont deux textes portant sur la vie et l'œuvre du Caravage. Ces récits prennent la forme de biographie ou monographie en s'inscrivant dans un processus d'exhumation entremêlant la réalité historique à des épisodes inventés de toutes pièces, fruits de l'imagination des auteurs. Ils s'inscrivent dans le sillage de ces textes de fiction qui portent sur la vie d'artistes peintres de génie. Ces narrations rendent possible une immersion totale dans le vécu du peintre par le truchement de son œuvre et des informations avérées sur sa vie. Si ces textes procèdent à un tel travail de culture d'histoire de l'art, c'est justement pour constituer un espace de jonction des formes d'écriture les plus variées. L'hypothèse que je pose dans ce premier point considère que nos deux fictions, élaborées par Dominique Fernandez et Yanick Haenel, oscillent entre la biographie d'artiste, la fiction pure, le roman d'enquête et la fiction critique (d'art) ;³ dispositions qui permettent d'inscrire ces textes au carrefour entre ces différents genres, puisqu'ils n'embrassent pas un genre spécifique concret.

² Lire à propos : Bergez, Daniel. (2020).

³ Les fictions critiques d'art sont des textes qui intègrent des savoirs de l'art dans leur constitution : savoir biographique certes, mais plus généralement historique, iconographique, sociologique. Lire à propos l'article de Johnnie Gratton et Dominique Vaugeois (2014).

Pour commencer, ces fictions modernes de l'artiste que sont *La Course à l'abîme* et *La Solitude Caravage*, par la référence directe à la figure du peintre Caravage, intègrent des procédés et principes liés à l'écriture biographique de vie d'artiste. Conformément au modèle de Vasari, « rendu désormais aux droits souverains de l'imagination » (Salha, 2006, p. 7), Fernandez et Haenel surfent entre réalité historique et réalité fictionnelle sans laisser la possibilité de faire une distinction. Chez l'un comme chez l'autre de nos deux auteurs, on découvre une reconstitution de l'univers pictural du Caravage dans laquelle l'anecdote biographique reste subordonnée à l'évocation des œuvres et du processus de création. Pour sa part, Fernandez procède à une fixation biographique préliminaire pour situer le contexte de son récit. On relève des informations de présentation du peintre comme cela s'observe dans l'extrait suivant :

Michelangelo Merisi, né à Caravaggio dans le duché de Lombardie le 29 septembre, jour de saints Michel, Gabriel et des saints Anges, mort le 18 juillet à trente-huit ans sur la plage de Porto Ercole en Toscane dans des circonstances non élucidées. Paulo Quinto Pontifice Maximo. (Fernandez, 2002, p. 13)

La même démarche biographique préside à la rédaction du texte fictionnel de Haenel. Chez lui, le travail d'érudition du narrateur donne lieu à une mise à jour des informations biographiques sur le peintre.

Alors voilà : le Caravage est né le 29 septembre 1571 à Milan. On a longtemps cru que c'était à Caravaggio, une petite ville située à l'est de Milan [...], mais on en est sûr maintenant : c'est à Milan.

Comme le 29 septembre est le jour de Saint-Michel-Archange, on prénomme ce nouveau né Michelangelo. Il s'appelle donc Michelangelo Mirisi (mais plus tard, à Rome, il arrivera qu'on l'appelle Mirigio). (Haenel, 2019, p. 87)

Pour les besoins de la fiction biographique, ce travail biographique de portée générale va plus loin et transpose des signatures originales de toiles comme c'est le cas avec *Judith et Holopherne* dans le passage ci-dessous :

Je me suis approché du cartel, où il était écrit ceci :

Michelangelo Mirisi da Caravaggio, *Guiditta che taglia la testa à Oloferne*, 1599, olio su tela, 145 × 195cm. (Haenel, 2019, pp. 35–36)

Ces informations qui relèvent de la biographie d'artiste et de l'histoire de l'art s'insèrent à la fiction qui devient, pour l'occasion, productrice de savoir(s) d'art. Dans cette démarche des écrivains se perçoit un usage de lieux communs sur les œuvres et les peintres. Sous l'impulsion de ce travail de médiation, ces textes construisent un

plateau de rencontre entre ces discours verdictifs à visée descriptive sur la peinture et son histoire et des œuvres de fiction littéraires ontologiquement imaginaire. Ici, la référence biographique renforce l'ancrage réel et documenté du texte. L'intention derrière une telle démarche des écrivains serait de faire usage du pouvoir de figuration temporelle de la fiction afin de se jouer d'une anachronie aujourd'hui revendiquée par les philosophes de l'art. (J. Gratton et D. Vaugeois, 2014, p. 5).

Aussi, si nous sommes dans le cadre d'un récit de fiction, du point de vue de la visée poétique, cette présence permet de corroborer le caractère transitif et critique (D. Viart, 2015, p. 492)⁴ des fictions de Fernandez et Haenel. Par la reprise de ces sources véridiques, ces deux œuvres se font médiatrice d'une « histoire de l'art lacunaire » (Arambasin, 2007, p. 71) du Caravage. L'idée est de (re)découvrir le Caravage et son œuvre dans des formes d'hybridation textuelle jouant sur différents plateaux génériques entre fiction et histoire de l'art. En situant ces textes dans cette position transitoire, l'observation que j'effectue ici n'aménage pas une conception simpliste de la médiation comme intégration passive dans un texte de fiction d'éléments de savoirs biographiques, eux-mêmes destinés à être passivement transmis au lecteur. Je mets plutôt en lumière l'alternative au savoir du spécialiste d'histoire de l'art qu'offre cette mise en scène fictionnelle d'une figure de l'art comme le Caravage. Perspective qui valide la porosité contemporaine de la clôture disciplinaire entre les sphères savantes de l'histoire de l'art et les possibilités d'une expansion narrative rendue possible par le concours de la fiction littéraire. La démarche permet d'inscrire les fictions dans le prolongement des pratiques référentielles et de considérer ces pratiques comme ayant elles-mêmes une part de créativité à l'instar des formes sérieuses de l'histoire de l'art (Pavel, 1988, p. 39).

Aussi, l'idée d'inscrire ces textes entre différents genres d'écriture se corrobore également par le fait que derrière ce travail de recherche biographique que je révèle ci-dessus, se lit la mise en place d'un récit d'enquête. En effet, une autopsie du dispositif narratif observable ici ne peut manquer d'attirer l'attention de la lecture sur le

⁴ Dominique Viart considère comme « fictions critiques » des textes contemporains qui se caractérisent par « un triple geste critique : envers l'objet externe du texte littéraire, qu'il s'agisse du sujet, du réel, de l'Histoire ou de quoi que ce soit d'autre ; envers les formes littéraires historiquement attestées qui mettent en œuvre de tels objets ; envers leur propre pratique d'écriture. Aussi s'agit-il de textes qui ne se satisfont pas de revisiter les modèles littéraires et de jouer avec, mais questionnent le geste littéraire de l'intérieur. À quoi s'ajoute assez fréquemment une quatrième dimension critique, adressée, celle-là, aux disciplines naturellement dévolues à traiter scientifiquement de ces mêmes objets (la psychanalyse pour le sujet ; la sociologie pour les questions du réel ou du social ; l'histoire... etc) ». (D. Viart, 2015)

caractère énigmatique et mystérieux des intrigues. Les deux narrateurs sont les sujets d'une quête dont l'objet reste l'élucidation d'une vie et d'une œuvre peu connues dans les annales de l'Histoire. Dans *La course à l'abîme*, particulièrement, la narration est assurée par le Caravage lui-même avec une présence matérialisée par l'usage massif du pronom personnel « je » tout au long du texte. On découvre, dans une forme « d'investigation policière » (le narrateur essaie d'élucider les conditions de sa mort), un récit ponctué par des rebondissements et des événements historiques (l'Inquisition, la Contre-Réforme, l'exécution de Giordano Bruno, de l'introduction du calendrier grégorien). L'enquête, sous forme de course poursuite (Le Caravage est un fugitif), se conduit à travers l'Italie ; elle transporte le lecteur de la Sicile à Malte en passant par Rome. Dans cet univers de Renaissance, les ressorts dramatiques du texte exhument les péripéties d'un destin individuel, celui du Caravage. La narration repose sur la recherche de traces d'une vie dont les mystères à élucider restent encodés dans les toiles. 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, conduit inéluctablement à des autoportraits. Dans le récit, à propos du *Martyre de saint Matthieu*, le narrateur personnage 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 ? (Fernandez, 2002, 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. (Fernandez, 2002, p. 518)

La référence à ces deux toiles donne des pistes d'élucidation du labyrinthe sinueux que fut la vie du peintre. L'évocation des circonstances de sa propre mort dans des conditions tragiques, si elle a le mérite de renforcer la légende du Caravage, participe de la révélation du dénouement de l'intrigue du récit. À l'instar de sa maîtrise parfaite de la technique picturale du clair-obscur, comme cela se perçoit à travers plusieurs de ses œuvres, la vie fictionnelle découverte au fil de l'intrigue est un alliage

d'ombre et de lumière à agencer⁵. Le récit adopte une forme d'anachronie rétrospective qui va de l'origine familiale (douce, idyllique presque) du peintre à la scène finale de sa mort (de crainte, de violence) pressentie dans l'exécution de ces deux toiles. Dans l'économie générale du récit, il est à noter la formation d'une boucle dans laquelle chaque toile constitue un nœud spécifique. Élaborées dans l'ordre chronologique qui a pu être établi par les historiens, les toiles apparaissent au fil de l'intrigue avec la formation de micro-récits portant sur leur genèse dans l'esprit et sous le pinceau du peintre. Une disposition similaire donne à voir non seulement les toiles de l'artiste, mais, aussi, elle permet de saisir ces dernières dans leur contexte de création. Au même titre que « l'œuvre picturale est alors biographique » (Terrone, 2006, p. 59), la figure et la quête du peintre se dévoilent à travers cette œuvre et elles favorisent l'élaboration de cette narration polyphonique.

Dans *La solitude Caravage*, Haenel adopte à son tour, une démarche équivalente et axe principalement son texte sur un processus progressif et initiatique de redécouverte de l'œuvre picturale du Caravage. Chez lui, il ne s'agit pas d'une intrigue exposant directement la vie du peintre. Les investigations du narrateur font du texte un parcours au travers duquel l'œuvre picturale donne accès à la vie et à la pensée du peintre par des commentaires métaréflexifs. La quête du narrateur se transforme en quête de l'image et de la peinture profondément mystérieuse, intrigante et sensationnelle du Caravage :

J'écris ce livre avec l'espoir qu'à force de couvrir les lignes de mon cahier quelque chose du geste de la peinture finira par se rejoindre : un tableau se construit grâce aux pensées qui animent le pinceau ; ainsi en va-t-il d'un livre, à fortiori lorsque son objet consiste à ressusciter l'émotion ressentie devant une image, c'est-à-dire à réinventer avec des mots ce que nous avons vu et qui nous trouble. (Haenel, 2021, p. 28)

Chez le narrateur d'Haenel, la quête se présente comme un véritable parcours de formation sur les traces du Caravage. La vie d'un peintre comme le Caravage reste encore un grand mystère pour l'histoire de l'art, mais l'enquête érudite du narrateur de Haenel entreprend d'en exhumer des traits saillants. Le défi pour la narration est de pousser le plus loin possible l'usage de la fiction dans la substance factuelle des vies du Caravage. Ce type de fiction parachevée par l'histoire est un modèle de traitement du réel. Ce qui permet de faire le constat selon lequel ces récits d'enquête et de vie d'artis-

⁵ Le peintre Caravage est le maître incontesté de la technique picturale du « clair obscur ». Sa vie retranscrite par la fiction semble être inspirée par des dispositions morales à situer entre bien et mal, entre ombre et lumière.

te se placent « à la croisée de la fiction et de la critique d'art, dans un espace demeuré libre, mais non vide » (Arambasin, 2007, p. 181).

Ce statut qui situe ces textes entre biographie factuelle, fictionnelle et récit d'enquête est à la fois déterminé par la lecture en aval, et en amont par l'écrivain dont le jeu sur les genres et les référents demeure volontairement trouble. Ainsi, les intrications entre la fiction et les savoirs biographiques lisibles dans ces récits permettent de transiter d'une expérience individuelle des auteurs à une expérience collective de l'art de Caravage. En proposant ce mélange, les auteurs (Haenel et Fernandez) mettent en lumière une forme vivante de l'expérience narrative qui devient le fil conducteur d'une « expérience relationnelle » (Arambasin, 2007, p. 237). La perspective témoigne de la richesse de ces espaces générés par la mise en place d'une esthétique de l'hybridation. L'interconnexion de ces différents genres et formes sur une base liée à la peinture et à la vie de Caravage introduit une poétique d'écriture qui s'imprègne fortement des rencontres du texte et de l'image. Cela permet d'aborder des perspectives de constitution d'une hybridation féconde, cette fois-ci, dans le mélange spécifique entre texte et image.

3. Dans le musée du Caravage : l'écriture entre texte et image

Entre restitution et transfiguration, la peinture sous-tend les enjeux éthiques de l'écriture des récits que j'aborde dans le cadre de cet article. L'hypothèse à partir de laquelle se déploie ce second point et qui me permet d'inscrire mon propos dans une perspective hybride entend explorer un espace intermédiaire généré par la rencontre entre texte littéraire et image picturale. Pour qualifier cet espace, Liliane Louvel (2010) parle du « tiers espace-temps » généré par l'intrication intermédiaire dans le cadre des récits abordant des thématiques liées à la peinture. C'est donc sur cet espace fruit de l'hybridation texte/image que porte mon propos dans le cadre des *vies* du Caravage proposées par Haenel et Fernandez. Si cela relève d'un truisme d'affirmer la référence à la vie et à la peinture du Caravage dans mes deux textes, cette référence structure aussi en profondeur toute une phénoménologie et une poétique comme cela se démontre par l'analyse des schèmes formels de l'écriture qui sont à l'œuvre.

À ce propos, on assiste à la mise en place de divers dispositifs d'appariement du visuel au narratif par la description. Dans *La solitude Caravage* et *La course à l'abîme*, les intentions visuelles de l'écriture s'affichent dès les premiers mouvements de l'intrigue. Le récit de Haenel, particulièrement, s'ouvre sur une scène visuelle matérialisée dans la description d'un fragment de toile. La scène décrite représente l'objet et la genèse d'un désir ardent exprimé par le narrateur :

Vers 15 ans, j'ai rencontré l'objet de mon désir. C'était dans un livre consacré à la peinture italienne : une femme vêtue d'un corsage blanc se dressait sur un fond noir ; elle avait des boucles châtain clair, les sourcils froncés, et de beaux seins moulés dans la transparence d'une étoffe [...] il y avait derrière elle rideau en velours bordeaux roulé sur lui-même, qui a longtemps figuré dans mes rêves ; une lumière blanche tombait violemment sur son beau visage grave ; et tout son corps surgi du noir se jetait en avant, bras tendu, la poitrine dressée, comme une apparition qui déchire la nuit. (Haenel, 2019, p. 9)

Par ce passage, le narrateur invite le lecteur à accéder à une vision de son fantasme. Le regard de ce dernier est orienté vers l'image picturale. À lire ce texte, on est frappé par l'insistance avec laquelle reviennent les métaphores et les comparaisons picturales. La référence à l'image est thématifiée verbalement afin de faire voyager le lecteur dans un univers iconographique lié à un peintre en particulier. L'ouverture de ce texte par une référence descriptive et visuelle sous-tend l'intention de picturalisation de la narration. On remarque une forte contamination du texte par des spécialités descriptives à vocation picturale au détriment d'une progression linéaire de l'intrigue. Ce qui donne accès au musée personnel de l'auteur et du peintre et situe l'écriture dans un espace où texte et image se rencontrent.

La mise en lumière de cet espace, à cheval entre texte et image, se saisit par l'identification de différentes figures matricielles telles que l'hypotypose et l'ekphrasis chez Fernandez et Haenel. Sous la plume de ces auteurs, on observe que ces deux matrices de l'image en texte dépassent le cadre de la simple figure de rhétorique pour se prêter à une fonction matricielle de reproduction de l'image, de générativité du musée du Caravage au sein de la fiction. On voit bien que pour les besoins de leur fiction, « Tout le Caravage » est convoqué avec l'aide de réelles ekphrasis entendues comme description d'une œuvre d'art identifiée comme telle dans le cadre de l'écriture, un lieu rhétorique codifié, médiateur de clichés culturels, textuels ou formels (Labarthe Postel, 2002, p. 21). Dans le contexte de ces deux textes évoquant des œuvres du Caravage, l'ekphrasis comporte des implications esthétiques qui révèlent l'introduction de l'érotisme et de la sensualité dans la peinture par un révolutionnaire comme le Caravage. En témoigne la représentation d'une toile comme *Garçon à la corbeille de fruits* qui valide cette audace spécifique au peintre dans un contexte d'inquisition et de contreréforme :

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 ? (Fernandez, 2002, p. 237)

La toile se dévoile dans son caractère subversif pour l'époque en ce sens qu'elle outrepassait ouvertement les limites de pudeur autorisées : « montrant mon amant torse nu ». Le modèle représenté, incarné par l'amant, s'offre dans sa nudité par l'affichage de « l'épaule », du « bras », du « sein gauche », autant de référents susceptibles de choquer la sensibilité des contemporains du Caravage. Par la figuration de cette image, la narration recrée des conditions d'observation, par le lecteur, de toiles provocatrices dont l'exécution est ponctuée par des moments d'extase sexuelle. La même logique charnelle s'observe chez Haenel :

Elle était immense : je découvrais son corps entier qui se déployait dans le rouge et le noir du tableau [...] elle n'était pas seule, il y avait à ses côtés deux autres personnages, un homme et une vieille servante ; et encore plus surprenant encore, cette femme qui me plaisait tellement, et dont la beauté n'avait cessé d'accompagner mon désir toutes ces années comme un mystère initiatique, tenait une longue épée qui tranchait la tête de l'homme allongé sur son lit. [...] Eh bien, ce jour-là, moi aussi, je regardais de tous mes yeux. La jeune femme empoigne d'une main les cheveux de l'homme et de l'autre découpe la carotide. L'agonie de l'homme est épouvantable : les yeux révoltés, la bouche tordue en un cri infect, il tente dans un dernier sursaut de s'accrocher aux draps déjà maculés de sang ; et à droite, en bas, les traits de la servante sont exorbités par une jouissance noire, louche, presque sale, qui lui vient de la contemplation du crime : elle serre entre ses mains le sac de toile brune où sera bientôt fourrée la tête de l'homme. (Haenel, 2019, pp. 31–32)

Ce passage constitue une retranscription fictionnelle de la toile *Judith et Holoferne* de Caravage. L'ekphrasis dépeint une image impressionnante rendue par le truchement du regard du narrateur. Cette toile à laquelle s'applique la technique picturale du clair-obscur « le rouge » « le noir » donne à voir une scène choquante pour le narrateur qui « regardai[t] de tous [ses] yeux » « L'agonie de l'homme » dans cette scène « épouvantable ». Si le sujet de la toile relève de la Bible, l'audace de Caravage réside autant dans la sensualité imprimée au personnage de « Judith », mais aussi dans la capture du moment exact de l'assassinat, détournant de fait des règles de bienséance encore valables aujourd'hui. Cet acte constitue une manière subtilement voilée de défier l'autorité. Avec lui, on est loin de toute forme de convention et de conformisme. L'idée de ce tableau est de surfer sur les normes coercitives afin d'affirmer une volonté prononcée de sortir des sentiers battus.

Au-delà de ces exemples, dans l'économie générale des textes, la description des toiles comme *Le Martyre de saint Matthieu*, *Le Martyre de saint Jean-Baptiste*, *David et Goliath*, *Garçon à la corbeille de fruits*... à différents moments de l'évolution des intrigues participe d'une reconfiguration de l'espace romanesque pour le positionner entre texte et image. La volonté de nos auteurs tient dans l'exposition visuelle du Caravage à travers l'exhumation de l'atmosphère dans laquelle il a évolué. En cela, ils se font aider de l'hypotypose, une figure consistant en des descriptions réalistes, animées et frappantes de scènes visuelles qui parsèment les textes. L'idée derrière ce dispositif est de faire naître une représentation imagée et comme vécue à l'instant de son expression. Bernard Lamy distingue ce procédé des descriptions ordinaires en raison de sa vivacité et de sa capacité à figurer les choses, à en former « une image qui tient lieu des choses mêmes » (Lamy, 1998, p. 200) comme on peut l'observer dans le passage suivant :

Était-ce un coup de foudre ? J'approchais mes yeux du livre de peinture pour mieux voir. [...] Je me vois encore tenir le livre avec la fébrilité d'un amant : nous sommes en octobre 1982, le crépuscule est doux, les marronniers de la cour du Prytanée scintillent de couleurs fauves, et l'instant où ma main se lève vers l'image pour caresser la gorge dénudée s'écrit dans l'air comme la première page d'un roman. (Haenel, 2019, p. 10)

Il s'agit pour le narrateur de décrire les conditions de naissance de l'intrigue qu'il entend nouer dans le déroulement de son récit. Le passage s'inscrit dans une logique de justification du rapport qu'entretient le narrateur avec la peinture et l'écriture. La scène décrite définit avec précision l'impact émotionnel produit par l'observation d'une image. La présence de cette image permet d'intégrer, par la suite, un « répertoire iconographique » dont l'enjeu serait un appariement entre littérature et peinture dans leur rapport avec le sensationnel érotique. Ici, la description permet de mettre en évidence un lexique érotique révélateur d'une idéologie hédoniste, une pratique culturelle de l'érotisme à travers la sensualité de l'image.

La forme d'esthétique du visuel qui se fait jour dans ce texte donne lieu à l'élaboration d'un espace fécond assimilable à un musée. La narration transpicturale fait de l'espace diégétique, le lieu d'une exposition de l'immense œuvre du Caravage. Par ce traitement particulier, le texte s'érige lui-même en musée où l'on redécouvre l'œuvre d'art immergée. Ainsi, pour Arambasin, les musées font partie de ces hauts lieux de l'art qui, pour être opérationnels, doivent être visibles : ce sont des écrans où les œuvres d'art sont conservées, voire inhumées, et que la pratique touristique permet de consacrer comme des reliques de la mémoire universelle glorifiées pour les siècles des siècles (2007, p. 347). Les fictions de Fernandez et Haenel s'ouvrent ainsi, comme

des musées, à une esthétique de la visibilité et de l'exposition. Cette esthétique est soutenue par l'usage de différents dispositifs matriciels favorisant le développement d'un espace hybride, d'un espace « lisière » où s'érige un véritable schème opératoire rendant ainsi possible l'unification du texte et de l'image. Ainsi, cette corrélation entre texte et image introduite par la référence picturale se traduit dans le parcours de cette iconographie caravagesque dans nos textes de fiction.

En somme, l'esthétique de la vision révélée dans ces analyses fait de l'espace du livre un espace interprétatif où la dimension temporelle de l'écriture laisse place à une dimension spatiale. Cette transmutation propre aux récits sur la peinture introduit dans la lecture une portée verticale d'épaisseur, une vision spatiale de la plasticité de l'image générée par ces dispositifs iconotextuels. Ici, la picturalisation progressive des romans par le moyen des figures matricielles de l'image, valide une intention des auteurs de faire fusionner texte et image dans les œuvres picturo-littéraires. Comme l'admet Bernard Vouilloux, la pratique d'écriture qu'est la description, se situant à l'intersection de deux grands champs, celui de la littérature et celui des discours sur l'art, dont les exigences peuvent être tantôt identiques, tantôt complémentaires, tantôt incompatibles, donne une licence à l'écrivain (Vouilloux, 2011, p. 32) : celle qui lui permet de réévaluer et proposer une lecture originale du Caravage et de son œuvre.

4. Caravage lu par la fiction contemporaine : vers des récits d'une réévaluation

Derrière ce programme d'édification d'une fiction dont les caractères s'inspirent de différents genres et formes d'écriture, se déploie une approche novatrice de la vie et l'œuvre du Caravage. Fernandez et Haenel, de par cette écriture hybride, font usage du pouvoir démiurgique de l'écrivain pour donner une lecture, la leur, sur la vie et l'œuvre du Caravage. Si les textes puisent dans le savoir d'histoire de l'art par le travail d'érudition et de recherche opéré par les écrivains, c'est justement pour constituer des fictions qui s'inscrivent à rebours des lectures conventionnelles et traditionnelles de ce peintre de génie. S'érigeant, pour la circonstance, en « historiens de l'art », ces écrivains investissent le domaine de la peinture pour justifier l'édification d'un champ esthétique où l'écrivain se constitue en exégète de l'art du Caravage. Une telle démarche des romanciers se fonde sur le caractère réducteur et parfois condescendant de certains commentaires officiels sur des peintres méconnus comme Caravage. Fernandez l'affirme à travers les termes prêtés au personnage mécène du Caravage, le Cardinal del Monté :

Si, comme je l'espère, tu te fais un nom dans la peinture, tu verras une nuée de prétendues spécialistes fondre sur tes tableaux comme les pigeons sur les miettes que ta mère secoue de son tablier, et se déchirer à coup de bec en perdant de vue ce que tu as peint. (Fernandez, 2002, p. 80)

Déjà, à l'époque du Caravage, il existait une logique critique de l'art détournée de la valeur esthétique réelle de l'objet d'art. Pour le romancier, la fortune réelle du peintre, déterminée aujourd'hui encore par la critique et le marché de l'art, fait perdre de vue la finalité première de l'œuvre d'art au profit d'une spéculation mercantiliste ou d'un conformisme dogmatique. Dans le discours critique d'un personnage comme le Cardinal Del Monté se perçoit l'ingéniosité avec laquelle l'art du Caravage joue avec le permis et le prohibitif. Pour l'écriture, l'idée est d'exprimer, tant bien que mal, le mélange entre la doxa inhérente à l'époque du Caravage (il ne fallait, en aucune manière, choquer la sensibilité de l'Église dans l'œuvre d'art) et le génie artistique caractérisé par l'anticonformisme. Dans le régime de la fiction, cette manière d'appréhender l'art, entre normes et transgression va donner lieu à de nombreux procès jugeant de la recevabilité de ses toiles. Le buzz de ces joutes oratoires pose les jalons d'une esthétique artistique libérée de la censure. Ainsi, bien souvent, Caravage se joue de ses détracteurs en poussant de plus en plus l'audace et la démesure pour soulever le courroux de ses détracteurs :

Quel naturel ! [...] Tes ennemis n'ont qu'à bien se tenir ! ajouta-t-il en riant. Un homme qui exprime aussi spontanément le paroxysme de l'outrance doit ressembler plus au cratère d'un volcan en éruption qu'à un lac de montagne endormi. Aucun excès, aucun débordement ne lui fera peur ! (Fernandez, 2002, p. 296)

Le commentaire ci-dessus constitue une appréciation du travail de Caravage par son premier mécène issu du clergé (le cardinal Del Monté). Ce dernier relève un rendu proche de la réalité dans la peinture qu'il observe et axe sa critique sur les traits techniques et esthétiques révolutionnés par le Caravage. L'exclamation doublée de l'adjectif « naturel » donne un aperçu de la qualité du travail. D'un point de vue thématique, le travail observé joue avec les limites du licite et de l'illicite. Le peintre soulèvera certainement le courroux de ses « ennemis », vu qu'il se pare des attributs d'« un homme qui exprime aussi spontanément les paroxysmes de l'outrance ». Son audace dans ce contexte délégitime pour le zèle artistique témoigne d'un courage hors normes : « aucun excès, aucun débordement ne lui fera peur ».

La mise en scène du métadiscours sur l'art permet à l'écrivain Fernandez de proposer de véritables cours d'esthétique et d'histoire de l'art. Dans ce discours de critique d'art élaboré par l'écrivain, on relève les spécificités de la peinture selon la peintu-

re d'histoire classique inscrite dans un conformisme religieux, mais aussi les innovations techniques et théoriques introduites par le Caravage. La volonté de l'écrivain est de montrer, à partir de l'œuvre picturale, « la mythologie intérieure » (Fernandez, 2002, p. 573) de l'artiste au travers d'une rhétorique faisant foi d'art poétique. Pour la narration, l'œuvre de Caravage existe parce qu'elle eut, au sein de l'Église, des détracteurs, et des avocats et défenseurs, mais avant tout parce qu'elle redynamise les canons esthétiques et artistiques en s'inscrivant entre tradition et évolution avant-gardiste. Ainsi, la fiction procède à la mise en place d'une rhétorique justificative de l'œuvre parfois subversive à la lumière de la doxa en vigueur, mais hautement qualitative d'un point de vue artistique.

Loin de subvertir pour simplement valider une posture de rebelle iconoclaste, l'art du Caravage, sous la plume de Fernandez et Haenel, fonctionne sur une logique de résistance et d'illumination. Cette expérience de la peinture proposée par la médiation de l'écriture n'est possible que par une fusion du pinceau et de la plume dans le contexte des vies du Caravage. Offrir, en effet, une lecture de ce genre passe par l'établissement et l'affirmation d'une consubstantialité entre écriture et peinture. La démarche des auteurs donne lieu à une transmigration relevée dans ces mots de Haenel :

L'intensité de l'écriture relève d'une sorcellerie d'empathie : j'avais parfois la sensation d'être dans l'esprit du Caravage, de sentir son bras se lever vers la toile, de deviner sa colère. Quant au rire du Caravage, je le sens sarcastique : c'est un rire proche du bras d'honneur. Il y a une forme d'anarchie chez le Caravage — un refus du commandement. Une manière de défier l'origine. (Ribery, 2019, en ligne)

Si, dans sa rage d'innovation, la peinture du Caravage dissout les repères classiques de son temps, c'est justement pour faire entrer l'art dans le néoparadigme des sens et des sensations. Avec lui, comme il est possible de le lire à travers le narrateur de Haenel, la peinture passe de l'ascétisme et la pudeur dans les formes à l'intégration de la sensualité tactile qui fait sens et qui séduit l'esprit et la chair. Pour l'écrivain, déjà dès la Renaissance, la peinture du Caravage, dans une démarche avant-gardiste, saisissait l'esprit de la logique des sensations telle qu'élaborée par Gilles Deleuze ; celle qui conçoit qu'« en art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces » (Deleuze, 2002, p. 57). Sa peinture semble s'investir totalement de cette tâche, celle de faire sensation par la force. Il s'agirait « non pas de rendre le visible, mais de rendre visible » (Deleuze, 2002, p. 57) par l'élaboration d'un processus interactionnel, une communication idiosyncrasique entre la toile et son spectateur comme le valide la perspective d'approche de l'œuvre par Haenel.

C'est donc par cette forme de communication que le narrateur de *La solitude Caravage*, personnage contemporain, dans une forme de métalepse, constitue une rela-

tion profonde avec la toile *Judith et Holopherne* signée du Caravage. Cette posture induit l'établissement d'une intimité entre la toile et le narrateur spectateur. Elle favorise une transfiguration de ce dernier et permet une évolution de la conscience vers des réalités intimes, sensationnelles. Ici, à travers « la transparence intérieure » (Dorrit Cohn, 1981) du narrateur, c'est-à-dire la représentation de son état psychologique, la fiction valide, à partir de l'art du Caravage, l'établissement d'un paradigme tactile qui permet une évolution transcendantale. Le récit révèle que la peinture du Caravage à ceci de particulier qu'elle est destinée au sens humain. Pour le peintre, tout le programme pictural tiendrait dans l'introduction de réalité sensuelle et naturelle du monde, caractéristique de la beauté divine, à la peinture d'une ère de rigidité, de coercition et de sublimation du beau.

On voit que la perspective fictionnelle de Haenel fait « preuve d'une réflexion métapicturale révélant les conditions matérielles de l'illusion de la peinture par un geste qui, en perçant symboliquement la toile, fait apparaître le support comme surface tangible et vécue » (Pericolo, 2011, p. 14). En se basant sur le texte de Haenel, pour les perceptions conventionnelles contemporaines, il paraît, évident, que dans le contexte du XVII^e siècle un rebelle est nécessairement athée. Cependant, l'expérience intérieure du peintre porte sur le glissement permanent entre le sacré et le profane ; elle relève, autrement dit, d'un désir extrême de vérité : « il n'y a que la vérité qui comble les êtres insatisfaits comme le Caravage ; leur geste ne peut qu'être absolu » (Haenel, 2019, en ligne)

Dans la démarche illustrative de son propos théorique sur l'aspect novateur de ce peintre, Haenel, par son narrateur-écrivain, rappelle particulièrement cette subjectivité objective dans l'art du Caravage avec le parcours entier de son œuvre. Si, en effet, le texte se déploie à partir d'une reproduction du visage sensuel de Judith dans *Judith et Holopherne* par un manuel d'histoire, Haenel convoque « Tout le Caravage » (2019, p. 44) pour illustrer l'universalité de son art par une réflexion esthétique digne de grands manuels sur la question.

Les écrivains, Haenel et Fernandez, se donnent le droit d'imprimer à ces deux fictions une vision de leur sensibilité et leur goût, en somme leurs expériences subjectives constitutives du savoir général sur ce peintre marginal. Dans cette dynamique, la fictionnalisation de l'icône Caravage n'aboutit qu'à une auto-justification de certains choix esthétiques de l'écrivain. La voix du peintre Caravage est exhumée dans la fiction pour adouber une vision libérée de la pratique artistique : « 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 » (Fernandez, 2002, p. 159).

Dans les deux textes, les romanciers accentuent les traits érotiques et l'homosexualité du Caravage pour exprimer une culture de l'hédonisme et une mystique du plaisir, dans laquelle s'inscrit l'écrivain. Pour Fernandez, particulièrement, l'espace du roman ainsi que la voix du peintre se prête à une forme de *coming out*, une manière pour lui d'assumer l'homosexualité. Sous le pinceau du Caravage, la figure de l'Ange, construction fantasmatique de l'enfant et qui le conduit à la première masturbation du peintre dans son enfance, est éminemment masculine. Fernandez fait de ce peintre, avec l'exécution de toiles d'une sensualité dérangeante pour ce monde hétéronormé du xvii^e siècle, une figure de résistance et d'affirmation de la liberté sexuelle et sexuée. La rhétorique esthétique, provocatrice de manifeste dans un contexte de contre-réforme catholique dont l'objectif est de combattre l'audace qui accompagne les toiles, valide ce dévoilement. 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.

Comme l'écrit Alexandre Gefen dans l'introduction de son ouvrage *Inventer la vie*, la tendance à écrire des vies rejoint une mode globale de la littérature contemporaine qui « rappellent les nécrologues du xviii^e siècle ou encore les séries didactiques des panthéons du xix^e siècle : on y fait mémoire en toutes choses, on s'y laisse gouverner par les morts, on y construit le devenir par la quête de l'antérieur » (Gefen, 2015, p. 13). En somme, les deux fictions sur le Caravage représentent une initiation à un art libéré de la censure et valide des positions critiques. L'écriture essaie de rendre une expérience des écrivains au travers de cet éclair vif, rapide qui fait rejaillir la sensibilité à la rencontre de la peinture du Caravage. Cette démarche participe d'une forme d'affirmation des positions de l'écrivain dans le sens que lui donne la notion de « récit critique » de Dominique Viart (2006, p. 188). Ces textes sont les récits de la réalité d'une expérience intérieure élaborée dans un espace hybride tenu par le peintre et l'écrivain. Plus exactement, on y lit le double récit d'une double expérience intérieure : celle des écrivains Haenel et Fernandez élaborée à partir de celle du peintre Caravage. Ce qui permet la construction de récits d'une réévaluation de la perception contemporaine de ce peintre au génie dérangeant.

5. Conclusion

Les textes sur l'art et ses maîtres, dans leur ensemble, s'intéressent aux incertitudes, aux non-dits, sinon aux lacunes de l'histoire. « Comment entendre ce qui n'a plus de voix, ce que dans l'histoire n'a pas laissé d'autres traces que des images ? » (2007,

p. 172) on peut se poser cette question à la suite de Nella Arambasin. La réflexion menée dans le cadre de cet article a essayé de répondre à cette préoccupation. Elle revisite un grand classique des mal-logés de l'histoire de l'art par l'analyse des modalités de sa représentation dans la fiction littéraire. En déployant tout l'espace imaginaire que les lacunes contiennent, retiennent et qu'il faut faire sortir par le biais de la fiction, les textes de Fernandez et Haenel exhument le Caravage et l'expose dans un espace musée hétéroclite aménagé pour la circonstance. Les récits *La course à l'abîme* et *Solitude Caravage* constitués à la fois comme textes biographiques, fictions critiques et récits d'enquête, déploient une poétique narrative fondamentalement impactée par la présence des images retranscrites en tant qu'artefact. Les matrices de l'image que sont l'ekphrasis et l'hypotypose, de par leur capacité à reconfigurer l'espace narratif, inscrivent les textes dans une hybridation féconde générée par la mise en contact du texte et de l'image. Ces deux textes déploient et intègrent un imaginaire dans les interstices lacunaires de l'histoire de l'art sur le peintre Caravage et participent à une réévaluation des savoirs biographique sur le lui. Si l'on admet, pour reprendre la formule d'Angèle Kremer-Marietti citée par Arambasin, que « l'imaginaire est une pensée vécue » (2007, p. 184), il ne faudrait pas occulter de préciser que les écrivains, Haenel et Fernandez, lui donnent son lieu d'habitation dans leur récit. Ce qui favorise la construction d'une esthétique à la lisière de l'histoire de l'art et de la fiction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Arambasin, Nella. (2007). *Littérature contemporaine et histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*. Droz.
- Bataille, Georges. (1943/1978). *L'Expérience intérieure*. Gallimard.
- Bergez, Daniel. (2020). *Le texte et la toile. Peintre et écrivains en dialogue*. Armand Colin.
- Bourriaud, Nicolas. (1998). *Esthétique relationnelle*. Presses du réel.
- Careri, G. (2016). Le Saint Thomas du Caravage, une incarnation du voir. *Études*, Novembre (11), 75-85. <https://doi.org/10.3917/etu.4232.0075>
- Cohn, Dorrit. (2001). *Le Propre de la fiction*. Seuil.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Logique de la sensation*. Seuil.
- Dion, Robert, Fortier, Frances. (2010). *Écrire l'écrivain: Formes contemporaines de la vie d'auteur*. Presses de l'Université de Montréal, (PUM). <https://doi.org/10.4000/books.pum.8484>
- Fabien Ribery, (25 mars 2019), Le Caravage, la peinture comme ordalie, par Yannick Haenel (3). *Le blog de Fabien Ribery*. <https://intervalle.blog/2019/03/25/le-caravage-la-peinture-comme-ordalie-par-yannick-haenel-3/>.
- Gefen, Alexandre. (2015). *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*. Les impressions Nouvelles.

- Gratton, Jonnhie et Vaugeois, Dominique. (2014). Fictions d'art : des espaces pensifs ». *Revue critique de fixxion française contemporaine*, (8). <https://doi.org/10.4000/fixxion.9296>
- Kibédi Varga, Áron (1990). Le récit postmoderne. *Littérature*, (77), 3–22. <https://doi.org/10.3406/litt.1990.1506>
- Labarthe-Postel, Judith. (2002). *Littérature et peinture dans le roman moderne*. L'Harmattan.
- Lamy, Bernard. (1998). *La Rhétorique ou l'art de parler*. PUF
- Lorenzo, Pericolo. (2011). *Caravaggio and Pictorial Narrative*. Harvey Miller Publishers.
- Pavel, Thomas. (1988). *Univers de la fiction*. Éditions du Seuil.
- Puech, Jean-Benoît. (2013). Fiction biographique et biographie fictionnelle : L'auteur en représentation ». In Robert Dion et Frédéric Regard (dirs.), *Les nouvelles écritures biographiques : La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*. ENS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditons.4502>
- Salha, Agathe. (2006). Présentation. *Recherches & Travaux*, (68), 5–14. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.123>
- Shusterman, Ronald. (2000). Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire. In Catherine Coquio, Régis Salado (dirs.), *Fiction & connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*. L'Harmattan.
- Terrone, Patrice. (2006). Portraits d'un inconnu illustre. *Recherches & Travaux*, (68), 57–69. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.132>
- Viart Dominique. (2015). Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? *Studi Francesi*, 177 (LIX | III), 489–499. <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1196>
- Viart, Dominique. (2006). L'engagement aujourd'hui. In J. Kaempfer, S. Florey, J. Meizoz (dir.), *Formes et modèles de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, (pp. 185–204). Antipodes.
- Vouiloux, Bernard. (2011). *Le tournant artiste de la littérature française. Ecrire avec la peinture au XIX^e siècle*. Hermann.
- Wagner, Frank. (2013). D'un retour de flamme pour la fiction romanesque. La narration buissonnière selon Jean Echenoz. *Itinéraires*, 2013-1, 29–49. <https://doi.org/10.4000/itineraires.783>
- Wirtz, Jean. (1996). *Métadiscours et déceptivité*. Peter Lang.

Assistant au département de Lettres modernes à L'Université Péléforo Gbon Coulibaly de Korhogo en Côte d'Ivoire, Dr. **Marcel Kouakou Diby** est titulaire d'un Doctorat unique à l'Université de Bouaké (Côte d'Ivoire) portant sur la poétique du pictural dans le roman français contemporain. Inscrit dans le vaste champ de l'extrême contemporain, ses travaux s'intéressent aux interactions médiatiques (peinture, photographie, cinéma, musique...) lisibles dans le roman français des deux décennies précédentes. Il est membre du comité de lecture de la revue *Lilas* de L'université de Bouaké et est auteur d'articles scientifiques publiés dans diverses revues au sein de l'espace Cames.