



Varia 4

- **Marjolein van Tooren**

Goffette regarde Bonnard

ou comment la peinture facilite un nouveau réalisme littéraire

Naissance et renaissance d'un genre littéraire

C'est au XIX^e siècle que naît un genre que nous avons pris l'habitude de désigner comme « roman de peintre ». A l'époque romantique, les artistes commencent à se libérer des règles prescriptives de l'Académie des Beaux-Arts et à formuler leurs idées personnelles sur (les objectifs de) l'art. Cette émancipation entraîne de vives discussions, car elle oblige écrivains, peintres et sculpteurs à formuler leurs propres conceptions artistiques et à les défendre auprès des académiciens, des critiques et du grand public. Les artistes et surtout les peintres prennent alors les dimensions du héros romantique qui se bat, envers et contre tout, pour ses idéaux. La littérature se fait le reflet de cette évolution et introduit des protagonistes peintres dont le caractère et la carrière deviendront de véritables *topoi* ; méconnu par la société établie, isolé dans son atelier qui fait figure de lieu sacré, le peintre lutte pour répondre à sa vocation divine et réaliser son grand idéal – le tableau de la Beauté absolue, la toile qui exprime tout. Son travail créateur le fait pourtant courir à sa perte : nombreux sont en effet les peintres fictifs qui tombent désespérément amoureux du portrait de femme qu'ils ont réalisé ou qui, mécontents de leur œuvre, le détruisent et se suicident. Plus tard, avec l'avènement du réalisme, les discussions esthétiques se concentrent sur la (possibilité de la) représentation du

réel et, en réponse à la commercialisation grandissante du monde artistique, sur les tentations de la production « en masse » de tableaux qui répondent au goût au jour. Voilà le contexte dans lequel paraissent des romans de peintre tels que *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *Manette Salomon* des frères Goncourt et *L'Œuvre* de Zola, textes phares du genre que je proposerais de définir comme des « textes narratifs ayant pour protagoniste un peintre dont la carrière et les discussions qu'il mène avec d'autres personnages – peintres, sculpteurs, écrivains, marchands d'art – nous renseignent sur le monde artistique (les salons, les rôles respectifs de l'Académie, du commerce et du public) et les conceptions de l'art en vigueur ».

A la fin du XIXe siècle, l'émancipation de l'artiste est accomplie et l'art abstrait commence à se manifester. Celui-ci se prête moins à un rôle romanesque dans ce sens que pour la peinture abstraite, la *mimesis* n'est plus une notion centrale. C'est qu'elle fournit moins de matière narrative¹ : un peintre tombera moins facilement amoureux d'un tableau abstrait que du nu d'une femme ravissante. Le roman de peintre semble alors épuisé, mais ces dernières décennies, nous assistons à une renaissance spectaculaire où les arts visuels inspirent tant le roman que le théâtre et la danse². Et c'est non seulement le roman de peintre du XIXe siècle, tel que nous le connaissons, qui est de retour, mais on voit aussi paraître toutes sortes de variantes sur ce modèle « canonique »³. Le roman où ce n'est pas le peintre qui est le protagoniste, mais le tableau, le modèle, un collectionneur obsessionnel ou une servante, voire le facteur. Le roman où le peintre est protagoniste seulement pour ses qualités de bon observateur ou de gourou. Dans d'autres romans encore, c'est la quête d'un tableau volé ou disparu qui est au centre, transformant ainsi le roman de peintre en policier ou roman à énigme. Et le peintre se rencontre également dans la littérature de jeunesse et la littérature pour adolescents ainsi que dans la littérature fantastique

¹ Voir A. Rieger, *Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*, Cologne, Böhlau Verlag, 2000, p. VII.

² « The visual arts have become a significant source and impetus for the narrative of contemporary books, theatre, and dance » (L. R. Felleman Fatal, « The Search for Narrative », dans *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 38-3, 2004, p. 107).

³ Un exemple illustratif du roman de peintre canonique contemporain est Patrick Grainville, *L'Atelier du peintre* (1988).

où il est question de toiles tellement réalistes qu'elles permettent au peintre ou au spectateur d'y entrer, effaçant ainsi les frontières entre le réel et l'imaginaire⁴.

Cette renaissance du roman de peintre se présente au moment où, après l'autoréférentialité des nouveaux romans et le minimalisme des années 80 et 90, la littérature française est en train de se transformer profondément et de devenir « une littérature nouvelle, qui ne s'interdit plus le plaisir du récit, l'expression du sujet ni la confrontation avec le réel »⁵. Cette évolution se caractérise entre autres par la « biographie fictive » : de nombreux textes reconstituent la vie d'une personne historique ou, plus souvent encore, de personnes de leur entourage disparues dans l'histoire⁶. Il est donc certainement question d'un retour à la narration et au réalisme, mais cela ne saurait être une reprise pure et simple de la poétique réaliste du XIXe siècle – Baetens et Viart parlent à ce propos d'une « écriture (...) qui s'installe [toujours] dans le soupçon »⁷. En effet, les textes réalistes contemporains, et notamment les biographies fictives, « font place à la rêverie narrative de l'auteur, affichent leurs incertitudes et leurs hypothèses, (...) recourent volontiers au regard décalé d'un observateur indirect et leurs auteurs ne se privent pas de laisser affleurer leur sensibilité propre, ni même parfois de la mettre en scène »⁸.

Le retour du roman de peintre auquel nous assistons aujourd'hui peut être mis en rapport avec cette quête d'une nouvelle forme de réalisme que je baptiserais

⁴ Pour un aperçu de ces différentes manifestations du roman de peintre contemporain, voir : Marie-Christine Paillard, « Avant-propos », dans *Le Roman du peintre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, pp. 7-14. Voir aussi l'introduction de mon article sur un roman de peintre contemporain néerlandais « *Gefascineerd door het (voort)leven. Margriet de Moors De schilder en het meisje als schildersroman* », dans *Kunstlicht*, vol. 56-2/3, pp. 56-58 où j'esquisse également cette évolution du genre. Je cite ici, en guise d'exemples : Adrien Goetz, *La Dormeuse de Naples* (2004 ; le tableau), Olivier Rolin, *Un chasseur de lions* (2008 ; le modèle), Pierre Michon, *La Vie de Joseph Roulin* (1988 ; le facteur), Yolande Villemare, *La Déferlante d'Amsterdam* (2003 ; bon observateur), Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005 ; le gourou), Michel Bussi, *Nymphéas noirs* (2010 ; tableau disparu), Didier van Cauwelaert, *La Maison des lumières* (2009 ; fantastique) et Jean Joubert, *La Jeune Femme à la rose* (2002 ; fantastique pour adolescents). Il est à noter que les différentes variantes peuvent aussi se combiner. En outre, le phénomène ne se limite pas à la seule littérature française : pour les Pays-Bas, je cite Willem Jan Otten, *Specht en zoon* (2004 ; traduit en français par Daniel Cunin sous le titre *La Mort sur le vif*, 2007), où c'est le tableau qui est le narrateur.

⁵ J. Baetens et D. Viart, « Etats du roman contemporain », dans *Ecritures contemporaines 2. Etats du roman contemporain*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 3.

⁶ Voir B. Ferrato-Combe, « Déplacement du modèle dans la fiction biographique de peintre. Christian Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon », *Recherches et travaux Université de Grenoble*, 68, 2006, pp. 71-85.

⁷ J. Baetens et D. Viart, « Etats du roman contemporain », dans *Ecritures contemporaines 2. Etats du roman contemporain*, *Op. cit.*, p. 3

⁸ D. Viart, « L'Imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », dans *French Prose in 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 15.

« réalisme subjectif » : les auteurs ne manquent pas en effet de souligner que leur représentation de la réalité n'est qu'une des multiples visions possibles. Ils choisissent les peintres réalistes et (post)impressionnistes pour en faire les héros de leurs romans, comme s'ils voulaient les consulter, c'est-à-dire comprendre leur talent et saisir comment eux ils ont pu représenter la réalité. Ainsi s'installe dans ces romans un véritable dialogue entre la littérature et la peinture dans lequel l'écrivain s'inspire des ouvrages et des techniques du peintre pour donner sa vision subjective de la réalité.

Le dialogue entre littérature et peinture chez Guy Goffette

Ce dialogue est par exemple illustré par le petit roman *Elle, par bonheur, et toujours nue* (1998) du poète et romancier belge Guy Goffette où il est question du peintre Pierre Bonnard et surtout de son amie et modèle Marthe (Marie Boursin)⁹. Il ne s'agit ni d'une biographie ni d'un roman de peintre canonique, mais d'un récit où la littérature rivalise avec la peinture au sens positif du verbe¹⁰. Le narrateur s'y livre à un exercice de style, à une quête de moyens d'expression linguistiques qui puissent égaler ceux de la peinture¹¹ : envoûté par un portrait de Marthe qui lui donne l'impression de rencontrer un être vivant et dont émane l'amour du peintre pour son modèle, il se propose d'écrire un texte qui exprime de façon comparable sa propre fascination pour Marthe¹².

⁹ Le roman de Goffette a paru dans la collection « l'un et l'autre » de Gallimard qui se propose de présenter « des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle. L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ? » (D. Viart, « L'Imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », *Ibid.*, p. 16).

¹⁰ Rivalité que signale aussi F. Toudoire-Surlapierre quand elle parle de la « même tentation pour rendre l'un visible l'autre lisible » leur fascination pour Marthe « le corps, la peau, la chair, la nudité » (F. Toudoire-Surlapierre, « Marthe aux bains, une eau-forte de Guy Goffette ? », dans *Le Roman du peintre, Op. cit.*, p. 107).

¹¹ Je parle ici de narrateur, m'en tenant strictement au vocabulaire narratologique, mais en fait auteur et narrateur se recouvrent presque complètement dans ce texte (cf. F. Toudoire-Surlapierre, *Ibid.*, p. 103).

¹² La lecture du roman que je propose dans le présent article est l'élaboration de ma constatation selon laquelle le dialogue entre littérature et peinture et la quête d'un nouveau réalisme dans *Elle, par bonheur, et toujours nue* ressemblent à la discussion poétique que présente le roman néerlandais *De schilder en het meisje*. C'est par cette remarque que je conclus mon article « *Gefascineerd door het (voort)leven. Margriet de Moors De schilder en het meisje als schildersroman* », *Kunstlicht*, vol. 56-2/3, p. 63.

La « rivalité esthétique » commence dès le prologue quand le narrateur visite le Musée Royal des Beaux-Arts de Bruxelles et y voit le portrait de Marthe (fig. 1). Il décrit alors le tableau ou plutôt l'effet que celui-ci a sur lui :

[...] je vis une jeune femme venir à moi dont j'ignorais tout, sinon qu'elle était nue, sinon qu'elle était belle, et son éclat d'un coup me rafraîchit jusqu'au ventre. Elle tourna son corps lentement vers la lumière d'une grande baie où tombait la neige d'un rideau de mousseline, et, dans ce mouvement, toute cambrée à contre-jour, elle m'aspergea, comme une brassée de fougères mouillées, du parfum de sa chair et me fit défaillir. Je dus m'asseoir, l'air hagard et comme frappé d'insolation. D'un coup, l'eau de Cologne emplît toute la pièce et se mit à ruisseler sur mon cou. A cet instant-là (...), Marthe fut à moi (*Elle*, pp. 13-14)¹³.

Les effets « tactiles et olfactifs »¹⁴, mais aussi visuels qui provoquent ce coup de foudre non seulement annulent les frontières entre peinture et réalité – « j'oubliai que cette Eve déhanchée (...) n'était qu'un morceau de toile peinte » (*Elle*, p. 14) – mais révèlent aussi au narrateur le chemin à suivre. Le tableau de Marthe lui fait oublier toutes les femmes qu'il a connues avant et lui fait découvrir « la femme, celle qui précède la mémoire et lui donne forme et couleur dans le désir insatiable » (*Elle*, p. 15)¹⁵. Cette révélation éveille son ancienne ambition de devenir peintre et il en profitera pour réaliser enfin ce rêve :

En vérité, *j'attendais cette apparition et cet oubli* depuis quarante-sept ans sans le savoir, ayant jeté dans Dieu sait quel tiroir mes boîtes de couleurs, mes yeux d'enfant, et troqué l'or du pinceau pour la plume d'encre amère (*Elle*, p. 15)¹⁶.

L'illusion de réalité créée par le portrait est tellement forte que le narrateur, à la sortie du musée, voit une femme qui risque de se faire écraser, vivant ainsi un incident comparable à celui qui s'est déroulé lors de la première rencontre entre Pierre et Marthe :

¹³ Guy Goffette, *Elle, par bonheur, et toujours nue*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998 (désormais abrégé *Elle*. Les numéros de pages sont placés à la suite de la citation).

¹⁴ Voir F. Toudoire-Surlapierre, « Marthe aux bains, une eau-forte de Guy Goffette ? », art. cit., p. 105.

¹⁵ Référence au *topos* de l'œuvre absolue ; voir Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* où Frenhofer, avec *La Belle Noiseuse*, veut créer le portrait définitif de La Femme.

¹⁶ Je souligne. Goffette est né en 1947, son roman a paru en 1998. Quarante-sept ans auparavant, l'auteur avait donc quatre ans, constatation qui étaye l'hypothèse qu'auteur et narrateur d'*Elle* sont une seule et même personne, d'autant plus que le narrateur parle ici de ses yeux d'enfant.

Dehors, la rue était noire. (...) Au moment de traverser, j'aperçus une femme en robe rouge qui cherchait un passage entre les voitures. Un tramway fit retentir sa corne. Je criai vers elle de toutes mes forces (*Elle*, p. 16).

Tout de suite, à la corne désespérée du tramway, Pierre a mesuré le danger encouru par la jeune imprudente et s'est précipité à son secours (*Elle*, p. 26).

Que cet incident soit réel ou imaginaire, peu importe ; l'objectif du narrateur est désormais clair : à l'exemple de Bonnard dont le credo était « Il ne s'agit pas de peindre la vie. Il s'agit de rendre vivante la peinture »¹⁷, ses paroles devront rendre vivants Pierre et Marthe. A cet effet il déploie des stratégies narratives qui instaurent un véritable dialogue avec les tableaux de Bonnard et ce dialogue, fondé sur l'observation de la réalité (picturale) et nourri d'impressions et d'émotions personnelles, mène au réalisme subjectif précédemment évoqué.

La vivacité : instantanés, interventions du narrateur et discours indirect libre

Le texte est divisé en huit parties, encadrées par un prologue et un épilogue imprimés en italique. A leur tour, ces parties se divisent en plusieurs chapitres (ultra)brefs dont la longueur varie entre une et quatre pages. S'ils suivent de manière chronologique la vie de Pierre et Marthe, les chapitres ne présentent pas une biographie exhaustive ; ce sont plutôt des scènes bien choisies, des instantanés par lesquels le narrateur invite ses lecteurs à imaginer le reste¹⁸. En cela, la structure du roman de Goffette ressemble à la composition des tableaux de Bonnard : pour rendre tangible la réalité, le peintre avait recours à la suggestion et à la représentation partielle plutôt qu'à la reproduction exacte et complète et créait ainsi des tableaux évocateurs invitant le spectateur à donner libre cours à son imagination¹⁹. Dans son choix d'épisodes, Goffette se laisse guider par les tableaux connus de Bonnard auxquels il relie à chaque fois un événement important de la vie du peintre. Il se sert

¹⁷ Credo cité en anglais par E. Hutton Turner, « *The Imaginary Cinema of Pierre Bonnard* », dans *Pierre Bonnard Early and Late*, Londres, Philip Wilson Publishers, 2002, p. 68. Voir aussi *Elle*, *Op. cit.*, p. 137.

¹⁸ Voir D. Viart, « L'Imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », art. cit., p. 15.

¹⁹ U. Perucchi-Petri, « *Japonisme in Bonnard's Early and Late Works* », art. cit., pp.197-198: « [...] *Bonnard's compositions are to be regarded more in the sense of the East Asian approach in which the rendering of apparently coincidental and fragmentary aspects is indicative of the wider context. (...) He sought not to achieve a precise rendering, but to make reality tangible by suggestion rather than by explicit description, creating evocative compositions that give the viewer's imagination free reign* ».

par exemple de l'affiche célèbre *France Champagne* pour raconter comment ce succès a valu à Bonnard la rencontre avec les Nabis (*Elle*, pp. 43-45 ; voir *infra*).

Si cette succession de scènes brèves imite déjà la vivacité caractéristique de l'œuvre de Bonnard, le narrateur renforce encore cet effet en s'adressant directement aux personnages et au lecteur. Dès la première phrase du prologue, le narrateur s'excuse auprès du peintre : « Pardonnez-moi, Pierre, mais Marthe fut à moi tout de suite » (*Elle*, p. 13) et en effet, c'est surtout à Marthe qu'il parle, la faisant ainsi revivre en paroles comme Bonnard l'a rendue vivante sur ses toiles. Les interventions du narrateur trahissent d'abord la sympathie, voire la pitié qu'il éprouve pour le modèle : « Bon Dieu, Marie, tu t'es bien trompée en croyant trouver le bonheur à Paris, et la richesse » (*Elle*, p. 20). Elles montrent aussi à quel point Marthe commence à revivre pour lui : quand il raconte la scène où Marthe risque de se faire écraser, il s'écrie, comme s'il se trouvait vraiment sur place, dans le Paris de 1893 : « Et ce tramway à vapeur qui arrive droit sur toi, en cornant, est-ce que tu l'entends, Marthe, est-ce que tu l'entends ? » (*Elle*, p. 25)²⁰. En outre, le narrateur l'interroge sur ses sentiments, comme la tristesse de vieillir, attisée par sa jalousie des autres modèles de Bonnard :

Est-ce la quarantaine, Marthe, qui vous abat ainsi de l'intérieur comme une maison dans les flammes quand la façade reste intacte ? Ou de ne plus reconnaître dans ces nus que Pierre a faits que l'image d'une autre, cette Marie de vingt ans que vous ne cessez de lui cacher, mais qu'il a vue en vous sans le savoir, et sentie ? (*Elle*, p. 100)

Avec ces interpellations, le texte littéraire parle au lecteur tout comme le portrait de Marthe a parlé au narrateur dans la salle du musée bruxellois. L'impression qu'il y a eue de rencontrer un être en chair et en os, le coup de foudre qu'il y a vécu doivent aussi arriver au lecteur. C'est pourquoi le narrateur s'adresse aussi à lui et éveille sa pitié pour Marthe, par exemple quand elle devient l'enjeu, voire la victime de la lutte entre l'art et l'amour²¹ :

²⁰ Voir ce que signale Elisa Bricco à propos des récits biographiques que Goffette a consacrés à Verlaine, à Bonnard et à Auden. Elle constate qu'il y est question d'une « perception tout à fait subjective de la réalité » où « le poète se signale en tant que metteur en scène et simultanément en tant que co-protagoniste de son texte » (E. Bricco, « La biographie, la poésie et lui-même », dans *Guy Goffette : autour des romances sans paroles*, Littératures n°57, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 189).

²¹ C'est le fameux *topos* de la femme qui fait concurrence à cette autre épouse de l'artiste : l'Art.

N'empêche, avec un avenir de poche, dites, qu'est-ce qu'on peut faire si le seul homme qu'on a au travers du cœur, tous se le disputent, et ce qui reste, c'est de la poudre de perlimpinpin ? Qu'est-ce qu'on peut faire, si ce n'est l'arracher encore et encore avec les armes qu'il faut, et les baisers, les promesses et les sanglots ? Qu'est-ce qu'on peut faire quand on n'est rien qu'une brûlure sous la peau qui crie, contre cette maîtresse plus forte que toutes : la peinture ? sinon devenir sa couche même, ses draps de lin, sa sueur, la beauté insoumise de son œil et son désir dévorant (*Elle*, p. 54).

Le narrateur rend également vivants ses personnages en transcrivant leurs pensées au discours indirect libre, technique éprouvée pour créer « une double confusion (...), entre discours prononcé et discours intérieur », mais « surtout entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur »²². En effet, il est parfois difficile de distinguer le discours du narrateur et les pensées de Pierre. Dans le passage suivant, l'hommage rendu par le narrateur aux techniques du peintre et les réflexions pleines d'enthousiasme de celui-ci sont quasiment inextricables, ce qui fait que le lecteur a l'impression d'assister en personne à la scène et d'entendre rêver Bonnard :

Tandis que Sérusier prend feu, Pierre se roule une cigarette et fumaille dans son coin, près d'une fenêtre, de préférence, rêvant à Dieu sait quoi.
Peut-être à cette estampe japonaise entrevue à la vitrine de Siegfried Bing, rue Chauchat, et qui ne cesse de l'intriguer. Mon Dieu, tant de grâce dans l'arabesque que la couleur s'y épure et s'envole comme un papillon ! Voilà ce qu'il cherche depuis toujours : la couleur pour seule expression du mouvement, de la lumière et de l'émotion. Au diable Gauguin et ses aplats criards, ses contours gras (*Elle*, p. 46).

Les tableaux dans le texte : hypotypose et *ekphrasis*

Quel est, dans ces instantanés, le rôle accordé à la peinture ? Il est évident que les tableaux de Bonnard ont fourni au narrateur des « moments d'une existence » et qu'ils l'ont aidé à évoquer la personnalité du peintre et de son modèle²³. Partout dans le livre, on trouve des allusions aux œuvres de Bonnard, des titres de tableaux ou de dessins, toujours parfaitement intégrés dans la narration. Ainsi, quand le narrateur parle de la première rencontre, en 1893, entre Marthe et la famille de Pierre, il fait allusion aux photos de la jeune femme nue que Bonnard a prises plus tard, en 1900-

²² G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 192.

²³ B. Ferrato-Combe, « Déplacement du modèle dans la fiction biographique de peintre. Christian Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon », *Recherches et travaux Université de Grenoble, Op. cit.*, p. 79.

1901, dans le jardin à Montval²⁴. Même si le lecteur ne connaît pas les photos en question, il saisit l'opposition entre la famille réservée et l'idylle à deux :

Rien n'y fera, elle n'est pas de leur monde et Marthe le sait. L'accueil est froid bien que courtois. Pierre en est marri. Ils écourteront leur séjour, résolus à chercher ailleurs un jardin pour eux deux. Où ils pourront rejouer Adam et Eve en toute tranquillité et se prendre en photo dans le plus simple appareil (*Elle*, p. 64).

Dans d'autres cas, le narrateur choisit l'œuvre qui illustre le mieux l'épisode dont il parle et en insère « en passant » le titre, comme ici, où il est question de l'amitié avec Thadée Natanson :

Thadée a découvert Bonnard au Salon des Indépendants : quatre petits panneaux ont suffi à l'ébranler. Un vrai coup de foudre, dira-t-il. Pour lui, Pierre se pliera en quatre : couverture de revue, culs-de-lampe, frontspices, et même l'illustration d'un livre entier : Marie, du Danois Peter Nansen, pour lequel Marie servira de modèle (*Elle*, p. 60).

Ce souci de vraiment intégrer les œuvres de Bonnard dans la narration caractérise également l'emploi des « techniques picturales » comme l'hypotypose et l'*ekphrasis*²⁵.

L'hypotypose est la « figure de suggestion visuelle » qui consiste à peindre « les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante »²⁶. Dans *Elle, par bonheur, et toujours nue*, le narrateur profite de ce pouvoir suggestif pour faire revivre Marthe et Pierre devant les yeux du lecteur²⁷. Ce pouvoir suggestif est encore plus fort dans les passages où l'hypotypose se combine avec l'invitation explicite au lecteur de s'imaginer une scène :

Regardez-le, penché au bord de la table, à l'aube, qui griffonne ce qu'une nuit de feu a bouté dans son sang, c'est un *moine dans sa cellule*. Un moine heureux qui prie matines à

²⁴ Voir [Musée d'Orsay](#) consulté le 19 mars 2014.

²⁵ E. Bricco signale, elle aussi, que Goffette a recours à la peinture « pour solliciter l'imagination visuelle du lecteur » et que par conséquent il y a des *ekphrasis* et des hypotyposes dans son texte (« La biographie, la poésie et lui-même », dans *Guy Goffette : autour des romances sans paroles*, *Op. cit.*, p. 200).

²⁶ Définition que donne Fontanier dans *Les Figures du discours*, citée dans L. Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2002, p. 37.

²⁷ Voir aussi Elisa Bricco qui constate que « Goffette recourt à la peinture pour solliciter l'imagination visuelle du lecteur » et que ses descriptions sont « si vivantes qu'elles deviennent des tableaux sous les yeux du lecteur » (« La biographie, la poésie et lui-même », art. cit., pp. 199 et 200).

sa façon, en écoutant le glouglou du café et *sœur* Marthe qui se retourne sur sa couche à côté (*Elle*, p. 58)²⁸.

Le chapitre où il est question de l'affiche *France-Champagne* (fig. 2) comporte un autre bel exemple d'hypotypose. En 1891, Bonnard dessine l'affiche qui attire l'attention du grand public, mais aussi celle de Henri de Toulouse-Lautrec²⁹. Le narrateur compose alors une scène animée dans laquelle il incorpore les signes caractéristiques du peintre aristocrate :

Il y a ce nabot dans la rue qui gesticule depuis un moment devant un mur, les yeux au ciel, et fait se retourner les passants. Barbe hirsute sous un chapeau noir à large bord, la canne levée au ciel, il marmonne des mots sans suite en tournant la tête de tous les côtés : P.B., P.B., qui P.B. ? qui est-ce, bon sang de bonsoir ?

Petit à petit, les gens s'arrêtent, s'agglutinent à distance, rient sous cape et regardent en l'air ce qui fait s'agiter ce bout de chique en habits du répertoire : pantalon de velours orange à grosses côtes, chemise rouge et foulard, l'air d'un matelassier de théâtre (*Elle*, p. 41).

Dans *Elle, par bonheur, et toujours nue*, l'hypotypose est souvent presque une *ekphrasis*, comme dans les « hypotyposes-collages », les descriptions de décors et les portraits de personnages qui renvoient à des sujets chers à Bonnard sans qu'il soit possible d'identifier un seul tableau singulier qui soit à l'origine de cette description. Ainsi, ces lignes sur les alentours de la villa au Cannet, ont été faites dans le style de Bonnard (fig. 3) :

Ils viennent de visiter au Cannet cette villa qu'ils avaient remarquée, il y a quelque temps, au cours d'une de leurs promenades dans les collines qui dominent le port de Cannes. Perchée à flanc de coteau, au milieu d'un jardin en terrasses, elle ressemble à la maison de Vernonnet, mais au lieu de la Seine, la vue descend vers la Méditerranée qui joue, là-bas, entre les pins parasols, les acacias, les orangers, comme un lac où les monts de l'Estérel viendraient mouiller (*Elle*, p. 111).

²⁸ Je souligne. Nous retrouvons ici le *topos* du peintre prêtre de la religion qu'est l'art. L'emploi du substantif « sœur » continue la métaphore religieuse et suggère que Marthe remplit le rôle de petite sœur obéissante et que les rapports entre le peintre et sa muse sont loins d'être égaux. La dimension religieuse du peintre apparaît aussi au moment de la première rencontre : Pierre se fait le sauveur de Marthe, au sens littéral parce qu'il l'avertit quand elle risque de se faire écraser par un omnibus et au sens figuré parce que Pierre protège la jeune fille naïve contre la vie dans la grande ville de Paris. Dans cette scène, le narrateur se sert d'une allusion à la figure biblique de Pierre : « Quand ils se lèvent enfin, la nuit est tombée. Il prend sa main et *marche sur les eaux*. Je m'appelle Pierre, dit-il. Pierre Bonnard. Je suis peintre. » (*Elle*, p. 37 ; je souligne).

²⁹ Voir le [site](#) de l'encyclopédie Larousse, consulté le 28 août 2013. Le narrateur en parle aussi quand il dit que l'affiche fait « bondir dans la rue le nain qu'on appelle « Monsieur Toulouse, dont le bonheur désormais ne se mesure plus. » (*Elle*, p. 48).

La description de Marthe tourmentée fait également penser aux multiples portraits que Bonnard a peints de son modèle. La description qui en résulte suscite alors la pitié du lecteur :

Marthe peinte est une fenêtre fermée, sans reflet. Jamais un sourire sur ses lèvres et, dans les nus, pas de visage, mais la tête baissée, en profil perdu ou détournée. A table, rêveuse, son regard est absent ; debout, elle vaque aux tâches ménagères, nourrit le chat, caresse le chien. Ailleurs, toujours ailleurs, où ? Présence intarissable d'une absente qui va jusqu'à se fondre dans la couleur des murs (*Elle*, p. 122).

Si de telles hypotyposes-collages évoquent donc les œuvres de Bonnard, elles doivent pourtant être attribuées au narrateur, qui en est le créateur.

Proche de l'hypotypose-collage, « l'*ekphrasis*-amalgame » consiste à décrire des scènes de la vie de Bonnard à l'aide de ses tableaux, sans qu'il soit pourtant question d'une *ekphrasis* complète. A l'opposé de l'hypotypose-collage, les peintures qui sont à l'origine de ces « *ekphrasis*-amalgame » se laissent identifier, seulement le narrateur n'en emprunte que quelques éléments et n'en mentionne pas les titres, créant ainsi un « festival de références » pour le lecteur amateur de Bonnard. Selon Frédérique Toudoire-Surlapierre de tels passages invitent en effet le lecteur à identifier les tableaux en question pour « le plaisir pictural de la répétition narrative », mais elle admet en même temps que ces allusions sont « trompeuses et transparentes »³⁰. C'est la qualification « trompeuses » qui importe ici, car les passages en question ne sont pas une simple répétition, mais une version/vision personnelle du narrateur qui, tout en intégrant les tableaux de Bonnard dans son texte, reste maître de la narration et sélectionne les éléments qui cadrent le mieux avec l'histoire qu'il raconte. Même si le lecteur ne connaît pas les tableaux en question, il se laisse saisir par l'effet évocateur de la description. Ainsi, le décor où le narrateur situe la première rencontre entre

³⁰ F. Toudoire-Surlapierre, « Marthe aux bains, une eau-forte de Guy Goffette ? », art. cit., p. 110 et note 14. Dans cette note elle constate aussi que : « Le narrateur joue avec les tableaux de Pierre Bonnard comme autant de références connues par le lecteur, à la fois sous-entendues (l'écrivain ne mentionne pas systématiquement le titre du tableau dont il parle) et suggestives (dès que l'on a identifié le tableau en question) ». L'observation ne développe alors pas en détail comment ces références aux tableaux de Bonnard révèlent l'apport personnel, voire les conceptions poétiques de Goffette.

Pierre et Marthe est un amalgame d'au moins trois tableaux³¹ : *L'Omnibus* (fig. 4), *Boulevard* (fig. 5) et *L'Omnibus Panthéon-Courcelles* (fig. 6) :

Un pas en avant, deux en arrière, elle tente de traverser le boulevard Haussmann, véritable champ de courses à l'heure de pointe, comme si fiacres, trolley, omnibus à impériale, toutes les voitures à chevaux de Paris s'étaient rassemblées là et, prises de folie, cherchaient à se disputer le pavé comme une botte de foin emportée par la tempête (*Elle*, p. 19)³².

Dans le passage où le narrateur relate la rencontre même, il évoque des dessins et des tableaux de Bonnard auxquels s'ajoute, de manière presque fortuite, la mention d'une jeune fille. Ainsi, il illustre non seulement la façon dont travaille Bonnard et les sujets auxquels il s'intéresse, mais annonce aussi le rôle que Marthe jouera dans la vie du peintre : avant tout modèle, sujet de ses peintures. Le narrateur enchevêtre aussi les tableaux dans son discours sans se soucier de la chronologie pour avant tout servir la narration : la rencontre entre Pierre et Marthe a eu lieu en 1893, antérieurement aux œuvres évoquées (figs. 7, 8 et 9) :

Rien ne lui échappe. Ici, c'est un geste furtif, là toute une scène cocasse. C'est une petite blanchisseuse tout de noir vêtue et qui plie sous le linge [*La Petite Blanchisseuse*, 1896] ; une théorie de chiens qui se disputent un os invisible [*Deux chiens dans une rue déserte*, 1894] ; un cheval de fiacre à l'arrêt qui voudrait bien brouter le chapeau à fleurs d'une dame interdite devant le jeu imprudent d'une petite fille rose sur le trottoir d'en face [*Le Cheval de fiacre*, 1895]. (...) C'est, à trois pas de là, une jeune fille en manteau de couleur qui s'apprête à sauter au milieu du boulevard, dans la cohue en dans la nuit (*Elle*, pp. 22-23).

Les passages où il est question de ce que l'on pourrait appeler une « *ekphrasis* partielle » fonctionnent de manière analogue : le narrateur emprunte seulement quelques détails à un tableau, sans en indiquer le titre, pour en donner sa propre interprétation. Dans le passage de la première rencontre entre Pierre et Marthe, l'*ekphrasis* partielle se combine avec le changement de focalisation, provoquant, de nouveau, un emboîtement de l'œuvre picturale dans la narration :

³¹ Goffette emprunte les détails à des anecdotes qu'on trouve dans les biographies, mais dont on ne sait pas si elles sont vraies (voir B. Ferrato-Combe, « Déplacement du modèle dans la fiction biographique de peintre. Christian Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon », *Recherches et travaux Université de Grenoble*, *Op. cit.*, p. 74, note 14).

³² Plus loin dans le texte, le narrateur fera allusion à l'impression de vie que donne le tableau : « Ils sont là pour toujours dans ce musée et c'est moi, aujourd'hui (...) qui les regarde. Déjà la roue du fiacre s'apprête à *sortir du tableau* » (*Elle*, p. 77 ; je souligne) ;

Maintenant qu'elle est saine et sauve au bord du trottoir, Pierre la voit, c'est elle. Sous le chapeau qui penche un peu et qu'elle s'essaie tant bien que mal à remettre en place – mais que les doigts sont gourds et les épingles fines ! – elle a l'air échevelé d'une bête aux abois avec cette mèche rousse qui rebique et le minois froissé de rosé, et ses yeux de chatte qui disent merci en clignant des cils. Dieu qu'elle est belle ! Petite et gracieuse malgré l'épais manteau, c'est tout juste s'il lui donne seize ans.

Elle n'a rien dit encore, elle cherche à rattraper son souffle et se contente de regarder comme une oasis ce fringant garçon qui la dépasse largement et qui lui sourit avec des yeux d'enfant, tout ronds, tout noirs. On dirait deux billes qui roulent sur du velours derrière le binocle cerclé de fer. Pierre est mis comme un monsieur. Sans cette espèce de houppelande qu'il a jetée sur son costume et qui le vieillit, ce chapeau melon qui ne va pas avec sa tête, elle lui donnerait vingt ans à peine, car sa barbe clairsemée tient encore du duvet, et cette manière qu'il a de la dévorer toute crue est d'un adolescent (*Elle*, p. 26-27. Je souligne).

Non seulement ce passage réunit, comme le fait Bonnard dans ses tableaux, plusieurs perspectives³³, mais la façon dont le narrateur se sert de la focalisation rend la transition entre narration et *ekphrasis* presque imperceptible et provoque un effet de vivacité. Nous voyons d'abord Marthe, à travers les yeux de Pierre, et dans cette description nous lisons, en discours indirect libre, les pensées de la jeune femme. Le premier paragraphe se termine par la réaction de Pierre, de nouveau en discours indirect libre, suivie du commentaire du narrateur, qui semble donc assister à la scène. Dans le deuxième paragraphe, c'est Marthe qui regarde Pierre, mais les paroles sont celles du narrateur qui emprunte des éléments à *Autoportrait* de 1889 (**fig. 10**).

L'*ekphrasis* se manifeste aussi dans ce que l'on pourrait nommer « *ekphrasis*-thématique ». Régulièrement, le narrateur évoque un thème récurrent dans l'œuvre de Bonnard ou une série de tableaux représentant le même sujet. De telles évocations font elles aussi partie intégrante de la narration, comme dans le récit du déménagement à Cannet :

Le 27 février, ils emménagent. Ici aussi, le mobilier est réduit à sa plus simple expression : quelques fauteuils dépareillés, tables et chaises de rotin, une ou deux vieilles armoires, mais surtout des nappes rouges, des vases de Vallauris et des corbeilles à fruits qui peupleront les toiles de Pierre et réjouiront les yeux et le cœur de Marthe (*Elle*, p. 112).

³³ U. Perucchi-Petri, « Japonisme in Bonnard's Early and Late Work », dans *Pierre Bonnard Early and Late*, *Op. cit.*, p. 199 : « *The desire to see beyond things and to abandon the standpoint of the distant observer promoted a break from one-point perspective [...]* » (Le désir de voir au-delà des choses et d'abandonner le point de vue de l'observateur distant a provoqué une rupture d'avec la monoperspective.).

Comme Bonnard peignant « Marthe au bain » à de multiples reprises, Goffette évoque régulièrement ces portraits de Marthe : « il y a le petit cabinet de toilette avec le tub en attendant une vraie salle de bains, et Marthe y fait ses ablutions plusieurs fois par jour » (*Elle*, p. 59) ; « il y a des femmes, beaucoup de femmes. En robe, en peignoir, en corsage, en chapeau, en cheveux, collet monté ou – c'est plus rare – démonté [...] » (*Elle*, p. 79).

Les véritables *ekphrasis*, accompagnées du titre du tableau ou de notations comme « croqué dans son carnet », sont évidemment fréquentes. Parfois, elles servent à caractériser brièvement l'œuvre de Bonnard, comme avec *Les Femmes au chien* : « une composition frontale, vive et sensuelle, où tout ce qu'il aime et aimera se donne dans l'ivresse : les femmes, les damiers, la nature, les animaux » (*Elle*, p. 47). Le plus souvent pourtant, elles sont complètement enchevêtrées dans le discours du narrateur, comme *L'Après-midi bourgeoise* (fig. 11) qui fait l'objet d'une comparaison :

Ils sont tous là comme dans *L'Après-midi bourgeoise* qu'il peindra en 1900³⁴. Grand-mère Mertzdorff s'est mise en frais pour l'occasion : robe bleu à ramages blancs et chapeau de plumes ; elle veille au grain, rayonnante au milieu de sa nichée. Les enfants sont partout, et c'est des pleurs dans les plastrons, des cris à n'en plus finir aux abords du bassin, des rires et de la musique par toutes les fenêtres, tandis que les poules caquettent entre les massifs de fleurs, que les chats ronronnent, et les chiens sont au pied. Eugène, en chapeau de paille, fume la pipe sur une chaise de rotin. Il y a peut-être Charles aussi, le frère aîné, et Andrée, la cadette, et Claude Terrasse, son mari (...) Il y a les servantes aussi qu'on voit passer en courant et le jardinier qui s'éponge le front dans l'allée ; il y a les hauts arbres qui chantent, les fleurs qui rient, les rosiers, les fuchsias, le lierre sur la façade et les fruits qui roulent et qu'on peut croquer (*Elle*, p. 63).

Les détails de l'*ekphrasis* montrent que si le narrateur suit le tableau, il s'en libère et introduit d'infimes variations. Il ne s'agit donc pas d'une simple « mise en paroles du tableau », mais plutôt d'une « *ekphrasis* modifiée » : les poules, les servantes et le jardinier ne sont pas représentés. Dans cet autre cas, le narrateur profite d'un détail dans le tableau pour développer une métaphore qui saisit la vie amoureuse de Pierre (fig. 12) :

Cette Berthe Schaedlin, par exemple, qui se déhanche avec une grâce si voluptueuse sur les panneaux peints des *Femmes au jardin*, on dit même qu'il l'a aimée, au point de la demander en mariage. Mais la famille Schaedlin aurait exigé qu'il renonçât à ce métier

³⁴ De nouveau, la chronologie n'est pas respectée.

qui n'en est pas un « pour une carrière honorable ». (...) S'il y eut des larmes alors, des reproches, des mains qui supplient, Pierre en tout cas ne revint pas sur sa décision, et tous les pétales de marguerites dont il avait entouré de visage de Berthe fanèrent d'un seul coup.

La peinture, elle, demeure, et toutes les fleurs sur le portrait de 1892 (...) ces mèches rousses et folâtres, ces taches de son, ces lèvres roses mutines, ces yeux pleins de larmes qui coulent pour toujours à l'envers du tableau.

Moins d'un an plus tard, Marthe ramassera le bouquet (*Elle*, p. 80)³⁵

Et quand Marthe se demande si Pierre lui est infidèle, le narrateur esquisse sa détresse dans un passage qui commence comme l'*ekphrasis* du tableau intitulé *Le Déjeuner du chien* (fig. 13), mais qui se poursuit dans un long discours où le narrateur essaye de consoler Marthe, lui déclarant son amour et soulignant le rôle qu'elle prend dans la vie de Pierre :

O songeuse, les bras posés sur la nappe à carreaux rouges, songeuse aux cheveux d'organdi et de sainfoin, qui ne voyez plus rien autour de vous, ni Black qui mendie un sucre blanc, ni que le café fume, ni même vos mains qui tournent du bout des doigts la pierre de quel chagrin, si vous saviez comme vous êtes belle pourtant et combien nue dans cette blouse jaune qui montre votre cou et donne à vos lèvres le velours du baiser, le pourpre hardi d'un mamelon dressé, si vous saviez de quel amour déchiré et battu à grands vents vous aime celui qui, là-haut, trempe son pinceau dans la lumière des lampes et des hautes fenêtres (*Elle*, p. 106).

De même, Goffette insère l'*ekphrasis* de *La Fenêtre* (fig. 14) dans le chapitre évoquant le moment où Pierre découvre que Marthe de Mélny n'existe pas et qu'il va épouser Marie Boursin. Après avoir décrit le tableau, le narrateur l'interprète :

Ce qui l'est davantage [original], c'est la position du livre par rapport à celle de Marthe dans le champ du tableau. Le montant de la fenêtre les sépare et les oppose. Au dehors, dans la familiarité, Marthe. Au-dedans, dans l'intimité, Marie. Marthe pour tous, Marie pour lui seul, Marthe révélée, Marie refermée. Il n'y a pas de fenêtre innocente (*Elle*, p. 119).

Le narrateur se sert aussi de l'*ekphrasis* pour donner une interprétation toute personnelle au tableau *Jeunes femmes au jardin* (fig. 15) :

Renée et Marthe sur la même toile. L'éclat de la première, qui sourit, dans son chemisier de satinette lilas, avec tout l'or du jour, tous les mimosas autour d'elle,

³⁵ Le narrateur relate aussi la réaction de Pierre au refus des Schaedlin : « rien ne saurait à un peintre faire abandonner la peinture », paroles qui reprennent le *topos* de la concurrence entre la femme et l'Art. Le *topos* reviendra dans l'épisode avec Renée Monchaty qui se suicide pour n'avoir pas compris que dans la vie de Bonnard, la peinture et Marthe seront toujours le plus important (Voir *Elle*, pp. 103-104).

enflammant le tableau, tandis que Marthe, grise madone remise dans un coin, contemple de profil le champ de sa défaite et pleure la beauté qu'elle a perdue (*Elle*, p. 104).

Citons comme dernier exemple d'*ekphrasis* modifiée la comparaison qu'établit le narrateur entre Pierre et un cheval. Si Bonnard a peint *Le Cheval de cirque* (fig. 16) simplement parce qu'il était touché par l'animal, le narrateur se sert du tableau pour rendre les émotions de Bonnard : « Ce n'est pas la licorne ni aucune créature fabuleuse, non, mais un simple cheval à la robe blanche, dont l'œil noir immensément est un puits où Pierre va tremper son chagrin » (*Elle*, p. 123). Ici, comme ailleurs dans *Elle, par bonheur, et toujours nue*, l'hypotypose et l'*ekphrasis* sont narrativisées, fondues dans le discours du narrateur.

Rivalité : poèmes évocateurs

Ecrire la peinture de Bonnard, c'est aussi mesurer ses mots avec les couleurs du peintre, mettre en contact les créations picturale et poétique. Comme l'écrit Goffette dans la partie consacrée au noir : « Pour Bonnard, il n'y a rien qui soutende et fasse davantage exulter les couleurs que le noir, de même qu'un poème n'atteint sa parole la plus lumineuse que nourri de ténèbres » (*Elle*, p. 96).

Bonnard avait fait de la couleur son moyen d'expression par excellence pour traduire le mouvement, la lumière et l'émotion : selon lui « la couleur pouvait tout exprimer sans avoir besoin de recourir au relief ou à la texture » (*Elle*, p. 46). Le narrateur revient sur ce sujet dans le chapitre où il exprime la fascination, voire l'obsession de Bonnard pour le corps nu de Marthe. Sa description de la jeune femme occupe trois pages et accentue l'importance des couleurs : il y est question de « la rouge jarretière », des « bas noirs », de « l'eau verte », de « l'or du jour », de « nue rose ou bleue ou verte ou jaune » et de « nue en bronze » (*Elle*, pp. 82-84).

Le narrateur répond à ce principe de création au moyen, poétique, de l'assonance : « [...] il s'agit maintenant de donner des voyelles aux couleurs » (*Elle*, p. 73)³⁶. Au début du chapitre cité, que Frédérique Toudoire-

³⁶ Ce choix lui a sans aucun doute été inspiré par le poème « Voyelles » de Rimbaud, contemporain de Verlaine et de Mallarmé, les deux poètes favoris de Bonnard (voir *Elle*, p. 60). Goffette a d'ailleurs consacré deux biographies à Verlaine : *Verlaine d'ardoise et de pluie* (1996) et *L'autre Verlaine* (2008).

Surlapierre qualifie de « longue litanie picturale » et de « poésie en vers libre »³⁷, ce sont les [a] et les voyelles nasales créant un effet incantatoire et les [i] soulignant le chagrin de Marthe qui dominant :

Pourvu que Pierre la regarde encore et encore et la fasse fleurir nuit après nuit, Marthe consent à être nue devant lui et prise, surprise, dessinée
nue sur le lit juste après l'amour, voluptueuse encore, indolente, une main caressant le sein où le plaisir longuement s'étire,
nue à demi enfilant ses bas et tournant la rouge jarrettière, la jambe prête aux pires écarts,
nue aux bas noirs sous la lampe et plus que nue, la tête prise dans l'écume des chemises, et livrée aux rougeurs,
nue à la baignade, nymphe penchée sur le miroir d'eau,
nue au tub se lavant, accroupie, à genoux, cassée, (*Elle*, pp. 82-83)

Comme le montre ce passage, Goffette ne se limite pas aux seules assonances pour traduire sa propre fascination pour Marthe et envoûter ainsi le lecteur : il recourt également à l'anaphore, qui souligne l'obsession de Bonnard³⁸, et à la juxtaposition de scènes imitant de près la composition des tableaux de Bonnard qui préférerait la suggestion et la représentation partielle à l'imitation précise et complète de la réalité. Et cette énumération de scènes évoque les titres des tableaux de Bonnard.

Dans cet autre passage relatant le réveil matinal du couple, le narrateur se sert cette fois-ci de l'allitération : les [s] imitent le bruit de l'eau et du café et le souffle de la nuit. Le moment choisi - l'aube – le moment des couleurs changeantes, est évoqué en des touches colorées imitées des tableaux de Bonnard :

Que l'ombre la garde encore un peu dans son rêve qui flotte et la berce comme une eau, Pierre dans sa cuisine prépare le café. Il aime ce moment où *le jour se décide à sauter la barre de la nuit*, si près du silence qu'on entendrait son souffle en se penchant à la fenêtre. Il aime cette attente et ce geste de verser l'eau bouillante, tandis que l'eau du temps coule sur les toits où seuls encore, tels des cris de coqs, percent les cous rouges des cheminées. Le café passe lentement, noir comme un coup de poing : la nuit est morte (*Elle*, p. 57. Je souligne).

Les procédés évoqués précédemment reviennent ici et là dans le texte, en particulier dans le chapitre composé autour des tableaux peints au Cannel. S'y retrouvent les couleurs, l'énumération imitant la juxtaposition de scènes et l'anaphore incantatoire :

³⁷ F. Toudoire-Surlapierre, « Marthe aux bains, une eau-forte de Guy Goffette ? », art. cit., p. 106.

³⁸ Voir E. Bricco, « La biographie, la poésie et lui-même », art. cit., p. 197.

La T.S.F. sur la cheminée, le placard rouge, le radiateur. Des natures mortes comme on en mangerait, oranges, kakis, cerises, pêches, raisins et de pivoines, du mimosa, du lilas mauve, des roses, des roses, et la plus vive d'entre elles, Marthe, bien entendu, Marthe nue, au bain, à sa toilette ; Marthe dans la salle à manger, au petit salon, préparant le dîner ou regardant une revue, Marthe au basset, Marthe rêvant, Marthe encore, Marthe toujours, cachant Marie (*Elle*, p. 114).

L'amour de Pierre qui se dégage de tous ces tableaux se retrouve alors dans la métaphore topique du feu dont le narrateur se sert pour exprimer, à son tour, son amour pour Marthe³⁹. Dans le même passage, Goffette évoque les mouvements lents, érotisants qu'esquisse Marthe et auxquels répond le peintre en dessinant fébrilement la jeune femme – fièvre créatrice traduite par les énumérations :

Marthe, l'amoureuse, a le corps fait au tour des anges : sens menus, taille mince et cambrée, croupe ronde, jambe longue à ravir. Elle aime sur ses bas noirs lentement dérouler pour Pierre, qui ne dit mot mais consent, la jarretière d'incendie. Que volent, volent croquis, dessins, lithos, lavis, gouaches, Marthe attise le feu, et Pierre y jette ses huiles les plus douces, immortalisant l'indolente qui s'habille et se déshabille avec des grâces coquines un peu et des langueurs de chatte (*Elle*, p. 91).

A plusieurs reprises, à l'heure de rendre les émotions de Bonnard, le texte se transforme en poème en prose. Dans la scène où le narrateur parle de « l'érotisme vestimentaire » de Bonnard dont l'œil est celui « d'un voyeur qui touche » (*Elle*, pp. 93-94), le poète redouble les [f] et en [s] et personnifie l'aube :

Qui aime la rencontre du noir et du blanc, du noir et du rose, ce moment où *la nuit trébuche sur le jour*, la promesse obscure de la lisière jusqu'à ce qu'elle débouche, la sourde germination du fruit et que la lumière fonde sur lui et l'arrondisse, l'affût du chasseur dans l'ombre qui frissonne et le surgissement de la biche (*Elle*, p. 93. Je souligne).

Cette personnification de la nuit qui trébuche sur le jour constitue une belle hypotypose donnant à voir la lumière diffuse de l'aube. En même temps, les personnages commencent à vivre devant les yeux du lecteur grâce à la comparaison

³⁹ En réalité, la relation entre Pierre et Marthe n'a pas été aussi idyllique. Voir E. Hutton Turner, « *The Imaginary Cinema of Pierre Bonnard* », dans *Pierre Bonnard Early and Late, Op. cit.*, p. 60 : « [...] Bonnard never called her by her real name, never met her real family (*♫*) Until the day she died, Bonnard's friends and family never knew that they had married » (Bonnard ne l'appelait jamais par son vrai nom, et il n'a jamais rencontré sa vraie famille. Jusqu'à la mort de Marthe, les amis et la famille de Bonnard ignoraient qu'ils étaient mariés).

du peintre en quête de modèle avec un chasseur poursuivant une biche. Cette métaphore de chasse reflète bien les rapports de force entre Pierre et Marthe⁴⁰.

Le motif de la fenêtre

Pourquoi Goffette a-t-il adopté Bonnard comme sujet de son texte ? Le choix s'explique sans doute par le coup de foudre partagé pour Marthe qui donne lieu à la rivalité esthétique. Mais à cela s'ajoute un des thèmes favoris de Bonnard, la fenêtre : « Bonnard (...) ouvrira, dans le champ lumineux des couleurs, toutes les fenêtres possibles sur la beauté de Marthe et du monde » (*Elle*, p. 52). Si la fenêtre est déjà en soi une belle image de la « mise en abyme » littéraire⁴¹, le narrateur compare en outre les fenêtres de Bonnard, qu'il considère comme la caractéristique par excellence de l'œuvre du peintre, avec un parchemin préalablement utilisé :

Les fenêtres de Bonnard sont un palimpseste. Ce qu'elles montrent est un cache, un écran, et la lumière du tableau ne vient pas d'elles, mais de l'intérieur toujours (...). Du dehors immobile dans son cadre comme une gravure, les fenêtres ramènent sans fin l'œil du spectateur dans la pièce où tout se joue (*Elle*, p. 120).

Les tableaux de Bonnard sont des fenêtres ouvertes dévoilant au spectateur la vie intérieure d'une maison ; le poète pour sa part révèle au lecteur la vie intime de Marthe.

La fin du roman revient, selon les modalités d'une mise en abyme, sur l'expérience du poète spectateur des peintures de Bonnard. Alors qu'il vient de citer le peintre – « S'ils savaient regarder, ils comprendraient mieux la peinture » –, Goffette définit l'attitude de ce spectateur idéal dont il est l'image même à travers le livre qu'il écrit : « Dépasser le sujet de la toile, sa forme et ses couleurs, pour entrer dans le tableau, rejoindre le peintre, et *continuer sa vision avec leurs moyens propres* » (*Elle*, pp. 129-130. Je souligne). Ce passage résume parfaitement (les intentions derrière) le texte de Goffette. La voix de l'un continue celle de l'autre et même, se superpose à elle : un peu plus loin dans le texte les voix du peintre et du narrateur se recouvrent au lieu d'indécision qu'est le discours indirect libre qui peut traduire les pensées de Bonnard comme un commentaire du narrateur :

⁴⁰ Voir note 28.

⁴¹ Voir F. Toudoire-Surlapierre, « Marthe aux bains, une eau-forte de Guy Goffette ? », art. cit., p. 112.

Oh, Marthe, où êtes-vous à présent, vous qui avez tant joué dans cette pièce? Où est la lumière de vos yeux, où la beauté de votre corps, où le cœur de nos jours ensemble, et où suis-je moi-même, où? Et qui, au fond de ces orbites creuses et sous le crin blanc, vieux cheval en route pour l'abattoir et qui lèche le sel des murs, qui donc, pour que le moindre reflet me fasse encore m'écarquiller de plaisir? (*Elle*, pp. 135)

Là où Bonnard va plus loin que la simple imitation de la réalité, par sa quête inlassable de l'émotion visuelle et son désir de rendre l'impression première⁴², Goffette fait de même. Son bref roman n'est pas seulement un hommage à Pierre, à Marthe et à la fascination du peintre pour son modèle à l'origine de tant de tableaux ; il est aussi une exploration du pouvoir créateur du lien entre texte et image, entre littérature et peinture. Le résultat de cette exploration n'est pas la seule « fictionnalisation picturale des toiles » dont parle Frédérique Toudoire-Surlapierre⁴³, ni une simple appropriation de l'art : le roman de Goffette est une quête d'une poésie singulière qui prend son origine dans la peinture de Bonnard et s'en inspire : « la gloire de Bonnard, sa raison d'être, c'est de peindre ce qui lui plaît, comme il lui plaît, quand il lui plaît et tant pis si ça défrise le goût du jour » (*Elle*, p. 140). Pour Bonnard, il en a résulté une nouvelle forme de réalisme, ancrée dans l'observation de la réalité, mais nourrie d'impressions et d'émotions individuelles et que le narrateur définit ainsi :

[...] une manière bien à soi d'attraper le monde par le paletot et de ne plus le lâcher quoi qu'on dise ou fasse alentour pour vous arrêter. Une manière de se boucher les oreilles et de se fermer les yeux à tout ce qui n'est pas cela qu'on a senti un jour bouger à l'intérieur avec une telle évidence que rien ne prévaudra jamais contre (*Elle*, p. 132).

C'est de cette forme de réalisme subjectif, conscient de n'être qu'une impression personnelle, que Goffette a créé avec *Elle, par bonheur, et toujours nue* une version littéraire.

⁴² Voir A. Terrasse, « *Bonnard's Notes* », dans *Pierre Bonnard, early and late, Op. cit.* p. 247.

⁴³ F. Toudoire-Surlapierre, « Marthe aux bains, une eau-forte de Guy Goffette ? », art. cit., p. 108.