

## Le peintre biographié par le poète : Pierre Bonnard et Guy Goffette



**Jerzy Lis**

Université Adam Mickiewicz, Poznań, Pologne

jerzylis@amu.edu.pl

Reçu le 23-06-2013/ Évalué le 19-11-2013 /Accepté le 19-09-2014

### Résumé

Le livre de Guy Goffette *Elle, par bonheur, et toujours nue*, publié en 1998 dans la collection « L'un et l'autre » chez Gallimard est une méditation biographique consacrée au peintre Pierre Bonnard. Le poète évoque sa fascination du peintre dont la création est analysée dans la perspective de la relation de Bonnard avec une femme mystérieuse, dite Marthe de Mélnigny, qui est devenue son modèle. Les réflexions de Goffette concernent aussi les rapports entre l'expérience de peintre et celle de poète qui permettent d'établir de nombreuses affinités entre leurs parcours respectifs. En parlant de Bonnard, Goffette pense surtout à lui-même, tout en s'appuyant sur l'idée qu'« on n'en dit jamais autant sur soi-même qu'en parlant des autres ».

**Mots-clés** : biographie fictive, biographie de l'autre, peinture, poésie, Bonnard, Goffette

### The painter biographed by the poet: Pierre Bonnard and Guy Goffette

### Abstract

Guy Goffette's book called *Elle, par bonheur, et toujours nue*, published in 1998 in the collection « L'un et l'autre » at Gallimard, is a biographical meditation dedicated to painter Pierre Bonnard. The poet talks about his fascination with the painter, whose creation is analyzed in the perspective of Bonnard's relationship with a mysterious woman called Marthe de Mélnigny, who became his model. Goffette's reflections concern also the relation between the painter's and the poet's experience that allows one to establish numerous affinities between their respective careers. Talking about Bonnard, Goffette thinks mainly about himself, basing his reflection on the idea that « one never says as much about himself as when talking about the others ».

**Keywords** : fictional biography, biography of the other, painting, poetry, Bonnard, Goffette

Le conflit qui a opposé Pablo Picasso à Pierre Bonnard (1867-1947) est chose connue des spécialistes de la peinture française du XX<sup>e</sup> siècle. Le premier aurait porté un jugement défavorable en disant que l'autre n'était pas vraiment un peintre moderne (Roque, 2006 : 5). Cette opinion était à l'origine d'un certain discrédit de Bonnard de son vivant et même après sa mort. Pendant de longues années son œuvre a été soit

rejetée par la critique comme étant antimoderne, soit défendue comme « intimiste » ou encore rangée à l'intérieur du courant réaliste qui évoluait contre la tendance à l'abstraction du modernisme. Travaillant à l'encontre du modernisme Bonnard était parfaitement conscient du malaise qu'il provoquait chez les représentants de l'avant-garde, mais il ne cessait de s'intéresser au travail de ses contemporains, en fréquentant régulièrement les galeries de peinture. Il continuait à peindre selon sa propre technique et espérait « arriver devant les jeunes peintres de l'an 2000 avec des ailes de papillon » (Goffette, 2002 : 133). Dans un petit livre passionnant consacré à Bonnard - *Elle, par bonheur, et toujours nue*, Guy Goffette revient sur ce drôle de différend entre deux peintres en signalant un certain intérêt qu'ils manifestaient envers le travail de l'autre. Picasso aurait été surpris un jour devant les tableaux de Bonnard exposés dans une galerie. Quant à Bonnard, il a accroché sur le mur de son atelier une reproduction de Picasso, de l'homme qui, comme il l'a dit à son petit-neveu, n'avait pas « les yeux faits comme tout le monde » (Goffette, 2002 : 143). On voit donc que tout en faisant partie à des camps opposés, Picasso et Bonnard ne restaient pas indifférents à la création de l'autre.

Cette séquence, d'ailleurs l'une des dernières du livre, finit par la constatation qui mérite une réflexion à propos du projet réalisé par Goffette : « On n'en dit jamais autant sur soi-même qu'en parlant des autres » (*ibid.*). Sans entrer dans les détails du conflit artistique entre les deux peintres, Goffette informe non seulement sur le besoin intérieur de l'individu d'être confronté à l'autre, mais aussi sur l'essence du texte qu'il est en train d'écrire. Or, nous avons affaire ici à la biofiction qu'un écrivain, et principalement un poète, rédige à propos d'un autre artiste, en l'occurrence, un peintre. Le livre de Goffette a paru en 1998 chez Gallimard dans la collection « L'un et l'autre », réservée aux biographies qui échappent à la notion traditionnelle du genre. Les renseignements fournis par l'éditeur sur le second rabat du livre donnent une idée sur le caractère des textes publiés dans cette collection : « 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 ? »

Sans aucune mention générique sur la couverture, les livres de cette collection sont répertoriés par l'éditeur soit comme romans, soit comme essais. Le texte de Goffette fait partie de cette seconde catégorie, mais sa littéarité est confirmée par les particularités de l'essai tel qu'il est pratiqué aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, puisque l'écriture de l'essai se fait à partir de l'activité critique qui est « une façon de se tenir au cœur de l'inquiétude littéraire » (Macé, 2006 : 238). Étant en dialogue avec le genre romanesque, ce type d'essai mobilise la fiction comme un cadre de pensée et un

discours qui manipule ses idées (Macé, 2006 : 247-248), ce qui dans le texte de Goffette relève de la nature hybride du projet : à la fiction biographique se joignent les formes issues de la fiction critique, de la poésie et de l'autobiographie. Le texte est donc écrit par un poète qui à partir d'un tableau de Bonnard se penche sur la biographie du peintre, en y cherchant ce lien intime entre lui et son modèle. Il relate son aventure de poète qui choisit pour thème de ses réflexions l'amour, les couleurs et la peinture. Tout en hésitant entre le roman et la biographie, il parle de la fragilité du peintre qui égale celle du poète et donne une vision très subjective de la vie du peintre, censée traduire ses propres expériences.

La biographie imaginaire de Bonnard écrite par Goffette est conforme au paradigme de la biographie littéraire pratiquée dans les dernières décennies, incapable de rendre compte de la vie de l'autre. Goffette ne diffère en rien d'autres auteurs publiés dans la collection « L'un et l'autre » qui cèdent devant l'impossibilité d'assurer au texte quelque exactitude référentielle et préfèrent développer le récit de la vie de l'autre en puisant dans ce qui est caché et obscur, mais suffisamment lisible pour pouvoir ressentir des affinités avec le biographié. L'altérité de l'autre doit avant tout être acceptée et partagée par le biographe, par l'intermédiaire de l'écriture empathique, laquelle justifie le besoin de verbaliser ce lien intime entre le biographe et le biographié. Puisque la biographie littéraire prend son origine dans un sentiment de manque (ne pas pouvoir dire, voire, saisir, comprendre), seule la rêverie permet à l'auteur de sortir de l'impasse : « Une bonne biographie tient à la capacité de rêverie du biographe, à sa capacité de communion » (Thuillier, 1998 : 14-15). Comme tous les auteurs dont les textes paraissent dans la collection « L'un et l'autre », Guy Goffette recourt aux différentes stratégies à l'usage de la narration et du discours critique. Cet ensemble d'objectifs opérationnels mobilisés par le biographe sert à particulariser le biographié pour en tirer ce qui est ressemblance chez les deux individus.

L'essai sur Bonnard ouvre par une scène qui renvoie à l'impression qu'avait produit autrefois sur l'écrivain le tableau de Pierre Bonnard *L'eau de Cologne* ou *Nu à contre-jour*, regardé un jour aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles. Séduit par la beauté du corps de la femme représentée par le peintre, le visiteur a cru oublier tous ses problèmes et effacer de sa mémoire toutes les femmes présentes dans sa vie. Le texte, donné en italiques et adressé à Pierre, rend compte de l'étrange fascination qu'exerçait sur l'auteur Marthe-Marie. Goffette se livre donc à une série de méditations sur le mystère que cache non seulement ce tableau particulier de Bonnard mais aussi toute création. Or, c'est en véritable complice du peintre que le poète évoque l'histoire énigmatique de la relation entre Pierre et Marthe, comme c'est en spécialiste de la poésie qu'il interprète le tableau remarqué au musée. Les chapitres consécutifs du livre sont consacrés à la reconstruction de la biographie de Bonnard, étudiée à partir

des données factuelles authentiques et imaginée dans la perspective du mystère que représente le tableau contemplé. Goffette se trouve dans une position privilégiée, car il croit faire partie de ceux qui, malgré le scepticisme de Bonnard exprimé par lui-même dans une phrase rapportée par le biographe, « savent voir, bien voir, voir pleinement » (Goffette, 2002 : 129). Puisque savoir voir signifie savoir vivre, partager l'expérience du peintre et s'identifier à lui nécessite une attitude de dépassement : « Dépassez le sujet dans le tableau, rejoignez le peintre, et continuez sa vision avec [ses] moyens propres » (Goffette, 2002 : 130). Goffette sait d'emblée que non seulement les apparences trompent, mais qu'il faut encore des mots corrects pour pouvoir enfin dire que « tout est au-delà du visible » (*ibid.*). En tant que poète qu'il faut écouter et non interroger, il comprend un autre artiste qui parle, lui aussi, pour les sourds.

La biographie de Bonnard est reconstruite à partir d'une conviction que l'essentiel du mystère créateur du peintre réside au-delà du visible, que « la mer est toujours derrière la mer, infinie, éternelle. Comme l'amour » (*ibid.*). La rencontre entre Bonnard et cette femme mystérieuse s'est réalisée sous le signe mystérieux et symbolique de la traversée échouée d'une rue parisienne par une pauvre et malade paysanne du Berry, venue à Paris pour y faire carrière et pour en finir avec son passé de campagnarde. De son vrai nom Marie Boursin, elle se présente comme Marthe de Mélny pour se faciliter l'accès aux couches privilégiées de la société parisienne. Marthe sera donc sauvée par Pierre Bonnard, un jeune peintre débutant qui s'est trouvé alors sur son chemin. Ils passeront la nuit ensemble et Marthe va exercer sur Bonnard une étrange fascination. Depuis, sa vie changera radicalement. Il abandonnera ses études de droit, contrairement à la volonté de ses parents qui envisageaient pour lui une carrière de juriste, Marthe deviendra sa muse et amante, et ils continueront de vivre ensemble sans se connaître vraiment. C'est cette jeune femme qui va entraîner Bonnard « jusqu'au bout de lui-même » (Goffette, 2002 : 34).

En commençant son récit par la contemplation du tableau de Bonnard Goffette ne cherche pas à reconstruire l'histoire de Pierre et Marthe, mais plutôt à mettre en parallèle deux coups de foudre, celui de Bonnard à la vue d'une jeune femme sur le point de traverser la rue et celui qu'il vit lui-même devant le tableau. Il met l'accent sur le mensonge de Marthe et sur l'ambiguïté de leur relation pour montrer que l'art prend sa source dans les illusions dont les hommes se bercent. Tel est d'ailleurs le sens d'une citation de Bonnard placée en exergue par Goffette - « En peinture aussi la vérité est près de l'erreur ». C'est dire que la frontière entre le vrai et le faux n'est jamais fixée une fois pour toutes et qu'elle relève de l'expérience subjective de l'homme ou de l'artiste, et elle dépend de l'intensité de ses émotions et des affinités qu'il a avec l'objet de sa fascination. Tout en réfléchissant à propos de la peinture de Bonnard, c'est surtout de Marthe que Goffette a l'intention de parler, étonné par le nombre

des toiles sur lesquelles le peintre a représenté sa compagne - 146 tableaux et 717 dessins et croquis. Or, le poète exploite ici certains paradoxes de la vie de Bonnard qui a vécu pendant plusieurs dizaines d'années sans connaître la véritable identité de Marthe. En plus, ils ne recevaient personne chez eux, Marthe ayant toujours eu peur d'être démasquée, mais aussi parce que leurs différents appartements n'étaient jamais suffisamment grands pour accueillir des amis.

Le tableau *L'eau de Cologne ou Nu à contre-jour* contemplé par Goffette résume en quelque sorte l'essentiel du travail créateur de Bonnard et sa relation avec Marthe qui est présentée dans le texte comme une femme qui a donné vie au peintre. C'est grâce à elle que Pierre a appris à utiliser les couleurs pour en faire un trait distinctif de sa peinture. Le poète souligne les préoccupations de Bonnard qui visaient la recherche de la couleur comme « seule expression du mouvement, de la lumière et de l'émotion » (Goffette, 2002 : 46). En même temps, il révèle au lecteur ce qui pourrait lui échapper en regardant les œuvres de Bonnard : une certaine prédilection de l'artiste pour la représentation des intérieurs et des fenêtres qui mettent en relief la beauté de Marthe et du monde. Sur les tableaux on voit souvent une femme en train de faire sa toilette dans un intérieur modeste dont l'ameublement est limité au strict minimum : chaises, table, lit. Les spécialistes de la peinture savent que le peintre peignait Marthe sans la considérer comme modèle. Elle ne posait jamais, mais sur ce tableau elle est saisie par lui en train d'exécuter ce qu'elle avait l'habitude de faire tous les jours. Marthe est présentée debout dans la salle de bains en train de faire sa toilette. Dans le miroir accroché au mur on voit non seulement le reflet de Marthe qui cache sa poitrine, mais aussi celui d'une chaise, curieusement absente de la pièce. Comme le remarque Jean Clair, le miroir « fait pénétrer dans le devant de la vue ce qui est son revers et dans l'étale de l'œil, ce qui est au-dessus ou au-dessous ; il bouleverse les étiages et les hiérarchies » (Clair, 2006 : 43). Sur cette toile la fenêtre est fermée, mais on remarque déjà le jeu de couleurs typique pour la peinture de Bonnard. La couleur foncée du corps de Marthe contraste avec la clarté de la pièce qui devient ainsi la source de la lumière. Pas de clair-obscur, car la fenêtre en face de Marthe ne divise pas l'espace en deux zones distinctes du clair et de l'obscur (cf. Roque, 2006 : 196). La femme est peinte de la façon la plus naturelle possible, juste au moment où elle parfume son corps. Contrairement à ce qu'on pense, c'est l'intérieur qui éclaire la fenêtre, laquelle répand de la lumière sur le devant du corps de Marthe dont le reflet beaucoup plus clair est visible dans le miroir.

Marthe qui reste pour Bonnard « le point de non-retour » a inspiré beaucoup de tableaux sur lesquels elle ne vieillit pas, sauf sur un tableau où Bonnard a osé représenter à côté d'elle une nouvelle amante Renée qui avait accompagné le peintre lors de son voyage en Italie. Mises l'une à côté de l'autre, Marthe semble naturellement plus

âgée et moins belle que Renée. La connaissance passagère avec cette fille, interrompue définitivement par le suicide de Renée, n'a pas empêché Bonnard de continuer à peindre Marthe qu'il finira par épouser en 1925. La révélation de la vraie identité de Marthe a été très mal reçue par le peintre et en effet les tableaux créés après le mariage révéleront de plus en plus le malaise du peintre. Outre les paysages qui reflètent ses impressions à la suite de leur déménagement dans le Midi, Bonnard exprime de manière discrète ses sentiments liés à la double identité de Marthe, comme s'il voulait sauvegarder son autonomie de créateur. Bien qu'elle fût peinte de mémoire, les tableaux signalent l'existence de Marie par les petits détails qui ne peuvent pas échapper à l'attention de l'observateur. Goffette parle d'une toile où l'on voit Marthe dehors, derrière la fenêtre fermée, alors qu'à l'intérieur on aperçoit sur la table un livre avec le titre « Marie » sur la couverture. Le poète évoque à cette occasion les changements de caractère de Marthe qui devient méchante et jalouse, déprimée et neurasthénique. Retirée, sinon isolée de l'entourage, elle constitue le décor naturel et quotidien de la vie de Bonnard qui, malgré les mensonges de Marthe, y retrouve une sorte de sérénité et de bonheur qui est perceptible dans une libre expression des lignes et des couleurs. Au lieu donc de peindre la vie, Bonnard préfère rendre vivante la peinture (Malinaud, 2006 : 48).

Comme il sied à un poète, particulièrement sensible à son propre mystère, Goffette parle de la peinture de Bonnard et de lui-même de manière extrêmement discrète. Il ne dévoile pas la vie privée du couple, mais suit plutôt la relation compliquée du peintre et de sa compagne, en faisant ressortir l'intensité de la vie d'artiste et en cherchant les points communs entre le peintre et lui-même. L'interprétation du travail du peintre et de certains tableaux est le prétexte pour évoquer la sensibilité de Bonnard, le caractère subjectif de sa vision des choses et surtout le besoin constant de sauvegarder sa liberté créatrice. Pour Goffette, le véritable artiste est celui qui réalise ses propres conceptions au détriment des modes et des tendances dominantes de son temps. C'est en ce sens-là que Goffette souligne la dimension intemporelle de la peinture de Bonnard. Alors que les Futuristes rejetaient totalement les nus en peinture, Bonnard s'est mis à multiplier les tableaux qui représentent Marthe et qui expriment l'inquiétude et le désenchantement de l'artiste (Clair, 2006 : 34). L'obsession de nus peints de mémoire confirme que l'artiste s'est toujours réjoui du spectacle quotidien dont les éléments s'évaporaient de manière continue.

La liberté du peintre ressemble à celle du poète, car les deux agissent souvent à tâtons, sans plan fixé d'avance. Les couleurs et les lignes dans le cas du peintre, comme les mots et les formes dans le cas du poète, contribuent à créer un sens qui n'est jamais totalement dévoilé. Aussi, en parlant du personnage mystérieux de Marthe, Goffette attribue à Bonnard les mêmes qualités, comme si le peintre voulait doter tous ses modèles d'aspects obscurs. D'un tableau à l'autre Bonnard montre ses personnages en

poses discrètes, préoccupés par leurs activités quotidiennes, principalement en train de faire leur toilette. Dans cette mise en scène qui se limite à saisir les modèles de profil, de trois-quarts ou encore de dos, il respecte leur intimité en exposant les gestes ordinaires qui soulignent davantage leur mystérieuse présence sur le tableau. Or, sur de nombreuses toiles Marthe à l'air de se désintéresser de ce qu'on fait d'elle, comme si elle n'appartenait pas au monde du peintre. En effet, elle vit à part, plutôt à côté de Bonnard qu'avec lui. En décrivant la relation de Pierre avec Marthe, Guy Goffette met en relief l'incompatibilité de leurs univers respectifs. Ils vivent ensemble, mais chacun s'occupe de ses propres affaires, Marthe est concentrée sur elle-même, alors que Pierre ne pense qu'à la peinture. En 1947, l'année de la mort du peintre, lors d'une rétrospective organisée à l'Orangerie l'un des critiques a osé dire que Pierre Bonnard était un éternel enfant qui peignait « pour son seul plaisir, à l'écart des débats qui agitaient les esprits au sujet de la nature de l'art moderne » (Roque, 2006 : 43). Dans son essai Goffette nous laisse entendre que puisque Bonnard n'a jamais participé à la remise en cause des acquis de la modernité, on peut le considérer comme un peintre heureux, absorbé par son propre univers que symbolise dans son œuvre la pratique du monisme des sensations (Roque, 2006 : 101).

Il est à remarquer que l'intérêt de Goffette pour le personnage de Marthe relève de l'ambiguïté de sa situation et de son emploi, ce qui n'est pas sans conséquence pour la vision que le poète se fait de la peinture de Bonnard. À l'instar du peintre le poète refuse de considérer Marthe comme un modèle et voit en elle plutôt une muse indispensable à l'inspiration artistique de tout créateur. C'est dire qu'il est préoccupé par le déchiffrement de cette intimité qui se lit sur les toiles et qui est l'effet du lien compliqué et ambigu entre Pierre et Marthe. Il retient tous les changements de Marthe perceptibles sur les tableaux grâce à l'usage original des couleurs et grâce aussi aux variations autour des fenêtres ouvertes qui introduisent le motif du jardin de l'enfance. Guy Goffette est intrigué par cette double expression de la rêverie de Bonnard qui tout en ouvrant la fenêtre souligne la beauté de Marthe et donne une vue sur un jardin qui s'associe à l'enfance « enfouie parmi les noisetiers et les mimosas » (Goffette, 1998 : 66). Aussi introverti que Bonnard, Goffette attache une grande importance à la séparation de deux réalités représentées simultanément. Chez Bonnard il s'agit bien entendu de la fenêtre alors que chez Goffette il est plutôt question d'un seuil ou d'un bord entre intérieur et extérieur, ici et ailleurs (Loubier, 2012 : 100). Dans les deux cas la cloison n'a de valeur que symbolique, mais elle permet d'exposer un écart entre deux mondes différents et entre deux dimensions temporelles. Peints ou imaginés en plans distincts, ces deux réalités mettent en relief les expériences des créateurs, trop intimes pour être dévoilées machinalement. Or, les questions que pose la poésie de Goffette trouvent paradoxalement leurs reflets dans la peinture de Bonnard, antérieure

à la création du Belge. En lisant ses poèmes on retrouve les mêmes préoccupations et dilemmes que chez Bonnard, la même sensibilité et le même esprit contemplatif. Le jardin d'enfance est chez les deux artistes le lieu de partance obligée, comme s'ils voulaient oublier toutes les difficultés de la vie présente et passée. L'opposition entre le dehors et le dedans, entre la maison et le jardin souligne encore davantage le désir de partir alors qu'on est attaché pour de bon.

En contemplant le tableau de Bonnard Goffette découvre chez le grand peintre le même besoin de créativité et la même démarche. Là où Bonnard combine de grandes taches de couleurs vives, Goffette utilise les mots élémentaires pour obtenir le même effet d'apparente simplicité et de naturel dans la présentation des scènes de la vie quotidienne ou, en général, de la réalité. Devant le tableau exposé au musée le poète prend conscience des affinités avec le peintre dont il apprécie l'originalité. Tel qu'il le décrit dans *Elle, par bonheur, et toujours nue*, Bonnard apparaît comme un artiste qui se distinguait d'autres peintres de son époque, quelqu'un qui peignait pour son propre plaisir, en se laissant guider par son intuition artistique et l'amour des couleurs. Le peintre manifestait donc la même sensibilité que le poète qui joue avec les mots et les images, en le faisant par besoin intérieur. L'analyse détaillée de la technique picturale de Bonnard permet à Goffette de constater que le véritable art consiste à donner vie et forme à ce que l'oeil voit différemment. Ainsi, en acceptant d'emblée la conception de la peinture réalisée par Bonnard et difficilement acceptable par les critiques, Goffette pense aussi à sa propre création qui, comme c'était le cas de Bonnard, risque d'être appréciée à titre posthume.

L'hommage rendu par Goffette à Bonnard dans *Elle, par bonheur, et toujours nue* n'est pas exceptionnel, car il a publié dans la même collection deux autres textes, consacrés cette fois-ci à deux poètes, Verlaine et Auden. Depuis la parution en 1988 *d'Éloge pour une cuisine de province* (donc avant la parution des trois récits chez Gallimard), Goffette a pris l'habitude de consacrer une partie de ses recueils aux poètes avec lesquels il ne cesse de dialoguer. Chaque recueil comprend une section intitulée « Dilectures » où le poète confronte en quelque sorte son identité avec celle de l'autre (Choquet, 2012 : 161-162). Cette double lecture menée parallèlement informe sur la recherche de la filiation esthétique et éthique auprès des auteurs dont il partage certaines expériences. Dans un certain sens, Guy Goffette suit la voie de René Char qui dans un recueil de 1955 *Recherche de la base et du sommet*, et plus exactement dans une partie intitulée « Alliés substantiels », a rendu hommage aux artistes qui l'avaient marqué (cf. aussi Verhesen, 1968 : 147-158). La dilecture apparaît comme une entrée en relation d'intimité où la biographie et l'œuvre de l'autre réactualisent les interrogations concernant son identité. Le lien avec l'autre et, en général, toute identification avec l'autre deviennent dans ce cas le seul moyen de confirmer que nous

sommes aussi habités par un inconnu que nous voulons apprivoiser et qui complète notre personnalité. La recherche de la ressemblance entre le « je » du biographe et le « je » du biographié a aussi pour but de remédier à l'insoutenable sentiment de manque ou de toute forme de déficit qui déséquilibre le créateur. Bien que Goffette vive pour la poésie, comme Bonnard vivait pour ses tableaux, le poète belge se tourne vers la peinture pour convoquer l'imagination visuelle de ses lecteurs, indispensable pour comprendre l'imagerie picturale de ses poèmes. Ainsi grâce à l'autre, Goffette arrive-t-il à découvrir une autre part de son individualité qui le rassure dans sa volonté d'être totalement lui-même.

Force est de convenir que la biographie de Bonnard n'a pas de caractère scientifique, car la démarche scripturale de Goffette n'a rien d'une investigation historique ou documentaire. En plus, elle ne suit pas l'ordre chronologique de la vie réelle du peintre. La matière factuelle et événementielle perd de l'importance au profit de la rêverie qui dote le passé reconstruit d'un sens nouveau, beaucoup plus important pour le biographe que pour la mémoire du biographié. Au fond, Goffette donne une version possible du passé de Bonnard, filtrée par les révélations qui se situent dans la lignée des expériences du poète et qui relèvent de sa formation intellectuelle. En puisant dans le passé de son personnage, le biographe tient à rendre dans le texte l'aura de son propre temps (Gosk, 2005 : 199). Dans cette rêverie biographique sur la vie de Bonnard Goffette rend compte de ce qui se situe aux marges de l'existence réelle du peintre, « ce qui est d'une certaine façon l'intransmissible de la conscience d'autrui » et de la conscience de l'écrivain même (Rabaté, 2006 : 227). La « lecture rêveuse » (Demanze, 2008 : 225) du personnage offre pourtant une certaine forme de savoir et de vérité qu'implique le postulat de la ressemblance entre le poète et son modèle. C'est la raison pour laquelle la contemplation par Goffette du tableau aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles devient une projection dans autrui qui, paradoxalement, a pour effet l'ouverture du texte à l'autobiographie.

Le récit est conforme à la définition de la biofiction proposée par Alexandre Geffen qui s'inspire de la définition de la biographie archétypale de Daniel Madelénat (laquelle prend en considération un récit écrit ou oral qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique) : « récit fictionnel qu'un écrivain fait de la vie d'un personnage qu'il ait ou non existé, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité » (Geffen, 2004 : 12). Dans *Elle, par bonheur, et toujours nue* le poète réinvente le parcours de l'homme et du créateur, en inventant la mémoire à l'instar de Gérard Macé qui, dans un livre intitulé *Vies antérieures*, explique la démarche de tout écrivain lors de la rédaction d'une biographie fictive : « (...) nous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre, et pour vivre en parasites dans l'un des trous creusés par la mémoire » (Macé, 1991 : 14). La biographie fictive telle qu'elle

est écrite par Goffette joue constamment sur l'ambiguïté de cette forme qui relève de la tension entre l'exigence d'assurer au texte une objectivité sollicitée du discours biographique et une subjectivité imposée par la perspective autobiographique. Mobilisé par le désir d'expliquer la peinture de Bonnard dans le contexte de sa relation obscure avec Marthe-Marie, Goffette s'adonne à la rêverie sur la vie du peintre pour combler les béances de sa biographie et en même temps il procède à une reconstruction de son identité subjective telle qu'elle se traduit par les tableaux dont il traduit le sens (cf. Boyer-Weinmann, 2005 : 424).

L'une des particularités du récit goffettien consiste à garder la posture du genre biographique, c'est-à-dire à faire semblant de rêver de Bonnard de manière extérieure (c'est de lui que je parle) et à utiliser tous les moyens poétiques dans le but de montrer que le véritable enjeu du récit n'est autre que la confrontation à autrui (c'est surtout moi-même qui suis visé). Goffette crée une certaine réalité suffisante à elle-même qui ne peut être interprétée comme faisant partie d'une biographie traditionnelle pour la simple raison qu'une fois la lecture terminée, le personnage du peintre gardera toujours un certain côté obscur, contrairement au roman où la fictivité est paradoxalement garante de la transparence du personnage. Les manques et les failles dans la reconstruction de la vie de Bonnard n'ont aucune importance, car l'essentiel est de pouvoir singulariser la personnalité du peintre, elle-même servant au biographe de tremplin pour parler de soi-même. C'est dans cet acte d'autoévaluation du poète que se retrouvent dans le même texte le biographié et son biographe, animé lui-même par la transgression des limites pour exprimer l'empathie pour le personnage, mais surtout pour jouir de sa propre liberté. Or, cette liberté engage le biographe à devenir témoin de ce qui est dévoilé dans le récit d'où il s'ensuit que la biographie se présente comme une version rêvée de l'autobiographie. Les affinités avec le peintre, leur ressemblance ou encore le sentiment de renouer avec le frère manqué entraînent le biographe dans une méditation amicale qui rend impossible la critique sévère de celui qui s'est imposé comme sujet de biographie (Titus-Carmel, 2001 : 116). Dans ce cas précis le poète se sert de son modèle pour prouver qu'il peut être aussi un vrai artiste. Situé à l'extérieur en tant qu'admirateur passionné de la peinture de Bonnard, Goffette entre en fureteur-ami de la vie intérieure du peintre pour révéler une partie du mystère de Bonnard. Puisque la rêverie biographique s'appuie sur le vide, les lacunes et les incertitudes, rien n'empêche le poète de se laisser porter par « les douceurs du mensonge », comme le suggère le titre d'un chapitre qui ouvre par une citation de Bonnard, laquelle est finalement évocatrice du projet goffettien : « Il y a une formule qui convient parfaitement à la peinture : beaucoup de petits mensonges pour une grande vérité » (Goffette, 1998 : 147). Rien ne saurait convenir mieux pour décrire l'empathie du biographe pour le biographié. S'agirait-il de petits secrets professionnels et de petits mensonges entre amis ?

## Bibliographie

- Boyer-Weinmann, M. 2005. *La relation biographique. Enjeux contemporains*. Seyssel : Champ Vallon
- Choquet, S. 2012. « Les "Dilectures" de Guy Goffette ou la cuisine agrandie ». In : *Guy Goffette ou la poésie promise*. Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.
- Clair, J. 2006. *Bonnard*. Paris : Hazan.
- Demanze, L. 2008. « Gérard Macé : une hantise biographique ». In : *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Geffen, A. 2004. « La fiction biographique, essai de définition et de typologie ». *Otrante*, n° 16, p. 7- 23.
- Goffette, G. 1998 (2002 pour l'édition utilisée dans cet article). *Elle, par bonheur, et toujours nue*. Paris : Gallimard.
- Gosk, H. 2005. *Zamiast końca historii*. Warszawa : Dom Wydawniczy Elipsa.
- Loubier, P. 2012. « Guy Goffette au Chantier de l'élégie ». In : *Guy Goffette ou la poésie promise*. Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.
- Macé, G. 1991. *Vies antérieures*. Paris : Gallimard.
- Macé, M. 2006. *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Belin
- Rabaté, D. 2006. *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*. Paris : José Corti.
- Roque, G. 2006. *La stratégie de Bonnard. Couleur, lumière, regard*. Paris : Gallimard.
- Thuillier, G. 1998. *L'histoire entre le rêve et la raison. Introduction au métier d'historien*. Paris : Éditions Economica.
- Titus-Carmel, G. 2001. « Le moins en dehors ». *Revue des Sciences Humaines* (« Paradoxes du biographique »), n° 3, p. 115-121.
- Verhesen, F. 1968. « René Char et ses 'alliés substantiels' ». *Liberté*, n° 4, p. 147-158.