Document generated on 04/19/2024 5:18 a.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Intronisations biographiques

Jusqu'à Faulkner, de Pierre Bergounioux, Gallimard, 145 p. *Corps du roi*, de Pierre Michon, Verdier, 102 p.

Mahigan Lepage

Number 193, November–December 2003

La frontière : récits de l'entre-deux

URI: https://id.erudit.org/iderudit/18688ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lepage, M. (2003). Intronisations biographiques / *Jusqu'à Faulkner*, de Pierre Bergounioux, Gallimard, 145 p. / *Corps du roi*, de Pierre Michon, Verdier, 102 p. *Spirale*, (193), 32–34.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

INTRONISATIONS BIOGRAPHIQUES

JUSQU'À FAULKNER de Pierre Bergounioux
Gallimard, 145 p.

CORPS DU ROI de Pierre Michon
Verdier, 102 p.

Sans être toujours monstrueuse, la biographie actuelle est le plus souvent hybride. La biographie d'écrivain, au sens restreint — une biographie écrite par un écrivain, sur un écrivain — l'est plus particulièrement, car elle tend sinon à annexer, du moins à intégrer divers genres littéraires, surtout le roman et l'essai. C'est le cas de *Corps du roi*, de Pierre Michon, et de *Jusqu'à Faulkner*, de Pierre Bergounioux, les deux derniers hybrides biographiques — bien constitués du reste — de ces maîtres-écrivains, hybrides dont les greffes principales sont de l'ordre de l'essai et de l'autobiographie. Mais peu importe la désignation, les biographies de Michon et de Bergounioux se distinguent par le rapport du biographe au biographé — fût-il parfois lui-même. La visée des deux écrivains, qui est peut-être aussi la visée de plusieurs écrivains-biographes, semble être non seulement de comprendre, par la biographie, comment tel ou tel écrivain est devenu roi, mais aussi et surtout de participer, par cette même biographie, à lui ériger un monument. Si telle n'est pas la visée, tel est du moins le résultat : l'intronisation biographique.

Du corps au Corps

Des *Vies minuscules* à *Corps du roi*, il y a chez Michon un parcours biographique cohérent. Dans les premières, l'écrivain devenait ce qu'il était en glorifiant les vies anonymes. Il confectionnait lui-même la charnière qui ouvre au corps clandestin les portes du château de la gloire, le temps d'une biographie. Quelques années plus tard, dans *Rimbaud le fils*, Michon reproduisait ce processus, mais à rebours. À partir du mythe Rimbaud, Michon retournait en amont, là où le poète n'est qu'un garçon minuscule, là où Rimbaud n'est qu'un fils. Avec *Corps du roi*, Michon se tient sur la mince crête qui sépare les versants caché et ostensible de l'écriture. Il ne « *monte plus en gloire* » (Marc Kober) les presque riens; il ne démystifie plus les grands; il conjoint plutôt les deux corps du roi, le blason et la défroque. Même intronisé, l'écrivain garde son corps empirique, minuscule, mais s'y conjoint un corps éternel, majuscule. En fait, il ne s'y conjoint pas; il s'y superpose, il est cousu sur la défroque, sous la forme d'un masque de bois. Le masque, dit Michon, c'est le style de Flaubert, c'est l'autorité de l'écrivain, c'est le choix de la douleur et de la misère, c'est le destin choisi, c'est, à terme, la mort, le gerfaut qui donne du bec, tranche et se gave, qui cache le visage à jamais. Le corps du roi est de bois. « *Le feuillage, c'est le livre.* »

Épiphanies photographiques

La photographie est non pas la trace, mais bien le lieu — toujours présent — de cette fusion des corps du roi. Ainsi se distingue l'utilisation — en soi classique dans le genre biographique — du support photographique dans l'œuvre de Michon. Le livre compte deux photographies : une de Beckett par Lutfi Özkök et une (célèbre) de Faulkner par James R. Cofield — cette dernière apparaissant aussi sur la première de couverture du Bergounioux. C'est à partir de la première que Michon décrit l'apparition des deux corps du Roi Beckett. Au moment de la pose, dit Michon, il est assis depuis environ dix ans sur le trône de la littérature. Il lui est d'autant plus facile d'être le roi qu'il est « *beau comme un roi, l'œil de glace, l'illusion du feu sous la glace, la lèvre rigoureuse et parfaite* ». Devant l'objectif, le biographe lui prête cette pensée : « *Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône? Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence?* » Ainsi, quand le photographe déclenche, juste au bon moment, « *[l] es deux corps du roi apparaissent* ».

La photographie de Faulkner est tout aussi épiphanique. Michon en décrit d'abord certains détails : le tweed, la chemise Dalton, la pose particulière, la cigarette *Lucky Strike* qui connote la combustion de l'homme, c'est-à-dire le temps, la vie. « *Et, comme née d'une lucky strike et d'un tweed, la fracassante apparition de William Faulkner.* » De ce que Michon appelle la copulation entre le photographe et son modèle — sans doute analogue à la relation qu'entretiennent un biographe et son biographé — naît donc ce portrait mythologique de Faulkner. Tout ce qui fait le Roi Faulkner — toute sa facette « *imperator* » comme toute sa facette « *farmer* », son blason comme sa défroque — surgit sur cette photographie. Or non seulement les corps de Faulkner apparaissent-ils à qui regarde la photographie, mais quelque chose, écrit Michon, apparaît

Ivan Binet, *Île aux Coudres*, 2000, impression au jet d'encre, 350 cm × 20 cm, tiré de la série *Répertoire d'horizons*.

Ivan Binet, *Bic*, 2000, impression au jet d'encre, 350 cm × 20 cm, tiré de la série *Répertoire d'horizons*.

à l'écrivain lui-même alors qu'il garde la pose, des décennies, voire des siècles durant : c'est l'éléphant.

Le poids de la filiation

Dans son roman autobiographique *la Toussaint*, Pierre Bergounioux a bien dit ce poids de la filiation qui pèse sur l'enfant. L'ardoise familiale n'est jamais nette : elle est couverte de dettes, de manques, d'entreprises inachevées. L'éléphant que voit Faulkner et « *dont la grosse patte est levée au-dessus de nous dès que nous naissons* » comme épée de Damoclès, « *c'est*, dit Michon, *la famille, les filiations où le dernier-né est toujours le dernier des derniers* ». Pour l'écrivain en général, c'est aussi la parenté littéraire, c'est-à-dire la tradition. Son ardoise, c'est la page qui n'est jamais blanche, qui est comme un palimpseste. Pour Faulkner en particulier, c'est aussi la famille endogame qu'il appelle le Sud. Avec l'alcool, Faulkner avale son éléphant, devient la famille, devient le Sud. Il devient l'éléphant même. Ici, Michon touche à un des choix faulknériens fondamentaux : au lieu de construire des murs pour se protéger du poids de la filiation littéraire, des grands maîtres, des rois lourds, dangereux, éléphantesques comme Shakespeare, Melville ou Joyce, l'écrivain d'Oxford a décidé de se métamorphoser lui-même en éléphant.

Dans *Jusqu'à Faulkner*, Bergounioux explique très clairement de quoi est fait « *l'éléphant Faulkner* ». Dans une perspective historique et une forme essayistique, il montre comment l'écrivain a transformé la grande narration (en même temps qu'il s'est transformé lui-même, renchérirait Michon), a résolu son aporie « primitive ». L'ensemble de la réflexion bergouniesque se fonde sur cet étonnant axiome : « *Un fait semble sûr : Homère était aveugle. Un autre l'est moins : il n'a peut-être pas existé.* » Homère était aveugle. La grande narration commence avec ce handicap. Le monde antique était plein de dangers. La pensée a préféré s'en détourner pour créer. La grande narration a donc germé derrière un voile noir et imperméable. « *La littérature a rompu dès l'origine avec le monde extérieur* », soutient Bergounioux. Avec la grande narration, l'expression a pris le pas sur l'expérience. Bergounioux en veut pour preuve qu'Homère, qui raconte les guerres et les voyages, n'en connaissait strictement rien, n'en avait jamais fait l'expérience. La littérature devient autonome (elle se donne à elle-même sa propre loi), fondée sur des conventions, et cherche dès lors la tranquillité, les abris, « *une chambre à soi* » pour s'épanouir. Même si, avec le temps, la substance du récit change, sa forme, toujours distante de la réalité, demeure.

La rationalisation et le cogito finissent de doter la littérature d'outils pour « domestiquer » le monde, pour le rendre doux et cohérent. Même si, selon Bergounioux, l'expérience européenne, Stendhal en tête, effleure la réalité et le chaos qui l'informe, elle ne va pas assez loin pour renouveler la forme narrative. Ainsi, l'œuvre littéraire, devenue pratiquement impossible, est reprise par des malades, des sédentaires, des casaniers. Proust et Kafka, deux poitrinaires, ainsi que Joyce, myope, convertissent l'œuvre impossible en œuvre de l'impossibilité (d'écrire, en l'occurrence). Le poids de la filiation est trop lourd à porter, l'éléphant Homère trop encombrant. Le suicide est imminent. Il aura fallu, dit Bergounioux, une société sans passé, ou plutôt à la jonction d'un mode de vie passé et d'un système économique présent (ou futur), une société où l'aspect pratique des objets l'emporte, où on est toujours « *trop occupé* » pour écrire, où le capitalisme règne, où est implantée une culture rurale, aux deux sens du mot « culture » ; il aura fallu, en somme, la reproduction d'une sorte de situation originelle pour qu'apparaisse l'écrivain qui fait entrer la réalité, le monde extérieur en littérature : William Faulkner. C'est sa situation historique et sa vie propre — c'est-à-dire, dans le cadre du livre de Bergounioux, sa biographie — qui permettent cette intrusion. « *Il y a un mulet dans le salon* », crie un de ses personnages. Alors seulement, la convention éclate, l'expérience rejoint l'expression.

« *Des petits garçons, c'est ce que tous les écrivains, morts ou vifs ou encore à naître, sont devenus lorsque* Le Bruit et la fureur *est sorti des presses en 1929 et la raison en est que l'auteur a dit les choses, écrit, enfin, comme le ferait un petit garçon* », écrit Bergounioux. L'histoire de l'homme et l'histoire de la grande narration se recoupent : le jeune Faulkner écrit comme un enfant non encore affublé du poids de sa filiation ; du coup, c'est toute l'histoire littéraire qui est allégée du poids du handicap homérique, de l'éléphant Homère. Rajeunie, ramenée à une époque préhomérique, la littérature peut recommencer sur de nouvelles bases, plus réelles cette fois. Pour Bergounioux, Faulkner, c'est l'enfant-roi qui a sauvé la littérature du suicide.

Là-dessus (et sur bien d'autres choses), Michon et Bergounioux sont d'accord : Faulkner, c'est le roi des rois. Dans ses *Trois auteurs*, Michon allait jusqu'à intituler le chapitre consacré à Faulkner « Le père du texte ». Le père, c'est le roi. C'est le roi de la famille littéraire, de la tradition. Les biographies de Michon et de Bergounioux scellent ce statut de Faulkner. La première, plus poétique, y arrive en expliquant que Faulkner a avalé son éléphant ; la seconde, plus historique, en montrant que Faulkner a sauvé la littérature. Toutes deux, en somme, le montent en gloire, le sacrent, l'intronisent à même le texte biographique. Si Michon et Bergounioux vouent un tel culte biographique à Faulkner, c'est sans doute qu'avant d'être le père de la littérature en général, il est leur père, leur maître à penser, leur roi propre à eux deux, écrivains.

Le roi, c'est moi

Ce rapport, à la fois intime et sacré, qui existe entre ces biographes et leurs biographés, se traduit par l'apparition, dans les biographies, des figures de Bergounioux et de Michon

eux-mêmes. En effet, les deux œuvres présentent ce « je » qui est celui du biographe et qui caractérise le paradigme postmoderne de la biographie. Dans *Jusqu'à Faulkner,* il s'agit du jeune Bergounioux (13 ans) qui découvre Faulkner par *Sanctuaire.* À la lecture, devant tant de paroles immorales et de sauvageries, ni justifiées ni excusées, il croit à une plaisanterie et songe à écrire une lettre à l'éditeur pour qu'il retire les livres de Faulkner. Les murs de protection étant tombés, Bergounioux s'est trouvé confronté au chaos — à la réalité — et sa défense a été de considérer Faulkner comme un mauvais plaisantin. Chez Bergounioux est décrite la prime confrontation au roi.

Chez Michon est décrite rien de moins que l'usurpation de son trône. Il ne s'agit pas du Roi Faulkner cependant, mais bien du Roi Hugo. Michon, écrivain contemporain fort célébré, se met en scène dans tout le dernier chapitre. Il récite le poème « Booz endormi », de Victor Hugo, comme il réciterait une prière ou jetterait un sort ; à la mort de sa mère d'abord, puis lors de rencontres littéraires. Invité à une cérémonie pour souligner le bicentenaire de la naissance d'Hugo, il récite « Booz endormi » et « *décroche* » : le poème décolle sans lui ; il a vaincu le père, l'a couché dans son cercueil. Dès lors, le soir même, il célèbre sa victoire : « *J'étais un homme libre. Les preux l'étaient aussi* », raconte-t-il. « *Je suis un père tardif, j'en suis emphatiquement fier, c'est la loi* » ; « *[J] e ne faisais qu'un avec le père, qui est, comme chacun le sait, juste et sûr, puissant* », renchérit-il. Au restaurant, ivre d'alcool et de gloire, le Roi Michon tâte les fesses de la barmaid. Il est sitôt détrôné, couché sur la terrasse. Son chapeau roule sur le sol. Il regarde le ciel, ce « *très grand homme* », et, modeste, il se dit qu'« *[i] l est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous* ». La dimension autobiographique des œuvres de Bergounioux et de Michon articule en somme les trois temps de la royauté : la confrontation au roi, l'usurpation du trône et le détrônement. Elle montre aussi que les biographes assument le rapport qu'ils entretiennent avec leurs biographés.

Biographier pour (s')introniser : avec Michon et Bergounioux, la biographie d'écrivain se donne un but élevé. Sans se faire les laudateurs du premier gratte-papier venu, les écrivains-biographes peuvent se faire les sculpteurs de bustes, de statues, de monuments à la gloire des véritables rois-écrivains, ou de ceux, méconnus, qui méritent peut-être de le devenir. C'est d'ailleurs ainsi que la biographie devient essai. Par l'analyse du sang bleu, les écrivains-biographes peuvent comprendre ce qui le colore et, partant, aspirer au trône eux-mêmes. C'est d'ailleurs ainsi que la biographie rejoint l'autobiographie. Michon et Bergounioux sont tout près du trône. Peut-être même se le partagent-ils déjà. Chacun d'eux peut ou pourra sans doute bientôt dire, sans rire : « Le roi, c'est moi. »

Mahigan Lepage

UNE ARTISTE AU PAYS DES OMBRES

LE COMPLEXE D'ULYSSE – SIGNIFIANCE ET MICRO-POLITIQUE DANS LA PRATIQUE DE L'ART de Louise Prescott

Éditions d'Art Le Sabord, 185 p.

Le *Complexe d'Ulysse* de l'artiste Louise Prescott pourrait aussi s'intituler *Le complexe de Pénélope,* puisque la métaphore homérique qu'elle prend à bras le corps pour décrire dans le menu détail la « micro-politique » de la vie quotidienne et de la démarche artistique est on ne peut plus féminine, pour ne pas dire féministe. Avec le soutien des notions de la psychanalyse lacanienne et de la micro-politique rhizomatique de Deleuze et Guattari, Prescott ne manque pas de nous remettre face à nous-mêmes, que nous soyons artistes ou non.

Paul Valéry parlait du travail d'autoanalyse des auteurs (entendons aussi des artistes) en ces termes : « *Et, bien que fort peu d'auteurs aient le courage de dire comment ils ont formé leur œuvre, je crois qu'il n'y en a pas beaucoup plus qui se soient risqués à le savoir. Une telle recherche commence par l'abandon pénible des notions de gloire et des épithètes laudatives ; elle ne supporte aucune idée de supériorité, aucune manie de grandeur. Elle conduit à découvrir la relativité sous l'apparente perfection.* »

Élucider la formation de son œuvre, voilà ce que Prescott s'est employée à faire. Cette recherche de la peintre se veut, selon les propres termes de l'essayiste, « *l'expérience de l'art vue de l'intérieur, c'est-à-dire telle qu'elle se vit et se pense lorsqu'on est créateur [...]* ». L'ouvrage est divisé en neuf *Chants* en référence à la voie de transmission de la « *parole [d'abord poétique]* » qu'utilisa Homère, comprise ensuite par l'artiste comme étant éminemment éthique et politique.

Ces *Chants* sont élaborés en plusieurs niveaux de lecture. Il y a les images des travaux de Prescott qui scandent le texte ; le texte lui-même issu des « Carnets d'Ulysse », qui furent publiés à partir de l'automne 1999 dans la revue *Art Le Sabord* ; ce que l'auteur appelle « *l'Hydrographie des Idées — les Mille Traverses* » (inspirées des « *formules d'Homère* »), et des « *signifiants — les Mille Bruits* » (inspirés des « *formules de Jacques Lacan* »), soit une série de mots et de concepts clés que l'on retrouve en début de chapitre et qui nous donnent des indices sur les liens à établir entre la théorie et la pratique de l'art, formant en quelque sorte le soubassement de son propos et, enfin, les notes et les références que l'on retrouve à la fin de chacun des *Chants,* constituant les assises théoriques de l'ouvrage.

Ivan Binet, *Étendues attendues,* 2003, impression au jet d'encre, 350 cm × 20 cm, tiré de la série *Répertoire d'horizons.*