



HAL
open science

Pierre Michon face à Victor Hugo

Jordi Brahamcha-Marin

► **To cite this version:**

Jordi Brahamcha-Marin. Pierre Michon face à Victor Hugo. Cahiers Pierre Michon, 2023, 1, pp.81-96. <hal-04927289>

HAL Id: hal-04927289

<https://hal.science/hal-04927289v1>

Submitted on 3 Feb 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Pierre Michon face à Victor Hugo

Note. Dans les références entre parenthèses, les titres des ouvrages de Pierre Michon sont abrégés :

CR : *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

R : *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature* [2007], Paris, Albin Michel, 2016.

RF : *Rimbaud le fils* [1991], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

VM : *Vies minuscules* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Jean Gaudon, grand spécialiste de Victor Hugo, a raconté dans un article l'anecdote suivante : il reproche un jour à René Char de ne pas beaucoup aimer Hugo ; Char s'en défend, et, pour prouver son goût pour Hugo, sort de sa bibliothèque et brandit devant Gaudon un exemplaire de *Booz endormi* ; ce à quoi Gaudon répond un peu perfidement que « Booz endormi » est le poème de Victor Hugo que préfèrent les gens qui n'aiment pas Hugo¹. C'est bien sûr une boutade, un peu mortifiante pour tous ceux qui, comme moi, aiment beaucoup « Booz endormi » et ne croient pas détester Hugo, mais c'est un peu plus qu'une boutade – il y a une vraie intuition critique là-dedans, et d'ailleurs il y a quelques exemples d'auteurs et critiques fameux qui la corroborent, comme Char lui-même sans doute (d'après Gaudon) ; mais aussi Paul Éluard² ; mais aussi certains disciples de Charles Maurras, dont Thierry Maulnier³ ; voire Marcel Proust⁴, même si, dans son cas, ce serait un peu trop dire qu'il n'aimait pas Hugo – parlons plutôt de tiédeur prudente. Le constat de Jean Gaudon peut s'expliquer : ce célèbre poème de la première série de *La Légende des siècles* (1859) n'est pas tout à fait conforme à une certaine idée qu'à tort ou à raison l'on se fait parfois de la poésie de Hugo – notamment parce que la sérénité de l'atmosphère qui s'y déploie y est associée à une esthétique de la retenue, de la contention, voire de la pudeur – en dépit de l'érotisme presque provocateur du texte –, à mille lieux de la fameuse *copia* hugolienne et des flots incontrôlés d'alexandrins que semble parfois affectionner l'auteur des *Châtiments*. Pour coder cela dans les termes habituels, et forcément sommaires, de l'histoire littéraire scolaire, il y aurait dans « Booz » quelque chose d'un peu moins romantique qu'ailleurs.

Or « Booz endormi » est le poème de Hugo que préfère Pierre Michon. Bien sûr, Michon, pour faire mentir Jean Gaudon, aime Hugo, dit souvent qu'il aime Hugo, et le cite souvent dans son panthéon, même si moins souvent et moins spontanément que d'autres (Flaubert, Faulkner). Mais tout de même, la lecture de Hugo par Michon renouvelle ce geste ambigu qui consiste à extraire les 88 alexandrins de « Booz endormi » pour en faire le résumé, l'emblème de tout Victor Hugo. De fait on a parfois l'impression, lisant Pierre Michon, que « Booz » occupe une place énorme, éclipsant non seulement le reste de l'œuvre, mais le reste de la vie de Hugo. En première approximation on peut presque réduire le Hugo de Michon à ce seul poème ; rares sont les autres textes de lui qui sont mentionnés. On trouve un éloge de *Notre-Dame de Paris* dans un entretien (R, 244-245), certes, et une allusion à des lectures d'« Ô soldats de l'an deux » faites par sa grand-mère (R, 75-76) ; on peut voir avec François Berquin un souvenir de *Quatrevingt-Treize* (et de la scène du « cabaret de la rue du paon », livre deuxième) dans la

¹ Jean Gaudon, « Hugophobie et modernité », *Elseneur*, n° 10, juillet 1995, p. 21.

² Voir Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat (dir. Franck Laurent), Le Mans Université, 2018, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 558.

scène de la sacristie des *Onze* (II, 1)⁵ ; mais c'est « Booz endormi » qui est associé à un souvenir scolaire fondateur (une lecture émouvante faite par l'instituteur un jour de juillet ; R, 88 ; CR, 82-85), et c'est bien sûr à « Booz endormi » qu'est consacré le texte de Michon sur Hugo, intitulé « Le ciel est un très grand homme », qui clôt, en 2002, année du bicentenaire du poète, le recueil *Corps du roi*. C'est de « Booz », encore, qu'il est question en filigrane, quand Michon, dans un entretien de 2012, évoque le *Victor Marie, comte Hugo*, de Charles Péguy. « C'est un chef d'œuvre, dit Michon sur ce texte : Péguy y raconte comment Hugo tout à coup a senti, c'est son mot, qu'«il couchait avec Dieu.» Voilà, finalement, en écrivant, il arrive des moments où l'on se dit que l'on couche peut-être avec Dieu⁶. » Cette citation de Péguy rapportée par Michon concerne justement « Booz endormi », dont *Victor Marie, comte Hugo* propose une longue et très belle analyse. Bref, l'œuvre hugolienne est quasiment réduite à un texte. De ce point de vue, et c'est de ce constat que je voudrais partir, Hugo n'est pas traité à la même enseigne que d'autres figures du panthéon littéraire michonien. *Trois auteurs* propose une promenade dans *La Comédie humaine* ou dans l'œuvre (et la vie) de Cingria ; la perspective de *Rimbaud le fils* est biographique ; « Corps de bois » et « L'éléphant » prennent Flaubert et Faulkner, sinon par leur psychologie – ce serait réducteur de dire les choses ainsi – du moins par leur situation existentielle ; Beckett, Faulkner, Rimbaud sont aussi des visages, immortalisés par Lutfi Özkök, James R. Cofield ou Carjat et reproduits sur les fausses pages de *Corps du roi* pour les deux premiers, ou décrit en détail dans la prose de *Rimbaud le fils* pour le troisième. En outre, Michon ne saisit jamais Hugo au moment où il devient écrivain, où il se bat avec la littérature, contrairement à ce qu'il fait pour Flaubert, Rimbaud ou Faulkner (mais c'est peut-être, en revanche, un trait qui rapproche Hugo du Beckett des « Deux corps du roi »⁷). Il me semble que dans l'œuvre de Michon, Hugo est beaucoup plus *absent* que tous ceux-là : il est une trace mémorielle, un souvenir scolaire, un poème presque unique sorti de *La Légende des siècles*, quelque chose par conséquent d'assez maigre. Mais il est aussi, c'est l'autre versant du problème, une position éminente dans l'histoire littéraire, un grand nom tout à fait envahissant, voire castrateur, une légende et un mythe avec lequel tous doivent composer : il est un « père » symbolique. Il est donc, en fait, deux choses : un poème (« Booz endormi »), et un mythe (que j'appellerais « Hugo le père », pour décalquer *Rimbaud le fils*), mais rien entre les deux – et en particulier il n'est pas une œuvre, une vie, une trajectoire, un devenir-écrivain.

Je parlerai d'abord du mythe puis du poème, respectant en cela la chronologie de l'œuvre de Michon, car j'étudierai principalement le mythe à partir de *Rimbaud le fils* (1991), et le poème à partir de « Le ciel est un très grand homme », dans *Corps du roi* (2002). Ce fonctionnement en deux temps me permettra d'essayer de montrer comment l'un et l'autre s'articulent, comment le poème prend le relais du mythe pour aider Michon à définir, en passant par Hugo, un imaginaire de la paternité, tant biologique que littéraire.

1. Hugo le père

Dans cette première partie, je vais essayer de creuser la figure de « Hugo père » telle que la travaille Michon, en l'associant progressivement à d'autres figures connexes, celles par exemple du Hugo « vieux », du Hugo « fou », du Hugo « voyant », etc. Mais commençons par « Hugo roi », et commençons donc par *Corps du roi* avant de remonter un peu le temps. Hugo fait l'objet d'un texte dans *Corps du roi*. Hugo est donc un « roi », comme d'autres écrivains, ou du moins participe comme eux d'une aspiration à la royauté littéraire : cela l'apparente à

⁵ François Berquin, *Michon : le secret de Maître Pierre*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objets », 2013, p. 10.

⁶ Pierre Michon, « La littérature a aidé l'homme à devenir plus humain », entretien réalisé par Maia Beyler, 22 juin 2012, en ligne : <http://www.vincent-roca.com/docsite/372/Interviews-Pierre-Michon.pdf>, p. 3, consulté le 17 octobre 2022.

⁷ Voir sur ce point David Vrydaghs, « Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi* », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, p. 91-106.

Rimbaud, Flaubert, Balzac, Beckett, par exemple. Mais Hugo a cet avantage sur eux, pour incarner la royauté littéraire, d'être une figure par excellence de la paternité – et je m'appuie sur Agnès Castiglione pour rappeler que, dans les constellations symboliques de Michon, « père » et « roi » ne sont pas loin d'être synonymes⁸ – c'est aussi ce que rappelle la dernière phrase de *Corps du roi* : « Le ciel [...] est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous » (CR, 102). C'est un cliché critique que de voir en Hugo un « père », et cela pour plusieurs raisons. La première, mais peut-être la moins pertinente en ce qui concerne Michon, c'est la fortune, notamment scolaire, de ses poèmes sur les enfants, et sur ses enfants : Hugo est un père attendri dans *Les Feuilles d'automne*, un père endeuillé dans les « *Pauca Meae* » des *Contemplations*, un grand-père vaguement anarchiste dans *L'Art d'être grand-père*, etc.⁹ Mais comme je l'ai indiqué, Michon ne s'intéresse pas de très près aux textes de Hugo (sauf à « Booz endormi »), et donc pas, en particulier, à ces textes-là. En revanche, le statut paternel de Hugo tient aussi à sa position dans l'histoire de la littérature française : il est celui qui domine toute la littérature, et notamment la poésie, du XIX^e siècle, et celui dont toute la poésie française à partir de Baudelaire sort, à tous les sens du verbe *sortir*. Cette royauté-paternité s'exerce prioritairement dans l'ordre poétique – c'est là aussi un vieux cliché critique que d'insister sur la figure de Hugo poète au détriment du drame et du roman¹⁰. Pour reprendre à son compte cette association spécifique de Hugo au genre poétique, le Michon de *Rimbaud le fils* s'appuie en particulier sur Mallarmé, citant à deux reprises sa célèbre formule selon laquelle Hugo est « le vers personnellement » (RF, 36, 70). D'une certaine façon, il y a un partage générique des rôles, dans l'histoire littéraire en général et dans l'histoire littéraire michonienne en particulier : Flaubert, Proust, Faulkner seraient rois et pères dans la prose ; Hugo et Rimbaud seraient rois et pères dans la poésie. Évidemment, la figure de Hugo comme père ou grand-père telle qu'elle se dégage de ses poésies et la figure de Hugo comme « père » de la poésie moderne s'appuient et se consolident l'une l'autre.

De qui, alors, Hugo est-il le père ? Sans doute lointainement, en un sens, de Michon lui-même. Ensuite, de Flaubert et de ses contemporains, et cette paternité, castratrice, a quelque chose d'une malédiction – je cite « Corps de bois », deuxième texte de *Corps du roi* : « Je lui envoie dans les jambes ce boulet qu'ils ont tous traîné, ce père impossible, qui les a rendus enragés de jalousie, depuis Lamartine jusqu'à Bloy, ou enragés de dénégation, de feintise, depuis Baudelaire jusqu'à Zola : Victor Hugo, ce monstre qui trouvait le moyen de vivre comme quatre et d'écrire comme dix, comme cent, en même temps [...] » (CR, 32-33). De Théophile Gautier aussi, et de toute la deuxième génération romantique : c'est cela que dit, dans *Rimbaud le fils*, l'insistance sur *Hernani*, non la pièce elle-même mais la bataille fondatrice (la « houle ») à laquelle elle donna lieu (RF, 37, 62, 64, 84), et au cours de laquelle, en arborant son fameux gilet rouge (maintes fois évoqué dans *Rimbaud le fils*), Gautier jura en quelque sorte allégeance au romantisme et à Hugo – et là encore la légende éclipse l'œuvre. Enfin, et par excellence, de Rimbaud. *Rimbaud le fils* en effet revient à plusieurs reprises sur cette figure de Hugo père. Hugo est l'un de ceux qui manient la « tringle » (RF, *passim*) à douze pieds de l'alexandrin, ceux de qui tous les jeunes poètes, comme Rimbaud, doivent tenir la « bouture » (*id.*) du génie, en vertu d'un passage de relai intergénérationnel ; et la jeunesse légendaire et éternelle de Rimbaud, naturellement, en fait un fils idéal du père Hugo. Michon a peut-être en mémoire le poème de Banville, « Ballade de Victor Hugo, père de tous les rimeurs » (1869), qui dit en son refrain, à propos de Hugo, que « le père est là-bas dans l'île¹¹ », c'est-à-dire en exil à Guernesey.

⁸ Agnès Castiglione, *Pierre Michon*, Paris, Culturesfrance/Textuel, coll. « Auteurs », 2009, p. 54.

⁹ Voir Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, *op. cit.*, p. 411-427.

¹⁰ Voir *ibid.*, *passim*.

¹¹ Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, t. VI (éd. Peter J. Edwards *et al.*), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », p. 245-246.

Dans ce poème assez connu, le poète parnassien constate, en cette fin de Second Empire, la prolifération de médiocres poètes provinciaux, dont seuls se détachent Gautier et Leconte de Lisle, cités dans l'envoi, mais qui ne sont que « princes », et non rois (« Gautier parmi ces joailliers / Est prince, et Leconte de Lisle / Forge l'or dans ses ateliers / Mais le père est là-bas, dans l'île¹² »). En prenant contact avec Banville en 1870 (RF, 35-44), le petit poète de Charleville semble venir dire à cette star du Parnasse, non seulement qu'il sollicite la gloire d'être son fils à lui, Banville, mais aussi qu'il pourrait bien être le fils de l'autre, le fils du « père », qui jusqu'alors n'est, si on en croit la « Ballade », qu'un père sans fils.

Dans *Rimbaud le fils*, où le statut paternel de Hugo est évident et explicite, Michon préfère souvent, pour désigner le poète exilé, la périphrase « le Vieux ». Bien sûr, « le vieux » est une manière « argotique ou populaire », dit le *TLFi*, de désigner son père, et à ce titre cette périphrase exploite encore le paradigme de la filiation ; elle paraît particulièrement adaptée pour Hugo, qui à l'époque approche des soixante-dix ans, mais qui surtout demeure dans nos mémoires comme un vieillard à barbe blanche, immortalisé par des photographes comme Carjat ou Nadar. Du reste, même quand il s'agit d'illustrer des œuvres de sa jeunesse ou de sa maturité, les éditeurs ont toujours tendance à représenter Hugo *vieux*, comme s'il n'avait jamais été autre chose que vieux – en témoignent les illustrations de couverture de la réédition, en 2002, des œuvres complètes de Hugo chez Robert Laffont (collection « Bouquins »). Le mot *vieux* a évidemment des connotations ambiguës : si le « vieux combattant », le « vieux poète », etc., ont droit au respect, le mot a aussi une dimension péjorative (Hugo est une « vieill[e] lun[e] », RF, 103) : la vieillesse signifie aussi la caducité ; elle est ce qu'il faut liquider pour faire place aux jeunes, et en l'occurrence pour laisser Rimbaud advenir. Le choix de ce terme, tout à fait attendu à propos de Hugo, permet de combiner la tendresse filiale avec une sorte de vague mépris où commence à se dire la révolte œdipienne.

L'agacement méprisant, certes mêlé de sympathie, envers le « vieux » Hugo, est particulièrement net quand Michon parle de lui comme du « Vieux toqué », ce qu'il fait dans une interview de 1992 (R, 39). Celui qui est visé, c'est le Hugo spirite, celui qui entre 1853 et 1855, à Jersey, dans la première partie de son exil anglo-normand, fait parler les Tables et dialogue avec les esprits – un Hugo qui a entre 51 et 53 ans, qui n'est donc certes pas encore « vieux », mais on a souvent l'impression, comme je le notais, que Hugo a toujours été vieux. « Vieux toqué », donc. Car évidemment, les activités spirites de Hugo, depuis la première publication (partielle) des séances de tables, en 1923, par Gustave Simon, ont suscité un certain nombre de ricanements, chez les ennemis de Hugo, et une certaine consternation, chez les plus libres-penseurs et les plus rationalistes de ses amis – on oublie d'ailleurs un peu de vite, à ce propos, à quel point la mode du spiritisme était répandue dans les milieux républicains du milieu du XIX^e siècle, comme l'historien Guillaume Cuchet l'a bien montré¹³. Mais quinze ans plus tard, dans la préface du *Roi vient quand il veut*, Pierre Michon explique en quelque sorte que Hugo a bien raison d'être un « Vieux toqué », et que l'on a bien tort de se moquer de lui : certes, Hugo parle à Shakespeare, à Chénier, à Annibal, à Jésus, à Galilée, à l'Ombre du Sépulcre, à la Mort, et à toutes sortes de personnages et d'abstractions, et « nous sommes morts de rire », mais après tout, Hugo « préfère s'entretenir avec des morts compétents plutôt qu'avec des imbéciles vivants », et il n'y a rien à y redire (R, 8). Nous sommes face à Hugo comme l'explorateur Léon Guiral face au roi Makoko – la chose est racontée dans « Corps de bois » : « Léon Guiral [...] s'étonne du plaisir extrême qu'éprouve Makoko à souffler dans un sifflet de quartier-maître de marine. Les matelots rient beaucoup. Makoko très sérieusement s'époumone, court vers les bois et souffle, se tourne vers les huttes et souffle, renverse la tête et souffle vers le ciel. Guiral sourit. Ni les matelots ni Guiral ne peuvent savoir que Makoko est le maître des esprits et qu'il

¹² Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, t. VI, *op. cit.*, p. 246.

¹³ Guillaume Cuchet, *Les Voix d'outre-tombe : tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2012.

est le seul à pouvoir communiquer avec eux par des sifflements aigus. L'art est un sifflet de Makoko. » (CR, 36-37) C'est-à-dire que l'art est aussi un guéridon de Jersey, et notre incompréhension méprisante à l'égard du « Vieux toqué » est une incompréhension devant la littérature, et notamment, me semble-t-il, devant la littérature (et l'art) en tant que lieu d'une communication « supra-individuelle¹⁴ » (par exemple avec les esprits, c'est-à-dire avec les morts). Car la littérature, dans le dispositif michonien, inspiré de Kantorowicz¹⁵, s'incarne dans des représentants imparfaits qu'elle excède toujours ; ce que Michon nomme « la langue des anges » ou « la voix d'outre-tombe », « la grande voix invincible qui se met en marche dans un petit homme incertain »¹⁶, celle de la littérature même, pourrait être celle-là même de l'Ombre du Sépulcre, ou du Drame, ou de la Comédie, etc., toutes entités qui rendent visite à Hugo au cours des séances spirites de Jersey. Celles-ci opèrent une sorte de fusion des voix (les esprits parlent, mais parlent un peu comme Hugo, et l'on s'est parfois demandé si Hugo n'était pas lui-même l'auteur des alexandrins supposément écrits par les esprits) et ont souvent été associés par quelques fins critiques, après leurs redécouvertes dans l'entre-deux-guerres, à un dispositif quasi-mystique, proche en effet de la folie, où Hugo expérimente la dépossession de soi et laisse des voix multiples (celles de l'inconscient, celle de la littérature) parler en lui¹⁷. On voit comment cette figure de Hugo spirite, travaillée par une tradition critique dont il hérite, est exploitée par Michon et mise au service de son propre imaginaire de la littérature.

En parlant aux esprits, en mêlant sa voix à la leur, en s'en faisant aussi, parfois, le porte-parole ambigu (dans certains poèmes des *Contemplations*), Hugo se rattache aussi au thème « spectral » – j'emprunte ce mot, et cette intuition, à Laurent Demanze. Celui-ci, dans son récent essai *Pierre Michon, l'envers de l'histoire*, dresse un « catalogue spectral » des fantômes qui hantent l'œuvre de Michon, parmi lesquels les esprits « interview[és] » par Hugo figurent en bonne place¹⁸. C'est le destin de l'écrivain, et de Hugo en particulier, d'être « frang[é] d'ombres » et de porter en soi le spectre d'autrui¹⁹, et c'est sa mission que de « délaisse[r] ses défroques mortelles pour retentir d'outre-tombe²⁰ ». Cette « énonciation sépulcrale », « posthume de son vivant »²¹, qui représente pour Michon un certain idéal de la littérature, le Hugo de Jersey l'incarne. Il l'incarne d'autant mieux qu'il est en exil, et qu'à ce titre, s'il est un père, il est père absent, éloigné, comme celui de Rimbaud (le Capitaine, également comparé à un « fantôme », R, 13), comme celui de Michon ; un père toujours capable d'exercer sa puissance castratrice, mais qui l'exerce d'une manière paradoxale, quoique efficace, car il semble d'autant plus difficile de liquider Hugo, ou au moins de se débattre avec lui, qu'il n'est pas vraiment là, c'est-à-dire qu'il n'est pas de plain-pied avec nous (avec Banville, avec Rimbaud). Quasi-fantôme exilé qui nous regarde, nous surveille depuis son rocher (dans combien de poèmes Hugo ne se dépeint-il pas regardant les côtes françaises !), Hugo est une figure parfaite du père, certes, mais aussi de l'inconscient et du surmoi, qui est là sans être là, et qui acquiert par son absence même une forme de présence particulièrement envahissante. À cet égard, cette dialectique de la présence-absence me paraît aussi résonner avec le statut même de Hugo dans l'œuvre de Michon, dont j'ai parlé au début de mon article : Hugo n'est pas tellement un auteur qu'on lit (sauf « Booz endormi », je vais y venir), mais un auteur dont on

¹⁴ Agnès Castiglione, *Pierre Michon, op. cit.*, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷ Voir Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, *op. cit.*, p. 371-380.

¹⁸ Laurent Demanze, *Pierre Michon : l'envers de l'histoire*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les Essais », 2021, p. 226-227.

¹⁹ *Ibid.*, p. 227.

²⁰ *Ibid.*, p. 229.

²¹ *Id.*

fait un mythe, et dont la position dans l'histoire littéraire est d'autant plus déterminante, d'autant plus lourde, qu'on n'accède pas à Hugo lui-même mais seulement à son mythe ou à sa figure.

J'ajouterai, enfin, que cette figure de Hugo spirite permet à Michon de retravailler, de compliquer, la figure du « Hugo père », c'est-à-dire de travailler sa place symbolique dans l'histoire littéraire. Premièrement, elle est particulièrement propice à l'établissement d'une filiation symbolique avec Rimbaud, tant les « révélations » métaphysiques, philosophiques et religieuses des esprits font de Hugo quelque chose comme un « Mage » ou un voyant : les comptes rendus des séances spirites, ainsi que les poèmes qui en portent la trace, ont permis à plusieurs grands critiques de Hugo (Marcel Raymond, Gabriel Bounoure, Albert Béguin...) de construire la figure d'un Hugo « voyant » et voleur de feu, et de le rattacher par là à ce qu'il est convenu d'appeler la modernité poétique (représentée au premier chef par Rimbaud, mais aussi par Baudelaire ou Mallarmé)²². Du reste, Michon le sait, et le dit : « trouver une langue », « se faire *voyant* », ce sont des choses qui ont été « déjà dites, avec plus ou moins de tapage », par bien des poètes, dont Baudelaire, dont Gautier, dont Nerval, et dont « le Vieux » (RF, 61-62). Deuxièmement, elle permet aussi de figurer Hugo... en fils, de faire de Hugo lui-même l'aboutissement d'une filiation : *Rimbaud le fils* nous le dépeint « écout[ant] dans les quatre pieds de sa table taper du pied Shakespeare » (RF, 51), c'est-à-dire sollicitant le grand ancêtre, et le montre rattaché par un « cordon ombilical » à cet autre « Vieux », encore plus vieux que lui, à savoir Virgile (RF, 20) ; la préface au *Roi vient quand il veut* nous le montre « demand[ant] à Chateaubriand si *Napoléon-le-Petit* a des qualités littéraires » (R, 8) – ce même Chateaubriand sous le patronage duquel le jeune Hugo plaçait son œuvre : là, Hugo ne fait pas tellement autre chose que Rimbaud demandant à Banville « la petite bouture » du génie ; à ceci près évidemment que Chateaubriand, Virgile et Shakespeare valent un peu mieux et font un peu plus d'ombre que Banville (mais à qui d'autre qu'à Banville Rimbaud pouvait-il s'adresser ? puisque « le père est là-bas dans l'île »). « Hugo le père » est donc aussi – mais comme tout le monde – un fils, « Hugo le fils », et c'est une réversibilité dont je vais reparler.

Plus sans doute que d'autres auteurs aimés de Michon, et commentés par lui, Hugo se réduit donc à une série de figures et de fonctions ; figé dans son exil, il l'est aussi dans son éternité, massif, non soumis au changement : c'est pour cela qu'il est toujours déjà « vieux », et pour cela qu'il n'y a pas de biographie possible, et pour cela que Hugo, contrairement à d'autres, n'a pas à *devenir* écrivain – il l'est par nature. Mais il s'en est fallu de peu que le Hugo de Michon, de même qu'il était pour Banville un père sans fils, ne soit un écrivain sans œuvre ; heureusement, il y a « Booz endormi », qui tient lieu de cette œuvre.

2. Booz le père

Il est temps d'en venir à « Booz endormi », texte qui, comme je le signalais en introduction, retient presque seul l'attention précise de Pierre Michon.

La fascination de Pierre Michon pour « Booz endormi » se noue autour de deux moments. Le premier remonte donc à l'enfance, et nous est raconté dans « Le ciel est un très grand homme » (CR, 82-86), mais est également évoqué dans des entretiens : un jour de juillet, peu avant les vacances, l'instituteur lit à sa classe « Booz endormi ». Dans un entretien de 1993, Michon signale l'impact physique, sensible, de cette lecture par l'instituteur : à dix ans on n'y comprend rien (qu'est-ce que cela veut dire, « Il avait tout le jour travaillé dans son aire » ?), mais on est subjugué par la force d'incantation du vers (R, 88) – et ce n'est pas pour rien que le souvenir de cette lecture, dans « Le ciel est un très grand homme », s'associe à cet autre souvenir sonore, sensible, mécanique, régulier, celui des batteuses (CR, 83-85). Le souvenir de ce poème reste aussi associé, pour Michon, à celui de l'odeur de cuir des cartables, expérience sensorielle qu'il qualifie de « sexué[e] » et de « sadique » (R, 266). Ces adjectifs pourraient

²² Voir Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, op. cit., p. 382-384.

également qualifier la première page de *Salammbô* de Flaubert, tel qu'il en parle dans un entretien de 2001 avec Pierre-Marc de Biasi : dans ce texte, affirme-t-il, Flaubert écrit « du Sade à l'usage des petits enfants » (R, 220). Le mélange d'érotisme et d'exotisme, mais aussi l'opacité mystérieuse du référent antique et oriental, et la magie envoûtante des noms propres (Hamilcar et Carthage d'un côté, Booz, Ruth et le fameux Jérimadeth de l'autre), lient étroitement ces deux textes et contribuent à en faire, pour Pierre Michon, la double occasion d'une initiation à la fois littéraire et sensuelle.

Avec ce couplage fondateur entre *Salammbô* et « Booz », entre Flaubert et Hugo, qui, dans cette configuration, ne sont plus comme dans « Corps de bois » un fils et un père, mais deux ancêtres marchant de front, s'élabore ou se rejoue le partage essentiel entre prose et poésie. Hugo, c'est décidément « le vers », et même « le vers personnellement », conformément là encore à toute une tradition critique qui néglige ses romans et ses drames pour faire de la poésie la partie essentielle, et la meilleure, de son œuvre – le paradoxe, évidemment, étant que le Flaubert de *Salammbô* et le Hugo de « Booz endormi » ne sont des ancêtres symboliques de Michon que dans des genres, le roman, la poésie, qu'il ne pratique pas, ou guère (mais c'est peut-être plus commode ainsi). Il est vrai que « Booz endormi » est un poème particulièrement connu, et sans doute à juste titre, pour ses beaux vers, dont certains sont fort célèbres, notamment ceux qui servent d'exemples scolaires à telle ou telle figure de style (le zeugme : « vêtu de probité candide et de lin blanc » ; la métonymie : « sa gerbe n'était point avare ni haineuse » ; la métaphore : « cette faucille d'or dans le champ des étoiles »²³). J'ai été frappé, en écoutant l'enregistrement d'une lecture publique de textes de Hugo par Michon en 2002 (peut-être celle-là même qu'il fait à la Bibliothèque nationale de France et dont il parle dans « Le ciel est un très grand homme » ?), de constater à quel point sa diction isole et fait résonner chaque vers de ce poème, ce qui n'est pas le cas pour les deux autres poèmes de Hugo qu'il lit, « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt » et « *Mugitusque boum* »²⁴, pour lesquels Michon pratique une lecture beaucoup plus liée, qui cherche moins à faire du vers l'unité fondamentale pertinente²⁵. Michon est incité à pratiquer cette lecture liée par les enjambements de la fin de « *Mugitusque boum* », et même sans doute, dans l'ensemble de ce poème, par les rimes plates, qui créent davantage une impression de flux verbal que les rimes embrassées de « Booz endormi » ; il y est incité, aussi, par le thème même d'« À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt », poème qui évoque deux personnages qui galopent côte à côte, alors que dans « Booz » les personnes sont immobiles ou assoupis. Il y a des raisons précises à ce choix de diction, donc, mais il n'en reste pas moins que Michon lisant « Booz » a une manière très particulière de faire entendre l'alexandrin, son rythme et sa puissance – et de lui faire épouser le rythme dur, régulier, mécanique, des batteuses dont il est question dans « Le ciel est un très grand homme ».

Mais évidemment, ce n'est pas seulement pour cela que Michon aime « Booz ». Car si Michon se reprend d'intérêt pour « Booz » en 2002, c'est-à-dire au moment du bicentenaire du poète, c'est en raison de circonstances biographiques précises, qu'il expose dans « Le ciel est un très grand homme », à savoir ces deux événements consécutifs que sont la mort de sa mère et la naissance de sa fille (CR, 71-75) : ce texte biblique qu'est « Booz endormi » accède dès lors au statut d'une prière, dite tant pour la mère décédée que pour la fille née. Je vais donc dire un mot, relativement rapide, de ce poème et de sa signification pour Michon, en m'appuyant sur l'article d'Agnès Castiglione intitulé « Un texte d'été », paru en 2019, qui propose un

²³ On trouvera ce poème par exemple dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, t. 10 (éd. Jean Massin), Paris, Club français du livre, 1969, p. 450-452.

²⁴ On trouvera ces poèmes dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, t. 9 (éd. Jean Massin), Paris, Club français du livre, 1968, p. 234 et p. 280. Ils sont tous les deux tirés des *Contemplations* (1856).

²⁵ [Pierre Michon lit des poèmes de Victor Hugo] (enregistrement sonore), Paris Bibliothèque nationale de France, coll. « Victor Hugo par les écrivains », 2002 (accessible à la BnF sous la cote NUMAV-306332).

commentaire très éclairant du dernier texte de *Corps du roi*²⁶. Pour Michon, donc, « Booz endormi » est notamment le poème de la paternité tardive, celle de Booz faisant écho à la sienne propre, qui raconte, ou plus exactement qui laisse entrevoir, l'engendrement d'Obed et donc, en bout de chaîne, en haut de l'arbre, de Jésus ; une autre manière de dire cela, c'est que ce poème permet à celui qui n'était jusqu'alors qu'un fils (mais tout le monde est un fils) de se penser comme un père (et tout le monde n'est pas un père) – de même Hugo lui-même était père et fils dans l'histoire littéraire. À certains égards, d'ailleurs, on retrouvait cette réversibilité dans la personne même de Rimbaud, incapable de « devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire [d']en accepter la paternité » (RF, 104). L'identification projective entre Michon et Booz est du reste facilitée par le fait que la critique, lisant ce poème, n'a eu de cesse de postuler une identification de Hugo lui-même à Booz, personnage dont « La barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril ». Et qu'importe si, en 1859, Hugo n'avait pas de barbe : les photographies de Carjat et de Nadar nous convaincront, faussement, du contraire ; qu'importe aussi si, en 1859, à 57 ans, il n'était pas encore tout à fait « vieux », quoique certes un tout petit plus qu'à l'époque des tables : on franchira le pas aisément, et on décidera que c'est de lui-même que Hugo parle quand il écrit, à propos de Booz, que « dans l'œil du vieillard on voit de la lumière », ou que « le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand ». Et puis, comme tout le monde croit le savoir, Hugo était un vieux satire libidineux : on conclura sans trop de contorsion que la scénographie du poème – une femme venant nuitamment séduire un vieillard endormi – est un fantasme du « vieil » Hugo. Lagarde et Michard, qui reproduisent le poème, valident discrètement, par leur annotation, une telle lecture biographique²⁷ – mais ils ne sont pas les premiers : Maurice Barrès avant eux l'avait fait²⁸, et d'autres. C'est donc en fait une relation à trois termes qui se noue là, entre Michon, Hugo et Booz – le personnage Booz tendant cette fois à relayer l'auteur Hugo comme symbole de la paternité : on passe de « Hugo le père » à « Booz le père ».

Mais cette fois, la paternité est triomphale, heureuse, euphorique, aussi euphorique que la lecture de « Booz endormi » à la BnF au cours de laquelle Michon a l'impression que le texte se déroule tout seul (CR, 96-97). La paternité n'est pas compliquée par les réflexes œdipiens de *Rimbaud le fils* ou par l'empêchement stérilisant de « Corps de bois » : si Booz est un double de Hugo, il en est un double beaucoup plus accommodant, ne serait-ce que parce qu'on n'imagine pas le roi David, ou Jésus, étouffés par la gloire de ce relativement obscur ancêtre. Certes, il est bien évident que la présence du thème de la mort fait planer une ombre d'inquiétude dans le poème (Booz est « mort à demi » ; il y a des « groupes sombres » qui dorment près des « décombres », etc., et le thème de la moisson articule les deux motifs de la vie et de la mort²⁹), mais la mort est aussi, dans ce poème, ce que le « calme », l'« acceptation », l'« espérance » et la « gloire » (CR, 73)³⁰ conjurent et transfigurent, dans une perspective chrétienne que cet « athée mal vaincu³¹ » de Michon ne renie pas. L'image finale de la lune « faucille d'or dans le champ des étoiles », où l'on peut évidemment lire une menace de castration, est aussi, et est surtout, une promesse de fécondité – celle-là même que reçoit Rimbaud, à la fin de *Rimbaud le fils*, des « grandes étoiles » de juillet (dans une page où le parallèle avec « Booz endormi » est explicite : RF, 108), et celle-là même que lit Michon,

²⁶ Agnès Castiglione, « Un texte d'été », in Marie-Ève Benoteau-Alexandre (dir.), *Pierre Michon, la littérature et le sacré*, Paris, Éd. Le Manuscrit, coll. « Esprit des Lettres », 2019, p. 91-109.

²⁷ André Lagarde, Laurent Michard, *XIX^e siècle : les grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, coll. « Textes et littérature », 1955, p. 186 (voir la note 10).

²⁸ Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, op. cit., p. 551-553.

²⁹ Agnès Castiglione, « Un texte d'été », art. cit., p. 99.

³⁰ Cité *ibid.*, p. 94.

³¹ Expression tirée des *Vies minuscules* et citée dans Agnès Castiglione, *Pierre Michon*, op. cit., p. 59.

étendu ivre, sur le dos, à la fin de « Le ciel est un très grand homme », dans « les étoiles que porte l'air » (CR, 102).

Cependant tout cela demeure ambigu. Cette euphorie est celle de la dépossession, de l'abandon, de la légèreté équivoque que donne l'ivresse : « Le ciel est un très grand homme. Il est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous » (CR, 102). Et voilà ramenées à leur juste mesure les ambitions littéraires : pas de royauté qui tienne en ce bas monde ; partant, pas de paternité non plus ; l'homme, le père, l'écrivain, ne peuvent pas ne pas être en défaut par rapport à leur mission, à leur fonction. L'euphorie est d'abord une acceptation de sa faiblesse, une dépossession consentie. Le personnage Booz, en remplaçant l'auteur Hugo dans le système symbolique de Michon, semble permettre à ce dernier de prendre congé et de se libérer du grand modèle, mais c'est en assumant, au prix de sa propre humiliation, sa posture d'écrivain minable et son statut de *saccus merdae*³², c'est-à-dire en commettant une agression sexuelle sur une serveuse (CR, 100) et, échappant de peu à la bagarre, en finissant étendu ivre mort dans la rue (CR, 101-102) – une scène qui rappelle le début de la « Vie du père Foucault », dans les *Vies minuscules* (VM, 144-145). Ajoutons que si cette euphorie finale de « Le ciel est un très grand homme » est de celles que donne l'ivresse, il n'est pas sûr qu'elle survive à la gueule de bois du lendemain. Mais c'est une autre histoire, et au moins aura-t-on touché cette euphorie du doigt.

Conclusion

En même temps que de rendre compte de la fonction de Hugo dans l'imaginaire michonien, j'ai essayé de montrer en quoi Michon, dans son discours sur Hugo, était consciemment ou non tributaire de certaines traditions critiques, voire de certains clichés. Je ne crois pas, en effet, que Michon soit très original dans sa lecture et sa réception de Hugo – « Booz endormi », par exemple, est depuis longtemps un grand classique scolaire, en particulier depuis Lagarde et Michard, et il était déjà, avant cela, un morceau prisé des anthologistes³³ – et les figures de Hugo que Michon convoque sont absolument classiques, bien balisées aussi bien par la critique savante que par la tradition scolaire. Le fait même que ce soit « Booz endormi » qui retienne particulièrement son attention a quelque chose de suspect : Jean Gaudon suggérerait sans doute que c'est l'indice qu'il y a quelque chose, dans le reste de l'œuvre de Hugo, avec quoi Michon est mal à l'aise. Mais s'il y a bien une originalité de Michon, elle tient à la manière dont l'auteur met ces textes, ces thèmes, ces figures, ces clichés, au service de son œuvre propre et au service d'un imaginaire biographique et esthétique puissant : Michon n'invente pas, certes, mais remote, la figure du « vieux », du « fou », du « voyant » – et surtout celle du « père », car le poème de *La Légende des siècles* permet d'une certaine façon, certes ambiguë, de sortir symboliquement de l'aporie d'une paternité tétanisante et dévorante.

³² L'incarnation vivante de l'Auteur est en effet toujours, comme Beckett sous l'objectif de Lufti Özkök, un « *saccus merdae* » (CR, 13-16).

³³ Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, op. cit., p. 133-134.