

Richard Millet, du personnel vers l'universel

Ján Drengubiak

Certains passages du présent ouvrage sont des versions remaniées et complétées des articles publiés dans les revues et dans les actes des colloques. Pour les références plus détaillées, voir la bibliographie.

Le chapitre 5 de la monographie s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0666/11 L'image de la famille dans la littérature contemporaine française et d'expression française et du projet APVV SK-FR 0011-11 La famille et le roman.

The chapters 2 and 4 of this contribution/publication are the result of the project implementation: *Retrofitting and Extension of the Center of Excellence for Linguaculturology, Translation and Interpreting* supported by the Research & Development Operational Programme funded by the ERDF.

Recenzenti: Prof. PhDr. Štefan Povchanič, PhD.
Doc. PhDr. Jana Truhlářová, CSc.

© Ján Drengubiak

© Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku 2012

ISBN 978-80-555-0725-5

*Remerciements à
Sylviane, Zuzana, Jean-Pierre, Katka et Anika*

Abréviations utilisées

- ICM* *L'invention du corps de Saint Marc*. Paris, P.O.L. 1983.
I *L'innocence*. Paris, P.O.L. 1984.
SPS *Sept passions singulières*. Paris, P.O.L. 1985.
PHM *Le plus haut miroir*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata morgana 1986.
LM *Laura Mendoza*. Paris, P.O.L. 1991.
SDL *Le sentiment de la langue*. Paris, La table ronde 1993.
CB *Cœur blanc*. Paris, P.O.L. 1994 (édition citée : Éditions Gallimard 2008).
GP *La gloire des Pythre*. Paris, Éditions Gallimard 1995.
ASP *L'amour des trois sœurs Piale*. Paris, Éditions Gallimard 1997.
LP *Lauve le Pur*. Paris, Éditions Gallimard 2000.
A *L'angélus*. Paris, Éditions Gallimard 2001.
CI *La chambre d'ivoire*. Paris, Éditions Gallimard 2001.
ES *L'écrivain Sirieix*. Paris, Éditions Gallimard 2001.
RDN *Le renard dans le nom*. Paris, Éditions Gallimard 2003.
MVO *Ma vie parmi les ombres*. Paris, Éditions Gallimard 2003.
VA *La voix d'alto*, Paris, Éditions Gallimard 2003.
FAC *Fenêtre au crépuscule*. Paris, La table ronde 2004.
CS *Le cavalier siomois*. Paris, La table ronde 2004.
BB *Le balcon à Beyrouth*. Paris, La table ronde 2005.
DE *Le dernier écrivain*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana 2005.
GFL *Le goût des femmes laides*. Paris, Éditions Gallimard 2005.
HL *Le harcèlement littéraire*. Paris, Éditions Gallimard 2005.
D *Dévoration*. Paris, Éditions Gallimard 2007.
PES *Petit éloge d'un solitaire*. Paris, Éditions Gallimard 2007.
DL *Désenchantement de la littérature*. Paris, Éditions Gallimard 1997.
O *L'opprobre, essai de démonologie*. Paris, Éditions Gallimard 2008.
EDR *L'enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*. Paris, Éditions Gallimard 2010.
T *Tarnac*. Paris, Gallimard/L'Arpenteur 2010.
FDS *Fatigue du sens*. Paris, Pierre Guillaume de Roux 2011.
ADC *Arguments d'un désespoir contemporain*. Paris, Hermann 2011.

Table de matières

Abréviations utilisées.....	6
Avant-propos	9
1. Richard Millet dans le contexte littéraire actuel ; entre l'autobiographie et la fiction.....	12
2. L'écrivain et la langue	25
2.1. La langue comme une maladie et le remède dans <i>L'invention du corps de Saint Marc</i>	29
2.2. Le chemin de la parole vers l'écriture dans <i>L'innocence</i>	34
3. Expérience de l'écrivain – la figure de l'artiste et de son œuvre	42
3.1. Devenir artiste.....	47
3.2. Être artiste et l'acte créateur	57
3.3. L'impossibilité de l'œuvre et la fin de l'artiste.....	77
4. Du mythe littéraire vers le mythe fondateur, ou vice versa	90
4.1. Le motif du labyrinthe dans <i>Ma vie parmi les ombres</i>	99
4.2. Labyrinthe dédaléen dans <i>Lauve le Pur</i>	106
4.3. Labyrinthe théséen dans <i>L'amour des trois sœurs Piaie</i>	113
4.4. Labyrinthe minotauren dans <i>La gloire des Pythre</i>	121
5. L'écriture face au monde actuel – traduire la fin de la civilisation.....	139
5.1. La fin de l'histoire – le regard masculin du centre.....	146
5.2. Le déclin du monde rural – les voix féminines de la périphérie	151
6. Conclusion.....	167
Resumé.....	170
Bibliographie	180
Index des noms	187

Avant-propos

Ce livre est le fruit d'une découverte lente, mais d'autant plus passionnante des textes de Richard Millet¹. Son mémorable recueil d'essais intitulé *Le sentiment de la langue* paru en 1992, lui assure une place incontestable parmi les grands écrivains contemporains français. Malgré la renommée de l'auteur, les critiques littéraires restent traditionnellement discrets au sujet des écrivains vivants², avant tout, parce qu'il est difficile, voire impossible, de choisir un corpus qui ne s'avérera pas, en fin de compte, provisoire. Dans une certaine mesure, le choix des textes relève des préférences du lecteur et de l'ordre dans lequel il a abordé l'œuvre, malgré un souci constant d'objectivité. De l'autre côté, l'auteur d'une œuvre qui n'est pas encore achevée, peut encore écrire des textes décisifs pour l'interprétation de cette œuvre et le regard rétrospectif du lecteur ou du critique³. Enfin, Richard Millet, lui-même parle souvent du « refus de tout couronnement, achèvement, enfermement » (*FAC*, 168). Ce trait est manifeste dans les romans *Ma vie parmi les ombres* (2003) et *Dévotions* (2007) qui semblaient alors achever la « matière limousine », des fictions qui puisent leur inspiration dans la région natale de l'auteur, matière qui ne cesse de réapparaître et ne sera probablement jamais épuisée, même si la vigueur avec laquelle l'auteur la poursuit s'atténue. Les textes

¹ Né en 1953 à Viam en Corrèze, l'écrivain français fera de son origine provinciale partagée entre la langue de Corrèze et le français, et de son séjour d'enfance au Liban la matière de son œuvre.

² Aujourd'hui il n'existe que quelques ouvrages traitant cet auteur, parmi lesquels *La Province en héritage* (2002) de Sylviane Coyault-Dublanche, *Richard Millet. L'invention du pays* (2007) de Jean-Yves Laurichesse.

³ Aujourd'hui avec ses derniers textes, *De l'antiracisme comme terreur littéraire* (2012), *Intérieur avec deux femmes* (2012) et surtout *Langue fantôme ; éloge littéraire d'Anders Breivik* (2012), Richard Millet se trouve au centre d'une polémique violente qui met en cause les rapports entre politique et littérature. Les critiques sont d'autant plus violentes à son égard que ses textes ne sont pas lus.

de la matière limousine constituent le noyau de la présente recherche, mais on ne peut en séparer certains textes de « la matière du Proche-Orient » où « matière libanaise » ni les textes polémiques et essais. Cette classification en trois grands ensembles est néanmoins éphémère, car les frontières claires entre elles n'existent pas. Toute œuvre de l'auteur est en évolution incessante. L'objectif de ce livre est d'observer cette progression et d'essayer d'en déduire la direction et les implications.

Richard Millet reprend constamment les mêmes motifs et thèmes dans ses livres, et afin d'éviter la circularité de leur traitement, il est nécessaire de suivre des contraintes rigoureuses, et d'abord, pour envisager l'évolution de l'ensemble de l'œuvre, la contrainte chronologique. Or, malgré son attrait, le principe chronologique n'est respecté que partiellement car il vient en concurrence avec un autre principe, tout aussi contraignant, qui trouve dans le plus récent l'élucidation du plus ancien. Les cinq chapitres constituant la trame de cette monographie – sauf le premier qui présente le contexte littéraire actuel et la biographie de l'auteur – sont divisés selon ce principe. Le deuxième chapitre traite les premiers romans de l'auteur où l'enjeu principal est la langue. Après la résolution provisoire des problèmes que la langue et son usage entraînent, Richard Millet interroge la figure de l'artiste et de son œuvre. Cette interrogation est le sujet du troisième chapitre. Le quatrième chapitre est consacré à l'étude des romans écrits au tournant du millénaire. Les enjeux plutôt personnels qui hantent Richard Millet en tant qu'écrivain, cèdent place aux souvenirs d'enfance et aux légendes du pays natal. Ce changement implique l'approfondissement des réflexions sur les valeurs traditionnelles et leur portée universelles. Finalement, dans le cinquième chapitre, on analyse les récits les plus contemporains. Millet s'y détourne du passé et vise le présent et l'avenir. Dans la fin de la civilisation rurale, il voit « le prodrome de la fin de la civilisation européenne, donc de l'humanisme » (*ADC*, 49).

La division de l'œuvre en quatre étapes et quatre thèmes majeurs est réductrice, mais elle permet d'organiser une œuvre qui compte aujourd'hui plus de cinquante livres, et de dégager les voies d'une lecture plus approfondie et plus concrète. Chaque chapitre est introduit par une courte présentation du thème en question. Les réflexions que Millet déve-

loppe dans ses œuvres polémiques et essais, servent de point de départ, entendu que leur étude se garde de s'investir dans la quête de l'intention de l'auteur qui n'hésite devant aucune provocation pour susciter la réflexion du lecteur. Chaque sous-chapitre suivant l'introduction porte essentiellement sur un ou deux récits qui manifestent le mieux un aspect particulier du développement de l'un de ses thèmes majeurs. L'œuvre de Millet évolue continument du particulier à l'universel, et il semble que les thèmes universels soient implicitement présents dès avant qu'ils ne surgissent explicitement. Les sous-chapitres sont organisés selon un principe qui prend en considération cette particularité. Procédant de l'explicite vers l'implicite, l'ordre des textes analysés est souvent chronologiquement inversé. Si nécessaire, d'autres textes sont évoqués au cours des analyses. Il s'agit parfois de textes qui n'appartiennent pas à la période en question. Tel est le cas de *Tarnac* (2010), ou du *Goût des femmes laides* (2005) qui comptent parmi les livres relativement récents, et qui concluent des analyses des chapitres portant sur la figure de l'écrivain et sa langue, figure présente dans les textes écrits dans les années 1980 et jusqu'au début des 1990. Pareillement, l'analyse du *Lauve le pur* (2000) apparaît dans deux chapitres, chapitre sur le mythe et ensuite chapitre sur la fin de la civilisation, thèmes pour lesquels le livre occupe une position transitoire. Ces écarts au principe chronologique visent à mieux tracer le développement des thèmes dans la totalité de l'œuvre et à en dresser une image plus plastique. Tous ces choix sont pris en vue de rendre l'argumentation compréhensible, même aux lecteurs qui n'ont jamais lu Richard Millet et, éventuellement, à les inciter à la lecture de l'œuvre qui ouvre plus de questions qu'elle n'en ferme.

1.

Richard Millet dans le contexte littéraire actuel ; entre l'autobiographie et la fiction

La biographie de l'auteur est traditionnellement une des premières informations que le lecteur d'une œuvre littéraire cherche ou acquiert, avant même de commencer la lecture des romans. Peu importe s'il s'agit d'une entrée encyclopédique, ou, comme dans le cas des récits de Richard Millet, d'un court renseignement de l'éditeur, figurant au début de presque chaque livre : « Richard Millet est né à Viam, en Corrèze, en 1953. Il vit et travaille à Paris. Son ouvrage *Le sentiment de la langue* a obtenu le prix de l'Essai de l'Académie française en 1994 », ces informations conditionnent la lecture et servent de repère pour placer l'écrivain dans le contexte historique et socio-culturel. Pour obtenir les informations biographiques, on repose surtout sur les données présentées par ceux qui les rassemblent de sources variées et, de préférence, objectives. Néanmoins, la démarche rigoureusement objective ne prend pas souvent en considération la manière dont l'auteur se représente lui-même. Fort peu justifiable dans les années 60 et 70 du XX^e siècle, cette approche peut apporter de résultats significatifs. Il est certes vrai que la mort de l'auteur conçue par Michel Foucault et Roland Barthes « entraîne derrière elle la polysémie du texte, la promotion du lecteur, et une liberté du commentaire jusque-là inconnue » (Compagnon 1998 : 57), mais cette attitude a pris depuis 1968, quand Barthes publie l'article *La mort de l'auteur*, une forme plus modérée. Cette modération dans le traitement du littéraire et de l'extra-littéraire évite en premier lieu un pur descriptivisme auquel une biographie peut donner lieu et elle permet de mieux cerner certaines préoccupations de l'auteur à travers son œuvre, surtout celles qui, dans une

certaine mesure, découlent de sa vie. L'approche qui consiste à chercher les correspondances entre la réalité et la fiction est d'autant plus pertinente que Richard Millet consciemment efface la frontière qui les sépare. Millet l'affirme dans l'entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison : « Chacun de mes livres est, d'une certaine façon, une tentative aussi nécessaire que vaine pour épuiser sa propre matière, au plus près de l'autobiographie à laquelle il se dérobe » (*FAC*, 22). Il incite dans le même ouvrage à une lecture visant l'écrivain : « le corps de l'écrivain ne doit pas être le supplément anecdotique de son œuvre, mais apparaître, filigrane ou ombre, tout entier dans ses textes » (*FAC*, 175). De l'autre côté, les récits ouvertement autobiographiques⁴ « sont guettés sinon par la fiction, du moins par le désir de narrer qui peut à tout moment les y faire basculer » (*FAC*, 23). Trois ans après la parution de l'ouvrage *Fenêtre au crépuscule*, en 2007, Millet explique dans un autre texte autobiographique, *Petit éloge d'un solitaire*, les raisons pour lesquelles la fiction contamine l'autobiographie. Quand il reconstitue la vie de son grand-père qui est mort quelques jours après sa naissance, il clarifie : « J'invente sans inventer [...] S'il m'arrive à inventer, c'est par surcroît de scrupule, m'étant résigné à ce que la vérité des êtres ne soit qu'un fait de langage » (*PES*, 16). Le procédé par lequel les éléments fictifs s'introduisent dans le texte est autant le produit de la mémoire imparfaite que de l'imperfection de la langue, parce que l'écriture rend à la réalité le « caractère solennel, quasi légendaire, donc littéraire » (*PES*, 18).

Les principes qui sont à l'œuvre dans les textes autobiographiques pèsent également sur les récits et romans. Déjà dans le premier roman, *L'invention du corps de Saint Marc* (1983), on retrouve des germes de l'approche qui réunit l'invention et la réalité. Quand le personnage principal raconte les histoires qui ont eu lieu lors de ses études au lycée, « au besoin, il inventait des épisodes » (*ICM*, 38). Tandis qu'ici, le narrateur peut encore dire la différence entre la réalité et l'invention, dans le récit *Le cavalier siomois* (2004) les deux sont superposés de façon indisso-

⁴ Pour Richard Millet, ce sont les livres suivant : *Beyrouth, Un balcon à Beyrouth, Cité perdue, Laura Mendoza, Le Chant des adolescents, L'amour mendiant* et certains textes du recueil d'essais *Le sentiment de la langue*.

cialable. La narratrice y reprend en écho la réflexion de Millet sur la réinvention de son grand-père : « je n'avais plus que d'incertains souvenirs, que je réinventais comme je commençais à réinventer mon père malgré la photo qu'il m'avait envoyée » (CS, 33). Même l'avertissement sur la présence du double de l'auteur dans le texte est chiffré dans les romans. La narratrice du roman *Dévotions*, qui met en scène une des plus reconnaissables représentations de l'auteur, découvre un des romans de l'ancien écrivain qui rentre dans son pays natal pour y enseigner pendant une année scolaire ; elle remarque qu'il « ressemblait à un personnage du roman » (D, 91) et n'hésite pas à se laisser « renseigner » (D, 226) par ses livres quant aux préférences du nouvel arrivant. Et le narrateur du roman *Écrivain Sirieix* va jusqu'à dire que la biographie des auteurs lui « importait d'ailleurs plus que les œuvres » (ES, 245). Cette approche extrême n'est cependant point celle qui devrait l'emporter sur une lecture plus profonde.

On peut polémiquer infiniment sur la frontière entre la fiction et l'autobiographie dans les œuvres de Richard Millet. Il semble convenable de recourir au néologisme *autofiction*, mais le mot, comme Millet l'avoue, « ne fait pas partie de [son] vocabulaire » (FAC, 22). La nécessité du néologisme vient du fait que la fin du XX^e siècle a vu le retour du sujet dans la littérature, secondé par la renaissance du genre autobiographique, mais cette nouvelle vague des autobiographies explore « la frontière de la vie réelle et de la vie métamorphosée en imaginaire » (Miroux, 1996 : 28). Le mot *fiction* auquel on a accolé le préfixe *auto* désigne cette nouvelle nature de récits autobiographiques. La terminologie plus ancienne de Philippe Lejeune, datant des années 1970 a pris en considération l'existence des « textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, [...] qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer » (Lejeune, 1996 : 25) et qualifie le genre de *roman autobiographique*. Or, la fictionnalité de l'œuvre inscrite dans le mot *roman* devient vite désuète, parce que le mot roman perd la dénotation de fiction. Richard Millet note le fait dans ses réflexions sur la littérature contemporaine, *L'enfer du roman* (2010), quand il parle de la tendance du « tout-romanesque » (EDR, 182). Il s'agit de la surproduction romanesque

ainsi que d'une habitude d'appeler roman tout récit, peu importe s'il s'agit des genres paralittéraires ou des récits vécus. Surtout ces derniers, jadis appelés « mémoires », sont un croisement de l'autobiographie et de la chronique historique et n'ont rien à voir avec le romanesque. Le reproche principal que Millet adresse à ces tendances actuelles est que la littérature « ne se soucie plus de l'aventure : le vécu et la fiction sont [...] pris dans un processus d'indissociabilité qui relève des formes les plus basses du récit, ou des sous-genres (policier, science-fiction, roman sentimental), voire du récit 'vécu' » (*EDR*, 182). L'indissociabilité du vécu et de la fiction signifie pour Millet que l'écrivain, ainsi que le lecteur se soucie très peu du fait que le texte soit un reportage, un récit vécu ou un récit purement imaginaire, écrit dans le seul but de divertir les lecteurs, ce qui est propre aux genres paralittéraires. Le souci de l'aventure ne devrait pas être compris dans son sens traditionnel de *fabula*, c'est-à-dire de l'histoire qui est racontée, mais plutôt comme une aspiration aux multiples significations du texte littéraire. Pour le dire avec un des narrateurs de Millet, le roman devrait être « un lieu où surgit l'inattendu, un perpétuel défi à la forme par le fond, et inversement, un mémorial de langue et de noms propres autant qu'une descente aux souterrains de l'esprit ou une consolation aux hommes privés de Dieu » (*MVO*, 304). L'aventure c'est pour Millet la valeur ajoutée au texte écrit qui vise l'homme par son questionnement profond.

Différentes manières d'autoreprésentation dans le texte littéraire ont incité certains critiques littéraires de chercher des appellations pour désigner cet ensemble vaste de textes. Bruno Vercier et Dominique Viart, par exemple, les désignent génériquement comme les « écritures de soi » (Viart, Vercier, 2008 : 29). Lorsque l'appellation s'efforce de regrouper tous les textes qui entraînent un questionnement sur soi, elle est nécessairement trop vague. Une telle généralisation est certes justifiable, toutefois, au sein de l'ensemble, il faut distinguer les approches individuelles des auteurs différents. Le fait que les auteurs inventent des appellations pour désigner leur manière d'écrire découle du fait que de subtiles différences entre leurs conceptions surgissent et les appellations différentes devraient rendre cette différence patente. La précision des appellations surgit souvent des connotations que les néologismes entraînent. L'univers

à première vue confus d'*automythobiographies*, *otobiographies*, *cir-confessions*, *proses de mémoire*, *autobiogres*, *égolittérature*, mais aussi d'*autofictions* (cf. Viart, Vercier, 2008 : 29) reflète le souci qu'ont les écrivains des nuances de la langue. Richard Millet s'inscrit parfaitement dans cette lignée de textes, non seulement par le fait qu'il écrit les œuvres qui brouillent les frontières entre la réalité et la fiction, mais également pour avoir désigné sa première trilogie (*L'angélu*, *L'écrivain Sirieix*, *La chambre d'ivoire*) comme une « autobiographie transposée » (A, ES, CI, 9). L'autobiographie est transposée tout d'abord dans le sens que l'ordre primitif – reflétant la vie réelle – des épisodes constituant le récit est déplacé et renversé (cf. *Le Petit Robert*) dans le processus créatif. C'est-à-dire que les données biographiques ne sont pas ordonnées selon un principe chronologique, mais que leur ordre est assujéti au message que les données transmettent. Ensuite, l'épithète *transposé* signifie « faire changer de forme ou de contenu en faisant passer dans un autre domaine » (*Le Petit Robert*). Ici, le passage est celui qui s'effectue entre la réalité et la fiction. Enfin, même si déjà des significations précédentes justifient l'usage de l'appellation, le mot suggère encore la musique. Dans le domaine musical *transposer* signifie « faire passer une structure musicale dans un autre ton sans l'altérer » (*Le Petit Robert*) ce qui coïncide avec le souci de rendre à la réalité le « caractère solennel, quasi légendaire, donc littéraire » (PES, 18). Or, la musicalité prend dans l'œuvre de Richard Millet des formes encore plus subtiles. Vercier et Viart parlent à son propos de « l'orchestration » (Viart, Vercier, 2008, p. 12), et Sylviane Coyault-Dublanchet dans *La province en héritage* déclare que « les romans de Richard Millet [...] donnent à entendre une composition musicale » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 25). Millet l'accomplit sur plusieurs plans. Premièrement, sur le plan de l'œuvre entière, cette stratégie « consiste à faire revenir [les] silhouettes de personnages comme resurgit un motif mélodique » (Laurichesse, 2007 : 169) dans les romans ultérieurs. Deuxièmement, au sein d'une œuvre Millet confie la narration au « chœur de femmes » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 37), dans *La gloire des Pythre*, où le chœur accompagne la voix narrative principale, dans *Lauve le pur*. Troisièmement, sur le plan de la phrase on entend « une phrasé libéré des limites syntaxiques ordinaires » (Laurichesse, 2007 :

239). La musicalité de la phrase que le chœur met en œuvre git surtout dans l'emploi de fréquentes relances, répétitions, assonances, voire de rythmes ternaires. Ces structures et figures ne constituent cependant qu'une moindre partie des moyens que Laurichesse identifie comme celles qui déploient la longueur des phrases (cf. Laurichesse, 2007 : 243-4). Si les critiques littéraires évoquent la musicalité de l'œuvre de Richard Millet, ils développent une idée que Millet a rendue explicite. La musique est évoquée dans certains titres de romans ou récits, comme dans *L'angélus* (1988), *La voix d'alto* (2001) ou *Le chant des adolescentes* (1993), mais aussi dans les essais par exemple *Sur Gabriel Fauré*, *La musique de Nueil*, *Loin de Schubert*, ainsi que dans *Une surdité contemporaine* où Millet développe l'idée que « [l]es rapports que l'écrivain entretient avec la musique de son temps sont [...] au cœur de l'écriture » (*SDL*, 253). Il explique : « C'est dans la musique savante que je trouve non seulement un encouragement [...], mais aussi matière à réflexion, voire un modèle : la tonalité de mes phrases, le rythme, la structure, la dimension polyphonique » (*SDL*, 255). C'est donc avant tout le sens musical qu'il faut faire ressortir de l'appellation « autobiographie transposée ».

Les écritures de soi ne constituent néanmoins qu'une partie des réflexions auxquelles la littérature contemporaine s'adonne. Dans les années 80 du XX^e siècle, la littérature commence à se poser les questions concernant l'individu, l'histoire et le monde actuel. De ce « renouvellement des questions » (Viart, Vercier, 2008 : 25) Bruno Vercier et Dominique Viart font le principe organisateur de la première partie de l'ouvrage *La littérature française au présent* (2008)⁵ qui vise à cerner les tendances actuelles dans la littérature contemporaine. Ils tracent trois thèmes autour desquels se déroule toute activité romanesque, à savoir le soi, l'histoire et le monde, mais ils sont bien conscients des limites que cette approche entraîne : le « romanesque contemporain ne sollicite pas seulement l'Histoire : il s'interroge sur l'état du monde présent » (Viart, Vercier, 2008 : 390). En effet, chaque questionnement de l'un des thèmes devrait entraîner les deux autres, et même si nous ne voulons pas plonger

⁵ La deuxième partie traite l'évolution des genres et elle n'est pas indispensable pour notre objectif présent.

dans les eaux tumultueuses du débat sur la valeur littéraire, où la critique littéraire se heurte à la « limite de la théorie, non de la littérature » (Compagnon, 1998 : 304), nous partageons l'avis que la « grandeur littéraire exigerait d'autres standards que la seule finalité sans fin, donc des normes éthiques, existentielles, philosophiques, religieuses, etc. » (Compagnon, 1998 : 371-2) et donc, que la complexité du questionnement est souhaitée. La connexité de trois thèmes l'implique. Si le questionnement sur soi est chez Millet le plus apparent, Viart et Vercier trouvent chez l'auteur les éléments de l'interrogation portant sur l'histoire et sur le monde. L'histoire est mise en évidence surtout dans *La gloire des Pythre* (1995) ou « la chronique d'une lignée familiale, fait aussi sa part à l'immense tuerie des tranchées » (Viart, Vercier : 132-3), mais on peut dire la même chose à propos du roman *Ma vie parmi les ombres* (2003) où le narrateur parle de sa grande mère qui visite les champs de bataille de la Grande Guerre pour trouver le lieu où est décédé son mari. Toutefois, le questionnement sur l'histoire est secondaire par rapport à celui du monde. Richard Millet témoigne surtout de la « crise de civilisation » (Viart, Vercier, 2008 : 226), ce qui devient le plus patent dans les œuvres écrites au tournant du millénaire : *Lauve le Pur* (2000) et *La voix d'alto* (2001), mais revient constamment dans toutes les œuvres de Millet, où la crise prend la forme du discours sur les traditions, l'art et la langue.

La complexité de thèmes traités dans l'œuvre de Millet suggérerait que l'auteur échappe à toute classification. C'est d'ailleurs le portrait que Millet veut dresser de lui-même : « je n'ai été d'aucune avant-garde, d'aucun mouvement, [...] J'ai toujours été seul. » (*EDR*, 73-4). Il se veut *Le dernier écrivain*⁶, selon le titre d'un de ses essais et ne connaît que le mépris envers la littérature contemporaine qu'il trouve postlittéraire, c'est-à-dire « sans style » (*EDR*, 252), « de vulgarité américaine » (*EDR*, 45) et « jetable » (*EDR*, 53). Or, même si tout regard porté sur la littérature qui est contemporaine au critique risque d'être rudimentaire, il semble que Millet, malgré son souci de se situer à part de la littérature contemporaine, s'inscrit parfaitement dans le cadre des tendances actuelles. D'autant plus encore que les reproches qu'il adresse à la littéra-

⁶ Nous revenons à cette polémique dans le dernier chapitre.

ture contemporaine concernent surtout la littérature que Viart appelle *consentante*, c'est-à-dire littérature grand public, et dont une partie, la littérature *concertante*, « fait chorus sur les clichés du moment et se porte à grand bruit sur le devant de la scène culturelle » (Viart, 2002 : 135 et Viart, Vercier 2008 : 11). De l'autre côté du spectre se situe la littérature *déconcertante*, c'est-à-dire une littérature « qui dérange, [...] qui dénonce le marché au lieu de s'y inscrire [...] qui interroge constamment sa pratique et ses formes, sans pour autant faire de ces formes la fin même du travail d'écrire » (Viart, 2002 : 136-7). Chaque époque connaît sa littérature *déconcertante* et, à l'heure actuelle, l'œuvre de Richard Millet répond à ce critère. Millet est considéré comme une des figures les plus controversées de la vie culturelle en France malgré son poste distingué d'éditeur dans la célèbre maison d'édition, Gallimard. L'image polémique de l'auteur est alimentée surtout par les médias. Or, la majorité des articles disponibles aujourd'hui sur les sites de trois grands magazines – *Le Figaro*, *L'Express*, et *Le Point*⁷ – a été écrite après 2003, c'est-à-dire après la publication du roman *Ma vie parmi les ombres*. Le roman qui a connu le plus grand succès de tous les livres de l'auteur a amélioré temporairement sa réception par le public. Les journalistes se sont conformés à l'appréciation que les critiques littéraires manifestent à l'égard de Millet et tous leurs articles proposent un avis favorable. Selon Baptiste Liger de *L'Express*, « on reconnaît [dans Millet] un véritable esthète [...] presse et lecteurs se sont accordés à lui reconnaître une plume magnifique » (2005). Thierry Gandillot du même journal place Millet « Dans la lignée de Faulkner et de Proust » (2003). *Le Point* est encore plus élogieux. Aurélie Jacques considère Millet comme un des « artisans merveilleux travaillant à l'ancienne, refusant la publicité et pratiquant encore des tarifs imbattables [...] Styliste hors pair, Millet rend un culte à tout ce que l'usage, la tradition ou la mémoire ont sanctifié » (2007). Néanmoins, tout en étant uniformément d'accord sur les mérites de Millet, les journa-

⁷ En 2010 il y avait dans les archives électroniques de trois grands magazines plusieurs articles portant exclusivement sur Millet : *Le Figaro* (16), *L'Express* (19) et *Le Point* (11). Dans *Le Point*, Millet apparaît dans bien d'autres articles et il est l'auteur de deux autres.

listes n'oublie presque jamais de rappeler les controverses qu'il suscite. Par exemple Albert Algoud qui en lançant son éloge de Millet annonce :

Il n'y a pas à tortiller, Richard Millet est l'un de nos grands écrivains contemporains. C'est encore un secret bien gardé, et les fabricants de fausse littérature ainsi que leurs affidés ne veulent surtout pas l'éventer. Depuis des années, il fait ainsi l'objet d'un ostracisme proportionnel à son talent, tempéré, Dieu merci, par un culte que lui voue une petite confrérie d'initiés (Algoud : 2007).

Si certains constatent que Millet est largement méconnu à cause de ses qualités et par peur de la compétition, il y en a bien d'autres dont les injures ne cachent aucune déférence :

'Pseudoprophète égaré dans ses vaticinations idéologiques', 'langue de pute', 'écrivain en perte d'altitude', 'polémiste d'hôtel de luxe', 'crépusculaire', 'lugubre', 'tartuffe', plein de 'ressentiment', 'désorienté', 'incohérent', 'irrecevable', 'prêchant dans le désert', 'détestable', écrivain au 'propos éculé', 'irresponsable', tombé dans 'l'exagération rhétorique', 'haineux', 'légèrement paranoïaque', 'pathétique', 'déprimé', 'hérétique', 'réactionnaire', 'vindicatif', 'négativiste teigneux', 'aigri', 'ouvertement lepéniste', 'misanthrope', 'homophobe', 'révisionniste', 'détestant son époque', 'suicidé' [...] Rien n'aura été épargné à Richard Millet dans le registre de l'insulte (Sebag : 2008).

Tandis que les journalistes sont unanimement favorables à l'égard de Millet, l'avis des lecteurs qui peuvent ajouter les commentaires aux articles est plus équilibré⁸. Du total de 14 commentaires, cinq lecteurs soumettent un avis positif, cinq négatif et quatre une opinion neutre. Cependant, les injures adressées à Richard Millet ne portent pas exclusivement sur ses attitudes personnelles, mais expriment les difficultés de certains lecteurs à distinguer entre la réalité extralittéraire et le monde fictif, littéraire. C'est pourquoi le roman *Lauve le pur* a été immédiatement « accusé de scatologie » (Tison : 2000), voire d'être « raciste » (Liger : 2008).

⁸ Seulement *Le Figaro* et *Le Point* autorisent les commentaires.

Certes, cette distinction se fait mal dans une œuvre qui explore et transgresse consciemment les frontières floues entre l'autobiographie et le roman, mais l'image que l'œuvre produit ne devrait pas emporter les lecteurs dans leurs jugements sur l'auteur et vice versa⁹.

Dans le contexte présenté, peut-on justifier une tentative de l'autoprojection et de prétendre à l'objectivité de l'approche ? Quoique paradoxal que cela puisse paraître, l'approche s'avère incontournable. Pour un auteur qui soulève autant de controverses, on peut douter de la sincérité des défenseurs autant que des accusateurs. Néanmoins, pour retrouver le peu de données objectives, il faut d'abord accepter que l'œuvre de Richard Millet constitue un continuum. D'un côté de ce continuum se situent des romans. Les doubles de l'auteur qui ont plus de cinquante ans et habitent à Paris partagent une expérience d'instituteur ou/et de journaliste avec Millet. Ils ont des ambitions d'écrivains et viennent tous de Siom, village dont le nom évoque Viam en Haute-Corrèze où est né Richard Millet. Viam se trouve dans la partie occidentale du Massif Central, au Sud-Ouest de Clermont-Ferrand. C'est dans cette région que se déroule l'histoire de plusieurs romans qui conservent la majorité des noms géographiques véritables. Il ne faut pas cependant oublier que les romans sont des autobiographies transposées (*A, ES, CI, 9*), où la saturation en éléments fictifs est la plus élevée. La ressemblance avec la réalité est encore plus manifeste dans les premiers récits de Millet, relatant son expérience libanaise : *Beyrouth* qui était originalement publié en 1987 et *Le balcon à Beyrouth* datant de 1994. À propos de l'expérience libanaise Millet dit qu'elle le pousse vers « l'autobiographie directe » (*FAC*, 66), néanmoins, puisque la frontière entre la fiction et la vérité y reste toujours incertaine, ces récits sont trop peu fiables pour établir les faits biographiques. De l'autre côté de spectre se situent des ouvrages en forme de dialogues. Le premier est « une conversation » avec Chantal Lapeyre-Desmaison, intitulée *Fenêtre au crépuscule* (2004) qui retrace la vie de Richard Millet dès son enfance. Dans le deuxième ouvrage, *Le harcèlement littéraire* (2005), Millet répond aux questions de Delphine Descaves

⁹ Il faut toutefois rappeler que pour le public la distinction « moi écrivain » et « moi narrateur » n'est pas toujours nette.

et Thierry Cecille, débattant surtout ses orientations intellectuelles. Or, dans le débat surgissent des questions qui exigent une réponse dévoilant des données objectives, et qui expliquent la prédilection pour certains thèmes récurrents dans l'œuvre de l'auteur.

Richard Millet dit que son enfance a été « morne, mélancolique, traversée d'éclats de violence, de terreurs, de replis sournois, de méfiance, de curiosité, de répugnance, de maladies attrapées au Proche-Orient et qui [l']ont laissé fragile, dans un rapport ambigu et difficile au corps » (*FAC*, 17). Il poursuit : « N'ai-je pas hérité de la rudesse, de l'âpreté, de la mélancolie, de la 'maudissure' de mes ancêtres du haut plateau limousin, tempérées par le catholicisme maternel, mais revues et corrigées, si j'ose dire, par le puritanisme protestant de mon père » (*FAC*, 19). Ainsi, Millet, étant un enfant introverti, préfère l'observation de son entourage aux jeux avec les autres enfants. Cet intérêt pour la solitude trouve son accomplissement dans « la grande maison un peu sèche, l'ancien hôtel-restaurant familial que Richard Millet a longuement décrit dans *Ma vie parmi les ombres*. C'est là que vivait sa tante Marie et c'est là qu'avaient lieu ses vacances, des vacances silencieuses, passées à lire ou à explorer la bâtisse » (*HL*, 11). En 1959, la famille de Millet déménage à Beyrouth au Liban. Il associe le pays au « souvenir du premier mort [qu'il ait] vu : une jeune femme blonde, vêtue d'une robe bleu clair, qui s'était jetée de la falaise » (*BB*, 25). Peu importe si cette expérience précède la hantise de la mort ou non, Millet admet que l'idée de la mort s'est emparée de lui à l'âge de six ans et ne cesse pas de hanter ses récits. Le déménagement au Liban et l'expérience du pays qui en découle sont également source d'un autre thème, celui de la double origine, dont témoigne par exemple la narratrice du *Cavalier siomois* qui constate être « partagée entre deux territoires, deux origines, deux lignées » (*CS*, 48). À partir de cette double origine, on peut suivre deux grands ensembles autour desquels se constitue toute l'œuvre : la matière de Corrèze et la matière du Liban. Encore au Liban, Richard Millet fréquente le lycée et passe son temps libre au Musée national, envisageant une carrière d'archéologue. Il n'a jamais accompli son rêve parce qu'il n'a jamais été vraiment doué pour les sciences naturelles. Millet, qui se présente comme « un élève médiocre » (*FAC*, 35), se retire dans le monde des rêves et de la littérature. Après son

retour du Liban, Richard Millet poursuit ses études à l'université, à Paris. Dans les universités parisiennes règne alors le structuralisme, mais Richard Millet rencontre Pascal Quignard « dont l'enseignement était une brèche dans le dispositif structuraliste » (FAC, 36). Son influence, déjà grande à l'époque, ramène Millet à « la littérature classique : Chrétien de Troyes, Scève, Montaigne, La Fontaine, et aussi [aux] écrivains dont le statut était encore mal défini : Bataille, Blanchot, Klossowski, des Forêts, sans oublier Lévinas » (FAC, 36). Grâce à Quignard, Millet fait connaissance de Louis-René des Forêts ; celui-ci devient très tôt le 'tuteur' de Millet. Les études finies, Richard Millet commence bientôt à enseigner. Il considère l'enseignement comme « le seul métier qui [lui] laisserait du temps pour écrire » (FAC, 39). Même s'il « n'attendait rien de l'enseignement » (FAC, 39), trois années passées à Thiérache et en banlieue parisienne le changent profondément. Il dit : « ces trois années [...] m'ont ébloui, tout en m'ôtant l'illusion que l'enseignement public est un lieu de savoir ; je pensais que tous les professeurs de français avaient ma culture, s'intéressaient à la littérature ; je suis tombé de haut » (FAC, 40). Après ces expériences décevantes, Richard Millet arrête sa carrière d'enseignant et revient à la Sorbonne. Très tôt il se rend compte qu'il ne peut plus progresser et entame une carrière d'écrivain. C'est une décision heureuse, parce que déjà « deux ans plus tard, en 1983 » apparaît « la septième version du livre [...] *L'invention du corps de saint Marc* » (FAC, 38). La date de la parution du roman coïncide avec le retour du sujet dans la littérature et annonce ainsi le changement du paradigme esthétique. Le roman est suivi par deux autres livres : *L'innocence* en 1984 et *Sept passions singulières* en 1985. Deux romans courts et un recueil de nouvelles développent surtout le thème de la langue, constituant ainsi quasiment une trilogie. Entretemps, Millet écrit les essais dont le premier tome, paru sous le titre *Le sentiment de la langue*, est publié en 1986. Les essais lui ont également valu le premier grand succès. Après la parution du deuxième tome en 1990 et du troisième en 1993, il obtient pour l'ensemble en 1994 le prix de l'Essai de l'Académie française. La prédilection de l'auteur pour le numéro trois se voit dans l'achèvement de la première véritable trilogie en 1992 quand il publie le dernier tome de la « Petite trilogie noire ». Celle-ci est composée de trois courts romans

*L'Angélu*s (1988), *La chambre d'ivoire* (1989) et *L'écrivain Sirieix* (1992). Peu après, Millet publie un recueil de nouvelles sous le titre *Cœur blanc* en 1994. L'année 1994 marque un tournant dans l'œuvre de Richard Millet. En cette année se clôt une étape de l'écriture qu'on pourrait appeler *l'art du bref*, ce qui est d'ailleurs le titre d'un texte de l'auteur datant de 2006 et les œuvres jalons sont désormais des longs romans, qui sont au cœur du projet ambitieux du « cycle siomois ». À l'origine une trilogie, le cycle contenait des romans *La gloire des Pythre* (1995), *L'amour des trois sœurs Piale* (1997) et *Lauve le Pur* (2000). À cette trilogie Millet ajoute bientôt des récits « latéraux » (Laurichesse, 2007 : 215) ou « intermédiaires » (Laurichesse, 2007 : 216) comme *Le renard dans le nom* (2003) et *Le cavalier siomois* (2004), ainsi que les romans *La voix d'alto* (2001) et, plus connu : *Ma vie parmi les ombres* (2003). Si la matière corrèzienne semble être épuisée par le long opus *Ma vie parmi les ombres*, le thème reste récurrent dans des romans tels que *Le goût des femmes laides* (2005), *Dévorations* (2007) ou *Tarnac* (2010). Cependant, vers la fin de la première décennie du XXI^e siècle on remarque chez Millet une tendance à revenir aux essais et réflexions personnelles traitant des sujets aussi divers que *Le sentiment de la langue. Musique secrète* (2004), *La voix et l'ombre* (2012) sont inspirés par la musique. *Le dernier écrivain* (2005), *Harcèlement littéraire* (2005), *Désenchantement de la littérature* (2007) *L'opprobre*, *Essai de démonologie* (2008), *L'enfer du roman : Réflexions sur la postlittérature* (2010) portent surtout sur la situation de la littérature contemporaine. *Fatigue du sens* (2011), *Arguments d'un désespoir contemporain* (2011), développent les réflexions de *L'enfer du roman* dans le domaine plus général de la culture, tradition, modernité, tandis que *Petit éloge d'un solitaire* (2007) et *L'amour mendiant : Notes sur le désir* (2007) partagent les méditations plus intimes. Vers la fin de la même décennie, on voit également un retour à la matière libanaise qui semblait épuisée en 1994 par *Le balcon à Beyrouth*. Le thème revient avec une telle insistance qu'à partir de 2009, quand paraît *La confession négative* et *L'Orient désert*, Millet publie plusieurs récits et romans *Brumes de Cimmérie* (2010), *Le sommeil sur les cendres* (2010), *Cinq chambres d'été au Liban* (2010). Quel tour va enfin prendre l'œuvre de Richard Millet dans les années à venir ? La question reste ouverte.

2.

L'écrivain et la langue

Le premier des grands thèmes de Millet est incontestablement celui de la langue¹⁰. En effet, la langue est le thème central de l'œuvre jusqu'à l'avènement de la « Petite trilogie noire » avec *L'angélu*s en 1988. Les questions concernant la langue doivent être au moins partiellement résolues avant que l'auteur puisse aborder d'autres thèmes. Toutefois, la langue reste un des fils conducteurs qui traversent toute l'œuvre de l'auteur, tout en conservant un certain degré d'ambiguïté. Cette ambiguïté reflète même la manière dont Millet aborde le thème. Son rapport problématique à la langue est traduit à deux niveaux qui s'entrecroisent : tandis que les essais en portent un témoignage très conscient, les romans et récits repensent les mêmes notions de positions plus indirectes.

Pour introduire les réflexions sur la langue chez Millet, il est inévitable de recourir tout d'abord au recueil d'essais *Le sentiment de la langue*. Les textes rassemblés et publiés pour la première fois en 1986 délimitent la portée de certains termes. Déjà la signification du mot *sentiment* témoigne d'une complexité. L'emploi courant du mot implique d'une part une opinion fondée sur l'appréciation subjective, de l'autre part il désigne un état affectif complexe et assez durable. Chez Millet, l'affection pour les langues se manifeste comme la nostalgie de tout ce qui est inhérent à la langue française, tout ce qui aujourd'hui constitue le « bruissement infini de l'étymologie » (*SDL*, 35). Ce souci d'étymologie est déployé

¹⁰ La langue dans tous ses aspects est le point de départ par excellence pour un écrivain parce que, comme le dit Barthes, « [l']écrivain ne peut se définir en termes de rôle ou de valeur, mais seulement par une certaine conscience de parole. Est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté » (Barthes, 1999 : 50).

également dans la définition du mot *sentiment*. À part les définitions orthodoxes, Millet lui donne des significations inattendues :

Je joue sur les divers sens du mot 'sentiment'. Entendu dans le sens qu'il a au XVII^e siècle, il désigne une conscience aiguë de la langue ; mais j'aime aussi qu'il ait quelque chose de l'ordre de la sentimentalité, que ne donne pas le mot 'conscience'. Sentimental ne veut pas dire 'amoureux de la langue' [...] C'est [...] ce qu'on peut lui faire subir, la tension de l'écart, la torsion féconde, la menace de rupture. Le style (mot que je préfère à celui, si éculé, d'écriture) ne naît pas d'autre chose (*HL*, 155).

Le mot *sentiment* dans le sens que Millet lui donne renvoie à la signification du français classique. Le sens qui est mis en œuvre est contre-intuitif : le mot *sentiment*, considéré dans le sens de l'affection, de nos jours fait penser en premier lieu à l'émotion et à la passion (cf. *Le Petit Robert*), c'est-à-dire un état qui domine la raison. Or, la signification des XVII^e et XVIII^e siècles réfère à un acte cognitif, plus proche de l'étymologie du mot. Le mot latin *sentire* signifie « percevoir par les sens ; par l'intelligence » (*Le Petit Robert*). Millet déploie cette signification au point de parler parfois au lieu de sentiment, de la « conscience de la langue » (cf. *SDL*, 189). La conscience de tout ce qui constitue la langue est un acte rationnel par excellence, y compris la conscience « d'une impossible maîtrise, d'un effort perpétuel vers la maîtrise » (*SDL*, 189-90) dans toute sa richesse. Or, la richesse d'une langue n'est point réduite exclusivement à l'étymologie et à la langue française chez Millet. Il fait valoir « les fautes, hapax, singularités, désuétudes ou idiolectes d'écrivains de jadis » (*SDL*, 29) et il souligne que le même principe du « grand bruissement de langues » (*SDL*, 19) se rapporte aussi aux autres langues. Pour Millet ce sont les langues qu'il a entendu parler depuis sa jeunesse, à savoir « français méridional, patois du haut Limousin, arabe libanais, arménien, anglais, grec ancien, latin, syriaque » (*SDL*, 19). Ce sentiment pour les langues semble contredire la réputation de Millet en tant que puriste ardent de la langue française. Néanmoins, il faut souligner que le purisme se manifeste surtout dans le traitement de hauts thèmes tels que « la nation, la langue, la grandeur, la pureté, l'élitisme, la

permanence, le paysage, le christianisme, la faculté de juger, l'esprit critique, la méditation » (*DE*, 13). Certains thèmes, mentionnés ensemble, comme *la nation*, *la pureté* et *l'élitisme* font immédiatement penser à l'idéologie de la droite française, contaminant ainsi les autres thèmes. Millet est conscient du risque, qu'il développe dans l'essai sur la « francité », où il craint d'être associé au nationalisme le plus ardent. Cependant, pour Millet le nationalisme est associé exclusivement au sentiment de la langue (*SDL*, 19-20) et n'a rien à voir avec la droite ou la gauche politiques. C'est pourquoi il explique ailleurs que le purisme s'applique plutôt à la haine de ceux qui « blessent » la langue en « écrivant mal » (*SDL*, 48). Toutefois, ceux qui blessent la langue ne sont pas seulement les écrivains modernes qui n'ont pas de respect pour elle (*SDL*, 29), mais c'est également une tentative générale de « normalisation ». La langue « normalisée », pour Millet, est le synonyme d'une langue laide. C'est

une langue épurée, utilitaire, performante, acceptable à la fois par les ordinateurs et les 'jeunes' – c'est-à-dire par ceux chez qui la syntaxe traditionnelle aura volé en éclats et à qui les médias imposent déjà les 'normes' fluctuantes – sorte de créole où se mêlent tours familiers, parataxes publicitaires, calembours douteux, argot, tournures et mots anglais (*SDL*, 186-7).

Ce sentiment reste chez Millet constant, car il reprend les mêmes propos dans *Le harcèlement littéraire*, paru douze ans après *Le sentiment de la langue* : « L'incertitude, le flottement syntaxique, sémantique, orthographique, l'ignorance historique sont à l'origine de la fadeur, qui est un des destins tragiques de la langue, avec la créolisation » (*HL*, 39). Selon Millet, « [n]ous sommes entrés dans un temps de mépris, dans le ténèbres de la langue, dans la babélisation multimédiatique » (*SDL*, 192) qui entraîne la mort de la langue. Millet s'acharne contre ce phénomène qu'il croit véhiculé par une « [é]criture blanche, postmoderne, minimaliste » (*HL*, 37). Cette écriture qui n'occasionne qu'une littérature « jetable, comme on le dit des mouchoirs ; une littérature d'une infinie fadeur, d'un conformisme à toute épreuve, et d'un infantilisme qui est une des grandes obscénités de ce temps » (*DE*, 12) répond exclusivement aux exigences

du marché. Ainsi, Millet dresse des frontières très claires entre la beauté et la laideur de la langue. La belle langue qui témoigne du bruissement de l'étymologie, associée à la vie, nous renvoie vers le passé de la langue, tandis que la créolisation¹¹ qui rend une langue laide menace son avenir et sa survie. Il est intéressant de noter que le bruissement et la créolisation représentent le même phénomène, à savoir celui de l'évolution naturelle de la langue alors que les implications des deux mots sont adverses. Cette position à première vue paradoxale explique d'ailleurs la prédilection de Millet pour la langue du XVII^e et du XVIII^e siècle. Selon l'écrivain, la langue a connu l'état de perfection pendant ces deux siècles, parce que son évolution est achevée. À cette époque, l'Académie française a été fondée afin de « fixer la langue française, de lui donner des règles, de la rendre pure et compréhensible par tous » (www.academie-francaise.fr/histoire). Ce souci de clarification a achevé son apogée au XVIII^e siècle, quand quatre éditions du Dictionnaire de l'Académie française sont publiées en 1718, 1740, 1762 et 1798¹².

Or, le paradoxe concernant la langue ne se déjoue pas exclusivement dans la tension entre le bruissement et la créolisation. Bien au contraire, de la réduction du problème à cette dimension résulterait un discours banal. Millet recourt à la langue des siècles précédents, parce qu'il trouve dans sa clarté un moyen propice pour s'exprimer sur les thèmes qui sont, eux-mêmes, hantés par les ambiguïtés et paradoxes. Le pouvoir de la langue française vient de sa relative stabilité, mais quelque simple et claire que la langue puisse être, une certaine imprécision lui est toujours propre. Suivant cette logique, la précision absolue n'est pas possible et ce n'est que dans le silence que la langue peut s'approcher de l'idéal. Quand Millet dit qu'il faut « accueillir la dimension silencieuse de la parole, sa part d'ombre » (*HL*, 134) il explique ce désir sur l'exemple du roman : « Le roman est une entreprise de dévoilement hantée par son propre si-

¹¹ Le créole désigne un « système linguistique mixte provenant du contact d'une langue indoeuropéenne (français, espagnol, portugais, anglais, néerlandais) avec des langues indigènes ou importées (Antilles) et devenu langue maternelle d'une communauté » (*Le Petit Robert*). Portant des connotations de la colonisation blanche et de l'esclavage noire, le mot *créolisation* est politiquement ambigu en France.

¹² La première édition date de 1694 et au début du XXI^e siècle ce n'est que la neuvième édition qui est en cours (Acad. française).

lence, jusqu'à épuisement, épuisement et silence également impossibles, le taire n'étant pas tout à fait le silence, mais le mouvement vers le silence, ou ce qui continue à parler dans le bruissement du silence » (*HL*, 134). Dans ce silence on voit alors deux significations contradictoires du mot à l'œuvre. Premièrement, celle de l'économie du langage en général ; et, deuxièmement, celle des significations des mots qui passent dans la langue sous-entendues et cachées dans les couches de l'étymologie. L'ambiguïté qui en résulte est la tension entre le minimalisme de la forme et l'abondance de signification¹³.

Ces ambiguïtés ont des conséquences graves pour l'œuvre romanesque ainsi que polémique de l'auteur. Bien qu'il y ait une progression thématique dans l'œuvre, certains romans sont des variations et précisions sur le seul sujet, parce que pour Millet il n'existe pas de sujets « indicibles », il n'y a que le « non-dit » : « Écrire, ce n'est pas traquer l'indicible, mais s'accommoder jusqu'à l'insoutenable de l'impouvoir de l'écriture devant ce qu'on voudrait dire et qu'on dit à défaut d'autre chose » (*HL*, 95). On voit cette hésitation déjà dans les deux premiers romans qui sont des variations sur le même sujet. Millet explique, que le « deuxième roman, écrit dans le mouvement du premier [est] son frère exemplaire, plus démonstratif » (*FAC*, 82). Les premiers romans sont spécifiques aussi dans le sens qu'ils essaient de résoudre, au moins partiellement, les paradoxes concernant la langue.

2.1. La langue comme une maladie et le remède dans *L'invention du corps de Saint Marc*

La langue est l'enjeu principal qui préoccupe à un degré plus ou moins grand tous les personnages de Richard Millet, mais la prédilection pour ce thème s'établit depuis les premiers romans. Dans les deux premiers, Millet déploie tout un réseau lexical s'attachant à la langue et sur-

¹³ Il ne faut pas oublier la dimension mystique de la langue chez Millet qui n'est pas seulement un instrument linguistique de communication et d'expression d'un groupe social mais aussi un corps mystique.

tout à la parole. La parole reflète tous les aspects de l'existence des personnages, leurs tempéraments, ainsi que l'humeur qui change d'un moment à l'autre. Parfois, le portrait que le lecteur se fait des personnages est réduit presque exclusivement à leur usage de la langue. La précision de la manière dont les personnages s'expriment rend toute autre précision redondante. Une des rares fois où le narrateur recourt aux descriptions directes, c'est quand un personnage secondaire, Nora, exprime ses opinions sur les autres. Ce faisant, elle dévoile le principe d'oppositions binaires qui est à l'œuvre dans leur organisation. Nora se prend « pour une putain » tandis que Marie, la sœur du narrateur, est pour elle « une vestale » (*ICM*, 51). Elle décrit Marc comme un « bouffon » (*ICM*, 51) maladif au visage de plus en plus « apaisé » (*ICM*, 100), tandis que le narrateur est un « guerrier appliqué » (*ICM*, 51). Cette typologie des couples antithétiques est secondée par un cinquième personnage, Fouad, qui est désigné comme un vieux poète et écrivain. On remarque que ce personnage partage certains traits avec l'auteur ce qui en fait le premier des doubles qui vont peupler des romans à venir : il défend « une écriture 'politique' » (*ICM*, 45), c'est-à-dire engagée, les essais y compris ; il s'exprime « dans un français précieux qui jurait avec le ton geignard de sa voix » (*ICM*, 46) ; et, en tant que poète, il voit les choses telles qu'elles sont. Il révèle aux autres qu'ils se laissent tromper par les apparences et, cependant, quand il parle, les autres ne l'écoutent pas vraiment (*cf. ICM*, 42).

L'importance de la langue est mise en évidence sur plusieurs plans dans le roman. D'abord sur le plan spatio-temporel. L'histoire se déroule pendant la guerre civile au Liban et malgré le fait que cette matière se prêterait à l'élaboration du conflit principal, celui-ci se déroule entre les protagonistes et la langue. Cependant, la guerre avec toutes les connotations portant sur la violence, le désordre, le bruit et le calme lors de l'armistice intermittent, devient une métaphore du conflit encore plus profond et parfois encore plus violent qui se déroule à l'intérieur des personnages. Il n'est pas étonnant que dans l'univers désordonné de la guerre qui est traditionnellement le domaine des hommes, ce soient des femmes qui représentent l'ordre. Le rapport que Nora et surtout la sœur du narrateur, Marie, entretiennent avec la langue est de complicité et d'entente, même si à certains moments elles doivent chercher la manière

la plus efficace de s'exprimer. Ainsi, Nora doit veiller à ce qu'elle parle de façon à donner aux mots « leur juste valeur » (*ICM*, 49) et Marie qui se remémore les événements survenus au Liban longtemps après, « ne parlait de ces heures qu'avec *effort*, en cherchant des mots simples » (*ICM*, 84). Marie est le seul personnage qui « saurait ne pas s'effrayer des mots [parce qu'elle] ne croyait pas que les mots fussent irrémédiables » (*ICM*, 12). Sa « voix douce » (*ICM*, 33) est la seule capable de s'exprimer de façon que ses « mots fussent dépourvus d'ambiguïtés » (*ICM*, 76). En bref, les femmes maîtrisent consciemment la langue.

La douceur de la voix, l'ordre, la clarté des propos et la prévalence de la volonté chez les femmes font contrepoint aux attributs qui caractérisent les hommes, surtout le narrateur et Marc. Leur rapport à la langue est beaucoup plus problématique et rappelle la nature de la guerre que Millet explique sur la quatrième de couverture : les hommes « oublièrent ce pour quoi ils se battaient : seule une immense lassitude, ou une manière de fatalité, les retint au combat » (*ICM*, quatrième de couverture). Le même sentiment de la fatalité gouverne leurs rapports à la langue bien que le narrateur ait reçu de son père une éducation rigoureuse concernant la langue. Celui-ci « prétendait inculquer à son fils l'usage d'une langue qui fût d'une perfection inégalée dans la bouche d'un enfant » (*ICM*, 18) et insistait souvent pour que le narrateur vérifie « dans un dictionnaire le sens d'un mot fort usuel » (*ICM*, 18). Cependant, l'échec de la maîtrise de la langue est visible partout. Le narrateur témoigne de sa peur des inscriptions en arabe (*cf. ICM*, 28), il « surestim[e] la force de [sa] voix » (*ICM*, 33), parle souvent « sans avoir rien à dire » (*ICM*, 34) ou il se laisse « porter par le vague [des] mots » (*ICM*, 56). Il avoue même que « les mots dépassent [ses] meilleures intentions » (*ICM*, 56). Même si le personnage n'a pas une maîtrise parfaite de la langue, il peut toutefois devenir narrateur par excellence, parce qu'il peut ainsi rapporter les événements tels qu'ils surviennent sans embellissements¹⁴. Lorsqu'il a personnellement très peu à dire, l'histoire du roman commence avec l'arrivée de Marc et s'achève à l'instant de sa mort. Marc est en même

¹⁴ Ce trait sera encore plus exacerbé dans le roman *L'innocence*.

temps le seul personnage dont l'usage de la langue change considérablement.

Le roman s'ouvre sur la scène où le narrateur remarque pour la première fois la présence de Marc au Liban. Il est surpris de ne pas reconnaître la voix de Marc même si c'est grâce à celle-ci qu'il se voit finalement l'identité du nouvel arrivé confirmée. Tout d'abord, la voix de Marc est cachée par le « piailllements et les rires » (*ICM*, 11) des femmes et des enfants. Il s'exprime en plus « dans un arabe si affecté » qu'on ne le comprend pas et le narrateur commence à éprouver une « aversion [...] pour sa voix » (*ICM*, 12). Le narrateur explique vite que Marc est son ancien camarade de classe et qu'il arrive dans le pays pour y chercher le remède à sa maladie ou à y « mourir » (*ICM*, 78). Personne ne connaît sa maladie mystérieuse, sauf l'écrivain Fouad (un personnage secondaire) qui l'identifie comme « la mélancolie d'un écrivain impuissant » (*ICM*, 44). L'unique manifestation de la maladie se fait grâce à l'usage de la langue. Au début, quand Marc parle, il donne « à sa voix de la grandiloquence » (*ICM*, 30), « on aurait dit qu'il récitait un morceau de littérature » (*ICM*, 30). Il y avait des moments où il « parlait aussi haut que les autres » (*ICM*, 27) et, aussitôt, sa voix devenait « trop douce » (*ICM*, 28). Plus tard, le narrateur remarque aussi que Marc prononçait « les premiers mots venus ; il allait rarement au bout de ses phrases et ne continuait de parler que pour oublier les mots précédents » (*ICM*, 29). Comme la maladie s'aggrave, Marc oublie « ses paroles à mesure qu'il les pronon[ce] » (*ICM*, 39) et confesse que pour lui « parler est effrayant » (*ICM*, 38). Le narrateur se rend compte que Marc ne s'est approché de lui et de sa sœur « qu'au prix d'un long tâtonnement à travers ses mots » (*ICM*, 31). Puis, quand Marc n'est plus « capable d'aller au bout de [ses] phrases » (*ICM*, 51) il ne peut plus exprimer que des « ébauches de mots » (*ICM*, 69). Quand les ébauches même deviennent de plus en plus rares, « sa voix sembl[e] gagnée par obscurité. [Elle] ne se port[e] pas plus loin que la main qu'il tend par-dessus ses genoux » (*ICM*, 99). Toute parole est réduite finalement au chuchotement et au balbutiement (*cf. ICM*, 99) incompréhensible. À la fin du roman, Marc se tait, ce qui annonce sa mort imminente (où déjà survenue, parce que le médecin déclare qu'il est mort le soir). Cependant, le narrateur continue à parler toute la nuit à la place

de Marc. Il dit : « je n'avais rien à dire et pourtant je continuais de chercher mes mots avec l'espoir de les lui offrir » (*ICM*, 109). Ce faisant, il essaie d'appliquer¹⁵ ce que Marc a une fois dit à propos le pouvoir des mots : « ce ne sont que les mots ; mais ils peuvent nous permettre d'attendre l'aube » (*ICM*, 51). C'est la réponse donnée à la nécessité d'aller au bout de la nuit (*cf. ICM*, 50) qui reprend en clin d'œil l'enjeu du roman *Le voyage au bout de la nuit* de Céline, roman qui met aussi en premier plan la parole.

Or, la désarticulation de la langue n'est pas seulement le prodrome de la maladie. La langue accomplit de multiples fonctions. Symptôme de la maladie, elle semble être sa cause ainsi que son remède. Cette particularité paradoxale se reflète dans ce qu'en dit le narrateur : « depuis le commencement de sa maladie, il [Marc] se sentait en quelque sorte jugé par la langue » (*ICM*, 47). Dans ce contexte, on s'étonne peu que Marc demande aux autres de l'aider « à en finir avec les mots » (*ICM*, 47). En même temps, le narrateur remarque que « Marc semblait accorder au langage le pouvoir de le sauver » (*ICM*, 24). Toutefois, pour que la langue puisse le sauver, Marc doit trouver dans la langue le point de repère et c'est une tâche extrêmement difficile, voire impossible, à accomplir. On l'aperçoit dans la réponse que Marc donne à la question de l'écrivain Fouad sur le temps qu'il passe « à chercher ses mots » (*ICM*, 34). Marc rétorque à Fouad qu'il devrait savoir, en tant qu'écrivain, « ce que valent les mots » (*ICM*, 35). Malgré sa recherche, Marc ne trouve aucun repère stable. Il n'arrive à se construire qu'en parlant : « l'espace fragile que sa voix avait réussi à créer – espace dans lequel il s'imposait enfin à un ordre de choses » (*ICM*, 30). Cet ordre est néanmoins beaucoup plus imparfait que celui dont les femmes sont capables. C'est d'ailleurs une des raisons, pour lesquelles Marc s'intéresse autant à Marie. Or, au lieu de trouver l'inspiration chez elle, Marc témoigne de son échec à trouver le moyen d'appivoiser la langue. Dans une des dernières scènes avant la mort de Marc, le narrateur décrit ses efforts désespérés pour se sauver : « tous les jours et toutes les nuits où il lançait les mots devant lui comme autant de coups de poing dans l'obscurité » (*ICM*, 100). La nature mysté-

¹⁵ Il ne faut pas oublier qu'il est un « guerrier appliqué » (*ICM*, 51)

rieuse et paradoxale de la maladie ressort à l'instant, où l'état de Marc s'aggrave à tel point que son discours cesse d'être intelligible. En dépit de la faiblesse que la condition de Marc évoque, le personnage tout d'abord rejoint les guerriers dans leur lutte, s'expose dans les situations dangereuses, voire gagne du respect. Sa témérité est celle d'un personnage qui est prêt à mourir et n'a rien à perdre. Ne trouvant ni la satisfaction ni la mort dans la guerre, Marc se lance dans une dernière aventure ; il décide d'entreprendre un pèlerinage qui consiste à « monter au sommet de la plus haute montagne du Liban » (*ICM*, 98). La poursuite de la mort dans le combat et le pèlerinage peuvent être lus comme les derniers efforts d'échapper à la langue¹⁶, mais c'est un effort vain, parce qu'on est condamné à vivre dans le monde qui nous est donné à travers la langue et la seule chose qu'on puisse tenter est de se construire grâce aux mots un univers habitable.

2.2. Le chemin de la parole vers l'écriture dans *L'innocence*

Le roman *L'innocence* est la continuation du premier (cf. *FAC*, 82) et en tant que tel, le roman développe aussi le motif de la langue. Le personnage principal du roman, Aloysius, est un domestique, ou plutôt un « esclave » (*I*, 90) rattaché à la famille Duparc qui gouverne un pays au nom la Presqu'île. Dans ce pays, une ancienne colonie française, une guerre civile se déroule contre le pouvoir du père Duparc qui incarne la domination de l'esprit colonial. Cette guerre oppose le père et le fils de la famille Duparc. Le fils aide à déposer le père de son pouvoir, et les livres témoins de la culture de domination sont brûlés. Mais après la révolution le fils doit s'exiler à Paris et Aloysius est forcé de partir avec lui. Le nouveau pouvoir de Saint-Yves confie au jeune Duparc la tâche vaine de reconstituer la bibliothèque du pays. Ils échouent, parce que les collections de nouveaux livres sont chaque fois détruites et ils n'arrivent jamais

¹⁶ Les scènes dans lesquelles alternent deux extrêmes : le pur désespoir et le silence d'un côté et la grandiloquence et la frénésie de l'autre, rappellent une condition connue sous le nom de psychose maniacodépressive, mais la portée symbolique de la maladie est encore plus grave.

à rétablir la culture dans le pays. Après la mort du jeune Duparc, Aloysius revient dans le pays où il est aussitôt emprisonné. C'est à cet instant que le récit commence. Les « Autorités » (I, 11) demandent à Aloysius de raconter sa vie passée au service du fils Duparc. Dans le comportement d'Aloysius on voit des parallèles avec le roman précédent dans le fait qu'il ne se soucie point de son emprisonnement, c'est-à-dire de sa condition physique. Ce qui le trouble c'est de reproduire les événements de façon que les autorités soient contentes. Or, Aloysius admet que « reconsidérer entièrement la vie de [son] maître et la [sienne] à la seule fin de donner quelque vraisemblance à des faits sans mystère et, peut-être, sans importance, [lui] para[it] au-dessus de [ses] forces » (I, 11). Aloysius est tellement préoccupé par la reproduction fidèle du passé qu'il vérifie « si l'on n'était point trop mécontent de [son] récit » (I, 74) auprès du scribe qui reproduit impassiblement tout ce qu'il relate.

Conformément au roman précédent, la nature des personnages est reflétée dans leur usage de la langue. Les pôles sont dans ce cas représentés par Aloysius et par ceux qui gouvernent le pays. Les maîtres du pays sont, comme les femmes dans *L'invention du corps de Saint Marc*, les maîtres de la langue. Saint-Yves qui prend les rênes du pouvoir après la révolution est « d'une intelligence médiocre et d'une apparence commune » (I, 59) mais il est désigné comme « un parleur exemplaire » (I, 49) ou « un remarquable orateur » (I, 59). Il existe cependant d'autres moyens, tous liés à l'usage de la langue, que Saint-Yves met à l'œuvre pour exercer un contrôle absolu sur son peuple. Il interdit la langue des anciens colonisateurs, le français et « ceux qui l'ont enseigné eurent le doigt tranché [...] à d'autres qui ne savaient plus le dialecte de leurs ancêtres, on coupa parfois la langue » (I, 60). Le narrateur remarque que c'était une pratique « courante » (I, 14) et que parler dans ce pays « restait un privilège » (I, 14). Cependant, un privilège dangereux, parce qu'un « simple mot suffisait pour priver quelqu'un d'un emploi longtemps convoité et pour l'emprisonner » (I, 61). En effet, la nature totalitaire du régime introduit par Saint-Yves se dévoile le mieux dans sa politique de la langue.

Duparc le fils, représente une position modérée à l'égard de la langue, parce que chez lui le respect et la maîtrise de la langue sont en équilibre.

Comme Saint-Yves, Duparc le fils dispose « d'une voix très claire » (I, 66), voire d'une voix à laquelle le narrateur attribue « quelque chose d'extérieur [...] quelque chose d'excessif et de contraignant des orages de fin d'été, de grands vols d'étourneaux s'abattant sur [leur] toit, ou encore les appels répétés de navires en mouvement dans la rade » (I, 70). La voix seule du jeune Duparc suffit pour établir son autorité et empêcher les autres de parler : « Nul, depuis qu'il était rentré, n'avait bougé ni ouvert la bouche : son autorité, à ce moment était souveraine ; le silence nous pesait, nous baissions la tête » (I, 95). Or, malgré l'autorité qui réside dans la voix de Duparc – autorité qui lui a probablement valu l'exil, parce que trop suspecte pour le nouveau gouvernement – le narrateur explique que, peut-être, son maître « n'a jamais rien souhaité d'autre que de se défaire du poids des mots » (I, 45). Ce poids que la langue exerce sur le jeune Duparc est celui de la « langue paternelle » (I, 45), comme le narrateur le remarque ; le père n'a jamais pu dominer son fils autrement « que par le respect haineux qu'il lui avait inculqué de la langue française » (I, 45). Cependant, le pouvoir de la langue ne se manifeste pas exclusivement dans la subjugation des autres. Comme Duparc le fils l'explique, « seul le respect de la langue nous permet d'approcher sans trop de peur notre propre mort » (I, 119). On remarque dans ce propos la reprise en écho de l'affirmation du roman précédent, selon laquelle les mots « peuvent nous permettre d'attendre l'aube » (ICM, 51). Un autre parallèle avec le roman *L'invention du corps de Saint Marc* s'établit encore grâce à la langue qui est le présage de la mort : le discours de celui qui s'apprête à mourir devient obscur et incompréhensible. Finalement c'est Duparc qui met la deuxième collection de livres en feu : il veut ainsi les sauver de l'indignité d'être rongés par les rats et à la fois trouver la mort dans l'incendie. Avant de s'enfuir devant le feu, Aloysius assiste son maître dans son suicide en le frappant sur la tête avec un tisonnier dans « un hurlement par lequel [il] clama[t] toute [son] innocence » (I, 138). Le corps du maître s'écroule et il est aussitôt consumé par le feu (cf. I, 138). Cette fin est emblématique, dans le sens où l'histoire de la vie de Duparc, racontée par Aloysius, n'est qu'un récit comme le sont les autres récits des livres brûlés, et que les deux, Duparc et les livres, deviennent martyrs du même régime.

Le narrateur du roman, Aloysius, représente la troisième position qu'on adopte envers la langue, celle du trop grand respect et de l'incertitude dans l'usage qui en résulte. À la clarté des propos des autres personnages du roman, Aloysius oppose ses « gémissements d'enfant » (*I*, 13). Il « hurle » (*I*, 13, 138), balbutie (*I*, 110), bredouille (*I*, 82), voire geint « comme un petit animal » (*I*, 63). Aloysius résume son rapport problématique à la langue comme suit :

Ma voix me fit peur : fausse, saugrenue, porteuse d'insanités ou de crimes sans aucune mesure avec ce que j'étais prêt à reconnaître, elle ne me semblait appartenir ni à un passé immédiat, ni à un présent dont je serai maître, mais au terrible futur où elle résonnerait, alors même que je n'existerais plus, et continuerait à jeter sur moi un opprobre irrévocable (*I*, 13)¹⁷.

Aloysius se rend compte des « contradictions » (*I*, 11) et la seule possibilité de continuer le récit sans besoin de reconsidérer chaque mot prononcé est de se résigner devant les mots et de se laisser traîner par eux. Aloysius l'explique : « c'était à des mots que je m'abandonnais, dussent-ils me mener plus loin que je n'imaginai » (*I*, 38). Dans ce rapport d'Aloysius à la langue se dévoile une des multiples significations du titre *L'innocence* : Aloysius n'est pas responsable de ce qu'il raconte, parce qu'il renonce au contrôle conscient de la langue et, paradoxalement, il arrive ainsi à mieux reproduire la vérité. En renonçant au contrôle de la langue, Aloysius renonce à ce peu d'autonomie qu'il lui restait. Or, la position que le narrateur adopte envers la langue est tout à fait naturelle, parce qu'Aloysius ne connaît que la soumission. Il est qualifié d'« esclave » (*I*, 90) par son maître et l'enfermement dans une prison ne change quasiment rien à sa condition. Cela peut être la raison pour laquelle le narrateur ne se rend pas immédiatement compte du fait qu'il est emprisonné. La scène qui, normalement, devrait mettre en cause le bon sens du narrateur laisse ouverte la possibilité que celui-ci ne soit pas un « idiot » (*I*, 123) ou un être « indigne » (*I*, 123, 135), même s'il se désigne comme tel. Cette interpré-

¹⁷ Avec l'incipit du roman : « Je finirai sans doute dans l'opprobre » (*I*, 9) on remarque l'insistance constante du thème, de la première heure de l'œuvre (1984) à la dernière (*L'opprobre*, 2009).

tation répond aussi à la déclaration de Millet que le roman en question « est une réflexion sur le devenir-idiot d'un scripteur : idiot au sens de simple mais aussi d'unique, donc d'innocent, puisque l'innocence se définit comme une rupture absolue avec le social » (*FAC*, 85)¹⁸. Enfin, dans le monde romanesque de Richard Millet il faut se méfier des apparences. Si Aloysius donne l'impression d'être parfaitement maniable, il prévient le lecteur au début : « on me tient généralement pour plus simple ou plus malin que je ne suis » (*I*, 12). Les apparences sont discrètement manifestes déjà dans le titre, ce que le lecteur découvre dans une des dernières scènes du roman. Tout au long du récit, le lecteur est enclin à croire en l'innocence d'Aloysius au premier sens du mot, à savoir sa non-culpabilité devant la loi. Toutefois, une des rares « certitudes » s'effondre à la fin du livre dans le meurtre du maître. La scène avertit doublement le lecteur. Tout d'abord en mettant en cause tout ce qui a été raconté et, deuxièmement, en l'attirant vers l'interprétation qui met au premier plan l'innocence comme un fait de la langue. La seule fois où celle-ci est accomplie au sens que Millet donne au mot *innocence* – « le fait de ne pas nuire » (*ADC*, 64) – c'est quand Aloysius bavarde avec les femmes et se sent « libre de parler de tout et de rien » (*I*, 37), c'est-à-dire quand la parole n'est qu'un passe-temps.

L'introduction de la figure de l'idiot et du scripteur dans l'œuvre apporte des implications riches qui seront développées par Millet en profondeur dans les récits ultérieurs. Dans *L'innocence* la fusion du scripteur et de l'idiot sous-entendue dans le « devenir-idiot d'un scripteur » (*FAC*, 85) n'est pas achevée. En ce qui concerne la figure du scripteur, ce proto-écrivain n'est encore qu'un personnage secondaire, mais il va se confondre éventuellement avec le locuteur – l'élément créatif dans le couple – pour former une seule entité, l'écrivain. L'interrogation qui résulte de la fusion gagnera ainsi en pertinence dans les œuvres qui interrogent l'acte d'écrire et de la création artistique en général. Toutefois, on ressent déjà dans la figure du scripteur les qualités déterminantes des écrivains. Le scribe efface sa propre volonté et manifeste son indifférence à tout ce que

¹⁸ Cette « rupture avec le social » (*FAC*, 85) s'accomplit encore comme l'emprisonnement d'Aloysius, tandis que plus tard la rupture devient le choix conscient des personnages de s'exiler.

le narrateur peut dire et n'adresse la parole à Aloysius que pour lui « demander de répéter un mot » (*I*, 17). Conformément à la philosophie de l'effacement, il est décrit le moins possible et sa description cache plus qu'elle ne révèle. Il est « sans âge » (*I*, 16) et son regard « se laisse rarement saisir » (*I*, 16). En plus, le métier de scribe, ainsi que celui de l'écrivain supposent « la plus grande humilité » (*I*, 17), dont la raison principale est que les deux écrivent des « phrases que nul peut-être ne lira jamais » (*I*, 17). Cependant, il est emblématique que le scribe dispose d'une voix qui « est d'une grâce étonnante chez un homme d'aussi modeste apparence » (*I*, 17). La grâce est en contraste avec les bruits que le narrateur produit quand il essaie de traduire ses souvenirs en parole. Le paradoxe inhérent à l'écriture et la parole tient au fait que même si la parole est la forme primordiale et par défaut plus exemplaire de la vitalité d'une langue, l'écriture est nécessaire pour en porter le témoignage. Pour Millet la parole correspond au « dialecte limousin » (*ADC*, 45) parlé par sa mère : « langue maternelle en deçà du français, qui est pour [lui] une langue paternelle. Langue de l'origine, de la voix en quête de justesse, de tonalité, dans une énonciation sans destin, sans supplément scripturaire » (*ADC*, 46). Dans ce sens, l'écriture est moins parfaite, parce que secondaire. Cependant, l'écriture exige plus de travail pour qu'on la maîtrise et son effet sur l'avenir de la langue est plus durable et beaucoup plus prononcé que celui de la parole, parce que les langues qui s'appuient sur un système écrit sont moins susceptibles de changer. L'écriture ralentit l'évolution de la langue, voire la fige dans le temps comme une photographie qui empêche le passage du temps. À l'instant où le parleur et le scribe s'unissent dans la figure de l'écrivain, les ambiguïtés existant entre l'écriture et la parole s'intériorisent. Le présage des problèmes qui en résultent et qui vont hanter les personnages des récits à venir est esquissé déjà dans *L'innocence*. Si le narrateur se soucie de sa propre capacité à raconter une histoire vraisemblable, il se soucie également de ce que le scribe peut faire de ce qu'il raconte. Comme Aloysius le dit : même si le scribe prend « par écrit tout ce que je dirais [et] mettait ensuite mes paroles en ordre et en bon français » (*I*, 16), il est « probable que dans ces pages je ne reconnaîtrais pas mes paroles » (*I*, 75). L'écrivain sera ainsi

confronté au problème de donner à la matière première, à la parole, une existence écrite.

Toutefois, après le roman *L'innocence* l'écriture ne devient pas immédiatement l'enjeu principal. C'est la parole qui domine encore dans les récits du recueil *Sept passions singulières* paru un an après, en 1985. Dans le premier conte, *Leçons pour le Mercredi Saint*, la jeune cantatrice Micaëla dispose d'une telle « pureté vocale » (SPS, 27) qu'un amateur de musique l'engage pour un concert. À l'instant donné et après maintes préparations qui assurent aussi la pureté physique de Micaëla, elle est prête à accompagner de son chant la vie de l'amateur pendant ses dernières heures. Dans le deuxième conte, *Feierlich, misterioso*, Millet met en scène un village entier « où l'on parle le français le plus pur » (SPS, 41) et où « parler est en quelque sorte la seule lumière que [les habitants] tolèrent » (SPS, 42). Le troisième récit du recueil est cependant le plus représentatif de la réflexion sur la langue. Le conte intitulé *Dans la ville de L.* peut être résumé comme un dialogue entre la narratrice et un homme qui se croisent dans la rue. Or rien n'est déterminé et il est possible que la rencontre n'ait jamais eu lieu. On ne sait rien sur le contenu de ce que les deux personnages se racontent, parce que dans la ville de L., tout discours semble être « inspiré par le vent » (SPS, 57). Les paroles de l'inconnu « se dissipaient aussitôt dans l'air tiède » (SPS, 60) et si la narratrice retient quelque chose, elle oublie tout, immédiatement (cf. SPS, 61) et confesse écouter à peine (SPS, 65) l'autre. Les seules certitudes offertes au lecteur sont relatives à l'usage de la langue, notamment au changement du ton et à la qualité de la voix. Le dénouement dans lequel la narratrice adresse au lecteur la question « Et vous, vous, qui êtes-vous ? » (SPS, 71) conclut la révélation qu'elle est « condamnée à n'être plus que paroles » (SPS, 70). Plus qu'une simple conscience du personnage de n'être qu'une représentation textuelle, Millet reprend cette position à son propre compte : « je ne suis pas tout à fait au monde comme je suis à la langue » (SDL, 19) et même à propos du monde : « le monde respire ou s'enténèbre dans la langue » (SDL, 19). Le constat aura de profondes répercussions pour le projet « de dire une dernière fois ce qui est en train de s'effacer » (PES, 41), à savoir la province française. Néanmoins, avant d'aboutir dans la reconstitution d'un monde entier, on

retrouve des romans qui proposent une interrogation sur l'écrivain et le processus de la création artistique.

3.

Expérience de l'écrivain – la figure de l'artiste et de son œuvre

L'inquiétude littéraire à propos de la langue est présente dès les premières œuvres de Richard Millet, *L'invention du corps de saint Marc* (1983), *L'innocence* (1984) et *Sept passions singulières* (1985) ; le premier tome des essais, *Le sentiment de la langue* (1986), lui est aussi consacré. L'écrivain interroge les moyens d'expression et les limites de la communicabilité esthétique, et prépare le terrain pour un questionnement, essentiel pour lui, sur ce que signifie être l'artiste et sur l'acte d'écrire. « 'La dramatisation de l'acte d'écrire' [...] semble le préalable nécessaire à l'écriture » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 75) et « Richard Millet l'élabore dans *L'angélus*, *La chambre d'ivoire*, *L'écrivain Sirieix* » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 75). Cela ne signifie point qu'il exclut désormais tout discours sur la langue, mais celui-ci n'est plus l'enjeu principal. Et même, si plus tard « la figure de l'écrivain n'apparaît pas au premier plan » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 111) depuis le premier tome de la trilogie siomoise, *La gloire des Pythre*, ce n'est pas pour autant qu'elle disparaît ni que les thèmes de la langue et de l'acte d'écrire disparaissent de l'œuvre. Les interrogations initiales de l'œuvre de Millet continuent à sous-tendre toute sa réflexion.

Dans la préface de l'édition 2001 qui rassemble les trois courts romans en un seul volume, Millet suggère l'idée que la « Petite trilogie noire » composée de *L'angélus* (1988), *La chambre d'ivoire* (1989) et *L'écrivain Sirieix* (1992) est fondamentale pour la constitution de l'identité de l'écrivain. Il désigne la trilogie comme une « autobiographie transposée » (A, CI, ES, 9) et précise que les romans « peuvent se lire

comme trois variations sur le thème de la création artistique [...] Trois autoportraits dans lesquels la ressemblance avec l'auteur est à la fois certaine et mensongère – en tout cas ironique » (*A, CI, ES*, quatrième de couverture).

La présence de l'écrivain est constante dans la trilogie, tant par le mot que par la figure qui se manifeste dans celle de l'artiste, pris en son sens le plus général. D'où vient cette nécessité d'interroger l'acte artistique ? Tout acte artistique, y compris l'écriture, est une activité ambiguë et paradoxale, écrire pour se délivrer de l'écriture, créer pour se délivrer de l'Œuvre. Millet l'explique : « toute mon œuvre n'est-elle pas travaillée par le désir opiniâtre, par la nécessité de me délivrer de la littérature ? La condition d'écrivain ne m'a jamais paru coïncider tout à fait avec celle de l'homme » (*SDL*, 71). Un autre paradoxe, encore plus fondamental, concerne la condition générale de l'écriture. Toute écriture demande la réclusion, parce que l'acte d'écriture est toujours une activité solitaire, mais il exige également l'extraversion. L'écriture ne prend le sens d'œuvre littéraire que par la forme du livre, du roman, de l'essai, et par leur publication. Une œuvre est par conséquent une tentative de réconcilier les deux extrémités de la condition de l'écrivain. Cette « tentative aussi nécessaire que vaine » (*FAC*, 22), pour reprendre les mots de Millet sur l'autobiographie, ne peut aboutir autrement que par l'échec. La critique littéraire remarque naturellement ce penchant. Quand J. Y. Laurichesse aborde la trilogie, il note que chacun des romans est « centré sur une figure d'artiste marquée par l'échec » (Laurichesse, 2007 : 57). Néanmoins, il faut comprendre l'échec dans le contexte que lui attribue Richard Millet dans son *Fenêtre au crépuscule*. Contrairement à l'intuition, il donne au mot une signification positive : « l'échec en tant que moteur d'une œuvre, façon de travailler à sa ruine, indifférence soudaine devant la possibilité du succès, refus de tout couronnement, achèvement, enfermement » (*FAC*, 167-8).

Dans cet inachèvement on remarque une influence majeure du genre de l'essai que Millet perfectionne dans les années 1980 et qui est par définition « libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas ou réunissant des articles divers » (*Le Petit Robert*). Millet exploite les possibilités réflexives du roman : les questionnements de l'œuvre littéraire, de l'écrivain et de la

langue, ne sont jamais entièrement épuisés, ils ne peuvent l'être, et sont repris sous un autre régime narratif dans les romans. La parenté des thèmes entre les romans et les essais est évidente. Les romans offrent encore plus de souplesse dans le traitement de sujets différents : l'essai décrit et déclare, le roman montre et suggère. Le roman peut ainsi profiter d'interprétations multiples, dont celles qui ne sont pas consciemment assumées par l'auteur. Il est vrai que les essais ne doivent pas toujours relever des positions cognitives de l'auteur, mais le roman est mieux adapté à les assimiler de façon ouverte, plus libre. Cette redondance qui est propre à l'œuvre de fiction lui permet d'explorer les pistes imprévues qui lui restent fermées dans les essais. Par cela, le roman se justifie esthétiquement comme œuvre d'art, utile d'un point de vue réflexif, voire plus efficace que les écrits relégués dans les emprises de la langue dénotative. Ce rapport entre le monde et le roman sert de base à l'argumentation de Zuzana Malinovská qui y voit une justification des recherches littéraires. Pour elle, l'œuvre littéraire

entretient en effet avec le contemporain du monde un rapport privilégié qui n'est ni celui de l'historien, ni celui du sociologue, pas davantage celui du moraliste, et s'il partage avec eux le même matériau, il participe de façon originale et irréductible à l'élaboration toujours à recommencer d'un savoir sur le monde (Malinovská, 2010 : 17-8).

La connaissance et l'élucidation du réel sont une puissance du roman et à ce titre les humanités ne peuvent être séparées de la connaissance scientifique. Dans le contexte du débat passionné entre les sciences de la nature et les sciences humaines (qui visent dans le fond à récuser l'idée de l'utilité de la formation aux humanités), est négligée la nature ambiguë et complexe de l'objet de leur étude. Si la critique littéraire et la critique d'art en général sont souvent contestées même dans le cadre des humanités, il faut rappeler qu'elles étudient un objet doublement problématique. Les œuvres d'art traduisent la perception particulière qui est forcément provisoire, du monde qui est infiniment complexe. Du point de vue de la science, une théorie de la perception et du comportement créateur de l'artiste dans le monde ne peut être valable qu'à être aussi complexe que l'objet étudié. La futilité d'une telle approche a été illustrée par Jorge

Luis Borges dans son texte allégorique intitulé *De la rigueur de la science*, reproduit ici dans son intégralité :

En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Lib. IV, Cap. XIV, Lerida, 1658 (Borges, *De la rigueur de la science*)

En effet, l'œuvre d'art en général et le roman en particulier, tels que les conçoit Millet, pris dans la tension entre matière et forme, portent en eux un inachèvement essentiel. Malgré la richesse des moyens stylistiques et la variabilité de la matière traitée et en dépit de la nature productive de la langue connotative des romans, Millet est bien conscient de ses limites : « L'écriture ne saurait retenir un visage, comme le font les mains. Et nous voudrions nous en consoler avec des mots ! » (*SDL*, 94) ; ailleurs, il se désespère de ce « qu'aucune langue ne gardera trace de la voix que nous avons, de l'odeur de notre peau, de l'éclat de notre rire, de la raucité de nos râles, du goût de notre sueur » (*SDL*, 159). À cause de l'imperfection de la langue (ou de tout autre moyen d'expression), l'œuvre d'art ne peut jamais suffisamment rendre la réalité dans toute sa complexité et elle ne peut jamais être considérée comme achevée. Il y a toujours infiniment plus dans le réel que dans toutes les représentations que nous pouvons en faire. En plus, l'œuvre d'art entre dans le réel et en devient à la fois l'élément et le miroir mystérieux. Néanmoins, Millet, écrivain et styliste,

doit tenter l'impossible même si, ce faisant, il se condamne à l'échec ou au retrait, ce que met en scène la trilogie¹⁹.

Tout en étant conformes à l'exigence de l'art de mettre en jeu plusieurs niveaux de signification, les trois romans de la petite trilogie noire se prêtent à une lecture qui les réunit autour du thème de la création artistique et de la condition d'artiste. Les enjeux de la création abordés selon des perspectives différentes explorent le thème dans une plus grande intégrité. Tout d'abord, Millet traite la question de l'impossibilité d'une œuvre et la complémentarité entre la souffrance et le plaisir dans *L'angélus* ; ensuite, il questionne les conditions de la création, à savoir, le besoin de la réclusion, du silence et de l'immobilité dans *La chambre d'ivoire* ; finalement, il s'interroge sur la formation nécessaire de l'écrivain dans *L'écrivain Sirieix*. Trois récits, trois échecs, les trois romans sont marqués par le même désir de sincérité des narrateurs, de dire leur imposture et leur mensonge, le mensonge de leur vie, la fausseté de leur obsession de l'Œuvre, ultime sincérité, ultime mensonge. Ce sont trois romans du paradoxe insoluble de la condition d'artiste, de personnages hantés, dont tout fait songer qu'ils sont autant de portraits ironiques de l'auteur.

On peut lire les textes dans l'ordre dans lequel ils ont été publiés, ordre selon lequel Millet les a rassemblés, on suivra néanmoins un ordre d'étude plus propice au développement de la question : le protagoniste de *L'écrivain Sirieix* s'apprête à écrire une œuvre, mais la seule œuvre explicite qu'il accomplit est le récit de son projet d'écrire une œuvre : il traite ainsi de la première partie de la vie de l'artiste, sa formation, mais qui sera pour lui toute sa vie et sa fin ; *La chambre d'ivoire* raconte la vie de l'artiste, Antoine, par la voix de son frère, son ombre double et poète manqué ; et *L'angélus* est le récit de l'artiste accomplissant son œuvre en se retirant du monde, terminant ainsi volontairement sa carrière.

¹⁹ Outre le thème central dans la petite trilogie noire qu'est l'interrogation profonde des « tourments de l'artiste » (Laurichesse, 2007 : 58), J. Y. Laurichesse remarque que « surtout 'la matière de Corrèze' est, dans le premier et le troisième récit, étroitement associé à cette interrogation » (Laurichesse, 2007 : 58). Certes, la seule mention de Corrèze suffit pour qu'on parle de 'la matière de Corrèze', mais celle-ci est encore loin d'être le ciment qui réunit les trois récits. C'est ailleurs pourquoi Laurichesse écarte *La chambre d'ivoire* de toute considération dans sa monographie sur l'auteur.

Pour compléter l'image de l'écrivain ou de l'artiste en général à travers l'œuvre, on recourt également aux romans *Dévotions* (2007) et *Tarnac* (2010) qui semblent clore, du moins pour l'instant, la matière de Corrèze. Malgré les vingt ans qui séparent la publication de la trilogie de celle de *Dévotions* et de *Tarnac*, les textes sont complémentaires et se répondent, parce que si *L'écrivain Sirieix* interroge la fin de la carrière d'un écrivain supposé sans œuvre, dans *Dévotions*, une des plus évidentes incarnations de Millet se retire de l'écriture, à l'instar du narrateur, compositeur de musique, de *L'angélus*. En même temps, *Tarnac* complète l'étalon des formes d'art qui apparaissent dans la petite trilogie noire, par les arts plastiques et développe jusqu'à son comble l'idée de l'imposture. Cette idée obsède également le compositeur de *L'angélus*, traverse le personnage du peintre Antoine et de « son Œuvre », et tisse le destin de l'écrivain Sirieix.

Si, toutefois, le chapitre porte sur cinq romans, d'autres récits et romans sont évoqués au cours de l'analyse. En fin de compte, même si le thème de la création artistique est relégué à l'arrière-plan après la publication de la trilogie, il reste toujours présent et devient de plus en plus une réflexion ironique.

3.1. Devenir artiste

Le dernier récit de la trilogie, *L'écrivain Sirieix*, met en scène un narrateur en première personne qui se prépare à écrire un roman, mais qui échoue à l'écrire, et voit ses intentions se perdre ou changer de forme. L'élan d'écriture nourrit la ferveur de l'interrogation sur la formation de l'écrivain, thématisée déjà dans l'incipit du roman. *L'écrivain Sirieix* commence par une phrase qui introduit le protagoniste, narrateur en première personne : « Je fus longtemps un homme influençable » (*ES*, 197). Par ces mots veut-il dire qu'influençable, il ne l'est plus, et que sa formation est achevée ? Toutefois, l'empreinte de l'*influence* pèse sur le roman entier, parce que son histoire qui résume les étapes de sa formation d'écrivain est le récit des influences qu'il a subies ou recherchées. Si la formation vise surtout l'écriture et l'écrivain, il ne peut pas oublier qu'il

est influençable depuis l'enfance, et que sa formation est une suite de différentes initiations, dont il se souvient et fait le récit.

La première initiation enfantine survient à l'instant où le narrateur prend une conscience définitive de son visage. Cette expérience lui est transmise par un homme, l'immigré du Proche Orient, l'employé de son père, qui défèque et se masturbe devant le narrateur. Le garçon suscite ce comportement malgré le fait que tout dans le récit implique sa laideur. Il passait déjà « pour laid » (*ES*, 201) chez les siens à cause de ses « cheveux presque noirs et bouclés, [ses] yeux trop clairs, [son] visage étroit et [ses] lèvres épaisses » (*ES*, 201). Les mêmes « traces de mélanges impurs » (*ES*, 201) incitent l'ouvrier à s'adresser au narrateur d'abord en arabe et à lui demander ensuite en français si sa mère « n'avait pas fauté avec un homme du désert » (*ES*, 206). La scène implique que la beauté est une qualité relative, mais le narrateur l'interprète différemment. Si l'arabe « était si laid et pitoyable qu'il ressemblait à une vieille gardeuse d'oies en train de rire » (*ES*, 205), et s'il trouve le narrateur désirable, c'est que lui-même doit être aussi laid que l'homme. Donc, il croit qu'à cet instant-là on lui a arraché les « masques héroïques ou romanesques [et que] l'ouvrier lui avait donné sa laideur définitive » (*ES*, 208)²⁰. Cet incident malheureux relègue le narrateur dans la solitude et entraîne l'accroissement de son introversion.

La deuxième épreuve initiatique du narrateur qui doit « encore apprendre qu'[il avait] un corps » (*ES*, 209) est marquée par une passivité profonde du narrateur. Tandis que dans l'expérience précédente devant l'ouvrier, le garçon est stupéfait et ne bouge pas jusqu'à l'instant où il s'évanouit, dans la deuxième épreuve, c'est une fille de ferme qui doit le séduire. Tout d'abord, elle l'invite à la regarder pisser, pour le violer quasiment, ensuite. Dans l'acte de jouissance, le narrateur découvre des plaisirs inconnus, mais ce plaisir est une expérience ambiguë, ainsi que sont ambiguës la beauté ou la laideur. Le plaisir est accompagné du vertige et d'une douleur aigüe qui étouffe tout plaisir qui l'a précédé (*cf. ES*, 211) ainsi que d'une odeur qui « soulevait le cœur » (*ES*, 211) du protagoniste. Cette expérience trouble les relations du narrateur avec les femmes dans

²⁰ Le devenir laid constitue le conflit principal dans le roman *Le goût des femmes laides*.

l'avenir et le renvoie à une vie de réclusion encore plus profonde qu'auparavant. Le narrateur avoue même qu'après cette expérience il n'a pas « cherché à retrouver un plaisir » (*ES*, 211) et cesse de rechercher la compagnie des autres.

Le retrait du monde est au principe encore d'une autre initiation. Un jour le narrateur décide de suivre la lumière du soleil et s'engage dans une traversée du plateau de la Haute Corrèze. Pendant le pèlerinage il éprouve un état de « violente intimité avec [soi]-même » (*ES*, 214). Ce sentiment l'absorbe tellement qu'il va jusqu'à l'approche d'un précipice. Il est sauvé de la chute et d'une mort certaine par son père, alerté et parti à sa recherche. L'épisode marque l'achèvement de l'enfance du narrateur qui apprend sa condition de mortel. La mort prête à cette initiation une apparence métaphysique qui apparaît également aux témoins du pèlerinage du narrateur. Quand le père leur demande la direction que l'enfant a prise, ils comparent son apparence à celle « d'un apôtre sur le chemin de l'Asie Mineure » (*ES*, 213)²¹.

La dernière initiation enfantine de Sirieix concerne son nom. Le narrateur en prend une conscience violente au collège, où l'instituteur prononce le nom Sirieix « en faisant sonner l'x de l'ultime syllabe alors qu'en Limousin on la prononce ei » (*ES*, 217). Désormais, on ne le connaît plus au collège que sous « le nom de *Siriexe* : syllabes qui sonnaient en moi comme le nom d'un traître, d'un personnage frappé d'opprobre, et que je recevais comme autant de coups avec un sourire résigné » (*ES*, 218). Bien qu'à partir de cette expérience, le narrateur entretienne un rapport problématique avec son nom parce que « dans la bouche d'autrui, [il] ne l'entendrai[t] jamais sans avoir la sensation d'être giflé » (*ES*, 215), il trouve dans l'expérience une satisfaction voire le signe du martyr ce qui sera une de ses nombreuses impostures. Sirieix le résume : « nom, visage, corps : enfin ils étaient miens, et j'en tirais une vanité simple qui me tenait lieu de vérité ; ils étaient ma vanité – me disaient tout à la fois mon néant et mon immortalité » (*ES*, 218). L'épisode clôt la première partie de la formation du narrateur. Les quatre épisodes en question introduisent des thèmes relativement banals, à savoir la solitude,

²¹ L'association du narrateur au Proche Orient est un motif récurrent dans le récit.

la conscience de soi et la préoccupation de la mort, ainsi que la nature paradoxale de la vie. Néanmoins, les mêmes thèmes, présentés ensemble, annoncent la présence de l'artiste et, pour cette raison, constituent aussi l'essentiel du questionnement des personnages de Richard Millet. Pour cette raison les initiations enfantines s'avèrent aussi indispensables pour la formation de l'artiste que celles qui surviennent plus tard.

À l'instant où les initiations que le narrateur subit pendant son enfance sont accomplies, commence une autre série, qui devrait introduire le narrateur dans le métier de l'écriture. Or la formation de l'écrivain est un processus qui se prolonge toute la vie. Ces initiations deviennent ainsi des étapes dans la vie du narrateur où il est progressivement secondé par des personnages différents. Le premier est son tuteur de l'école Bourdes-soule, Étienne, le second, c'est dans le voyage littéraire auquel l'invite son père, un mentor, Louis Neuveterre, et enfin c'est l'écrivain Esquirol, mais c'est l'oncle infirme qui lui donne ses traits définitifs.

La première initiation vient de Monsieur Étienne, le tuteur du jeune Sirieix, qui inspire au narrateur « l'amoureux respect de la langue » (*ES*, 224) ou plutôt « du bruissement infini de l'étymologie » (*SDL*, 37), parce que les langues en question sont le latin et le grec. « Cet amour supposait une étude perpétuelle, une sensibilité presque douloureuse, une humilité » (*ES*, 224), ce qui a pour effet l'acquisition du respect devant la langue et sa richesse. La richesse qui réside dans l'étymologie des mots est inscrite également dans « la poésie des noms propres » (*ES*, 223). L'interrogation sur l'origine et la motivation des noms propres qui engendrent le texte, et en tout premier le nom de Sirieix, met en évidence le caractère destinal du nom. Pour Monsieur Étienne, le nom Sirieix se prête au plus haut point à une telle approche et il la révèle à son élève en le lui donnant comme le premier exemple de poésie inscrite dans les noms. Le nom de *Sirieix*²² qu'il « qualifiait de solaire, éveillait en lui le souvenir des monts enneigés du Liban, des plaines de la Syrie du Nord, de palais en ruine dans les sables, d'antiques villes mortes, de jardins sur l'Oronte, des rives bruisantes de l'Euphrate » (*ES*, 223). Au moment où Sirieix quitte

²² Le nom est aussi un toponyme. Le bois de Sirieix se trouve à deux kilomètres à l'est de Viam. C'est un cas ordinaire où noms propres et toponymes communiquent.

l'institut, M. Étienne lui rappelle : « Vous avez un nom magnifique : sachez le mériter, ne point vous laisser aveugler par lui, ni par rien d'autre » (*ES*, 225). Étienne restaure le nom de Sirieix, nom dont le collègue avait fait un motif de persécution, un destin mauvais.

Au jeu des noms auquel le narrateur est tellement sensible contribue également le nom de l'institut Bourdessoule. Dans son sens limousin, bourde soule, ou borde soule, signifie la bâtisse agricole, la ferme ou plus généralement la propriété agricole et *soule* signifie seul. Bourdessoule est ainsi une ferme isolée. D'ailleurs Bourdessoule présente les principes pédagogiques de l'institut par une comparaison empruntée à l'agriculture, pour qui l'éducation c'est « façonner [les] esprits à l'image d'un champ de vignes bourguignon » (*ES*, 223), dans « la lenteur et le silence » (*ES*, 222). Les principes gouvernant l'institut sont les pendants de cette culture des esprits et de l'isolement. De même le jeune homme voit en Bourdessoule une image de Bourdaloue, grand prêcheur jésuite inspiré par le quiétisme. Cependant, si on pense à « la poésie des noms propres » (*ES*, 223) il est important d'explorer aussi les sonorités ainsi que les connotations qui en émanent. Dans cette perspective, Bourdessoule évoque le bourdonnement, le mot que Millet associe à la vie des langues, le bruissement (*cf. SDL*, 55). Ce bruissement, ou l'emploi du mot dans toute son étendue est la stratégie employée dans les plis multiples des significations du nom Bourdessoule, bruissement auquel l'institut l'initie et dont il lui confirme le goût.

L'institut Bourdessoule est aussi le lieu où Sirieix est pour la première fois confronté au risque de sa propre imposture, par la complaisance qu'il entretient envers lui-même, (même si celle-ci apparaît plus explicitement dans les deux autres romans de la trilogie). L'imposture même a deux significations selon *Le Petit Robert*. Dans l'usage soutenu, le mot désigne « la tromperie d'une personne qui se fait passer pour ce qu'elle n'est pas » (*Le Petit Robert*). L'autre signification vieillie désigne « l'action de tromper par des discours mensongers, de fausses apparences ». Dans *L'écrivain Sirieix*, les deux significations de l'imposture concourent au développement de l'histoire dans la dernière scène qui a lieu à l'institut Bourdessoule. Monsieur Étienne tente de détromper le jeune narrateur en lui conseillant de ne pas poursuivre une éducation clé-

ricale parce qu'il sait que Sirieix n'a pas de vocation religieuse. Le tuteur lui propose de devenir professeur ou écrivain, même s'il soupçonne que le jeune homme est un être sans vocation véritable et que c'est cela qui manque au narrateur dans tout les cas. Le conseil du tuteur est d'autant plus cohérent qu'il déclare ailleurs que l'écriture n'est « pas plus nécessaire que la pêche à la ligne, le bilboquet ou la découverte de l'Amérique » (ES, 224) lorsqu'il tente de délivrer le narrateur de ses (im)postures romantiques, le Moi voué à l'écriture du poème. Pour Étienne, le désespoir de Sirieix n'est qu'une comédie ou une complaisance : « vous vous croyez désespéré, dit-il lentement. Vous saviez pourtant que tout ceci [...] aurait une fin et qu'il vous faudrait en vous seul chercher la lumière » (ES, 225-6). Quand le narrateur interprète la dernière scène avec son tuteur, il remarque qu'il y avait « trop de pathos » (ES, 226). Le tuteur s'affiche devant lui pour donner l'apparence d'un martyr, voire d'un Christ. Sirieix contemple son visage et le décrit en ces termes : il « était creusé, rongé par la lumière ; il me semblait qu'il me laissait contempler son visage d'agonisant » (ES, 226). Néanmoins, cette théâtralité témoigne plutôt de son agacement et épuisement qui risque bien d'être celui de son échec à délivrer le jeune Sirieix de ses impostures.

De retour chez soi, après les années passées à l'institut Bourdes-soule, Sirieix passe le temps à ranger les « livres de la bibliothèque paternelle » (ES, 232). Rétrospectivement, il identifie cette activité comme « quelque chose de si extravagant et de si dérisoire qu'[il] la déguiserai[t] longtemps en vocation littéraire » (ES, 232). Il devient une nouvelle fois victime de ses propres mensonges, mais l'épisode lui confère une leçon importante, à savoir que tout classement s'avère peu satisfaisant (cf. ES, 232). L'échec à trouver un ordre satisfaisant peut être interprété comme une allusion à l'écriture même. Analogiquement aux livres, les mots doivent être « rangés » dans les phrases, et les phrases dans les romans. Éventuellement, la frustration du narrateur qui ne trouve pas le bon ordre des mots peut troubler davantage que la faillite dans la bibliothèque. Néanmoins, le meilleur ordre n'est qu'une chimère, parce qu'on peut toujours améliorer l'arrangement des livres, mots ou phrases. Et donc, si

l'écrivain aspire à l'ordre définitif des phrases et mots, il est d'emblée voué à l'échec. Conséquemment, la leçon anticipe le sort du protagoniste.

La deuxième initiation de l'écrivain se déroule au cours de discussion qu'il entretient avec son père. Quand le jeune Sirieix, faute de savoir ce qu'il veut, confirme au père, comme un mensonge, qu'il veut être écrivain (*ES*, 232-3), le père lui dit « avec lassitude : pour écrire, il faut avoir beaucoup vécu » (*ES*, 233). Le père donne à Sirieix comme mentor un de ses hommes de confiance, Louis Neuveterre. Le choix des pays que le narrateur décide de visiter dépend de son intérêt pour leurs littératures respectives. Il explique : « Les villes d'Europe m'intéressèrent pour peu que j'y retrouvassse le souvenir d'écrivains que j'admirais » (*ES*, 233-4). Le narrateur y visite leurs tombeaux, mais évite l'Espagne et le Portugal, parce que leurs « littératures ne [l]'avaient jamais intéressé » (*ES*, 234). Cependant, il éprouve un attrait pour la littérature anglaise dont il considère qu'elle est « l'unique rivale de la nôtre » (*ES*, 234), c'est-à-dire de la littérature française. En plus de dévoiler ses préférences littéraires, le voyage est une nouvelle possibilité de délivrer le narrateur de son romantisme. Son imposture est inscrite dans les adjectifs qu'il emploie pour faire référence au couple qu'il forme avec Neuveterre : « Nous étions deux dévots errants, sceptiques et hallucinés » (*ES*, 235). Louis Neuveterre, le sceptique²³ démasque la vérité au narrateur, lui disant qu'il a « des illuminations d'aveugle ou d'enfant » (*ES*, 235). Le narrateur le confirme : « je vivais à tâtons dans l'infini livresque » (*ES*, 236), mais il continue son existence hallucinée et continue à se tromper. De retour de voyage, Sirieix a « la prétention d'y voir la confirmation de [sa] vocation d'écrivain » (*ES*, 237). Il avoue aussitôt : « Je savais pourtant que je n'écrirais point, étant devant la langue tel un moineau en face d'une couleuvre » (*ES*, 237), tout en disant le contraire, en toute innocence, à ses parents : « je dis que je voulais écrire » (*ES*, 237). S'il est évident que les rêves que le jeune homme entretient sur l'écriture ne s'accomplissent pas, les études lui permettent encore de différer son projet et d'entretenir le mensonge (*cf.* *ES*, 239). Sirieix le qualifie de chimérique, ténébreux et « si insensé qu'il demeura secret pour tout autre que moi jusqu'à au-

²³ Malgré le pluriel dans les « dévots errants, sceptiques et hallucinés » (*ES*, 235).

jourd'hui » (*ES*, 239). Au lieu d'en parler plus, on apprend seulement, que le narrateur a trouvé une nouvelle vocation dans « la pure et humble joie du scribe devant la langue » (*ES*, 239). Dans la nature mécanique de la nouvelle vocation et dans les préférences dont Sirieix parle, on voit de nouveaux indices de la superficialité de sa perception de la littérature. Les valeurs que Sirieix promeut sont pour le moins douteuses : quand il recherche une œuvre pour sa petite bibliothèque, c'est « non pour sa valeur propre, mais pour son format, la beauté austère de son titre, le nom prestigieux de l'auteur, et que je ne lirais pas » (*ES*, 242) ; quant aux écrivains, il confesse que leur « biographie [lui] importait d'ailleurs plus que les œuvres » (*ES*, 245). Le goût du narrateur pour les informations objectives, mais sans réelle valeur esthétique l'incite à réaliser le projet de dictionnaire mental des auteurs de la langue française et de leurs œuvres²⁴. Ce qu'il nommera « sans forfanterie, et en attendant de dissiper les malentendus, [...] son oeuvre » (*ES*, 243). En fait, le narrateur se contente de donner les listes des écrivains qui méritent cette appellation avec les titres de leurs œuvres. Ce projet convient à la nouvelle vocation du narrateur, celle du scribe, évoquant la copie et l'absence de créativité.

La troisième initiation à l'écriture est liée au personnage de l'écrivain qui porte un nom emblématique, Esquirol²⁵. C'est une sorte de nom collectif : il « était risible, comme tant de littérateurs qui [...] sont devenus le fruit incongru de leur œuvre » (*ES*, 259) et le narrateur avoue à la fin du roman qu'Esquirol n'est en fait qu'une invention, une fiction, « synthèse de plusieurs écrivains français [...] contemporains ou morts, et davantage, la figure trop séduisante et détestable de l'écrivain que j'aurais

²⁴ Le narrateur de *L'angélus*, le compositeur, est également saisi par la passion classificatrice et il compose un dictionnaire des compositeurs et des œuvres dans lequel lui-même figure ; « La lettre m, puisque c'est l'initiale de mon nom, ne m'est ni plus chère ni plus difficile que les autres : si je me fais figurer dans ce dictionnaire, c'est que je n'existe plus en tant que compositeur : j'ai même inventé la date de ma mort. J'espère parvenir à oublier qui je fus » (*A*, 86).

²⁵ Esquirol (début du XIX^e siècle) est le nom illustre d'un grand médecin, toulousain, fondateur de la psychiatrie et de l'hôpital français qui a approfondi la connaissance de la maladie mentale, et justement distingué entre illusion et hallucination. Toulouse avec Siom est un des lieux du texte, des trois textes de la trilogie, lieux qui relient les constellations familiales.

Le mot est étymologiquement le plus proche du mot *escural* qui a donné *écureuil* dans la langue contemporaine. Puisqu'à l'institut Bourdessoule on aime l'étymologie, *écureuil* porte l'origine grecque, de l'ombre de la queue : Esquirol une ombre qui ne laisse rien voir de la réalité qui fuit.

[...] pu devenir » (ES, 276). Il se peut que l'amalgame de plusieurs écrivains soit la conséquence de l'actualisation du projet de dictionnaire mental des écrivains français qui est en fin de compte un assemblage d'écrivains dont l'influence pèse sur le narrateur. Ce canon personnel qu'il se construit a pour principe de composition l'illustration de la langue française (cf. ES, 261). Le principe est également à l'œuvre quand le narrateur parle de l'insignifiance des écrivains contemporains français, parce qu'« à de rares exceptions [ils n'ont] aucun sens de la langue française » (ES, 249). Esquirol est « un des rares contemporains capables de perpétuer, qu'il le voulût ou non, l'esprit de notre langue » (ES, 249), mais le narrateur professe du dédain pour l'écrivain à la fin du roman. La rupture laisse plusieurs explications ouvertes. Sirieix se délivre de l'influence et trouve le moyen d'expression qui lui est propre ; en l'occurrence c'est le dictionnaire mental, occulte, secret, sans fin, qui n'existe que pour lui. Simultanément, il se délivre de sa dernière imposture qu'incarne le personnage inventé, Esquirol. Et, si Esquirol est le double de Sirieix, son avenir potentiel, la rupture avec lui présage une dernière fois l'échec du rêve de composer une grande œuvre littéraire.

Mon existence n'aura pas même été le roman pitoyable ou pathétique, encore moins édifiant, que j'imaginai qu'elle fut en rédigeant ces pages, mais, tout au plus, les épisodes qui composent ce maigre et gris récit. J'ai cru quelque temps qu'il pourrait être la préface d'une grande œuvre littéraire – son prélude majestueux et sincère ; or cette œuvre était déjà derrière moi, démesurée, sans fin, secrète et inutile, porteuse de tous les désirs, nostalgique, loin du monde, en moi et hors de moi (ES, 278).

Le narrateur construit une œuvre qui est vaine, inutile et qui, en fin de compte, n'existe pas. Même si Sirieix admet que sa « technique de classification est depuis longtemps au point » (ES, 277), le dictionnaire est impossible à réaliser. Sirieix partage ce sentiment de l'inachèvement avec les écrivains à la recherche du mot juste. En plus, l'achèvement ne doit pas être forcément le but de l'écriture ni du projet conçu par le narrateur. L'écriture, réelle ou imaginaire ne doit pas être un divertissement inutile. Il s'agit, en une large mesure, d'un « acte thérapeutique, un geste médical

que l'écrivain partage avec le médecin » (Malinovská, 2010 : 131). Le narrateur le manifeste implicitement par : « mon œuvre ; ne serait-elle pas, en définitive, un moyen de trouver le sommeil et de braver une solitude que je suis incapable de supporter ? » (*ES*, 277). La question qu'il se pose l'invite à réfléchir sur l'ascèse de la littérature : « n'aurais-je pas découvert, sans avoir rien à écrire, mais en éprouvant les tourments de l'écrivain, que la littérature est une sorte d'apprentissage de la mort ou, pour être moins grandiloquent, du sommeil auquel chacun doit se résigner à sacrifier plus du tiers de son existence » (*ES*, 277). La littérature est donc un des moyens par lesquels on essaye d'apaiser le tourment d'exister, voire par un mouvement vers une profonde « connaissance de soi [...] se délivrer de soi » (*EDR*, 31). La vie peut s'écouler dans l'attente de l'œuvre. Il est cependant également vrai que l'art restitue « à l'infini (ou à l'oubli ?) de l'attente » (*SDL*, 92). Le paradoxe qui résulte de cette conclusion, à savoir d'être emporté dans un cercle vicieux entre la solitude et l'art, atteint son comble quand le narrateur renonce à toute activité et ne souhaite qu'agir « le moins possible », voire souhaite « une immobilité d'insecte sur un mur » (*ES*, 254). Si cette perspective du renoncement à toute aspiration artistique peut être, dans un premier temps, interprétée comme un échec, pour Millet c'est plutôt le signe du véritable écrivain qui « cherche ailleurs sa grandeur : dans la solitude le refus, le dialogue avec soi, qui passe par les œuvres d'autrui, et par une forme de silence » (*EDR*, 32).

L'accomplissement de la formation ne garantit pas que l'écrivain s'engage à écrire une œuvre. Voire, la formation, elle-même, porte en soi la connotation de l'inaccomplissement. On l'observe dans la dernière initiation de Sirieix. C'est l'oncle maternel de Sirieix, blessé d'Indochine (*ES*, 250) qui, comme le dit le narrateur, a offert « à [son] esprit son pli définitif : celui d'un rêveur scrupuleux » (*ES*, 252). Ce dernier pli concerne « le sentiment géographique et historique de la France » (*ES*, 252), mais ce sentiment dépasse les préoccupations du narrateur. Celui-ci est trop investi dans une interrogation personnelle sur la création artistique. L'épisode qui passe dans le récit presque inaperçu laisse une nouvelle piste à explorer pour l'écrivain Millet dans les œuvres à venir. *L'écrivain Sirieix* est donc à la fois l'ouverture de la petite trilogie en tant

que récit de formation, mais aussi sa clôture, parce qu'elle préfigure les thèmes à venir.

3.2. Être artiste et l'acte créateur

Le roman *La chambre d'ivoire* explore, à la différence du roman précédent, les conditions de la création artistique, à savoir le rapport qu'entretiennent la réclusion, le silence et l'immobilité avec l'art. Pour ce faire, le roman met en scène le personnage de l'artiste dans le cours de sa vie. Malgré sa position centrale dans la trilogie noire, le roman s'y inscrit de façon ambiguë. Dans les deux autres romans, les narrateurs artistes, musicien et écrivain, sont leur propre sujet. Le narrateur de *La chambre d'ivoire* n'est pas l'artiste même s'il s'est voulu poète, et malgré son rêve d'un recueil de *lettres d'Ibiza*, écrites à son frère aîné, Antoine qui est peintre et le sujet principal du tableau. Le narrateur est attaché à Antoine à tel point que sa vie est la copie ou l'ombre de celle de son frère. Il avoue explicitement qu'il est « comme une invention de [son] frère, son double fugitif, fantomatique » (*CI*, 159). L'importance d'Antoine, voire sa position centrale pour le développement de l'histoire est évidente, puisque, après la mort d'Antoine, le narrateur, dont on ne connaît pas même le nom, se retire de la vie, dans sa chambre d'enfance, dans la longue attente de la mort. Il est devenu vieux, se tait et clôt son récit sur l'image du visage de son frère. La vie d'Antoine encadre ainsi en ombre double, l'histoire des frères.

Le roman débute par une courte évocation du présent du narrateur, dont on ne sait rien, sinon qu'il vit dans le sommeil, les rideaux de sa chambre tirés. De l'enfance des deux frères, on apprend leur troublante ressemblance et leur beauté archangélique, le désir qui lie intensément le narrateur à son frère aîné. Une sœur, Léa, dont il ne veut pas, car elle est le signe de leur séparation, naît et meurt. Antoine rêve de « petites îles, dans lesquelles il n'est pas possible d'échapper à soi » (*CI*, 104), et les raconte à son frère dans les nuits communes. L'enfance finie, Antoine déménage à Paris pour devenir peintre, mais sa formation n'est jamais évoquée. Quand le narrateur le suit après un certain temps, Antoine est

déjà marié et sa carrière de peintre est bien établie. Le mariage d'Antoine avec Irina éloigne davantage les deux frères qui se rencontrent de moins en moins. Pour le narrateur, avec le mariage, « l'ordre stellaire était ruiné » (*CI*, 132). Cependant, la complicité des deux frères reste très forte. Un jour que le narrateur visite l'atelier d'Antoine quand personne n'est là, il interprète les œuvres comme des signes de leur relation : « Je songeai que les grandes toiles quasi blanches d'Antoine étaient peut-être des signes adressés à moi seul, et qu'il s'accommodait de cette imposture apparente parce qu'elle restait l'unique moyen pour lui de manifester, derrière la façade conjugale, par une évidence plus secrète, son attachement à un ordre bouleversé » (*CI*, 133). Au moment où le narrateur conclut que les œuvres d'Antoine sont des métaphores de leur relation, il commence à les mutiler : « avec un couteau de cuisine je lacérai et trouai la plupart des toiles exposées – méthodiquement, sans hâte, non pour les détruire, mais pour signifier [...] que je n'étais pas dupe » (*CI*, 134). Par cet acte, le narrateur prend, pour la première fois, l'initiative dans la relation avec son frère. Or l'acte doit être compris comme l'achèvement des œuvres et non comme leur destruction, parce que la relation mutilée exige la mutilation de sa représentation. Le narrateur le révèle dans l'apologie qu'Antoine fait de l'acte : « C'est à ce moment que j'entendis Antoine chuchoter, non sans ironie, que je lui avais au fond rendu service, en donnant à ses toiles une dimension inattendue, inespérée – leur véritable dimension peut-être » (*CI*, 135). Le narrateur continue à justifier les mutilations qu'il a faites ainsi que celles que son frère a ajoutées avant d'exposer les œuvres. Il les considère comme le moyen de « dénoncer l'imposture avant-gardiste et accéder à une tout autre nudité, à un dépouillement nouveau, à la figuration : la représentation de visages, de ciels, de scènes singulières d'enfance, [lui] paraissait être la voie véritable d'un peintre qui avait irréversiblement rompu avec le monde » (*CI*, 137). La suggestion du narrateur est prise sérieusement par Antoine qui s'empare aussitôt de la peinture figurative : « quelques mois plus tard, Antoine exposa une série de dessins représentant, dans une insoutenable nudité, le visage de sa femme » (*CI*, 137). L'exposition est accueillie d'un « silence prudent, ou inquiet » (*CI*, 137) et pousse Antoine à se retirer du monde, abandonnant ses femme et enfant, il part pour l'été naviguer dans

les îles. (cf. *CI*, 145). Dans cette rupture avec le monde et la famille ne se révèle pas exclusivement la réalisation du rêve d'enfance, mais aussi le caractère paradoxal de l'art. Au fur et à mesure que les peintures d'Antoine deviennent de plus en plus figuratives et expressives, c'est l'artiste qui s'efface du monde jusqu'à ce que de son existence ne subsiste qu'une toile blanche semblable aux toiles blanches que le peintre peignait avant sa transformation en artiste figuratif. Le retrait de l'artiste est la conclusion naturelle des convictions d'Antoine, parce que pour lui la fonction de l'art ne consiste pas « à produire une œuvre, mais à rechercher, grâce à un exercice austère, une solitude sociale, une vérité sur soi, un point où plus rien ne l'atteignît que la réminiscence [...] de notre consanguinité, de notre ressemblance » (*CI*, 123) comme le narrateur l'explique. Antoine n'est pas un peintre artiste qui se consacre à une œuvre, mais il est dans un exercice ascétique de paix à la recherche de son frère. La deuxième partie du roman reflète elliptiquement le destin d'Antoine. Pendant son absence, on n'en parle plus, il n'écrit pas à sa famille et ne produit aucune œuvre. À condition que la solitude et la réclusion soient les conditions nécessaires de la création ainsi que leur but ultime, au sens paradoxal que lui donne Antoine, l'absence d'Antoine est la manifestation suprême de l'art, non comme production d'une œuvre, mais comme ascèse, et même sa mort peut être interprétée comme la continuation, en ce sens, de la vie artistique dans sa forme parfaite. En tant que le mieux accompli des artistes, Antoine est le seul artiste dans la trilogie qui ne prend pas la parole.

La disparition d'Antoine, dans la deuxième partie du roman, est parfaite ; il est non pas mort, mais disparu en mer. Le narrateur doit désormais remplir le vide qui en résulte et c'est grâce à lui que l'absence d'Antoine peut être thématifiée. Alors que sa vie est l'ombre de celle d'Antoine, connaître le destin de l'un implique la connaissance de l'autre, même si le narrateur n'apprend pas l'étendue de la correspondance de leur vie que « plus tard, lorsque à [s]on tour [il fut] retourné à l'immobilité statuaire du parc et au silence de [s]a chambre » (*CI*, 118). En effet, sa vie évoluait vers une solitude qui s'affirme dans l'immobilité des lieux de son enfance. Longtemps après la disparition d'Antoine, le narrateur parle de son état présent, revenu à la chambre d'ivoire. « À mon

tour » renvoie à la fois à la reprise de l'activité accomplie par Antoine, et évoque l'idée de la tour d'ivoire, la locution signifiant « retraite hautaine ; position indépendante et solitaire d'une personne qui refuse de s'engager, de se compromettre » (*Le Petit Robert*) qui n'apparaît pas explicitement dans le texte, mais dont la présence est, grâce au titre du roman, omniprésente. La chambre d'ivoire est le refuge où le narrateur rentre après son séjour parisien et ses voyages pour retrouver le calme. Le goût pour le silence, la solitude et l'immobilité semble être partagé par la famille du narrateur. Ainsi le père qui a travaillé toute sa vie hors de la maison familiale, à sa retraite, « regagna sa demeure pour n'en plus bouger, s'enfermant dans un silence que paraissait creuser chacun de ses gestes » (CI, 117). Enfin, le narrateur s'adonne à la contemplation avec son père : « mon père et moi demeurâmes des jours entiers, silencieux, et immobiles dans les chaises longues de la véranda » (CI, 120), les deux terminant ainsi leurs vies dans l'immobilité et la réclusion.

L'immobilité du narrateur ne se manifeste pas uniquement dans ses actes, mais aussi dans les préférences. La lenteur et la solitude sont évoquées déjà dans la première phrase du roman : « Le sommeil occupe une place toujours plus importante dans ma vie. J'aime l'obscurité avec la passion de ceux que terrifient les après-midis lentes et le bleu du ciel » (CI, 93). Même la géographie du lieu contribue à la création de l'atmosphère statique. La réclusion de la chambre dans laquelle le narrateur trouve son refuge est apparente, mais d'autres indices sont encore plus flagrants. « Au fleuve qui traverse la ville, je continue de préférer l'eau verte et immobile du canal qui semble ne venir d'aucun lieu, et ne mener nulle part » (CI, 95). Ces détails qui n'apportent rien au développement de l'histoire ont le caractère des verbes performatifs : ils accomplissent l'action qu'ils désignent. Dans ce sens, évoquer le canal, est une autre manière de dire arrêter le cours de l'histoire. L'image du canal peut également constituer une métaphore de la structure du roman. Tandis que l'appellation *roman fleuve* suggère l'écoulement chronologique et lent de l'histoire, s'étendant souvent sur plusieurs tomes et traitant la vie d'une famille avec autant d'affluents que sont les personnages épisodiques ou secondaires, la métaphore *roman canal* évoque la narration qui, tout en abordant la vie d'une famille, n'a pas de prétention chronologique ni de

direction. C'est l'image d'une écriture du silence et de l'immobilité par excellence. L'eau stagnante évoque le monde figé avec des endroits cachés qui se prête à l'exploration surtout dans sa dimension verticale. Les profondeurs inconnues du canal invitent, par extension dans le domaine psychologique, à l'introspection personnelle²⁶. Dans la même logique de la verticalité peut se lire l'extension de la métaphore dans le domaine musical. Ici, le narrateur décrit le temps dans lequel se sont retirés ses parents, pratiquant ensemble de la musique de chambre, la « lenteur heureuse, proche de l'immobilité, où le seul temps qui comptât devenait celui, incommensurable, de la musique » (*CI*, 126).

L'immobilité du narrateur est thématifiée une fois de plus dans les épisodes de voyages, même si le voyage semble contredire à première vue cette notion. Le dégoût ambigu du narrateur pour les voyages se manifeste dès l'âge de vingt ans : « Moi qui n'étais en vérité curieux de rien, n'avais nulle envie de voyager et ne me souciais plus, à vingt ans, que de mon repos intérieur » (*CI*, 142) même si à l'évocation par un inconnu séducteur, des îles Kerguelen, il est pris par « un vif désir d'aller [...] dans ces îles nues » (*CI*, 142). L'enthousiasme, très fugace, d'aller dans ces îles est à l'évidence un rappel du goût dont son frère l'entretenait, dans leurs nuits enfantines, rêve des petites îles qui sont représentées comme les contours minuscules, sans rien dedans. Cette représentation incite Antoine, et par conséquent le narrateur, à croire qu'il peut y trouver la solitude parfaite, oubliant que les apparences cartographiques sont trompeuses. « La passion de mon frère allait aux petites îles, dans lesquelles il n'est pas possible d'échapper à soi, qui donnent en même temps la mesure de l'homme tout en lui montrant son inanité » (*CI*, 104), lieux de prédilection pour les rites de passage que la connaissance de soi entraîne. Or le narrateur est trop passif pour s'embarquer pour un voyage réel et si un jour il prétendait « aimer les petites îles » c'est par une façon secrète de parler de son frère. Sur ce malentendu, sa maîtresse Pauline l'emmène un jour à Ibiza. Elle doit le forcer, parce qu'il est presque im-

²⁶ L'association de l'introspection aux profondeurs de l'eau est souvent évoquée dans la psychanalyse et également dans la critique littéraire inspirée par la psychanalyse, surtout celle de Gaston Bachelard, qui explore l'eau de toutes les perspectives et dans tous ses aspects dans *L'eau et les rêves* (1941).

possible de le convaincre d'abandonner sa chambre. Il lui suffit qu'on propose une activité quelconque et il s'adonne aussitôt « à des tergiversations sans fin » (CI, 145) et « insiste sur la nécessité de sa retraite, du silence, de l'Œuvre » (CI, 146). Il est emblématique que le narrateur évoque l'Œuvre dans le contexte du silence, parce que les deux sont, dans sa conception, complémentaires et inséparables et partagent la même imposture. Le voyage involontaire du narrateur s'avère vite fondamental pour ses futures considérations sur l'art. Il se rend vite compte qu'il ne lui reste « qu'à écrire » (CI, 158) parce qu'il a mis dans sa valise des vêtements et livres inutiles, une fois à Ibiza. L'île accentue de surcroît le sentiment de réclusion, parce que c'est une prison parfaite. Si le narrateur est incapable de se préparer effectivement pour le voyage, il est trop passif pour s'échapper de l'île. Pour ce faire, le narrateur a besoin de l'avion, mais il est trop las. Il lui est impossible de s'acheter un billet et doit rester sur place. De l'immobilité forcée dans l'île ainsi que celle à laquelle il s'assujettit dans la chambre résultent des conditions contraintes, mais parfaites pour la contemplation et l'écriture. Or, le narrateur n'écrit que des lettres dont « un seul être était le destinataire [...] Antoine » (CI, 159). Celui-ci, l'unique 'lecteur' des lettres n'en reçoit jamais aucune et le rêve du narrateur de les publier dans « un recueil posthume » (CI, 159) dans lequel il confesse vouloir donner « à lire l'essentiel de [son] existence, c'est-à-dire pas grand-chose » (CI, 159). Il faut également admettre qu'il s'agit de l'échec du narrateur et non d'Antoine. Même si le narrateur songe souvent à écrire une œuvre, son importance et son originalité n'égalent jamais celles d'Antoine sinon dans le sentiment commun de l'imposture. L'imposture est assumée chez Antoine, parce qu'il peint des tableaux, mais d'une façon de plus en plus irrécupérable par le marché ou la mode ; l'imposture est inapparente chez le narrateur qui n'a rien publié.

Exilé sur une île, le narrateur perfectionne son 'art' de la réclusion, une entreprise qui le fait passer « sans peine pour un être singulier – sinon poète » (CI, 165) aux yeux des touristes ainsi que des indigènes. Le narrateur se contente d'être et de vivre dans une quasi-immobilité (cf. CI, 174) et décrit son expérience de la façon suivante : « Je ne quittais plus l'auberge que pour aller dormir sous le figuier. Je ne déplaçais ma chaise qu'au moment où un rai de soleil, perçant l'épaisse treille, tombait sur la

main ou sur la joue » (*CI*, 174). C'est à cet instant où l'histoire s'achève en son extrême inertie qu'arrive la nouvelle de la mort d'Antoine. Cette nouvelle donne le sens de l'attente immobile du narrateur : c'est cela qu'il attendait, sans le savoir, ou le sachant obscurément par la ressemblance qu'il entretient avec son frère, et cette mort le plonge dans un surcroît définitif de solitude. Il songe à le suivre, et tente de se suicider, mais échoue – il ne pourrait jamais devenir aussi accompli que son frère – et faute de mourir, il opte pour l'état le plus proche de la mort. Il pousse l'expérience de l'immobilité à son comble. Conseillé par un ami il s'efforce de « faire le vide en [soi] » (*CI*, 186) sur un rocher dans une île déserte pour se débarrasser de soi « sans même prendre la peine de [s]e lever pour pisser » (*CI*, 187). Peu après cette expérience, le narrateur est sur le point de quitter Ibiza ; une jeune Allemande « voulut savoir qui [il] étai[t] ; [il] lui rétorquai[t] sèchement que [il] n'étai[t] plus rien » (*CI*, 189). Désormais le narrateur vit, tout laisse à penser, depuis de longues années, dans sa maison de Toulouse, pour n'en plus bouger et clôt son récit par les mots qui disent son attente sans fin : « Je ne mettrai pas fin à mes jours. J'attends le moment où les songes m'étreignent. Je dirais bien que j'attends la mort, si ce n'était là une attente sans fin et que précisément la mort est ce que l'on ne peut attendre » (*CI*, 191). La dernière phrase du roman montre un souci profond du narrateur de rejoindre Antoine : « jour après jour [...] je m'allonge dans la chambre et regarde mon frère incliner sur moi son visage » (*CI*, 191). La phrase est emblématique pour l'évocation du miroir qui représente la relation des deux frères. L'impression du narrateur de voir le visage de son frère mort lui prête une apparence vive, tandis que le narrateur se rapproche de la mort. Après la mort d'Antoine, l'existence du narrateur n'a plus de justification. À force d'être seulement le « double fugitif, fantomatique » (*CI*, 159) de son frère, il ne peut jamais devenir artiste.

La vie des deux protagonistes montre que le silence et la solitude sont des qualités de vie et qu'ils vont de pair avec l'art. Si la création de l'œuvre d'art exige la solitude, la réclusion et le silence, l'accomplissement de la vocation créatrice mène vers la réclusion, la mort et le silence. L'art et la solitude se poursuivent ainsi dans un cercle vicieux et font de la création une activité paradoxale. La seule façon d'être au

monde pour un artiste est d'aspirer à la perfection, à la vie dans une tour d'ivoire où l'on ne bouge plus pour ne pas perturber la perfection de l'état des choses. L'écho de cette attitude qui consiste dans l'effacement progressif de l'artiste de son œuvre est perceptible même presque vingt ans après la publication de *La chambre d'ivoire*, en 2007, quand Millet rappelle que « tout récit doit s'efforcer de dire en sa tremblante vérité, la seule qui nous soit donnée, celle du corps inventé, hélé, surgi du bruissement du temps pour se montrer dans la langue et s'y effacer » (*PES*, 31).

Si l'existence de l'artiste est constamment hantée par la relation paradoxale entre la présence et l'effacement, l'acte créateur s'avère encore plus problématique. C'est déjà dans *La chambre d'ivoire* que l'image de la création artistique en tant que perfection de la pureté est doublement mise en cause. Millet le fait en exploitant les métaphores qui deviennent des motifs récurrents dans toute son œuvre. La création artistique s'y dérobe tantôt comme l'acte sexuel, tantôt dans l'imagerie scatologique. Or, tandis que les deux images transparaissent en filigrane dans les récits ultérieurs, l'imagerie scatologique qui n'est encore dans *La chambre d'ivoire* qu'un embryon remplace de plus en plus l'imagerie de l'acte sexuel. Ce changement a probablement plusieurs causes. Tout d'abord, la parenté entre la création artistique et la procréation est trop évidente et ce n'est que par associations que cette parenté s'établit aussi avec le domaine scatologique. Ensuite, les images scatologiques répondent mieux au rapport de plus en plus ironique que Richard Millet entretient avec son œuvre. Finalement, quinze ans après la publication de *La chambre d'ivoire*, Millet professe de son « dégoût croissant des métaphores, des paraboles, des allégories, des symboles trop évidents » (*FAC*, 171). Certes, l'analogie entre la création artistique et la sexualité est aussi apparente et équivoque qu'elle laisse très peu d'ambiguïtés et rend toute considération redondante et même Richard Millet affirme que « le caractère sexuel de l'écriture est évident » (*FAC*, 164) dans l'entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison. Quand celle-ci aborde le thème de la sexualité, elle évoque en premier *La chambre d'ivoire* où la sexualité domine en tant que figure de l'acte créateur.

Les deux protagonistes du roman, le narrateur et son frère Antoine, sont tellement complémentaires qu'ils constituent en effet un seul personnage, en représentant deux pôles de l'artiste. Tandis que le narrateur échoue en tout, Antoine est celui qui parvient à une certaine notoriété. Sa perfection et sa pureté en font l'archétype de l'artiste déjà de son vivant. Sa supériorité résulte de la capacité à créer des œuvres d'art, tandis que ceux qui sont dépourvus de talent, c'est-à-dire le reste de l'humanité, sont relégués dans une position d'observateurs et de récepteurs. Même la mutilation des toiles par le narrateur qui pourrait rivaliser avec la créativité d'Antoine n'est qu'une des formes d'interprétation. C'est Antoine qui décide, en fin de compte, que faire des toiles mutilées par son frère. Le narrateur n'est jamais en position d'imposer sa vision du monde à un véritable artiste. Pour la même raison, il n'envoie jamais les lettres qu'il a écrites à Antoine. Dans la vie du narrateur, tout dépend d'Antoine qui exerce sur lui « un ascendant absolu » (CI, 97). Cette soumission se manifeste déjà dans une des premières scènes du roman, quand le narrateur évoque son enfance : « Je m'agenouillai devant lui, plaçai mes mains en conque près de sa verge pour y recevoir la semence qu'il se soutira dans un silence parfait [...] Je portai mes mains à mes lèvres, goûtai à ce liquide fade » (CI, 99). Au premier abord, cette scène perturbe le lecteur par l'évocation explicite de la sexualité troublante entre deux frères. En plus, l'épisode est à première vue redondant pour le développement de l'histoire. Or cet acte est loin d'être uniquement la représentation de la sexualité 'hors norme'. Si la même scène est lue comme métaphore de l'acte créateur, on y voit Antoine comme l'artiste qui transmet son produit au récepteur relégué dans la passivité. Toutefois, le symbolisme de l'acte réside aussi dans les connotations du mot *semence*. Un des emplois du verbe *semer*, dérivé du même mot, exprime l'action de propager des idées entre autres dans une œuvre d'art. Une autre possibilité serait d'y lire une sorte de rite de passage où le frère aîné essaie de *semer* son talent artistique dans les mains de son frère cadet. En dehors de ces analogies, l'acte sexuel et l'acte créateur partagent plusieurs sèmes, parmi lesquels la production, l'engendrement ou le commencement. De surcroît, même le silence qui accompagne l'acte est emblématique parce que toute créa-

tion, comme cela a été évoqué ci-dessus, y compris artistique, est un acte solitaire et se déroule dans le silence et le plus souvent dans la solitude.

La sexualité et ses corollaires, le silence et la solitude, sont encore réunis dans la nouvelle éponyme du recueil *Cœur blanc* datant de 1994. Le protagoniste et le narrateur du conte qui est « trop beau » (CB, 12), mais « insignifiant » (CB, 15) décide très tôt de rester « chaste » (CB, 13) toute sa vie. Dans cette décision on voit reflétées la pureté et l'innocence qu'évoque la couleur blanche, la couleur qui renvoie le lecteur à la pureté et à la perfection de l'ivoire, dans le roman précédent. Or, tandis que la perfection de la retraite dans *La chambre d'ivoire* est symbolisée par l'ivoire et l'effacement physique d'Antoine, le narrateur de *Cœur blanc*, l'apprenti du boulanger, se cache derrière le voile de la farine qui lui sert de masque : « la fine poudre blanche que je mêlais à la blancheur des draps et qui me couvrait la figure, les mains et le torse me protégeait mieux [...] qu'une croix qu'une aïeule m'avait jadis attachée au cou » (CB, 18). Par extension, quand le narrateur avoue : « je vivais trop en moi-même pour n'avoir pas le cœur aussi enfariné que ma figure » (CB, 15), la farine devient la métaphore du détachement psychique du monde, voire de l'ignorance générale. Le narrateur lui-même confesse qu'il ignorait quasiment l'existence du mal, des guerres, de la prostitution, des maladies, ainsi que des crimes (cf. CB, 15). Une fois la distance par rapport au monde établie, le narrateur poursuit le thème qu'il introduit au début du conte. Il commence son récit par la phrase : « J'ai souvent fait l'amour tout seul » (CB, 11) qui coïncide avec le goût pour l'introspection du narrateur. Il se caresse « jusqu'à ce que le sperme se soit répandu sur [son] ventre » (CB, 23)²⁷. Cela dure jusqu'au moment où il s'aperçoit que Nadine, une fille de 13 ans, l'observe derrière la fenêtre, assise sur une branche du tilleul. Elle devient le témoin quotidien de « l'étrange cérémonie » (CB, 24) que le narrateur identifie aussitôt comme « le chef d'œuvre de [leurs] journées » (CB, 25). Nadine ainsi que le narrateur de *La chambre d'ivoire* est reléguée au rôle passif à une exception près,

²⁷ L'allusion, certes involontaire, aux accusations adressées à la littérature contemporaine française d'être « nombriliste ». Millet évoque la triade nihilisme-nombrilisme-formalisme qui est selon Todorov responsable du déclin de la littérature contemporaine française dans l'essai *Désenchantement de la littérature* (cf. DL, 40).

quand elle passe le gant avec lequel elle a nettoyé le ventre du narrateur sur sa figure. Ce n'est qu'à cet instant que le narrateur se sent « délivré comme jamais » (CB, 24). Toute la scène, ainsi que les autres rencontres, se déroule dans un silence absolu. Même au moment où Nadine tombe un jour de l'arbre, ni elle ni le narrateur ne poussent aucun cri. La scène de la chute est la dernière scène du récit. Le narrateur retrouve Nadine « la tête baignant dans un peu de sang » (CB, 26) et clôt le récit en disant : « elle respirait doucement et se mit à sourire lorsqu'un peu de farine s'échappant de mes cheveux tomba sur sa figure » (CB, 26). On peut naturellement lire le récit comme une sorte d'expérimentation enfantine de la sexualité, mais le récit viole volontiers, surtout dans la scène de la chute, les critères de la vraisemblance. Cependant, les parallèles avec l'écriture sont évidents. Toute satisfaisante que la masturbation puisse paraître au narrateur, pour en profiter davantage, il a besoin de l'autre, en l'occurrence de Nadine, dans le rôle du spectateur. Ce spectateur accomplit le même rôle que le lecteur. Il est le témoin de la mise à nu de l'auteur, qui dévoile ses masques et dont l'expérience (ce peu de farine qui tombe sur la figure de Nadine) est transmise, au moins partiellement sur le lecteur.

La sexualité et l'écriture partagent une ambiguïté troublante : malgré le fait que les deux sont des activités solitaires, ce n'est qu'en présence de l'autre que l'acte s'accomplit véritablement. Toutefois, cette présence ne doit pas être aussi manifeste que dans le cas des deux textes précédents. L'acte sexuel est devenu un spectacle et il suffit que la présence de l'autre soit ressentie comme on le voit dans le deuxième conte du même recueil, *L'offrande méridienne*. Lors de la Deuxième Guerre mondiale, la narratrice, âgée de 12 ans, est enfermée dans un grenier et observe un jeune soldat allemand qui est bien conscient d'être scruté. Il se déshabille, se masturbe et se met ensuite à danser. Finalement, il est retrouvé par les autres soldats et tué. Il s'expose volontiers au danger d'être incompris et d'être jugé sur ses actions, mais la liberté de l'expression lui importe plus que la vie. On y anticipe déjà l'ostracisme auquel Millet est assujéti à cause de ses essais et récits. La mise à nu en tant que spectacle s'achève aussi dans le conte suivant, *L'autre miroir*. Le titre est doublement significatif. D'abord, parce qu'il s'agit d'un renversement de l'optique par

rapport à *L'offrande méridienne*, puisque c'est le narrateur qui est l'agent. Ensuite, le titre suppose la présence de l'autre. À part le miroir dans lequel le narrateur s'observe lors de la masturbation, de l'autre miroir lui sert le regard d'un garçon du bâtiment voisin. La présence du garçon devient pour le narrateur vite indispensable : « j'avais besoin [...] qu'il me regarde jouir pour être certain de me délivrer » (*CB*, 55). Le récit file la métaphore, à savoir l'image de la masturbation en tant qu'acte créateur. Le rôle du miroir est celui du médiateur, du moyen de la communication des images. Les deux personnages évitent soigneusement de criser leurs regards dans un jeu méticuleux de reflets par le biais du miroir qui, tel un livre, assure la communication entre eux.

Vu la complexité de l'imagerie liée à l'acte sexuel, il convient de recourir à *L'écrivain Sirieix* où les épisodes sexuels surviennent au début du roman, dans les deux premières scènes d'initiations enfantines du narrateur, pour examiner leurs implications dans le roman. Le narrateur est confronté aux désirs de l'ouvrier et d'une femme de ferme. L'ouvrier défèque et se masturbe devant lui, mais le narrateur au lieu de s'enfuir ne bouge pas et s'évanouit. À l'instant où la femme de ferme urine devant lui et incite le coït, c'est exclusivement elle qui agit. Après l'acte elle s'en va, et le narrateur reste seul, immobile, contemplant ce qui lui est arrivé. Dans les deux cas, le narrateur joue le rôle du spectateur et du récepteur passif, ce qui annonce sa passivité future ainsi que son échec le plus grand, celui de ne pouvoir devenir l'écrivain.

Toutefois, la métaphore de l'art ne se réduit pas à l'acte sexuel. Dans *L'écrivain Sirieix* ainsi que dans *La chambre d'ivoire* la sexualité apparaît déjà avec son corollaire, l'imagerie scatologique²⁸. Le rapprochement des deux univers métaphoriques, à première vue incompatibles, survient grâce aux associations que suggère le mot *se délivrer* qu'on peut substituer à l'acte créateur. Millet, lui-même, emploie le mot dans ce contexte quand il évoque « la nécessité de [se] délivrer de la littérature » (*SDL*, 71). Or, *se délivrer* signifie avant tout se débarrasser de quelque chose

²⁸ Sylviane Coyault-Dublanquet parle à ce propos de la « représentation scatologique de la création » (Coyault-Dublanquet, 2002 : 122).

qui nuit, contraint et inquiète. Cela implique que le produit de l'activité porte presque exclusivement des connotations négatives, ce qui coïncide plutôt avec l'imagerie scatologique qu'avec l'acte sexuel. En plus, Millet poursuit dans ses « notes » sur le désir, paru sous le titre *L'Amour mendiant*, l'idée qu'après l'amour « L'homme vidé [ressent] l'étrange et incomparable bonheur du vide » (*AM*, 101). Le vide y a certes une connotation positive et s'inscrit parfaitement dans le champ lexical du silence et de la solitude parce que tous ces mots suggèrent l'idée du calme et de la réclusion. Simultanément, le verbe *se vider*, dérivé du nom, établit un lien univoque avec les métaphores scatologiques. Cela est manifestement exploité dans *La chambre d'ivoire*, où le narrateur ne devient jamais artiste. Afin de se délivrer de tout ce qui le contraint ou, comme il dit, de « faire le vide en [soi] » (*CI*, 186), il s'exile dans une île déserte « sans même prendre la peine de [se] lever pour pisser » (*CI*, 187). Cet acte qui survient à la fin du roman devient l'affirmation qu'il ne deviendra jamais l'artiste comme son frère. De même l'apparition du motif de la défécation au début de *L'écrivain Sirieix* fonctionne comme le présage de l'échec à devenir écrivain.

Alors que le rapport entre la sexualité et la défécation n'est pas encore dépourvu d'ambiguïtés dans la petite trilogie noire, les œuvres ultérieures le précisent et développent. Tout d'abord, dans le premier tome de la trilogie siomoise, *La gloire des Pythre* (1995), les deux motifs se superposent dans les deux générations des Pythre. Le premier et le dernier des Pythre, comme on les appelle dans le village, sont introduits sur le principe d'oppositions binaires, ainsi que les deux protagonistes de *La chambre d'ivoire*. Or, tandis que le père a « partout répandu sa semence » (*GP*, 369), son fils, Jean « n'aurait jamais fait sortir de lui que larmes et excréments » (*GP*, 369). Par rapport à *La chambre d'ivoire* on remarque un changement important – cette fois, c'est le personnage qui est associé à la défécation qui est un « écrivain sans livre » (*MVO*, 194) comme l'identifie Pascal, le narrateur de *Ma vie parmi les ombres*²⁹ dix-huit ans après la publication de *La gloire des Pythre*. La trilogie déclenche ainsi

²⁹ Publié en 2003, le roman sert comme une sorte de roman mode d'emploi. (À ce propos voire la partie consacrée au roman dans le chapitre 5).

une transformation qui associe résolument l'acte créateur à la défécation. De surcroît, à la série de connotations scatologiques de l'acte créateur s'ajoute son caractère inexorable. Celle-ci est encore plus grande et pressante que celle que l'amour puisse jamais entraîner, parce que ne pas réussir à se vider peut aboutir à la mort comme c'est le cas de Rigadin de la Croix, un des personnages très brièvement évoqués dans *Ma vie parmi les ombres*, qui meurt d'« occlusion intestinale » (MPO, 208). Toutefois, une autre transformation de l'imagerie survient dans la trilogie siomoise. Les personnages, surtout ceux qui sont associés à la créativité, perdent graduellement le contrôle de leurs matières les plus intimes. Jean Pythre évite de se délivrer pendant le temps qu'il passe en dehors de chez lui ou, s'il ne peut pas attendre, il ramasse ses excréments, les emballe et les met dans la poche de sa chemise pour les déposer chez lui ; le protagoniste de *Lauve le pur* ne peut pas empêcher de laisser ses selles s'écouler de lui « sans bruit » (LP, 27) dans le métro. Le silence qui accompagne l'acte, ainsi que l'association avec une scène de crucifixion – Lauve se vide dans le métro, devant les autres passagers, « les bras écartés, les doigts repliés sur les barres d'acier » (LP, 27) – font de la scène une expérience encore plus humiliante que la mise à nu devant le public dans les récits antérieurs. La même scène, permet aussi d'autres interprétations comme celle de « la naissance de l'écrivain » (Malinovská, 2010 : 112) dans le sens où Lauve décide de « donner forme à l'informe et à relater son histoire » (Malinovská, 2010 : 113). Néanmoins, s'il est vrai que « l'image de selles liquides, informes, symbolisant la matière première de la fiction, brute et attendant la mise en forme, a à voir avec l'image fréquente des étrons, matière fécale consistante, moulée, formée, figure de la forme trouvée » (Malinovská, 2004 : 73), il ne faut pas oublier qu'un texte chez Millet ne prend jamais une forme définitive. La recherche de la forme explique les variations sur le même thème comme dans la trilogie noire et l'inachèvement témoigne du souci de révision des livres avant qu'ils ne paraissent dans une nouvelle édition. Millet explique ailleurs qu'il est poussé « à réécrire sans cesse [ses] livres pour en ôter tout virus linguistique » (O, 85), phrase qui s'applique aussi bien à la réédition qu'au processus de l'écriture même. L'aspect constamment changeant est souligné par Sylviane Coyault-Dublanchet qui, pour désigner la forme de *Lauve le*

pur, recourt à la métaphore du « chant amoebée » (SC, 36-37)³⁰. De surcroît, rien dans le texte ne permet de penser que le père puisse être un artiste et encore moins un écrivain malgré son talent de « tirer de ses entrailles un étron magnifique, une sorte de chef d'œuvre » (LP, 185). Thomas Lauve aspire constamment à produire des étrons aussi parfaits que ceux de son père, mais il n'arrive jamais à imiter leur « dimension [et] la belle, l'impitoyable régularité » (LP, 90) même si, au cours de l'histoire, il adopte tous les autres attributs du père. La régularité des étrons du père peut être comprise de deux manières : synchroniquement dans le sens de leur architecture immédiate, mais aussi diachroniquement dans le sens de leur identité formelle, car les excréments sont indiscernables l'un de l'autre. Cette particularité structurale rend les matières fécales du père peu intéressantes parce que la même forme est répétée sans cesse. La découverte de la forme parfaite chez l'écrivain entraînerait l'achèvement de l'œuvre. Dans *Dévotions* l'obsession de la forme parfaite suscite l'envie chez le personnage de l'écrivain qui « observait le travail d'un scarabée sur une fiente de chevreuil et se mettait à le commenter » (D, 130). En tant que métaphore de l'œuvre, la forme minimaliste des « crottes de lapin » (LP, 88) correspond mieux aux récits et romans brefs qui sont les variations sur le même thème et qui constituent ainsi un seul ensemble. Les selles liquides, par contre, incarnent le flux, à première vue désordonné et incontrôlé, des longs romans tels que *Ma vie parmi les ombres* ou des romans de la trilogie siomoise.

Cependant, avec toutes les considérations sur les variations formelles de la matière fécale on ne s'éloigne pas véritablement de la naissance de l'écrivain. Si la matière première, ainsi que la langue, n'est jamais suffisamment assujettie aux intentions conscientes de l'écrivain, la diarrhée, semble être une métaphore propice pour désigner sa naissance, lorsque la colique de Thomas Lauve coïncide avec l'éveil de sa logorrhée. Le seul défaut de cette naissance du « parleur » (FAC, 85) est que son discours alterne avec celui des femmes siomoises ce qui est transposé également sur le plan scatologique, parce que la délivrance de Thomas prend un

³⁰ Le mot grec *αμοιβή* signifie transformation ou changement et a prêté le nom aux amibes, micro-organismes qui n'ont aucune forme donnée et la changent constamment.

rythme régulier quand il se délivre « non pas d'un seul coup, mais peu à peu, par saccades, au rythme des roues du train » (*LP*, 27). Avec *Lauve le pur* Millet en finit avec les voix narratives entrecoupées et confie la narration aux narrateurs personnels dans les récits ultérieurs comme *Le goût des femmes laides*, *La voix d'alto*, *Dévotions*. Cependant, le meilleur exemple de la logorrhée est celui de Pascal, le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* dont le discours interminable n'est interrompu que très rarement par des questions où des remarques de sa maîtresse Marina ; la fonction de cette dernière est plutôt de donner au lecteur des instants de repos et d'organiser ainsi le flux rhétorique de Pascal. Il est particulièrement intéressant que Pascal identifie un tout autre personnage comme parleur :

Jean Pythre parlait tout le temps, même quand il était seul, ou qu'on le croyait endormi, et ce murmure était une perpétuelle improvisation sur sa propre vie, une vie rêvée plus que réelle ou qu'il inventait à mesure qu'il oubliait ce qu'elle avait été réellement, et me donnant à entendre, d'une certaine façon, mon premier texte moderne (*MVO*, 194).

Or, Jean Pythre n'est pas encore nettement ce parleur dans *La gloire des Pythre*. Par exemple, lors de la mort de son père, Jean « parlait peu » (*GP*, 284) et si certains indices y font songer, ils développent surtout le motif de l'écrivain : Jean « était fluét [...] comme un poète » (*GP*, 284) ou s'amusait à démonter et remonter le moteur de sa voiture « avec une patience d'écrivain » (*GP*, 350). Même la narration y est encore confiée exclusivement aux femmes siomaises, ce qui voile davantage la particularité de Jean. Ce choix du narrateur est cependant logique, tout d'abord, parce que l'histoire du roman commence des années avant la naissance de Jean et, ensuite, parce que la nécessité d'identifier Jean comme parleur ne surgit que plus tard, au fur et à mesure que les romans adoptent une optique plus ironique qui est moins un accomplissement souhaité qu'un résultat naturel.

Parler de recrudescence de l'ironie dans l'œuvre est problématique, parce que, tout d'abord, « l'énoncé ironique ne peut en effet donner aucun signe indiscutable de ses intentions » (Riegel *et al.*, 1994 : 999) et, ensuite, parce qu'il « est impossible de réduire l'ironie à une formule

unique » (Schoentjes, 2001 : 318). Il convient de rappeler ce qu'en dit Northrop Frye. Pour lui, l'ironie dans la littérature est une forme d'expression qui consiste à dire moins par signifier plus (cf. Frye, 1957 : 40). Pour Schoentjes la multiplication de significations surgit de l'écart entre l'état idéal des choses et le monde réel (cf. Schoentjes, 2001 : 145) et pour Wayne Booth, l'usage de l'ironie résulte du soulèvement des ambiguïtés (cf. Booth, 1983 : 372). Néanmoins, si les ambiguïtés surgissent de l'usage de l'ironie, il est possible que les ambiguïtés déjà existantes puissent pousser les récits vers une interprétation qui requiert l'ironie. Cette possibilité est d'autant plus intrigante que chez Millet les ambiguïtés sous-tendent tout désir de l'activité créatrice, que ce soient les ambiguïtés de l'usage de la langue, ou les interrogations sur la possibilité de l'œuvre³¹. Revenant à la notion de la multiplicité de lectures d'un texte, l'activité même implique un savoir du lecteur, et lorsque celui-ci est censé savoir plus sur le personnage que celui-ci, cela peut entraîner le « sentiment de supériorité » (Schoentjes, 2001 : 145). Cependant, il faut se méfier des simplifications parce que ce sentiment peut être trompeur. L'ironie en tant que ruse de la part du protagoniste consiste en la production d'une apparence³². Ce faisant celui qui se déprécie (*iron*) se rend invulnérable (cf. Frye, 1957 : 40) parce qu'il prend ses distances par rapport à ce qu'il dit et cache ses intentions réelles. L'infériorité du protagoniste, réelle ou prétendue, par rapport au lecteur se joue sur le plan de l'intelligence ou de son pouvoir (cf. Frye, 1957 : 34). Une des conséquences de la production des apparences est que le narrateur perd sa crédibilité (cf. Booth, 1983 : 159). Frye, en observant l'évolution de la littérature du mythe jusqu'à nos jours remarque aussi que la littérature contemporaine est dominée par le mode ironique³³. De surcroît, Frye voit dans l'*iron* le personnage prédestiné à devenir artiste (cf. Frye, 1957 : 40). Sylviane Coyault-Dublanchet reprend le même propos en d'autres mots en disant que « la représentation de l'artiste en idiot obéit à une famille littéraire qui traverse le vingtième siècle » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 134).

³¹ Or, l'exploration de ce constat reste ouverte, parce qu'elle dépasse la portée de l'étude présente.

³² « irony [...] indicates a technique of appearing to be less than one is » (Frye, 1957 : 40).

³³ « during the last hundred years, most serious fiction has tended increasingly to be ironic in mode » (Frye, 1957 : 34-5).

Les personnages de Richard Millet s'inscrivent parfaitement dans la tradition des artistes représentés en tant que simples d'esprit, que cela soient les enfants ou les idiots. Millet parle explicitement des « réflexion[s] sur le devenir-idiote d'un scripteur : idiot au sens de simple, mais aussi d'unique, donc d'innocent [...] Jean Pythre est, à sa façon, un écrivain sans livre, comme Aloysius, Sirieix, Lauve, Yvonne Piale et tous les parleurs qui peuplent mes romans » (*FAC*, 85). Cette prédilection pour les « figures de *simples* » (*FAC*, 82) se manifeste très tôt dans l'œuvre, parce que Aloysius est le narrateur du deuxième roman de Millet, *L'innocence*, paru en 1984. Millet la met en évidence également dans le choix des citations dont il accompagne certains de ses récits. Dans le roman *La gloire des Pythre* l'auteur cite Bossuet qui fait une référence directe aux « âmes innocentes » (*GP*, 9) et au début du récit *Le cavalier siomois*, en citant Lermontov, Millet explique une des raisons pourquoi il choisit ce type de personnage : « Dans le cœur des simples le sentiment de la beauté est cent fois plus fort, plus vivant qu'en nous autres discoueurs et écrivains enthousiastes » (*CS*, 7). Cependant, la raison principale qui gouverne le choix des figures de simples est qu'ils disent la vérité. Malgré « l'état de rêverie, d'absence au monde » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 135), ces personnages disposent d'une « certitude aveuglante des simples, sans regarder en arrière ni songer à rien d'autre qu'à la vérité » (*CS*, 63) comme le dit Céline ou comme l'explique Pascal dans *Ma vie parmi les ombres* :

Pythre, Jean, qui avait en 1959 une trentaine d'années, mais était resté une sorte d'adolescent, un de ces innocents dont on n'avait pas encore l'habitude de se débarrasser en les plaçant dans une institution spécialisée, mais qui étaient de flamboyants intermédiaires entre le monde de l'enfance et celui des adultes – les seuls, avec certains vieillards, à avoir gardé très haut ce sens magique qu'on prête aux enfants et qui n'est qu'une vision du monde d'avant la sexualité ou, si on préfère un autre langage, le chant de l'innocence (*MVO*, 175).

Or, conformément aux principes de l'ironie, le narrateur aussitôt déclare le contraire en identifiant le dernier des Pythre comme « le mythomane, le menteur, le ressasseur, le parleur nocturne : un écrivain sans livre »

(*MVO*, 194). Le premier, ou le deuxième propos est forcément un mensonge, mais on peut également constater que Pascal, le narrateur n'est point un « innocent » et il n'est par conséquent obligé de dire la vérité. La disposition, prétendue ou non, des « innocents » de dire la vérité ne peut pas être donc véritablement exploitée qu'à l'instant où ils deviennent les narrateurs, ce qui n'est pas le cas d'André Pythre. Au contraire, Aloysius (*L'innocence*, 1984), Céline Moreau (*Le cavalier siomois*, 2004) et Estelle (*Dévotions*, 2006), pour en citer quelques-uns, racontent leur propre histoire et ils sont également identifiés à un instant ou autre comme « simples ». Or, déjà la véracité d'Aloysius dont le cas semble le plus clair peut être contestée. Il s'identifie comme « serviteur [...] ignorant, pauvre et propre à rien » (*I*, 11), mais il avoue aussitôt : « on me tient généralement pour plus simple ou plus malin que je ne suis » (*I*, 12) modérant ainsi le poids de la première confession et avertissant le lecteur que les incertitudes peuvent se multiplier. Une telle ambiguïté est inscrite aussi dans le titre du roman. L'innocence renvoie tout d'abord à l'innocence du personnage devant la loi, parce qu'il est coupable seulement d'être domestique d'un exilé. L'innocence fait simultanément référence à la naïveté du personnage, parce qu'il se comporte comme bon serviteur en se souciant des besoins de ses geôliers et donne l'impression de ne pas être conscient de sa propre condition de prisonnier, et cependant, la langue trop cultivée le trahit. Même si Aloysius essaye de placer entre lui et le lecteur l'intermédiaire d'un scripteur, le lecteur reçoit la transcription des paroles et des pensées du protagoniste, même dans les situations où le scripteur n'est pas présent. Quand Aloysius dit : « il est probable que dans ces pages je ne reconnaîtrais pas mes paroles » (*I*, 75), cet avertissement fonctionne comme un trompe-l'œil. Pour les autres personnages l'ambiguïté concernant leur condition de simples est encore plus profonde. La narratrice du roman *Dévotions* déclare qu'elle est considérée comme « une petite sotte » (*D*, 105), « une fadarde, une demi-folle, une sorte d'innocente » (*D*, 106) et Céline n'est aux yeux de la communauté qu'une « sauvageonne » (*CS*, 41). Or, c'est la communauté qui les identifie en tant que telles, parce que Estelle refuse tous les hommes et Céline n'est qu'un enfant. L'identité que les personnages adoptent est celle que la communauté leur attribue et ne doit pas être conforme à la vérité objec-

tive. Les narrateurs masculins, Thomas Lauve et celui du roman *Le goût des femmes laides*, sont considérés comme laids par la communauté qui voit dans la finesse un défaut³⁴. Dans un autre genre de catégories provinciales, ou villageoises, il y a « l'original ». Céline Moreau emploie le mot pour désigner toute sa famille dont les membres passaient « pour des originaux » (*CS*, 22), Estelle désigne comme « une sorte d'original » (*D*, 173) l'ancien écrivain, et dans leur bouche ce mot acquiert, en fin de compte, une connotation négative³⁵.

Les personnages de Richard Millet incarnent des qualités paradoxales qui dépendent souvent du point de vue adopté. Le plus souvent, ils traduisent à la fois la sincérité et le mensonge qui, plus que contradictoires, sont les qualités complémentaires et concurremment possibles. Comme un pressentiment de cette approche on peut lire le commentaire de l'auteur dans le recueil de courtes réflexions sur la langue, *Le plus haut miroir*, datant de 1984 : « Lorsque je la [le patois] parle, j'ai un visage tout autre : non plus figure fermée de citadin, mais la naïve et paisible ouverture d'un visage enfantin » (*PHM*, 17). Souhaitée ou non, l'ambiguïté qui en résulte est au principe de l'ironie. Or, l'ambiguïté dans les textes de Richard Millet est une condition inhérente qui dépasse le cadre des personnages. En effet, le même principe de l'accroissement de l'ambiguïté qui est à l'œuvre dans l'évolution de la figure des simples gouverne le changement de l'image de l'acte sexuel vers l'acte de la défécation. Conséquemment, l'efficacité de la métaphore scatologique résulte dans une redéfinition de la sexualité qui se rapproche de plus en plus du domaine de la reproduction sociale (voir le chapitre 5). Conformément à ce jeu de reflets, qui multiplie les significations, on peut aussi observer que l'ironie, le mode dominant de la littérature de ce siècle reposant sur l'ambiguïté, s'approche de plus en plus du mythe et n'en reprend pas

³⁴ Jean-Marie Lavois du roman *Le renard dans le nom* semble être la seule exception. Cependant, tout universelle que sa beauté soit, elle est le signe de maléfice.

³⁵ Il est intéressant à noter qu'il s'agit du même phénomène que celui du politiquement correct, tellement détesté par Millet.

seulement les thèmes, mais aussi ses principes de construction (voir le chapitre 4)³⁶.

3.3. L'impossibilité de l'œuvre et la fin de l'artiste

La question de la fin de l'artiste, dans son œuvre ou hors d'elle, est une manifestation par excellence des ambiguïtés ou des paradoxes qui constituent l'essentiel de l'ironie de « la condition d'artiste » (A, 57). L'accomplissement de l'œuvre est une des préoccupations de l'écrivain Richard Millet, avant même qu'il n'aborde les questions de l'acte créateur et de la formation de l'artiste. En 1988, cinq ans après la publication de son premier roman, il écrit *L'angélus*, premier tome de la petite trilogie noire. Si la condition de l'artiste est un motif unificateur de la trilogie, le narrateur et le protagoniste de *L'angélus* est compositeur de musique³⁷. Pour lui la musique est porteuse d'achèvement, parce que « la musique était capable [...] de [...] donner à voir le monde plus puissant que la littérature et la peinture » (A, 53). La conviction qu'il s'agit d'une forme artistique plus accomplie que l'écriture ou la peinture est partagée par Millet qui l'explique dans ses essais : « Déjà la musique me paraissait supérieure à la littérature et à la peinture, parce qu'au plus profond de l'expérience intérieure elle n'est point liée au sens ou à la représentation » (SDL, 145). Grâce à cette supériorité, la musique s'adonne le mieux à l'idée de l'achèvement. L'idée de « l'Œuvre » et de son achèvement poursuit le narrateur qui raconte l'histoire de sa vie de musicien. Au seuil de sa disparition dans la simplicité paysanne il explique, une dernière fois, pourquoi il renonce à la création artistique et fait le bilan de sa carrière. Ce bilan se présente comme un « récit de quelques épisodes de [sa] vie » (A, 19) : il parle tout d'abord de sa mère qui l'exigeait de pratiquer du

³⁶ Pour le dire avec Northrop Frye, « the return of irony to myth that we noted in fiction is paralleled by some tendencies of the ironic craftsman to return to the oracular » (Frye, 1957 : 62).

³⁷ « *L'angélus* de Millet » est un syntagme figé en français, ce fut pour une génération le tableau du calendrier des postes, Millet lui-même n'est pas peintre, mais grand connaisseur de musique, et pianiste-amateur pratiquant, probablement tenté par la composition. Voir dans l'essai « *Comme le peintre ?* » (cf. SDL, 143-7).

piano depuis son enfance ; il évoque les années d'adolescence quand il découvre la sexualité ; il continue avec sa formation en Angleterre, puis ses séjours à Paris où il termine ses études de la musique, devient enseignant et connaît Anne, sa future femme. Finalement, il se rappelle la naissance de son fils Pierre qui meurt aussitôt et dont la mort est un facteur important dans sa décision de se retirer du monde pour terminer ainsi volontiers avec sa carrière de compositeur. La question principale qu'il se pose est celle de l'imposture de sa vie de compositeur, confronté à l'impossibilité de l'Œuvre.

Le roman *L'angélus* s'ouvre sur une phrase qui introduit le « sentiment ambigu de l'échec » (A, 79) quand le narrateur annonce : « Je suis un musicien sans importance » (A, 15, 18). Si la phrase l'obsède à tel point qu'elle est répétée dans le roman à plusieurs reprises, elle contraste avec ce qu'il avoue aussitôt : « six œuvres de moi ont déjà été créées, éditées, et un certain nombre de musiciens, de critiques, d'écrivains et d'inconnus s'accordent à voir en moi un compositeur d'avenir » (A, 15-6). La perception de l'échec est un phénomène relatif. Ce qui est échec pour quelqu'un peut être réussite pour un autre. Mais, s'il existe une chose comme un véritable échec artistique, quelle est alors la légitimité de celui qui, en échec, pose les questions de l'art et la création ? De telles incertitudes reflètent les 'obsessions' de Millet dont témoignent ses essais : « Toute expérience d'écriture cheminant vers le moment où elle s'accomplit comme dévotion ne risque-t-elle pas s'achever dans sa propre ferveur, vouée à sa propre insignifiance ? » (SDL, 66). La notion de l'*insignifiance* est expliquée par le narrateur de *L'angélus* de façon suivante : « Mon insignifiance, mon imposture, je puis les justifier simplement : si je viens à mourir [...] on ne jouera plus ma musique » (A, 16). Que signifie *mourir*³⁸ pour un artiste qui déclare : « il n'y a ni Œuvre ni auteur » (A, 16), sous l'effet des doctrines, alors en vogue, de la *mort de l'auteur*, « pensées nourries de sévères théories littéraires et philosophiques alors à leur apogée » (A, 63), à savoir du structuralisme des années soixante. Le narrateur de *L'angélus* partage ainsi certains symptômes

³⁸ On revient au thème de la mort et du suicide encore une fois dans ce chapitre pour montrer son développement et transformation dans les œuvres ultérieures.

d'une « maladie » dont l'écrivain Millet parle dans *Le sentiment de la langue* :

l'un des effets de la maladie étant de me convaincre que la littérature n'existe pas vraiment : pas d'auteurs, pas d'œuvres, mais de grands pans de langage plus ou moins inédits, illisibles, chus, et qui n'ont de romanesque, de poétique ou de cohérent que leur éphémère rassemblement sous une peu légitime *autorité* d'écrivain (*SDL*, 30).

Richard Millet confesse que cette « maladie » lui fait négliger tout effet de la *mort de l'auteur* sur la littérature au profit du seul sentiment de la langue. Guéri, ou en lutte avec sa « maladie », Millet interroge ce lieu commun moderne, et profite du peu de pensée qu'il contient pour réinventer un discours depuis longtemps relégué dans l'oubli. Dans l'avant-propos des essais, l'écrivain rappelle le sentiment de réciprocité entre l'œuvre et l'artiste : « l'étrange lien qu'on entretient avec ses propres livres, voire le rapport, non moins singulier, que ceux-ci établissent avec leur auteur » (*SDL*, 9). La crise artistique dans le roman *L'angélu*s résulte du fait que le narrateur voit se dissiper la liaison entre lui en tant que créateur et son œuvre. Ses œuvres ne forment pas une Œuvre, c'est ce que le narrateur met en question tout d'abord, et qui justifie l'incipit dépréciatif : « je ne pense pas que ce qu'on nomme mes œuvres constitue une Œuvre » (A, 16). Cette dépréciation due à son sentiment de l'absence de l'Œuvre et donc à son imposture comme auteur, le pousse à s'interroger sur la motivation de l'artiste à créer une œuvre et sur la nature de son art : « S'il m'importe de faire le récit de cette imposture, c'est que toute imposture – s'agissant de l'Art – peut être le fruit d'une absolue sincérité » (A, 19). L'incertitude que le personnage ressent envers son œuvre ainsi que sa dévalorisation comme auteur, provoque entre la sincérité et l'imposture le rapport paradoxal qui sous-tend toute œuvre de Millet (comme on a vu dans le chapitre précédent). La nature même du paradoxe en fait un problème impossible à résoudre. En fin de compte, si toute œuvre est une imposture, en ce qu'elle est une fiction, aussi fidèle que cette représentation de la réalité puisse être, plus gravement c'est l'artiste

qui n'est pas seulement « un compositeur sans importance, mais un imposteur » (A, 18).

La prédilection du narrateur pour les dichotomies et les complémentarités s'accumule pendant sa vie et transparait plus tard dans la crise existentielle du personnage : « Les contradictions dont j'étais la proie ne devenaient-elles pas à la fois raison de vivre et obstacle majeur à la vie ? » (A, 74). La contradiction est l'expérience fondatrice de la vie du narrateur et en ce sens, tout dans le roman renvoie jusqu'à sa fin, à l'enfance du narrateur. Les parents du protagoniste font un « étrange couple » (A, 24) où, malgré les différences, « chacun jouait son rôle » (A, 22). Elle est catholique et musicienne, lui protestant et boucher sans aucun penchant pour la musique. Elle punit psychiquement (*cf.* A, 31), lui physiquement (*cf.* A, 23). De cette façon, le narrateur est assujéti aux contradictions depuis sa naissance, mais la première véritable contradiction qui le touche personnellement se manifeste dans son rapport ambivalent envers l'art. La dichotomie entre la souffrance et le plaisir que le narrateur associe à l'art est en même temps une des plus travaillées dans son récit et elle donne naissance aux autres, telles que l'existence et non-existence de l'art ou la haine et le désir pour la musique. Revenons cependant à la souffrance et au plaisir. Le jeune protagoniste est tout d'abord forcé à jouer du piano par sa mère trop autoritaire, même si la contrainte de l'étude un jour lui devient « insupportable » (A, 31). Il continue à jouer tout de même, sauf pendant les semaines quand il s'inflige des plaies. Le narrateur trouve le plaisir dans la souffrance physique : « je me tailladais de temps en temps le bout des doigts ou bien les paumes » (A, 32) ; voire il « approfondissait [ses] plaies jusqu'à faire apparaître l'os et ligaments » (A 33). Cependant, il avertit vite le lecteur qu'il ne croit pas « que ce fût pour échapper au piano » (A, 32). Cet incident coïncide avec ce que la mère répète au narrateur : « L'Art ne vit que de contraintes souvent terribles » (A, 23). La phrase résonne dans la suite où le narrateur confesse avoir éprouvé une telle douleur qu'elle pouvait aller jusqu'au point que « composer [lui] était devenu physiquement insupportable » (A, 79). Or, le souci d'aller jusqu'aux limites le pousse à composer tout de même.

Un des indices de l'accomplissement de la carrière artistique est, ainsi que dans le roman *La chambre d'ivoire*, la réclusion et l'isolement de l'artiste. Le narrateur de *L'angélu*s commence à écrire sa confession d'artiste par l'entretien avec une jeune journaliste qui survit trois ans auparavant. Il indique le commencement de son exil. Cet exil se trouve dans la région natale du narrateur, en Corrèze. Cette mention de la région est une des premières dans les romans de Millet, une autre apparaît dans le recueil *Le Cœur Blanc*. Plus tard la Corrèze devient le ciment qui réunit certains des romans de l'auteur et qui en tant que « matière de Corrèze » constituent l'essentiel de l'œuvre de Millet. Jean-Yves Laurichesse considère que la Corrèze est « étroitement associée à [l']interrogation » (Laurichesse, 2007 : 58) sur la création artistique. Or, dans la petite trilogie noire, la Corrèze n'est encore qu'un corollaire du thème de la solitude et sert de lieu d'exil aux personnages de la trilogie. Par exemple, le narrateur de *L'écrivain Sirieix* s'y croit explicitement « en exil » (*ES*, 264) ainsi que le narrateur de *L'angélu*s. Or l'exil peut s'achever également ailleurs, comme pour le narrateur de *La chambre d'ivoire* retiré sur Ibiza. Dans ce contexte, l'exil porte des connotations positives, parce qu'il suggère la solitude et la réclusion, qui sont des conditions nécessaires à l'art. Une autre connotation qui en résulte est celle de l'exclusion, parce que les artistes qui reviennent dans leur région natale sont souvent considérés par le reste de la communauté comme des étrangers.

Dans le roman *Dévotions*, le personnage de l'écrivain s'exile à Saint-Andiaud « à une soixantaine de kilomètres [...] de Siom » (*D*, 13)³⁹. Le village est souvent évoqué dans le roman *Ma vie parmi les ombres* comme lieu où déménage une partie de la famille Bugeaud de Siom. L'ancien écrivain dans *Dévotions* est le cousin éloigné de Monique Bugeaud, la dernière et « unique descendante d'une des grandes familles du bourg » (*D*, 29), ce qui fait penser à une autre incarnation réussie de Millet, Pascal, le narrateur dans *Ma vie parmi les ombres* et qui admet avoir rendu visite à son « officieuse marraine » (*MVO*, 150) Monique

³⁹ Saint-Andiaud, le double romanesque du village Saint-Angel, se trouve à une trentaine de kilomètres de la location de Viam qui sert de modèle pour Siom. De surcroît, le village Saint-Angel se trouve exactement là où Millet localise Saint-Andiaud, dans un triangle ensermé par Ussel, Meymac et Égleton (cf. *D*, 12).

Bugeaud à Saint-Andiaud. Pascal partage avec le personnage de l'écrivain mystérieux (parce que son nom n'est jamais évoqué) le métier d'institutrice et celui d'écrivain. Il se peut même que dans les deux romans il s'agisse du même personnage, les thèmes qui hantent le narrateur de *L'angélu*s sont ceux-là même que ressent l'écrivain mystérieux de *Dévotions*. Il s'exile et essaie de s'effacer au point de ne jamais dévoiler son nom, voire, de cesser d'écrire. Il a également une attitude condescendante envers son œuvre. La narratrice du roman rappelle à plusieurs reprises qu'il « avait été un écrivain, un écrivain notoire, même s'il prétendait ne pas avoir été grand-chose » (*D*, 78), ou qu'il « ne supportait pas aujourd'hui qu'on évoque ses livres devant lui, ni ce qu'avait été sa vie précédente, pas même son enfance, qu'il avait enclose dans ses livres » (*D*, 113). La distanciation de l'œuvre va jusqu'à ce que l'ancien écrivain arrache le livre qu'il a écrit de la main d'Estelle « pour le mettre en pièces » (*D*, 117) et le brûler dans la cuisine (*cf.* *D*, 118). L'image du feu qui consomme les livres n'apparaît pas dans l'œuvre de Millet pour la première fois. Et, de nouveau, il s'agit d'une image qui n'est pas dépourvue d'ambiguïtés : se désespérant de la production littéraire contemporaine Millet pense que « pour la première fois, nous pourrions nous dire heureux de voir brûler des livres » (*EDR*, 114), tandis que dans le roman *L'innocence*, quand la révolution menée par Saint-Yves contre le père Duparc se répand on « débarrass[e] le pays de tous les livres » (*I*, 59) en les brûlant. Le fils Duparc, aidé par son 'esclave' Aloysius, chargé par Saint-Yves et le nouveau régime, de reconstituer la bibliothèque et la mémoire littéraire du pays, voit tout d'abord leur effort anéanti dans le feu, allumé par de nouveaux rebelles qui se sont emparés du navire qui transportait le chargement de livres dans le pays (*cf.* *I*, 104-5). La deuxième fois qu'ils recommencent leur effort de collectionneurs, ils sont entièrement oubliés. Les livres sont recouverts de poussière et à l'instant où les « rats [...] avaient commencé à s'attaquer aux livres » (*I*, 136), les protagonistes les « sauvent » d'un sort indigne en les brûlant. L'écho de cet acte résonne aussi dans *Le sentiment de la langue*, où Millet accorde au feu une connotation favorable. Lorsqu'il associe l'écriture « au petit

rite funèbre » (*SDL*, 36) il espère voir le livre « retourner à la terre » (*SDL*, 36) dont elle est issue⁴⁰. Le feu devient ainsi un élément qui assure la transcendance de l'œuvre que Millet compare au vol de l'oiseau qui « s'élève à la verticale du feu » (*SDL*, 36). La verticalité renvoie explicitement à ce qui devient plus tard la dimension verticale de la culture, c'est-à-dire la notion de la richesse culturelle où à l'instar de la langue, de « différentes couches de sens » (*HL*, 155) se superposent, contrairement à l'aplatissement de la culture contemporaine. La verticalité porte indissolublement en soi une référence à la dimension métaphysique. Par extension, brûler le livre devient un acte de transcendance de l'esprit du livre et dans ce sens le feu « est, seul, l'opiniâtre, le vrai lecteur » (*SDL*, 36).

La tentation de brûler des livres, à première vue incompréhensible, devient une conclusion logique qui donne du sens aux actes de l'écrivain Muller⁴¹ du conte *Noces à Liginiac* dans le recueil *Cœur blanc* qui avoue avoir « écrit plusieurs livres, aussitôt brûlés au fond de jardins étroits » (*CB*, 188). Malgré cette attitude généralement positive envers le feu dans les premières œuvres, le feu signifie aussi les soucis des personnages d'effacer leur présence au monde. L'ancien écrivain du roman *Dévotions* « ayant laissé derrière lui les terres incendiées et continuant à brûler tout ce qui se rapportait à son passé » (*D*, 139). Néanmoins, le personnage conclut qu'il n'est pas possible d'en finir avec l'écriture et qu'il ne peut nier, non plus, le fait qu'il est écrivain : « il l'était resté d'une certaine façon, lui, en dépit de tout, même en ayant renoncé à écrire et à lire » (*D*, 257). Dans un exemple éloquent d'ironie, l'écrivain explique que « les écrivains et les enseignants sont comme les femmes de la ville, qu'ils ont leurs périodes, leurs indispositions, leurs vapeurs » (*D*, 258).

Toutefois, le comble de l'imposture qui coïncide avec le renforcement de l'ironie dans l'œuvre est atteint dans le roman *Tarnac*, publié en 2010. Ce roman envisage l'art de la sculpture qui ne faisait pas partie des réflexions dans la petite trilogie noire et met en scène un narrateur prétendant être critique d'art, tandis qu'il n'est qu'un « comptable » (*T*, 33) au visage « insignifiant » (*T*, 35) indifférent à toute forme d'art : « sur les

⁴⁰ Le motif de la terre sera revisité dans le chapitre présent.

⁴¹ Le nom Muller rappelle celui de Millet.

œuvres exposées, toiles, dessins, sculptures, installations, vidéos, je n'avais pas d'avis : elles ne m'intéressaient généralement pas plus que les livres ou que le sport » (*T*, 32). Il rappelle son insignifiance à plusieurs reprises : « je ne savais rien, de la même façon que je n'étais rien » (*T*, 40). Malgré le fait que le narrateur ne prononce que des généralités trouvées sur internet, il passe pour un « influent critique d'art » (*T*, 31) et se demande à quel point l'interprétation des autres est feinte comme la sienne. Le narrateur choisit même son pseudonyme afin de produire une apparence. Il choisit le nom tout d'abord parce qu'il « sonne bien » (*T*, 34) et pour « la pure minéralité de ces syllabes » (*T*, 36) qui « semblaient réunir la pierre et le bois de [sa] terre natale » (*T*, 44). Tandis que dans le prénom *Pierre*, la motivation est très apparemment celle de *la pierre*, le patronyme *Tarnac* est « le nom du village paternel » (*T*, 34)⁴² qui évoque à la fois la terre et la pierre. Le mot fait penser au mot-valise composé à partir du mot terre et du mot Carnac, ce dernier étant le lieu célèbre des alignements de mégalithes, mais il s'agit tout simplement d'une heureuse coïncidence. Il est plus probable que la motivation du nom du village vienne de sa location sur le plateau Millevaches, qu'on peut traduire comme plateau de mille sources. On y entend la parenté avec le Tarn et le Tarnon. Les toponymes contiennent la racine celte qui signifie un passage rapide et encaissé de l'eau⁴³. Mais on y entend également le verbe *tarir* qui signifie cesser de couler ou d'épuiser une source d'eau. Employé dans le sens figuré, le verbe signifie d'arrêter de parler, parce qu'on n'a plus rien à dire et si cette motivation n'est qu'une autre coïncidence, elle s'applique bien au narrateur à plusieurs niveaux : n'avoir rien à dire, ainsi qu'épuiser ce peu de phrases qu'il a pu employer à toute occasion.

La terre et la pierre, les deux éléments réunis dans le nom du protagoniste, sont deux versants inséparablement liés aussi dans l'art de la sculpture. Pierre reçoit des conseils sur les pratiques artistiques liées à la sculpture de la part de Claudia. Cette artiste qui s'apprête à exécuter le buste du narrateur lui explique que « pierre ou bronze, tout buste doit d'abord être exécuté en argile » (*T*, 48), c'est-à-dire en terre, avant d'être

⁴² Le village Tarnac se trouve à quelques kilomètres à nord-est de Viam.

⁴³ Comme celui de la Vienne près de Tarnac.

repris en pierre. Les procédés artisanaux mis à l'œuvre dans la fabrication du buste rendent également manifeste l'idée de l'imposture qui accompagne le protagoniste : « Pour que la terre puisse cuire et pour éviter son éclatement, il faut la vider » (T, 49) le buste vide servant ainsi de métaphore du narrateur, parce que les jugements critiques qu'il présente sont vidés du sens, étant préfabriqués et trop généraux. L'identification de Pierre avec son nom fait que le narrateur avoue être « entré tout entier dans un nom qui n'avait pas d'existence officielle » (T, 57). L'influence du patronyme est conforme à la fonction que des patronymes exercent dans les autres textes de Millet où ils tracent le destin des personnages : Pierre, tout en profitant au début du patronyme qu'il s'approprie, devient son esclave. La pierre devient finalement le destin du narrateur en réclamant, au sens figuré, sa vie. À l'instant où Pierre Tarnac devient lui-même objet d'art, il cesse d'exister en tant que critique. D'une certaine façon, on peut dire que le nom se libère du personnage et achève son existence dans la forme qui lui est propre, dans la pierre. Or le buste en tant que représentation de l'imposteur n'est lui-même qu'une imposture et ne peut donc point aspirer à la grandeur. Le buste apparaît ainsi aux vernissages, mais il est vite offert par l'artiste au village natal du narrateur. Refusé, le buste termine son existence éphémère « sur le caveau familial » (T, 83). Le sort du buste préfigure le destin de tout objet d'art reposant sur l'imposture : planté dans le cimetière à Siom telle une pierre tombale oubliée.

Le motif de la terre, omniprésent dans le roman *Tarnac*, apparaît comme la source de l'art, dans *L'angélus*. Troisième roman de l'auteur, *L'angélus* est le premier de la trilogie à mentionner explicitement la Corrèze⁴⁴. De l'évocation de la région natale, on n'est pas loin d'évoquer le souci de la terre natale. Cependant, le narrateur de *L'angélus* ne reconnaît pas tout de suite ce souci dans son art, car il adopte d'abord la formule

⁴⁴ Corrèze apparaît comme topos déjà dans le recueil *Sept passions singulières* datant de 1985. Le récit *Aux confins de l'Empire* est apparemment autobiographique même si le nom de l'auteur et les références aux toponymes ne sont dévoilés. Le dernier récit du recueil intitulé *Petite suite de chambres* mentionne la région explicitement : Viam n'est pas encore appelé Siom et son identité est cachée sous l'abréviation V. Les deux récits s'approchent tellement de l'autobiographie qu'ils constituent les textes à cheval entre les essais et autres récits.

d'un compositeur anglais, Peter B. Celui-ci est son premier maître dans la pensée musicale, selon qui « la musique devrait venir de la tête [...] et non de la terre » (A, 50) et le narrateur avoue « Longtemps je fis – stupidement – miennes ces opinions » (A, 50). Toutefois, il avoue avoir trouvé de plus en plus l'inspiration de ses œuvres dans les « paysages de Haute-Corrèze » (A, 80) jusqu'à sa découverte bouleversante des *Chants d'Auvergne* de Canteloube. Or, le travail de Millet sur le cycle corrézien a à peine commencé et on peut ainsi entendre dans la phrase l'anticipation de ses œuvres à venir. Cette fonction du roman est d'abord soulignée par l'auteur qui dans la préface de la petite trilogie noire rééditée en 2001 désigne celle-ci comme une « autobiographie transposée » (A, *CI, ES*, 9) ; de même, le narrateur parle du jeune critique qui « décela [...] un cheminement autobiographique » (A, 73) dans deux créations du compositeur.

L'ensemble des œuvres de Richard Millet semble confirmer la piste que l'écrivain présage en 1988. Avec la publication de *L'angélus*, Millet puise de plus en plus l'inspiration dans la terre natale. Pour mettre en évidence l'importance naissante de ce motif, Millet suggère dans la scène finale du roman l'image de l'artiste qui s'endort « sur la pierre du seuil » (A, 87) de sa maison natale en Corrèze. La double signification du seuil y est à l'œuvre. Le seuil représente le lieu de l'achèvement symbolique du cycle de la vie du protagoniste, mais il symbolise aussi le commencement, en tant qu'il suggère la rentrée (ou l'entrée) dans le paysage d'enfance du narrateur et, par extension, celui de l'accomplissement de l'auteur dans sa disparition. Les œuvres constituant la petite trilogie noire, et surtout son premier tome, *L'angélus*, servent de seuil au vaste cycle à venir où la Corrèze émerge comme une référence constante et de plus en plus consciente. Néanmoins, l'inspiration de la région natale ne s'arrête pas au plan thématique, mais influence également les principes de composition des *23 chants de Haute-Corrèze* : « j'y avais introduit des cellules mélodiques et rythmiques empruntées à la musique traditionnelle du Limousin et les brisai dans la mienne si bien que cette œuvre parut à certains un tombeau magnifique élevé à mon terroir natal » (A, 80).

De même que le roman trace une courbe biographique possible de l'écrivain Millet, la phrase peut se lire comme un présage puissant de ses œuvres à venir. À l'instar du narrateur, Millet, qui est encore avec

*L'angélu*s au début de son œuvre romanesque, découvre dans la voix des paysannes, le rythme et le mode qu'il introduit dans ses récits⁴⁵. Dans *Lauve le pur*, l'alternance des *cellules* racontées par les femmes siomaises et Thomas Lauve constitue la trame du récit. De même, le travail sur le cycle corrézien qui prendra ses contours dans les décennies à venir adoptera l'allure d'un tombeau magnifique. Le tombeau est évoqué à cause de la conception de la mort du monde rural. Celle-ci est, entre autres, thématisée par le suicide qu'envisagent à un certain moment de leur vie tous les narrateurs de la petite trilogie noire. Si l'interprétation semble audacieuse, il faut admettre que le motif du suicide s'attache au premier abord à l'idée de la fin de l'artiste. Cependant, les connotations que le mot apporte sont trop séduisantes et trop riches pour qu'elles ne soient pas exploitées à d'autres niveaux de la lecture. Millet lui-même identifie explicitement le suicide comme une image de la mort de la civilisation et de la tradition (cf. *HL*, 120) en 2005, dans le *Harcèlement littéraire*, dix ans après l'achèvement de la petite trilogie noire. Le rapprochement du suicide et de la mort de la civilisation rurale repose avant tout sur le caractère délibéré des deux actes. Selon Millet, la cause principale de la mort de la civilisation est inscrite dans la volonté de renoncer à la tradition et par ce choix la civilisation en question s'efface. Dans le cas du suicide les protagonistes témoignent du souci de l'effacement du monde qu'ils rêvent accomplir en renonçant à tout, leur passé y compris. Si la logique des actes est renversée, les implications sont les mêmes.

Les deux facettes de la mort, l'effacement et la volonté de suicide sont partagées par les protagonistes de la petite trilogie noire. Cependant, à une exception près, ils échouent et ne rejoignent pas « la grande fratrie des suicidés » (*DL*, 36). Chez l'écrivain Sirieix le suicide est seulement envisagé et le narrateur se contente de faire semblant d'être mort allongé sur son lit : « ne me trouvant plus de raisons de vivre que de mettre fin à mes jours » (*ES*, 198). Dans la *Chambre d'ivoire* le narrateur essaie de se noyer, mais il ne parvient pas à se suicider. Son acte rappelle plutôt la scène de baptême ou une sorte de résurrection : « je me dénudai, soulevai le couvercle de la citerne et me laissai couler dans l'eau noire, une grosse

⁴⁵ À ce propos, voir aussi S. Coyault-Dulanchet, 2002 : 33-9.

Pierre dans chaque main [...] malgré moi je remontais à la surface » (CI, 183), et si dans la chambre d'ivoire il songe encore au suicide, c'est pour en écarter l'idée. Deux morts dans la trilogie font lever l'hypothèse d'un suicide, Antoine le peintre de *La chambre d'ivoire* et Peter B., le compositeur anglais de *L'angélus* :

Comment Antoine était mort. Nul ne pouvait le dire avec certitude : on avait retrouvé son bateau fracassé sur les récifs, près de Scyros. [...] J'aimai que, malgré sa douleur, [Irina] admît avec moi la plausibilité du suicide – duquel je ne pouvais douter et qui m'apportait une sorte de paix qu'Irina m'avoua partager (CI, 181-2).

Et de même pour la mort de Peter B., le narrateur affirme :

Tout me porte à croire qu'il s'était suicidé. [...] Pour moi, Peter B. s'était suicidé parce qu'il ne pouvait plus composer ; [...] j'en vins à douter si Peter composa – ou garda de ce qu'il écrivit – autre chose que la sonate qu'il joua pour moi et de laquelle je fus assez sot pour ne pas lui parler. Le personnage me fascina de plus belle (A, 52).

C'est dans *L'angélus* que l'idée du suicide apparaît le plus fréquemment. Le musicien pense à en finir avec la carrière et avec l'œuvre, ce qui conditionne l'occurrence de la métaphore de la mort. L'artiste s'approche au plus près du suicide dans la scène où il avale « des tubes de somnifères » (A, 75). Le narrateur explique qu'à l'instant-même : « une joie insoutenable [...] [le] délivrait de [lui] pour la première fois » (A, 75). C'est cette délivrance de soi plus que l'idée d'une mort dans le sens propre du mot qui donne la joie au compositeur. Le suicide se présentant comme une solution au paradoxe lui apparaît comme une ultime imposture : « Le suicide eût donné à mon existence un couronnement intempestif, ou trop beau » (A, 81-2) et cela ne ferait qu'ajouter à l'imposture. Le suicide ne peut détruire l'imposture de l'œuvre une fois qu'elle est composée : « Quoi que je fisse, je resterais aux yeux des autres un compositeur ; je ne pouvais détruire cette image, ni ce que j'avais écrit et fait » (A, 82). Comme l'a pressenti son jeune critique (cf. ci-dessus) l'artiste qui aspire

à son effacement, en toute sincérité – et c'est là son paradoxe – ne peut dire ce désir sinon dans ses œuvres qui entretiennent le malentendu.

Comme *L'angélu*, toute la trilogie s'articule sur un « sentiment ambigu de l'échec » (A, 79). Les interrogations sur la condition de l'artiste introduisent, ainsi que c'est le cas avec le thème de la langue, plus de problèmes que de solutions. La nature des paradoxes est telle que toute réponse porte en elle l'élément de sa contradiction et que, dans ce sens, de véritables réponses ne sont pas possibles. C'est pour cette raison que le motif de la condition de l'artiste ne disparaît plus de l'œuvre. Néanmoins, l'importance de la trilogie réside dans le fait qu'elle rend possible la continuation du travail de l'écrivain, voire sa nécessité, parce que, même si tout art est imposture, c'est dans sa vie qu'il faut se délivrer du mensonge. En plus, à l'instant où Millet résout partiellement des problèmes qui le hantent en tant qu'artiste, il peut porter son regard sur la culture qui l'entoure. C'est dans le projet de la survie de la culture qu'il trouve sa véritable vocation, sous-entendue dans la phrase « tout écrivain porte en lui la mort du monde et sa résurrection » (DL, 27).

4.

Du mythe littéraire vers le mythe fondateur, ou vice versa

Bien avant que Millet n'exprime explicitement sa conviction qu'on peut faire renaître toute une culture en racontant sa mort dans la littérature, les romans qui accomplissent ce projet sont déjà écrits. En effet, après les années que Richard Millet a investies dans l'élucidation des ambiguïtés concernant la langue et la création artistique, les préoccupations personnelles cèdent la place à un projet plus ambitieux : « amener [le roman] à l'universalité du littéraire » (*EDR*, 275). Ce tournant important survient avec l'avènement des textes puisant dans la matière limousine. Même si la référence à la région apparaît déjà dans certains récits du recueil *Cœur blanc* et dans la petite trilogie noire, c'est le roman *La gloire des Pythre* qui situe l'histoire à Siom en Corrèze et devient le premier tome de la « trilogie siomoise »⁴⁶. À première vue, la transition n'est point abrupte, parce que les thèmes partiels déjà introduits ne disparaissent jamais de l'œuvre, c'est seulement l'importance qui leur est accordée, qui change. Les innovations s'établissent progressivement, mais à l'instant où la matière limousine est déployée avec vigueur, elle devient porteuse de l'universel. Or d'où vient ce penchant pour l'universel dans la matière dont l'intérêt se trouve dans la campagne quasiment déserte de la Haute Corrèze ? Rétrospectivement, Millet explique que « la mort du monde rural a été le prodrome de la fin de la civilisation européenne,

⁴⁶ Il est nécessaire de distinguer entre « la trilogie siomoise » qui situe les romans à Siom et « la matière limousine » ou « corrézienne » qui a pour cadre toute la région, Siom y compris.

donc de l'humanisme » (*ADC*, 49) et ailleurs, précise les raisons personnelles pourquoi la matière limousine l'a emporté sur la matière libanaise :

Peut-être est-ce parce que j'ai d'abord voulu aller à l'origine. Le Liban est l'origine de beaucoup de choses pour moi, mais ce n'est pas l'origine absolue, puisque je n'y suis pas né. La matière limousine s'est imposée à moi parce que, à la différence du Liban, la Corrèze que j'ai connue est morte, tandis que le Liban de mon enfance existe encore par bien des côtés, et n'est pas pris dans une nostalgie (*HL*, 141).

C'est dans la matière limousine que l'histoire personnelle rencontre le plus remarquablement l'universel et que les deux trouvent leur articulation dans le mythe. Millet le dit explicitement : « La province, c'est le lointain ayant eu accès à l'intemporel par excès de localisation – ce qui est une prodigieuse source de romanesque mais qui a besoin d'une forme de damnation pour atteindre au mythe » (*EDR*, 152). Il constate aussi qu'en Corrèze il vivait « au sein d'un grand récit mythologique, ou plus exactement en un récit en quête de son propre légendaire, lequel n'est sans doute qu'une perpétuelle redéfinition de lui-même » (*ADC*, 50). Millet dit que cette « pliure du mythologique » (*ADC*, 55) survient en mai 1968, mais par cette date il reprend le propos avancé déjà dans le recueil *Le sentiment de la langue* en 1993 : Mai 68 est « la fin de la France en tant qu' 'idée', sur le plan international comme à l'intérieur » (*SDL*, 227) ; c'est l'année de « la victoire du Petit Prince sur les héros de *Terre des hommes*, du Club Méditerranée sur l'Église, de l'abbé Pierre sur Simone Weil, de Disneyland sur Versailles, du lobbying minoritaire sur le génie du peuple, de l'occultisme sur le mystère de la Révélation » (*SDL*, 227-8). Toutefois, le propos est encore sans référence au mythe. L'exploitation du mythe dans l'oeuvre peut avoir de graves conséquences pour son interprétation, même en l'absence de mention explicite du mythe dans le texte. Par sa présence sous-jacente, plusieurs interprétations sont à l'oeuvre simultanément (*cf.* Brunel, 1992 : 59). Même si le récit mythique sous-tendant le récit romanesque n'est pas décisif, le mythe prête au texte une connotation d'universalité, auquel il communique, le besoin dont il est né d'expliquer le monde qui entourait l'homme dès son origine.

Aujourd'hui, le mythe cesse de remplir cette fonction, toutefois, comme partie intégrante de la culture, il devient une des sources les plus prolifiques de la littérature. Quand Millet évoque *Ulysse* de James Joyce il en parle comme du « livre fondateur de la modernité, qui ramasse non seulement toute l'histoire de la langue et de la littérature anglaises, mais qui redéploie des mythes plus anciens, les réinscrit dans un contexte moderne » (*HL*, 58). Le mythe ancien d'Ulysse ne peut pas être redéployé plus explicitement que dans la reprise du nom du héros grec dans le titre du roman, mais il existe d'autres possibilités, plus implicites, d'introduire le mythe dans les récits. Cependant, la réinscription du mythe dans un contexte moderne soulève encore d'autres questions. Survient-elle chez Millet consciemment dès le début de son projet, où s'agit-il d'une évolution lente et graduelle ? Comment peut-on justifier une interprétation visant le mythe dans le texte où cette motivation n'est pas apparente ?

Recourir à l'appellation « mythe » peut être dans le contexte actuel opportun, mais dangereux aussi. Opportun, parce que le mythe est rarement considéré comme un intrus, bien au contraire, il existe de nombreux mouvements littéraires et de nombreux écrivains qui se réclament de l'héritage de la mythologie. Cependant, les approches du mythe diffèrent d'un romancier à l'autre, de même que diffèrent les méthodes par lesquelles la critique littéraire aborde le mythe. Certains critiques cherchent le mythe partout, tandis que d'autres en négligent l'importance. Il existe cependant une caractéristique que les chercheurs partagent, à savoir que le mot est aujourd'hui « trop désuet » (Bátorová, 2000 : 85) et « sa signification est tellement floue que certains cessent de l'utiliser en tant que catégorie scientifique » (Krausová, 1999 : 146).

L'incertitude concernant la définition du mythe incite certains théoriciens de trouver une métalangue différente. Tel est le cas d'André Siganos qui au lieu d'éléments mythiques ou d'émergence de mythèmes⁴⁷

⁴⁷ L'*émergence* est le point de départ de la méthode mythocritique de Pierre Brunel. L'*émergence* du mythe (Brunel, 1992 : 72), c'est-à-dire de ce qui est explicitement dit est souvent une référence aux dieux ou aux héros. La deuxième étape d'analyse mythocritique, la *flexibilité*, concerne l'oscillation entre l'innovation et la tradition (Brunel, 1992 : 77). Finalement, la troisième étape, l'*irradiation* du mythe, est le pouvoir du texte de déployer l'aspect mythique dans tout récit. Par cela, on entend surtout l'influence sur la composition et la structure du récit.

parle dans *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque* de l'« écriture archaïque » qui produit dans chaque texte visant d'une certaine manière le mythe « l'effet archaïque » (Siganos, 1999 : 5). Cette écriture se caractérise par la présence d'une série de traits qui se trouvent aussi dans d'autres textes, mais l'occurrence en est moins systématique et prononcée. Siganos parle des traits suivants : *rétrospectif, régressif, passif, spiralaire, répétitif, oralisant, synthétique, crypté, excessif, affectif*.

L'écriture archaïque est fondée sur la *rétrospection* et « essaie de faire appel à la mémoire humaine la plus lointaine [...] au-delà de celle qui tente de reconstituer un destin individuel, il se peut que, ce faisant, elle ait à faire face à une 'première' nostalgie » (Siganos, 1999 : 11). Le corollaire de la rétrospection est la *régression*. Par la régression Siganos comprend les souvenirs concernant « l'état prémythique du non-langage » (Siganos, 1999 : 29). La régression doit s'entendre comme les « tentatives sans illusions de nommer l'innommable, jusqu'à souhaiter le chant ou la musique comme alternative au langage, avant de désirer les cris des animaux, puis le silence des arbres (cf. Siganos, 1999 : 227). L'aspect régressif de l'écriture archaïque fait remonter l'animal en homme, ses instincts. Toute la remontée dans le passé se déroule de façon *passive*, en ce qu'elle est « non directement spéculaire », c'est-à-dire qu'elle n'est pas « le reflet du moi du sujet écrivant » (Siganos, 1999 : 9). « Le scripteur transmet et n'invente pas lui-même un sens qui s'impose à lui, s'adresse à sa compréhension et non à sa capacité d'explication » (Siganos, 1999 : 8). Grâce à l'effacement de l'écrivain, le texte archaïque accède à la portée universelle et à la dimension métaphysique de l'œuvre. La même fonction est accomplie par le caractère *oralisant* de l'écriture archaïque qui relève d'une nostalgie de la parole première et des sources de la tradition culturelle (cf. Siganos, 1999 : 132, 164, 208).

Tandis que les traits précédents accentuent le caractère universel du texte archaïque et ne sont pas d'habitude présents dans tous les textes littéraires, les traits suivants sont partagés dans une certaine mesure par tous les textes littéraires. Le langage littéraire est un langage figuré que l'écriture archaïque contribue à accentuer. Le texte devient « une parole cachée réservée aux seuls initiés : elle devient alors totalement ou partiellement cryptée » (Siganos, 1999 : 12). Le caractère *crypté* présuppose

déjà l'existence de plusieurs sens que portent les mots et images⁴⁸. Dans l'écriture archaïque, tout est chargé de sens. Même la fonction de l'univers spatio-temporel ne se réduit pas à un simple décor. Le lecteur est invité, voire sollicité, à chercher la surabondance du sens dans tout texte (cf. Siganos, 1999 : 74). Cependant, cette surabondance a une certaine logique qui se manifeste dans le caractère *synthétique* de l'écriture archaïque en ce qu'elle associe les contraires (cf. Siganos, 1999 : 226), c'est-à-dire elle établit les oppositions binaires. À part les oppositions, une autre structure que l'écriture archaïque met à l'œuvre est la spirale. Siganos préfère parler de la composition *spiralair*e au lieu de cyclique qui est un concept plus traditionnel⁴⁹, parce que le récit littéraire implique au moins une transformation mineure de l'état initial : « [l]a boucle fermée n'est pas un cercle en ce qu'elle ouvre immédiatement sur une autre boucle » (Siganos, 1999 : 199). Le cercle nie le progrès quelconque de l'intrigue (cf. Siganos, 1999 : 87). Que ce soit le cycle où spirale, le texte littéraire et l'écriture archaïque répètent certains éléments à différents niveaux. De la *répétition* des mots (Siganos, 1999 : 197, 228) ou des formules entières (cf. Siganos, 1999 : 152) jusqu'à celle « cryptée [...] par les nombres » (Siganos, 1999 : 228) ou des « sous-structures spiralaires » (Siganos, 1999 : 154, 228). Finalement, l'*affectivité* du texte archaïque est en opposition à « l'intellection » et renvoie à une conception du monde gouverné par l'instinct et la magie (Siganos, 1999 : 113, 148, 200).

Toutefois, on peut constater que les traits de l'écriture archaïque proposés par Siganos précisent ceux que Philippe Sellier en 1984 établit dans l'article *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* Il défend le mythe littéraire face aux ethnologues comme Lévi-Strauss qui déprécie la littérature

⁴⁸ Siganos constate aussi l'importance et la productivité des nombres. Pourtant, nous éviterons des interprétations trop obscures fondées exclusivement sur des nombres. La numérologie a maintes fois prouvé qu'avec des capacités combinatoires on peut justifier presque tout (voir par exemple : Carroll, 2003 : 196-8).

⁴⁹ Joseph Campbell identifie dans les mythes deux niveaux de cyclicité. Le premier est le cycle de la création dans la nature, à savoir le cycle des saisons, tandis que le deuxième concerne la vie du héros mythique. Il doit accomplir les épreuves passant par les étapes « de la séparation, de l'initiation et du retour » (Campbell, 2004 : 28) pour pouvoir retourner à l'état initial des choses. Ce retour est souvent accompagné de sa renaissance, souvent symbolique ou métaphorique, visant l'aspect métaphysique de la vie humaine, la recherche du sens de la vie et de sa place dans la société.

« comme charpie comme bric-à-brac ou comme brocante par rapport à l'orfèvrerie mythique » (Sellier, 1984 : 125). Philippe Sellier définit le mythe à partir de six éléments fondamentaux.

Premièrement, « le mythe est un *récit fondateur*. [...] En rappelant le temps fabuleux des commencements, il explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes. Placé hors du temps ordinaire et le sens des rituels » (Sellier, 1984 : 113). Les qualités du récit fondateur correspondent le mieux à l'aspect *régressif* et *rétrospectif* chez Siganos. Le deuxième trait du mythe selon Sellier est qu'il « est *tenu pour vrai* » (Sellier, 1984 : 113) et puisque sacré, sa vérité est universelle et atemporelle, correspondant ainsi à la *passivité* chez Siganos. Troisièmement, le mythe est un récit « anonyme et collectif, élaboré oralement au fil des générations » (Sellier, 1984 : 113), *oralisant* avec les mots de Siganos. Quatrièmement, « le mythe remplit une fonction socio-religieuse. Intégrateur social, il est le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie et dont *il fait baigner le présent dans le sacré* » (Sellier, 1984 : 113-4). En d'autres mots, il définit la fonction de l'homme dans l'univers. Même si le trait fait penser au récit fondateur, c'est plutôt du côté du récit *affectif*, qui est, avec le caractère *spiralaire* et *répétitif*, aussi symptomatique du cinquième trait du mythe d'après Sellier : Le mythe suit la logique de l'imaginaire (Sellier, 1984 : 114). Finalement, le mythe montre « *la pureté et la force des oppositions structurales* » (Sellier, 1984 : 114). Dans l'univers romanesque (ou mythique) où tout un système d'oppositions binaires s'établit, tout est chargé de sens et met en jeu trois traits de l'écriture archaïque : son caractère *synthétique*, *crypté*, et *excessif*.

Pour l'illustration nous présentons dans le tableau suivant les deux séries.

Sellier	Siganos
récit fondateur	rétrospectif ; régressif
caractère atemporel	passif
récit collectif et transmis oralement	oralisant
pureté des oppositions structurales ; surcharge de sens	synthétique ; crypté ; excessif
logique de l'imaginaire	spiralaire ; répétitif
fonction socio-religieuse	affectif

Tandis que Sellier trouve les trois premiers éléments uniquement dans les mythes ethno-religieux, les trois autres sont typiques du mythe littéraire. Pour Sellier, « du mythe au mythe littéraire les trois premières caractéristiques du mythe ont disparu » (Sellier, 1984 : 115). Il est probablement trop prudent pour ne pas contredire Lévi-Strauss. Sellier définit le mythe littéraire en accord avec la perspective adoptée par ce dernier : le mythe littéraire est comme la détérioration d'une structure parfaite. Cependant, il est impossible de se contenter de ce constat. Nous trouverons des textes qui aspirent aux traits du mythe ethno-religieux : mythe compris comme un récit sacré parlant des origines, se déroulant dans un *illud tempus* et transmis oralement, d'autant plus, que Siganos ne les exclut point de ses considérations critiques. Cette lecture croisée des deux théories dévoilera une tendance importante dans l'œuvre de Richard Millet.

Les avantages de la théorie présentée par André Siganos ne se terminent pas avec la restauration du mythe pour la critique littéraire. Pour Siganos la présence des traits mythiques n'est pas la *conditio sine qua non* de la motivation mythique des textes. « L'imagination mythifiante » s'effectue surtout autour d'« images matricielles » telles que celle du labyrinthe (Siganos, 1999 : 12). L'image du labyrinthe, grâce à son caractère « polymorphe, cachée sous l'apparence d'un palais, d'une forêt, et même d'une montagne » (Siganos, 1999 : 44), présente un grand intérêt critique. Pour pouvoir la repérer dans un texte littéraire tout en respectant sa polymorphie, il est nécessaire de s'appuyer sur quelques-uns de ses traits fondamentaux. Le premier qui signale la présence du labyrinthe est

« la pénétration dans un espace conjectural égarant » (Siganos, 1999 : 43), c'est-à-dire un espace d'incertitude, le deuxième en est le « cheminement difficile (voire impossible) vers un centre chargé de sens, sinon du Sens » (Siganos, 1999 : 43), et finalement « [sa] nature apparemment digestive, utérine, sinon monstrueuse » (Siganos, 1999 : 43). Le labyrinthe jouit d'un caractère ambigu. Tandis que la nature digestive suppose la pourriture et la destruction, la nature utérine évoque la création dans le sens où elle devient le lieu de l'initiation, en d'autres mots, le lieu de la renaissance symbolique du personnage. Enfin, le labyrinthe est monstrueux du fait de l'ambiguïté qui empêche de connaître lequel des deux côtés va prévaloir, le créatif ou le destructif.

Parmi les composants constitutifs du labyrinthe Siganos ne mentionne pas la présence de l'animal, parce que « le labyrinthe est en lui-même monstrueux, animal et digestif, et qu'il dit lui-même ce que le Minotaure sursignifie (Siganos, 1999 : 42). De surcroît, Siganos déclare que le labyrinthe même ne doit pas être obligatoirement présent explicitement dans le texte. Il le constate par une double perspective que le labyrinthe suscite : *minotaurien* et *dédaléen*. Dans une perspective *minotaurienne*, le personnage voit le labyrinthe de l'intérieur, comme si le monde extérieur n'existait pas. Il est impossible de franchir les frontières d'un tel labyrinthe ni de le décrire. Le personnage enfermé ne sait pas qu'il vit dans une prison. Il lui manque des repères objectifs. Cette perspective implique un mouvement répétitif. Quelle que soit la taille du labyrinthe, le personnage revient un jour à l'endroit où il a déjà été. Le labyrinthe est une structure parfaitement circulaire, spiralaire, où tout effort de compréhension est voué d'emblée à l'échec. Le sens auquel le Minotaure aspire n'existe pas (Siganos, 1999 : 44-6). Il n'y a qu'une seule issue dans le labyrinthe : Minotaure doit mourir pour pouvoir franchir (transcender) les limites du labyrinthe. L'impossibilité de franchir les limites du labyrinthe de l'intérieur est semblable à celle que les médecins illustrent par le passage du monde en deux dimensions au monde tridimensionnel (*cf.* Rees, 2007 : 64). Imaginons le labyrinthe comme un objet bidimensionnel : telle une fourmi hypothétique bidimensionnelle sur une feuille de papier, on n'a que quelques possibilités : à gauche, à droite, en avant, en arrière. L'épaisseur lui est inconnue, non du fait qu'elle n'existerait pas, mais

parce que pour la fourmi elle est impensable. Par ailleurs, pour des êtres tridimensionnels une conception de quatre, voire neuf ou onze dimensions est impensable.

Le labyrinthe peut aussi être observable seulement de l'extérieur, dans une perspective *dédaléenne* qui permet de percevoir le labyrinthe comme un objet et non comme un monde. Dédale est celui qui connaît le mieux le labyrinthe, parce qu'il l'a créé. En plus, la distanciation permet de saisir le labyrinthe objectivement, de cerner les frontières entre l'intérieur chaotique du labyrinthe et le reste de l'univers. Le labyrinthe n'est pas seulement le symbole du chaos mais aussi de l'ordre (Siganos, 1999 : 48), parce que le désordre suppose qu'il existe des endroits où règne l'ordre. Le monde suggéré par le labyrinthe est donc parfaitement « symétrique » (Frye, 2000).

Or, Siganos ne parle pas de troisième perspective possible, à savoir celle de Thésée, même s'il avoue que « Dédale [...] donne le fil à Thésée par le truchement d'Ariane, fil⁵⁰ sans lequel il ne peut rien : que vaudrait la victoire du héros sans retour à la lumière ? » (Siganos, 1999 : 44-6). La perspective *théséenne* et son expérience sont bien particulières. Pour Thésée, le labyrinthe n'est ni une prison, ni un objet à construire, mais un défi. C'est un obstacle à affronter. Le sens du labyrinthe *théséen* est de transformer le personnage en héros dans un parcours initiatique.

Récapitulons dans le tableau suivant toutes les perspectives, leurs fonctions, leurs sens et leurs héros :

	fonction	sens	héros
labyrinthe minotaurien	s'égarer	mort	animal
labyrinthe théséen	vaincre	initiation	humain
labyrinthe dédaléen	créer	renaissance	divin

Aucune théorie n'offre un moyen universel pour aborder les textes dotés d'éléments mythiques. Aucune série de traits ne peut épuiser tous les aspects des textes archaïques ou mythiques. Les problèmes surgissent

⁵⁰ Bachelard parle du fil du discours ou du fil de retour.

surtout en cas de considérations sur la fréquence d'apparition des traits nécessaires pour parler du mythe littéraire. Toutefois, la question de la mesure surgit invariablement dans toute théorie. Tout comme il n'est pas possible de présenter une interprétation complète (et peut-être pour cette raison), il n'est pas possible ni souhaitable d'aspirer à une théorie universelle. Les critères des sciences exactes ne s'appliquent pas aux œuvres littéraires. Le travail de critique est une tentative perpétuelle de préciser la théorie et d'éventuellement l'accommoder aux exigences du texte.

4.1. Le motif du labyrinthe dans *Ma vie parmi les ombres*

Ma vie parmi les ombres est le roman qui à l'époque semblait conclure la matière limousine. On y rencontre les protagonistes de la trilogie, mais aussi les personnages secondaires d'autres romans. Siom est de plus en plus peuplé et les personnages entrent dans des relations de plus en plus compliquées. Aux familles des Pythre, Lavolps, Lauve ou Piale, Millet ajoute les vingt membres de la famille Bugeaud, répartis en quatre générations successives. C'est la première fois que Millet présente au début de son œuvre l'arbre généalogique de la famille. Il est certes vrai que Millet se situe ostensiblement aussi dans la tradition des grandes sagas familiales, mais, en outre, se rend-il compte de la complexité de l'œuvre en donnant à son lecteur le moyen de mieux s'orienter dans le récit ? Peut-on parler d'une simple continuation du cycle, de son achèvement ou d'un roman – mode d'emploi ?

Pour qu'un texte accède au statut de roman – mode d'emploi, il est nécessaire d'y trouver les instructions permettant de tracer une interprétation qui ne soit pas réservée exclusivement à *Ma vie parmi les ombres*, mais aussi aux autres œuvres appartenant au cycle. Le goût d'instruire se manifeste tout d'abord par le choix du narrateur personnel qui s'appelle Pascal. Ce dernier descendant de la famille Bugeaud a cinquante ans et vit à Paris. Toujours célibataire, il préfère de courtes liaisons amoureuses avec des jeunes femmes. Les ressemblances du narrateur avec l'auteur sont si frappantes, que le personnage peut être considéré comme la plus réussie des autoprojections. Pascal se prend pour le dernier défenseur de

la langue française quand il annonce qu'après lui « la langue ne sera pas tout à fait la même » (*MVO*, 15), et qu'avec lui s'éteindra « la gloire littéraire » (*MVO*, 152). Il est l'un de ceux qui répugnent « à blesser la langue » (*MVO*, 238), à la différence des « mauvais écrivains à présent plus nombreux que le sable du désert, qui lui ont imposé un renversement sans doute irréversible en donnant pour norme le français tel qu'on le parle et non plus tel qu'il s'écrit ou qu'on rêve de le voir écrit » (*MVO*, 269-70).

Une autre instruction s'applique à l'approche que le narrateur adopte à l'égard du monde empirique. Cette approche est analogue à celle de Millet. Comme le personnage le confesse : « Je me suis obligé de me raconter à moi-même [...] à la façon d'un chanteur sarde, les histoires lues ou entendues dans la journée – les réinventant, en inventant d'autres, aussi, puisque j'eus vite épuisé la matière publiée » (*MVO*, 163). Le narrateur accentue sa fiabilité douteuse quand il répète au lecteur que les apparences sont trompeuses (*MVO*, 145, 156, 215...). L'imprécision et l'indétermination de la vérité sont considérées comme des avantages : « tout récit qui n'inviterait à se perdre, à un moment ou à un autre dans l'obscurité des êtres et des choses et dans l'épaisseur de l'écriture [est] voué d'une certaine façon à échec » (*MVO*, 56). Dans *Ma vie parmi les ombres*, cette épaisseur est constituée avant tout par un siècle d'histoire de la famille Bugeaud. La généalogie présentée après la dédicace sert de point de repère pour le lecteur qui se perd dans le labyrinthe temporel des fragments d'histoires individuelles. Ces histoires, qui remontent toujours à un passé plus ou moins récent, sont évoquées à l'arrière-plan d'une relation amoureuse entre le narrateur et une jeune femme, Marina Faurie, qui n'a que 23 ans au moment de la narration. D'origine Siomoise, elle a complètement oublié les légendes et les histoires de sa région natale. Elle en éprouvait même une sorte d'horreur. En même temps, elle paraît « toute désireuse d'écouter » (*MVO*, 46) l'histoire de la famille Bugeaud racontée par le narrateur. L'âge de Marina garantit la vraisemblance de sa naïveté et de sa confiance. Grâce à ces qualités, Marina peut être instruite, notamment à propos de la compréhension des histoires.

La passion didactique s'applique aussi aux passages où Marina n'est pas présente. Le narrateur y explique ses opinions sur la littérature, la langue, le mythe ou l'écriture. Pascal, par exemple, instruit son lecteur

sur l'interprétation des noms propres. Leur côté sonore lié à l'étymologie évoque de riches associations. Il en va ainsi avec le bûcheron Firmin Heurtebise, « dans le nom de qui les vents qui assiègent Siom, semblent s'être rassemblés pour se laisser maîtriser avec le grand soufflet dont il actionne la poignée en rougissant d'un air terrible » (*MVO*, 49). La première partie de son nom *heurte-* rappelle le verbe *heurter*, duquel il tire surtout des connotations d'une action brusque, impromptue et brutale. Le mot *Bise* désigne un vent sec et froid venant du nord ou du nord-est. Les jeux de mots que Pascal introduit peuvent devenir beaucoup plus subtils. Le mot *Byrrh* désigne par exemple une boisson alcoolique, qui lui est interdite à boire. Mais, il a vu maintes fois ces « boissons avalées chaque jour avec euphorie par les hommes de Siom » (*MVO*, 85). Dans « *Byrrh* » Pascal entend l'association de « la myrrhe à la ville de Beyrouth, ces deux noms compressés, réduits à l'essentiel de leurs lettres pour constituer un pentagramme magique qui aurait pour moi la valeur musicale du nom de Bach inscrit dans *l'Art de la Fugue* » (*MVO*, 85). On en déduit que le narrateur explique les jeux de mots de peur que le lecteur ne les remarque même pas. Les explications avertissent aussi le lecteur que l'onomastique dans les autres romans est aussi susceptible d'être porteuse de signification.

L'une des plus importantes instructions du narrateur est l'insistance sur la présence d'éléments mythiques. À son avis, chacun dispose d'un « sens inné de la mythologie » (*MVO*, 198) et chaque langue garde le trésor du « récit originel » (*MVO*, 176). En outre, on se réfère à la vie à Siom comme à « l'ultime frémissement de la vieille mythologie européenne » (*MVO*, 267). Il n'est pas fortuit que le narrateur avoue vouloir « accéder à la dimension mythologique du monde dont [ses] ancêtres savaient percevoir au-delà du christianisme, où parallèlement à lui [...] au milieu d'un pré cerné de grands bois, ou de halliers, mais plutôt des nymphes, des demi-dieux, des hybrides, des monstres » (*MVO*, 222). Dans les autres romans, nous rencontrons des monstres (Pythre), des demi-dieux (Lauve), des nymphes (Piale) et aussi des hybrides (Lavolps). Grâce au renseignement de Pascal le lecteur est invité à chercher partout la dimension mythique des œuvres.

L'élément mythique le plus flagrant est ici le labyrinthe. Il est tellement mis en relief qu'on peut le considérer comme constitutif du roman. Le lecteur peut facilement identifier toutes les perspectives – *minotaurienne*, *théséenne* et *dédaléenne* – qu'offre le mythe du labyrinthe⁵¹. Chaque perspective renvoie à une différente temporalité. Le narrateur adopte le regard *minotaurien* à l'instant de la narration. Le regard *théséen* réfère à son enfance et le *dédaléen* à l'histoire de la famille Bugeaud.

Dans le « présent » du roman se déroule l'histoire de l'amour entre Pascal et sa jeune maîtresse Marina. Cette strate temporelle est inévitablement chronologique et produit le point de référence où tous les fragments d'histoires individuelles se réunissent. C'est aussi la seule strate où Pascal ne joue pas un rôle actif. Pascal est volontairement emprisonné dans son appartement où il attend Marina, tel un Minotaure attendant Thésée. Il n'a pas d'autre issue, parce qu'il ne connaît pas l'adresse de Marina. De plus, chaque fois qu'il l'appelle, il tombe sur son répondeur. Marina ne l'appelle jamais, sauf dans les situations où elle part de chez Pascal, pour lui dire : « tu me manques » (*MVO*, 39). Selon Pascal, Marina veut croire qu'elle lui manque aussi, mais pour Pascal la phrase porte une autre signification. Il se dit : « je la perds, [...] je l'ai sans doute perdue dès le moment où je l'ai rencontrée » (*MVO*, 39). Pascal trouve la vie en couple illusoire. La quête du sens de l'amour dans une relation n'est qu'une perte de temps, parce que l'amour est « la dévoration d'autrui par la parole, par les regards et par la bouche. L'amour est une sauvagerie en quête de rites, d'habitudes, de monotonie ; le règne de faux-semblant et de la demi-nuit [...] tout élan vers autrui entraîne la destruction plus ou moins rapide d'un songe » (*MVO*, 38). L'amour ressemble au labyrinthe par son caractère sauvage et dévorant ; de surcroît, on risque de s'y égarer dans les schémas répétitifs du comportement.

Pascal est totalement soumis aux caprices de Marina. Elle prend les rênes de leur relation et décide du temps et du lieu des rencontres. Lui se contente de la suivre de sa fenêtre, de la voir disparaître sous la terre, « dans le métro [...] et de se perdre dans l'étrange géographie que dessinent en nous les noms de quartiers, de rues et de stations de métro des

⁵¹ Voir le passage sur Siganos.

villes » (*MVO*, 39). Marina n'a pas peur d'entrer dans le labyrinthe des couloirs souterrains. Son activité excessive est mise en relief dans l'épisode de leur première rencontre. Elle se souvient du moment où elle a vu le narrateur « une dizaine d'années plus tôt » (*MVO*, 115) pour la première fois. Cette rencontre est le déclencheur d'un amour platonique de la part de Marina. Elle l'identifie comme « le noyau, la préhistoire [...] la grotte redécouverte [...] le Lascaux » (*MVO*, 118) de leur amour. La préhistoire et la grotte, où les souvenirs demeurent, font penser à des temps très éloignés, au froid et au passé glacial. Tous les souvenirs y sont conservés et leur nature exige un travail d'archéologue. On les redécouvre couche par couche. Ces couches renvoient à différents moments de l'histoire, ne respectant pas toujours la chronologie. La juxtaposition des différentes couches temporelles fait de la narration un labyrinthe temporel. La narration y suit des objets qui raniment les souvenirs gelés, reconstituant les fragments du passé. À la froideur, à la nuit et à l'intérieur humide de la grotte s'oppose la « lumière jaune de novembre » (*MVO*, 115) que Marina associe à sa première rencontre avec le narrateur. Même en plein hiver, la lumière jaune évoque la chaleur et le soleil, c'est-à-dire les sentiments agréables associés aux souvenirs les plus forts.

En outre, Pascal dispose d'autres moyens pour reconstituer le passé. Il a découvert le secret des souvenirs pendant son enfance, qu'il a passée chez sa grand-tante Marie Bugeaud, et dont la maison était le labyrinthe initiatique, *théséen*, que Pascal a dû défier. La maison de Marie et de sa sœur Jeanne « résumait le monde » et « constituait un labyrinthe » avec « ces escaliers, passages et couloirs [...] des caves de la vieille maison aux greniers », labyrinthe dans lequel le narrateur s'était « longtemps égaré » (*MVO*, 56). Le labyrinthe des couloirs et des chambres bien éclairés ne l'effraie pas. Il y a en plus deux grand-tantes qui le protègent. En revanche l'ambiance des caves est différente. Le narrateur n'y « pénétrait pas sans frémir » (*MVO*, 56). Ce labyrinthe souterrain connote le froid, l'obscurité, l'humidité, mais aussi la solitude. Ce lieu où commence la vraie aventure est « un monde aussi mystérieux que celui des livres [...] et dont la puissance de suggestion entraine en concurrence avec la réalité » (*MVO*, 63). C'est la porte de la cave qui marque la frontière entre le monde habitable et celui des ténèbres. Derrière la porte, dans la première

cave, se trouve le monde des ombres. La seule fonction de cette cave est de décourager le narrateur de continuer dans sa quête. Le passage dans la deuxième cave est gardé par l'araignée qui « file la lumière » et qui fait ainsi disparaître les mémoires sous la poussière et les toiles d'araignée. Il faut combattre la peur de toucher l'araignée pour arriver à cette deuxième cave – la crypte où vivaient les morts. L'intensité des sentiments désagréables y est poussée à l'extrême et pourtant ce lieu n'effraie plus. Le narrateur comprend que les ombres – c'est-à-dire les morts et l'imaginaire – ne sont pas accessibles par la vue. C'est le manque de lumière qui le mène à la révélation du monde d'autrefois par le biais de l'odeur et le son. Cette connaissance a des conséquences pour la narration, une quarantaine d'années plus tard. Marina n'est jamais décrite, mais longtemps après son départ de la chambre, on ressent « son spectre de sueur et de parfums » (*MVO*, 37).

La troisième couche temporelle ramène Marina et le lecteur dans le passé le plus reculé. C'est là que Pascal raconte l'histoire de sa famille. Le narrateur situe le commencement de son histoire avant la Grande Guerre invitant Marina à descendre avec lui « dans le Labyrinthe [...] dans la nuit d'où avaient surgi les Bugeaud, non pas au plus obscur de l'origine mais à ce moment où [...] on avait commencé à se souvenir d'eux, noms et figures liées » (*MVO*, 152). Pascal dirige le cours de l'histoire racontée, et pour cela, cette perspective peut être définie comme *dédaléenne*. La composition continue – mais pas forcément chronologique – n'est point facile parce que, de ce commencement, il ne reste que quelques fragments d'histoire racontés par d'« obscures femmes d'autrefois » (*MVO*, 151). Or, la mémoire volontaire elle-même n'arrive pas à relier ces fragments. Il lui faut s'appuyer sur les objets. C'est la photographie nuptiale de Marie Bugeaud, la grand-tante du narrateur, qui éveille l'imagination et éclaire par sa lumière conservée les souvenirs obscurs et vagues. Marie, que le narrateur connût lorsqu'il était enfant n'est pas tout à fait la même que celle de la photographie. La jeune et très belle Marie consacre chaque jour du temps à la mémoire de son mari. Pour elle, c'est une « manière [...] d'essayer de sortir du labyrinthe où elle était elle aussi descendue, et non seulement le labyrinthe de sa douleur, mais celui dans lequel avaient eu lieu les combats où Antoine avait

trouvé la mort » (*MVO*, 102). Le labyrinthe intérieur de Marie est complété par un autre, plus effrayant, extérieur et qui renvoie au réel. Cet endroit, où son mari Antoine est mort, est une tranchée de la Grande Guerre, appelée Labyrinthe. Ce lieu suggère une hécatombe par excellence, un lieu peuplé par les ombres et habité par les morts. Marie « après avoir descendu au Labyrinthe en était remontée pour se vêtir de ténèbres, ayant vaillamment combattu le Minotaure qui était en elle » (*MVO*, 110). La seule issue du labyrinthe intérieur de la douleur est un autre labyrinthe, où Maria doit frôler la mort pour 'renaître'. Ce parcours initiatique de Marie influence le point de vue par lequel elle perçoit le labyrinthe. Elle adopte le regard *théséen*, tandis que Pascal voit le même labyrinthe comme un créateur et adopte une position *dédaléenne*. Il recrée et réinvente le monde oublié comme un labyrinthe dans lequel il enferme Marina, sa jeune amante.

Le labyrinthe revient donc sous différentes formes et les personnages le perçoivent à partir de perspectives variées. Pour simplifier, on peut répartir les trois temporalités du roman entre trois personnages et considérer leur point de vue adopté :

	Le passé de la famille Bugeaud	L'enfance de Pascal	Le présent
Pascal	labyrinthe dédaléen	labyrinthe théséen	labyrinthe minotauren
Marina	labyrinthe théséen ou labyrinthe minotauren		labyrinthe dédaléen
Maria	labyrinthe théséen	labyrinthe dédaléen	labyrinthe minotauren

Il est évident que Pascal et Marina changent de rôle selon la perspective temporelle adoptée. Le lecteur ne doit pas attendre la fin du roman pour être témoin de cet échange comme c'est le cas dans *Lauve le pur*. L'ambiguïté de Marina écoutant Pascal découle de son statut de lecteur modèle. La juxtaposition d'associations diverses exige sa coopération active et la perspective adoptée dépend de sa capacité à s'orienter dans les épisodes mélangés. Soit elle trouvera le fil de l'histoire tel un Thésée, soit elle s'égarera tel un Minotaure.

La répétition du motif du labyrinthe dans trois temporalités n'est pas gratuite. Chacune des trois temporalités se brise en plusieurs morceaux dont chacune reprend le même motif. Marie par exemple descend dans les tranchées de la Grande Guerre, où son mari est mort, pour en revenir changée, après avoir accompli son parcours initiatique. Pour son mari qui a trouvé la mort dans le même labyrinthe, il était fatal et *minotaurien*. L'importance de la répétition a été soulignée par Claude Lévi-Strauss. La littérature duplique ou triple une séquence parce que la répétition explique la structure du mythe : chaque mythe rappelle un arbre aux multiples ramifications (Lévi-Strauss, 2000 : 241-2). La même métaphore de l'arbre est employée aussi par les physiciens pour expliquer la théorie du chaos : « In trees, for example, the pattern of the branches repeats on a smaller and smaller scale » (Parker, 2007 : 17). Cette répétition de la structure apparaît aussi sur un niveau de plus en plus grand. Si dans le roman – mode d'emploi, *Ma vie parmi les ombres*, le labyrinthe est repris à tous les niveaux, dans les chapitres suivants où nous transgressons les limites d'une œuvre, nous attendons la répétition du motif du labyrinthe à un niveau plus large.

4.2. Labyrinthe dédaléen dans *Lauve le Pur*

L'histoire de *Lauve le pur* (2000) s'inscrit dans la seconde moitié du XX^e siècle et se déroule à Siom ; le protagoniste Thomas Lauve raconte pendant sept jours, après la mort de son père, les aventures de sa vie. Il adresse sa narration aux femmes siomoises qui ne se contentent pas d'écouter. Elles racontent et complètent à leur tour la version de Thomas, ajoutant les détails que le narrateur ne peut connaître. Elles assument également la fonction mythopoétique quand elles déclarent : « nous voulions croire que nous habitions autre chose que le temps, [là] où le temps n'aurait plus de fraîcheur, où il deviendrait le temps des temps, l'éternité » (*LP*, 187), c'est-à-dire cet *illo tempore* (Eliade, 1952 : 214, Eliade, 1965 : 72-3). Le narrateur désigne l'histoire du « grand récit de fondations » (*LP*, 155) et, grâce à cette nomination explicite, nous pou-

vons analyser le récit dans le contexte de la mythocritique, à savoir de l'*émergence* vers l'*irradiation*.

L'*émergence* explicite, dans *Lauve le pur*, du motif mythique susceptible d'assimiler le personnage romanesque au personnage mythique apparaît au moment de la rencontre de Jacques Lauve, père du protagoniste, avec sa future femme. Dans cet épisode, sa « mine » est décrite comme « celle d'Apollon » (*LP*, 146), ce qui pourrait suggérer que, dans d'autres situations, Jacques pourrait être perçu comme le double romanesque d'un des plus puissants dieux du panthéon grec. La parenté entre Jacques et Apollon est renforcée par un autre détail : après avoir été abandonné par sa femme, le personnage fréquente « la dernière des Piale, [...] la Diane infirme » (*LP*, 178). Le prénom de Diane, faisant allusion à la Diane chasserresse, est la deuxième émergence du mythe. Et d'autres parallèles s'imposent : Jacques entretient une relation purement platonique avec Amélie Piale, exactement comme Apollon, le dieu – entre autres – des forêts, avec sa sœur la chasserresse. Le motif de la chasse relie Diane à la forêt et on définit Amélie Piale comme la « forestière de Montheix » (*LP*, 178). Amélie et Jacques Lauve sont quasiment les seuls propriétaires des bois de Siom et Jacques, tel un dieu des forêts, « plantait de noirs sapins qui ont ramené autour de Siom une nuit » (*LP*, 160) de laquelle les Siomois ont pensé « être sortis grâce à l'électricité et à la télévision » (*LP*, 160). Cette « nuit » sur Siom symbolise le retour vers les origines de la civilisation rurale – le temps primordial où les Siomois étaient soumis aux forces de la nature.

Mais le motif d'Apollon ne peut pas être réduit uniquement à la représentation de la forêt. Ce dieu extrêmement complexe occupe la « position centrale dans l'univers » en tant que divinité solaire, et « comme allégorie du jour toujours neuf et renaissant » (Moreau, 1988 : 129). Jacques Lauve occupe aussi le centre de l'univers pour son fils Thomas, personnage principal du roman. Jacques, ce père sévère, préside sur son « trône de lumière » où, sous « la lumière plus puissante que celle du petit matin » (*LP*, 88), il « tire de ses entrailles des étrons magnifiques » (*LP*, 185) qui ont la forme du « grand anaconda » (*LP*, 185), le même serpent qu'Apollon à sa naissance a dû tuer. Jacques, après avoir vidé ses entrailles, se donne la peine d'examiner quotidiennement sa production

ainsi que celle de son fils, en pleine lumière, « comme s'il assistait à la naissance⁵² du monde » (*LP*, 185). Le procédé de défécation est pour Jacques d'une extrême importance et, pour cela, il apporte d'Allemagne, sur son dos, une cuvette « où les matières ne tombent pas directement dans l'eau » (*LP*, 90). Jacques, à l'instar d'Apollon – « l'œil du ciel qui voit tout et révèle des secrets » (Moreau, 1988 : 130) – tient à observer les « crottes de lapin » de son fils, le surveillant même dans les situations les plus intimes⁵³.

Apollon est également lié à la purification grâce à « la vertu desséchante et purgative de ses rayons » (Moreau, 1988 : 130), ce que dévoile d'ailleurs l'étymologie de son nom : dérivé du verbe *luô* qui signifie la délivrance, ou du verbe *louô* signifiant la purification, plus précisément le verbe français *laver*. Le nom de famille Lauve est dérivé du même verbe *laver*.⁵⁴ De plus, dans le titre du roman *Lauve le pur*, le même motif est redoublé par l'attribut *le pur*, caractérisant ainsi le protagoniste qui devient souvent « lavé, vide, lumineux » (*LP*, 102).

La figure du père représente « l'activité, l'énergie, le courage physique et moral, la rationalité, l'autorité, c'est-à-dire un ensemble d'attributs ayant traditionnellement trait à la virilité » (Malinovská, 2005). Thomas Lauve, en revanche, semble être dès le début le contraire de son père. Il est représenté comme craintif, chétif, timide, enfermé sur lui-même et féminisé. Pareilles oppositions et complémentarités peuvent être observées également dans le couple Apollon et son fils Orphée. Mais ce n'est pas uniquement cette opposition qui conduit à associer Thomas Lauve à Orphée. Le nom Orphée est dérivé de *Ribhus* – poète, et de *Orphnos* – obscur. Ces deux attributs sont aussi inhérents à Thomas qui, comme un poète, un troubadour, raconte son histoire aux femmes siomaises. Sa narration est dès le début hantée par l'obscurité. Déjà l'incipit est riche en connotations évoquant l'obscurité et l'autre monde. « Ça m'a pris comme

⁵² Le motif de création est redoublé par le motif biblique de la création du monde en sept jours, durée identique à celle de la narration.

⁵³ Cette modernisation du mythe qui va aussi avec une dévaluation, ne vise pas ou peu le comique.

⁵⁴ Zuzana Malinovská trouve dans le patronyme du protagoniste une autre signification, attribuant au personnage de la mère les motifs de la louve romaine allaitant Romulus et Remus et le motif de 'love'/amour (Malinovská, 2004 : 72).

ça, [...] sous terre [...] à l'instant où métro passait sous la Seine [...] vers dix heures et demie du soir après les vacances de Toussaint quelques semaines avant la fin du siècle » (*LP*, 13). Au clin d'œil à Céline et à son *Voyage au bout de la nuit* succède l'image du néant, du tombeau et de la mort, thèmes qui manifestent la prédilection d'Orphée et de son double romanesque, Thomas, pour l'autre monde.

Le mythe d'Orphée est composé de trois histoires plus ou moins indépendantes. Dans l'histoire qui met en scène le motif de la quête, Orphée participe tout d'abord au rapt de la toison d'or avec les Argonautes. La deuxième histoire concerne sa descente aux enfers pour chercher sa femme Eurydice. Finalement Orphée revenu de l'enfer rencontre les Bacchantes qui le déchirent. À l'instar d'Orphée, Thomas Lauve connaît les étapes du voyage et de la quête, de la descente aux enfers et du déchirement symbolique des liaisons au passé.

Le motif de la quête apparaît au moment où Thomas évoque les déplacements et les voyages entre Siom et Paris. Ces souvenirs sont toujours traités comme des descentes aux enfers. Déjà, la première descente dans le métro parisien est une descente infernale. Le métro, le « nouveau ventre de Paris » (*LP*, 30), « sous terre plus profond qu'un tombeau d'Égypte » (*LP*, 27) est comparé par Thomas, le narrateur, au « premier cercle d'Enfer » (*LP*, 302). Après être remonté du métro, Thomas continue son parcours infernal dans les rues parisiennes. Il y rencontre des prostituées qui, par leur « misère sexuelle » (*LP*, 304), représentent pour lui le deuxième cercle de l'enfer. Les déplacements quotidiens à « Helles », une banlieue parisienne, où Thomas travaille comme professeur de français dans un collège, représentent la troisième descente aux enfers, comme le souligne un détail dans le texte : Thomas prononce le nom de la petite ville « en aspirant le H » pour « jouer sur l'homophonie de ce nom avec l'enfer anglais : hell » (*LP*, 106).

À ce niveau, il nous semble nécessaire d'indiquer le risque inhérent à d'éventuelles mésinterprétations. Le récit est parsemé d'allusions aux motifs bibliques. Thomas est confronté aux différents cercles de l'enfer, inspirés par *La comédie divine* de Dante. Le parcours nocturne de Paris est comparé à la « nuit de Purgatoire » (*LP*, 47), d'où il revient sur « l'échelle de Jacob » (*LP*, 31, 85). Malgré la présence indubitable des

motifs bibliques, il faut se méfier de l'interprétation puisant dans la motivation biblique. Tandis que l'enfer biblique est traditionnellement conçu comme l'endroit où sont torturés les pécheurs, le métro de Lauve avec « ces couloirs et ces escaliers roulants » (*LP*, 29) constitue plutôt un labyrinthe – autre forme typiquement mythique. Le labyrinthe est le lieu d'une épreuve initiatique que le héros doit affronter pour pouvoir descendre aux enfers ou en ressortir (Eliade, 1959 : 134). Dans l'enfer de Millet, même les personnages ressemblent aux ombres « dans la fumée de cigarettes qui dansait dans l'air [...] en noir et en blanc [...] le visage clos [...] et indifférent » (*LP*, 18) et non aux pécheurs mangés par le feu. Thomas debout dans « le cercle de lumière » (*LP*, 17, 18, 19, 20, 21) affirme en plus qu'il a « froid » (*LP*, 24, 25). Les motifs bibliques s'ajoutent aux motifs mythiques, parce que séparément, ils ne constituent aucun système cohérent. Le lecteur devrait respecter leur discontinuité et ne pas chercher des liaisons entre eux, mais plutôt les correspondances avec le mythe. Dans certains cas, la tradition biblique et mythique se montre aussi proche qu'elle devient presque identique⁵⁵. Par exemple, quand Thomas Lauve subit un changement « en statue d'excréments » (*LP*, 30) on aurait identifié le motif du changement en statue de sel enduré par la femme de Lot. Or, Orphée, le double mythique de Thomas, est soumis à de pareilles souffrances. De son retour de l'autre monde avec sa femme décédée, Orphée se retourne et sa femme disparaît comme une illusion. Orphée perd donc quelque chose qui lui est prêté par les dieux. De la même façon, Thomas perd l'illusion de pureté.

Comme Orphée est un des trois mortels autorisés à entrer au royaume d'Hadès et en revenir vivant, Thomas « remonte » également, car il n'appartient pas à ce monde infernal. Toujours « plus propre qu'un chat », avec sa « tête trop blonde et aux yeux trop bleus » (*LP*, 18), il est protégé par le « cercle de lumière » qui se « dessinait autour de lui » (*LP*, 17). Les autres personnages qui peuplent la scène ne sont que des ombres. Alors Thomas « sortant de la lumière » (*LP*, 20) subit ce qu'il appelle une « métamorphose mythologique » (*LP*, 30). Il change en « statue d'excré-

⁵⁵ La parenté entre mythes grecs et ceux de l'Ancien Testament était maintes fois montrée par chercheurs différents.

ments » (*LP*, 30) et le cercle de lumière devient un « îlot d'immondices » (*LP*, 27). Même les premiers mots du roman – « ça m'a pris comme ça » (*LP*, 13) – se rapportent à la défécation. Thomas ne sait même pas « par quelle bouche il se délivrait, penchant pour les vomissements [...] moins déshonorants que le reste » (*LP*, 26). Dans l'exposition du roman, le protagoniste passe « du stade de héros » (*LP*, 29), pur par définition, comme le souligne le titre, au stade de « clochard, de sous-homme, voire de mort vivant » (*LP*, 29) avec de la « merde au cul » (*LP*, 29). Thomas perd donc l'illusion de pureté qui lui était prêtée par son père – le père soleil.

Pour retrouver sa « pureté », le protagoniste doit surmonter les péripiéties typiques d'un roman d'initiation. Il pénètre dans un réseau de couloirs souterrains, il traverse les rues et la forêt, il descend aux enfers et puis en remonte. Les obstacles sont requis pour le rite d'initiation auquel s'imposent d'emblée « la mort et la résurrection symboliques » (Eliade, 1952 : 188). Ainsi, Thomas, symboliquement mort, commence son voyage initiatique aux enfers. Pour renaître comme une nouvelle incarnation de dieu, celui-ci doit mourir. Le vieil Apollon – Jacques Lauve meurt à la fin du roman et s'approprie les attributs de son fils. Sur son lit de mort, il pue « pire que le diable » (*LP*, 320) et au moment de sa mort il expire « le bruit d'une étoile morte » (*LP*, 319), tandis qu'il « semblait se contempler et se recomposer dans le visage filial » (*LP*, 320). Thomas devient le père de son propre père, selon un de ces mystères par lesquels il nous est possible de continuer à vivre après la mort d'un père [...] par un de ces renversements qui nous font reconsidérer les rêves paternels [...] » (*LP*, 322). Il est certain que « son père n'allait cesser de grandir en lui » (*LP*, 321), jusqu'à ce que tous les attributs ne soient renversés. Pour que cela soit possible, il est indispensable que les attributs des deux personnages soient en opposition, parce que dans le mythe il faut respecter l'opposition binaire des éléments, tels que la lumière et l'ombre, la vie et la mort. Dans le tableau suivant, nous illustrons la richesse des oppositions binaires dont disposent Jacques et Thomas au début du roman.

Apollon	≠ Orphée
le père	≠ le fils
la lumière	≠ l'ombre
lumineux	≠ ténébreux
le vide	≠ les excréments
la pureté	≠ la peste
la vie	≠ la mort
l'ordre	≠ le labyrinthe
la forêt	≠ l'enfer

Le changement des attributs des personnages nous est révélé par le troisième mythe, propre au mythe d'Orphée, celui des Bacchantes. Ce motif apparaît dans l'exposition du roman où Thomas ressort du métro. À ce moment, les prostituées décrivent son comportement, comme s'il essayait d'« échapper à ces cris de Ménades » (*LP*, 55). Les Ménades ont pour autre nom les 'Bacchantes' (*Petit Robert 2*, 1990). Les Ménades de ce roman, qui sont les femmes siomaises, ont subi une inversion⁵⁶ de leur rôle. Si les Ménades antiques tuent Orphée en déchirant son corps, les « Bacchantes » de Millet écoutent attentivement Thomas : elles l'aident à « déchirer » le passé et à se délivrer de ses souvenirs. Thomas profite volontiers de leur aide en essayant de régler son « compte avec l'ombre et lumière » (*LP*, 187), à savoir avec les souvenirs où la lumière représente le père et son omniprésence dans la vie de Thomas.

L'équilibre advient à la fin du roman à condition que Thomas déchire les liens qui l'unissent au passé, ce qu'il achève dans le dialogue où il s'en délivre avec les Siomaises. Cette « évacuation » verbale, produisant l'effet de *catharsis*, peut être considérée comme un cheminement dans le labyrinthe théseén. Mais, au moment de la narration, son voyage est fini, le père est mort et le renversement des rôles accompli. Même la voix de Thomas est la même quand il commence à raconter et quand il se tait. Les Siomaises complètent l'histoire, mais elles n'influencent jamais la période de temps que Thomas passe avec elles. Leur rôle est tout simplement de « corriger » certaines imprécisions qui pourraient se produire.

⁵⁶ L'inversion du mythe est l'un des procédés favoris de Richard Millet. Il le fait par exemple dans le roman *Le goût des femmes laides*, où il renverse le mythe de Narcisse.

En plus, leur parole est toujours séparée de celle de Thomas, par les tirets. Pour conclure, Thomas est un des rares personnages-narrateurs individualisés dominant tout le récit. Il raconte son histoire en sept jours, ce qui correspond à la durée de la création du monde dans la tradition biblique, mais surtout souligne l'acte de création. En fin de compte, le narrateur est l'écrivain qui crée son récit de perspective *dédaléenne*.

L'autonomie dont Thomas jouit n'est plus accordée aux autres narrateurs. Non seulement ils sont rarement individualisés, mais le poids de leur voix varie au cours de l'histoire.

4.3. Labyrinthe théséen dans *L'amour des trois sœurs Piale*

L'histoire de *L'amour des trois sœurs Piale* (1997) commence « en ce matin d'octobre » (*ASP*, 21), quand Claude Mirgue âgé de vingt-quatre ans va rendre visite à Yvonne Piale pour la première fois. Yvonne, une ancienne institutrice partage sa maison avec sa sœur simple d'esprit, Lucie. Elle a eu encore un frère Pierre mort à l'âge de six ans et une sœur, Amélie. C'est l'histoire d'Amélie qui intéresse Claude. Bien qu'elle soit morte, le souvenir d'Amélie hante Claude dès l'âge de dix ans. Un jour il l'aperçoit à la terrasse d'un hôtel et il tâche « de recomposer le corps tout entier de la disparue » (*ASP*, 266). Chaque lundi matin, il passe alors chez Yvonne qui lui raconte l'histoire de la famille Piale. La version d'Yvonne est le même jour confrontée à la version de sa maîtresse Sylvie dont la mère aidait jadis les Piale (*ASP*, 67, 88, 90). La troisième femme qui complète l'histoire est la mère de Claude, Madame Mirgue. Elle pense que ni Sylvie ni Yvonne ne peuvent tout dire. L'une parce qu'elle « s'abandonnait aux caprices de la mémoire et l'autre parce que [...] elle en savait moins qu'elle ne le prétendait » (*ASP*, 121). Les trois femmes contribuent à leur tour à l'histoire qui vise la plus jeune des sœurs Piale, Amélie. Même si elle n'apparaît que dans la deuxième moitié du livre, tous les autres personnages se rapportent à elle.

Dès sa naissance, Amélie est exceptionnelle : « La troisième des Piale, [...] avait à peine six ans, une enfant, mais [...] déjà paraissait réunir en elle ce que les deux aînées possédaient séparément : la raison et la

beauté » (ASP, 107). Cependant, son origine reste incertaine. On dit que « l'enfant n'était pas d'Albert Piale, qu'il n'en était plus capable » (ASP, 153). Albert Piale réfute toutes les rumeurs. Finalement, Amélie passe auprès des villageois pour une Piale, parce qu'ils la trouvent assez bizarre. Malgré sa différence, Amélie éveille l'intérêt des jeunes Siomois qui sont déterminés à attendre sa maturité. Éric Barbatte, son aîné de treize ans et héritier du château où les Piale ont travaillé, ne fait pas exception. Il tente de s'attacher Amélie en lui confiant la gestion du château Montheix et de la terre. À dix-neuf ans, quand Éric déménage en ville pour revenir occasionnellement au village, Amélie devient la maîtresse des lieux. Bientôt, elle se fait « couper les cheveux à la garçonne » (ASP, 231) et trouve un « travail d'homme » (ASP, 232) à la fabrique⁵⁷. Elle s'imagine que son odeur peut « ressembler à celle des hommes » (ASP, 233). Son refus de se plier aux conventions et d'abandonner ce travail lui a valu la réputation d'être « une tête de mule » (ASP, 274), « une sauvageonne » (ASP, 274, 289), la « plus sauvage » (ASP, 255) des nymphes. Elle est surnommée aussi « Diane chasserresse à vélomoteur » (ASP, 258) et la « forestière » (ASP, 286, 291) à cause de son moyen de transport préféré et pour son attachement à la chasse et à la forêt (ASP, 271). Mais Amélie peut aussi porter le nom d'« enchanteresse » (ASP, 284, 285), notamment cette possibilité est inscrite dans l'épisode où elle passe la nuit dans la forêt, les jambes écrasées par un tronc. Avec Lucie, Amélie attend « sous l'œil de bêtes, jusqu'à l'aube » (ASP, 297). Quand les bûcherons les trouvent le matin, les cheveux d'Amélie sont couverts par les feuilles, les herbes et la mousse. Elle a l'air d'« une vraie sorcière à cheveux verts » (ASP, 290). Après l'accident, Amélie passe son temps dans le château ou dans une charmille qu'elle a entre-temps plantée derrière le château. C'est là qu'elle meurt, « comme elle a vécu [...] c'est-à-dire mystérieuse, belle, sauvage [...] dans sa charmille » (ASP, 349). Il n'est pas fortuit que l'arbre d'Amélie soit un charme. Le mot « le charme » ne désigne pas seulement un arbre, mais aussi la beauté, la séduction, l'attrait. Une troisième signification est inscrite dans le mot charme, enchantement magique ou ensorcellement, qui présente Amélie comme sorcière. Le

⁵⁷ Amélie qui est un nom d'origine germanique signifie *la travailleuse*.

même accident semble lui avoir donné « un surcroît de beauté » (ASP, 299). On assiste à la métamorphose du personnage : Amélie, indépendante, non conformiste, immature se plie aux exigences de la tradition en se mariant. Mais son époux, un ancien légionnaire, qui aime porter Amélie sur ses épaules, n'est pris que pour remplacer le « cheval qu'Amélie rêvait alors d'acheter » (ASP, 327). Les villageois comparent le couple à « un centaure à la figure de femme » (ASP, 327). Ce légionnaire effrayant craint sa femme, et finit par s'enfuir. Il n'est pas le seul à avoir peur d'Amélie. Ainsi Thaurion, « l'homme à tout faire du vieux Barbatte » (ASP, 213), au nom évoquant le *taureau*, n'approche « son mufle de vieux taureau » (ASP, 221) qu'une seule fois d'Amélie qui lui assène un coup de serpette à l'épaule. Ce cyclope et Minotaure, Thaurion, se métamorphose en « vieux sanglier grisonnant » (ASP, 275), dompté. Amélie, qui est parfaitement lucide du désir qu'elle fait naître, chasse tout le monde de son entourage. Elle résiste même à son mari et acquiert la réputation d'une femme chaste qui aura toujours « quelque chose de la grande vierge primordiale » (ASP, 209).

Millet s'attache à dépeindre le personnage d'Amélie comme une incarnation de la déesse antique, Diane. Appelée aussi Artémis, Diane est traditionnellement représentée comme une chasserresse vierge en compagnie des nymphes, des animaux sauvages, principalement des cerfs et des oiseaux (Lurker, 2004 : 19). Elle exerce des activités attribuées traditionnellement aux hommes, telle que la chasse réputée comme dangereuse, car le chasseur traque l'animal dans des endroits inconnus. Le culte de la déesse est étroitement lié aux rites de passage des femmes. Confrontée à la nature, la sauvagerie de la jeune femme disparaît ; la femme se soumet alors à l'homme et à la civilisation (Dowden, 2007 : 51, Larson, 2007 : 104-5). Pourtant, ces rites d'initiation sont interdits aux hommes. Akteon qui observe la déesse se baignant avec des nymphes est métamorphosé en cerf et déchiré par ses chiens (Dowden, 2007 : 51). Dans l'univers romanesque de Richard Millet, Amélie pendant sa nuit d'initiation quand elle est écrasée par un arbre n'est accompagnée dans la forêt que par sa sœur et en revient « domptée ».

Du reste, la déesse Diane/Artémis est aussi connue sous d'autres noms. D'abord, les gens ont donné à son frère jumeau, Apollon – dieu

soleil, le nom de Phœbus. Aussitôt, on a associé Artémis à la Lune et on lui a donné le nom de Phœbe. Phœbus et Phœbe signifient la lumière. Enfin, Artémis se confond avec Hekaté, déesse chtonienne des démons, sorcières et magiciens, aux trois corps et trois têtes (Dixon-Kennedy, 1998 : 48-9). De façon semblable, les sœurs Piale peuvent être envisagées comme un seul être. Claude le dit explicitement : « il était impossible de penser à l'une et ne pas songer aux trois » (ASP, 314) et parfois il fait référence à la « trinité de sœurs » (ASP, 312, 328). Les sœurs d'Amélie, Yvonne et Lucie se manifestent aussi comme des incarnations de Diane ou d'Artémis. Yvonne est « opiniâtre et pleine d'une espèce de rage » (ASP, 89), « obstinée, inflexible, vengeresse » (ASP, 90). Son tempérament est inscrit sur son « visage énergique » (ASP, 91). En plus, elle « n'était pas une fille comme les autres : culottée » (ASP, 144). Et même si elle n'admet jamais qu'elle croit à « un ordre mystérieux du monde, aux initiations, au merveilleux » (ASP, 44), quand elle parle de l'if situé en face de l'entrée au château des Barbatte, elle insinue qu'« elle était née là, dans l'espèce de creux qu'avait laissé le tronc en se fendant avec les siècles » (ASP, 44). L'if est traditionnellement associé à l'immortalité pour sa persévérance, mais pour sa toxicité aussi à la mort. Le prénom d'Yvonne a son origine dans l'appellation de l'arbre en anglais : *yew*. L'équivalent latin pour l'if est *taxus* : ainsi nous pouvons retracer l'étymologie du mot et aboutir aux mots grecs *toxikon* (poison), ou *toxon* (arc)⁵⁸. Le bois de l'if est idéal pour la fabrication des arcs, qui nous ramènent à Diane, toujours munie de cette arme. Quant à Lucie, l'attardée, son association avec Diane/Artémis se trouve dans le nom. Le narrateur avertit le lecteur que Lucie⁵⁹ signifie « la lumière » (ASP, 89) et

⁵⁸ L'étymologie est incertaine (Watts, 2007 : 444).

⁵⁹ Le nom Lucie est en Slovaquie associé à divers rites, surtout liés aux sorcières. Néanmoins, ces rites sont une spécificité slovaque. Pour démontrer à quel point le lecteur slovaque risque de se perdre dans une interprétation inadéquate et pourtant plausible du nom, nous recourons à un exemple. La tradition dit que la sorcière peut être démasquée si l'homme s'assied sur une chaise à trois pieds construite en bois d'épicéa sans clous. Celui qui entreprend une telle tâche doit être habile, parce qu'une fois que les sorcières sont dévoilées, elles se lancent dans une chasse. Si l'homme jette par terre les grains de pavot, il se sauvera, parce que les sorcières abandonnent la poursuite lorsqu'elles ramassent le pavot. Dans ce rite, la chaise joue un rôle très important. Cette chaise par ses trois pieds rappelle celle de Pythie, célèbre devineresse d'Apollon à Delphes. On pourrait peut-être retracer l'origine du rite jusqu'à l'Antiquité.

« l'innocence » (ASP, 90) qui s'opposent au caractère sauvage de Lucie. Néanmoins, Lucie est associée à la sauvagerie pour son incapacité à parler : « le seul son qui sortit de sa gorge [...] ressemblait au hululement d'une bête » (ASP, 289). On la compare aussi souvent à des oiseaux tels que le moineau (ASP, 99, 272) et l'étourneau (ASP, 274).

Dans le tableau suivant, nous résumons les traits de trois sœurs et leur parenté avec la déesse mythique.

		Yvonne	Lucie	Amélie
Diana/Artémis	sauvage	+	+	+
	vierge/innocente	+	+	+
	animal	-	+	+
	chasse	+	-	+
	virile	+	-	+
	nymphes	+	+	+
Phœbe	lumière	-	+	-
Hekaté	sorcière	-	-	+
	démons/au-delà	-	+	+
	3 têtes et 3 corps	+	+	+

Dans l'histoire investie par le mythe apparaît à plusieurs reprises le numéro trois : trois sœurs, trinité, trois noms de la déesse. Mais le numéro qui apparaît explicitement déjà dans le titre signale trois acceptions du mot d'amour. *L'amour des trois sœurs Piale* peut être abordé comme l'amour qui lie les sœurs à quelqu'un, ensuite comme l'amour des sœurs entre elles et, enfin, comme l'amour éprouvé par quelqu'un envers les sœurs (dévotion).

L'amour en tant qu'attachement à quelqu'un est pour les sœurs un sentiment destructif et futile. On dit qu'« elles n'étaient pas faites pour l'homme ni pour l'amour, du moins pas pour l'ordinaire de l'amour » (ASP, 275). Le mari d'Amélie s'enfuit par peur de sa femme qui ne l'a jamais aimé. Yvonne n'a jamais « été susceptible de se faire aimer d'une autre façon qu'en rapport de forces, une tension épuisante qui vous les donne bientôt détester ou à oublier » (ASP, 93). Le mari d'Yvonne, un personnage à l'allure d'Apollon, qui s'appelle Alain Firmigier, meurt un an après le mariage. Finalement, Lucie ne connaît pas l'amour. Lors d'un

bal au château les visiteurs s'amuse en prétendant la marier, mais Lucie ne comprend rien. Le seul amour platonique des sœurs est Éric Barbatte, le jeune propriétaire du château. Cependant, Éric, qui est amoureux d'Amélie, sait qu'il ne peut pas épouser une des sœurs sans être marié aux autres. Pour cette raison, il confie la gestion du château à Amélie et déménage. Peu après, Amélie se croit propriétaire et, quand Éric revient, c'est lui qui est accueilli comme un visiteur. Personne ne s'engage dans une relation avec des sœurs sans conséquences graves.

L'Amour des sœurs entre elles est un amour que ne pouvait partager « nulle créature terrestre [...] pas plus qu'aucune des divinités, ces forces, ces puissances auxquelles elles feignirent de ne point croire » (ASP, 280-1). Ce n'est pas seulement un amour fraternel que les sœurs éprouvent, mais aussi un amour maternel. La plus âgée, Yvonne, celle qui « n'avait pas eu de jeunesse » (ASP, 282), s'occupe tout d'abord de Lucie « qui n'était jamais sortie de l'enfance » (ASP, 282), et plus tard d'Amélie, qu'elle allaite prétendument sous l'if. Une autre rumeur circule, parlant d'amour physique entre elles. Claude le sait de sa maîtresse Sylvie, mais si Yvonne admettait que l'événement s'était déroulé d'une telle façon, elle démentirait toute intention physique. La « preuve » du comportement amoral aux yeux du village vient de l'épisode où Yvonne entre « dans l'eau comme pour la lessive de printemps, sauf que ce qu'elle lavait là, ce n'était pas du linge, mais sa propre sœur » (ASP, 93) Lucie. Les Siomois s'inquiètent car Yvonne « caressait plus qu'elle ne [...] frottait » (ASP, 93) les seins de Lucie. Dans cet épisode, le narrateur évoque les seins des sœurs en recourant aux motifs conventionnels des saisons correspondant aux différentes périodes de vie. Les seins d'Amélie sont comme de « fiers bourgeons », ceux d'Yvonne des « maigres tétons », et ceux de Lucie font penser à « deux poires d'automne » (ASP, 209) connotant, malgré sa jeunesse et sa beauté, l'impotence de Lucie et sa plénitude féminine⁶⁰.

La troisième signification du mot amour a une valeur subjective : celui que les sœurs inspirent à quelqu'un. Il se manifeste aussi par l'intérêt que Claude porte au destin d'Amélie. Si tous les personnages masculins du roman ont peur des sœurs et s'enfuient pour ne pas les rencontrer,

⁶⁰ Nous reviendrons sur le motif des saisons dans la partie sur la stratégie narrative.

Claude est si fasciné par elles que tous les lundis il va voir Yvonne. Cette visite devient un rite, répété avec une précision infallible. L'objectif de ces visites est d'apprendre l'histoire d'Amélie, mais avant d'y accéder, Claude doit subir la première étape de son initiation. La première mention d'Amélie est ajournée à plus tard et pendant les trois premières rencontres, Yvonne n'en parle jamais, pour mettre à l'épreuve la passion de Claude. Au fur et à mesure, c'est la mère et la maîtresse de Claude qui complètent de leurs points de vue l'histoire des Piale. Ces trois femmes – la maîtresse, la mère et Yvonne, la femme qui aurait pu être la grand-mère – composent un entrelacs d'histoires, parfois contradictoires, que Claude doit déchiffrer et mettre en ordre. Pour ce faire, il orchestre les trois voix féminines⁶¹, discernables au début du roman et présentées dans un ordre chronologique. Plus tard, la chronologie s'efface ainsi que s'effacent progressivement aussi les voix individuelles des femmes. Par exemple, Claude écoutant un soir la version de sa mère pense à ce que lui disait Sylvie quelques heures auparavant, mais il anticipe également sur le commentaire fait par Yvonne. À la fin du roman, les voix des femmes sont tellement mélangées qu'elles cessent d'être identifiables. Alors, s'impose la voix individuelle de Claude et de la voix des trois femmes ne reste qu'un écho lointain.

Le rôle de Claude dans la reconstruction de l'histoire en fait un protagoniste *théséen*. Il s'égaré dans un tissu narratif dont il extrait l'essentiel. Il laisse au lecteur un fil conducteur, afin qu'il puisse le suivre dans le labyrinthe initiatique. Ce fil est constitué surtout des visites hebdomadaires, mais Claude laisse aussi un autre indice. Par superstition, il ne prend jamais la même chambre avec son amante, que ce soit dans des hôtels ou dans une petite pension siomoise. Sylvie anticipe la fin de leur liaison en fonction du nombre de chambres qu'ils n'ont pas encore occupées. Elle sait qu'avec la dernière, l'histoire s'achèvera, et Claude la quittera (*ASP*, 320). Elle essaie de ralentir le cours de l'histoire, mais déjà Claude prend les rênes de la narration.

⁶¹ Sylviane Coyault-Dublanche indique que *L'amour des trois sœurs Piale* rappelle une composition musicale (par exemple : Coyault-Dublanche, 2002 : 36-7).

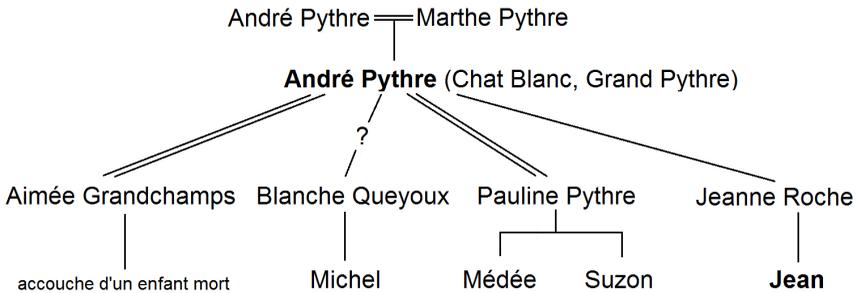
L'expérience théséenne dans le labyrinthe exige la mort symbolique du personnage inexpérimenté et le retour du héros. Claude respecte cette contrainte. Au début, rien n'indique qu'il pourrait jouer un rôle important. La longueur des rencontres est régie par les trois femmes, qui contrôlent même le débit de l'histoire. Le nom de Claude n'apparaît pas non plus dans le titre du roman, contrairement aux autres volumes de la trilogie siomoise. En plus, le patronyme de Claude est Mirgue, souris en patois toulousain, détail qui renforce l'insignifiance du personnage. Claude devient progressivement le personnage principal du roman malgré ces indices défavorables. Pour cette raison, le lecteur ne reconstitue que très lentement sa vie. Alors qu'il n'a que onze ans, son père meurt et Claude reste seul avec sa sœur aînée et sa mère. La famille est pauvre et Claude doit porter les vêtements de son père. Il « s'était bien promis d'oublier tout [...] entre les cuisses des femmes, de rechercher là une perpétuelle, une excessive jeunesse » (*ASP*, 241-2). Toutes ses liaisons sont intéressées. Il n'hésite pas à utiliser les femmes à ses fins. Sylvie, Yvonne et sa mère lui fournissent des informations sur Amélie dont il était jadis amoureux, comme d'ailleurs tous les Siomois. Mais morte, Amélie est insaisissable. Sa « recomposition » aide Claude à comprendre le vrai sens de l'amour : « aimer n'est plus qu'un renoncement sans fin [...] le mouvement amer et follement généreux de la désillusion » (*ASP*, 341). Grâce à cette connaissance, Claude parvient à sortir « des grottes de l'enfance pour avancer dans la clarté frémissante du jour » (*ASP*, 343), et de passer « enfin de l'ombre à la lumière » (*ASP*, 348). Le passage de l'ombre à la lumière ne concerne pas uniquement l'expérience personnelle de Claude. Le récit commence un après-midi d'octobre, quelques jours après l'équinoxe d'automne, et finit « en ce début d'avril, avec les jours qui commençaient à allonger » (*ASP*, 321), c'est-à-dire à l'équinoxe de printemps, quand « il fallait en finir, sortir de l'histoire » (*ASP*, 320). Le cycle immuable des saisons est le symbole le plus flagrant du cycle de vie qui dans le mythe s'achève par la mort et recommence quand le héros renaît plus fort. Si les trois sœurs incarnent le printemps, l'été et l'automne, leur histoire s'achève par la mort d'Amélie, l'impotence de Lucie et la vieillesse d'Yvonne. Pour Claude, qui « entre » dans l'histoire en automne et en « sort » au printemps, la vie commence.

L'amour des trois sœurs Piale est caractéristique pour l'émergence d'éléments mythiques hétérogènes. Comment discerner lequel est indispensable pour l'interprétation ? Comment ne pas s'égarer dans l'abondance des allusions aux cyclopes, nymphes, centaures, mais aussi à Agamemnon, Ariane, Apollon, Diane ? Parfois, un élément mythique décrit un seul aspect du personnage secondaire, comme c'est le cas dans l'épisode avec Alan Firmigier. On le compare à Apollon grâce à son allure et à sa voix (ASP, 173, 175, 177). Pourtant, le personnage ne peut pas être interprété comme l'incarnation d'un des plus puissants dieux d'Olympe, parce qu'il « se méfie des femmes » (ASP, 175). L'apparition d'Agamemnon est aussi réduite à un masque posthume de Pierre Piale qui disparaît de l'histoire aussitôt qu'il y entre. Également, la description d'une des sœurs comme « Diane chasseresse à vélomoteur » (ASP, 258) n'est à première vue qu'un indice insignifiant. L'analyse de tous les motifs inciterait à la surinterprétation. Dans les cas où tous les personnages semblent avoir une parenté mythique, il vaut mieux enlever les personnages secondaires et réduire l'analyse aux éléments mythiques apparaissant auprès des protagonistes. Le personnage principal devrait être investi par le mythe à tel point qu'on pourrait ensuite suivre l'irradiation du mythe dans tout texte.

4.4. Labyrinthe minotaurien dans *La gloire des Pythre*

L'histoire du roman *La gloire des Pythre* s'étend du début du XX^e siècle jusqu'à sa fin. Elle commence par la mort de la mère d'André Pythre alors qu'il n'a que treize ans et se termine par celle du plus jeune fils d'André, Jean, le dernier descendant masculin de la famille. Le roman est divisé en quatre parties, de longueurs *grosso modo* égales. La répartition s'effectue grâce aux déménagements des Pythre, ou au changement de focalisation. Les trois premières parties portent le nom des villages où l'action se déroule. *Prunde* est le village natal d'André Pythre, où il reste jusqu'à l'âge adulte. Il quitte Prunde avec sa femme Aimée Grandchamps pour aller vivre à la ferme de *Veix*. Ce village est inondé après la Deuxième Guerre mondiale, à la suite de la construction du barrage.

Seule la maison de Pythre subsiste. Aimée meurt bientôt et André se marie de nouveau. C'est avec Pauline qu'il a deux enfants, un garçon Médée et une fille Suzon. Ils adoptent encore deux garçons, Michel et Jean. Les villageois racontent que Michel, fils de Blanche Queyroux, était engendré par André Pythre. Pour eux la parenté est suffisamment prouvée par le fait que Michel est introduit à la maison. Jean, le dernier fils d'André est engendré lors de la grossesse de Pauline avec une servante, Jeanne Roche, âgée de quatorze ans. Celle-ci laisse le nouveau-né devant la porte des Pythre. Une fois le dernier enfant rejoint la famille et leur maison est détruite par le feu, les Pythre sont obligés de déménager comme les autres villageois l'ont fait auparavant et s'installent finalement à Siom. Tous les membres de la famille s'enfuient, André et Jean excepté. Après *Prunde*, *Veix* et *Siom* la dernière partie du roman est intitulée *Jean*. Dans cette partie, la famille ne déménage pas. Elle est marquée par le déplacement de la focalisation : après la mort d'André c'est finalement sur Jean que le récit se concentre. Le schéma suivant résume la généalogie de la famille :



Le destin de la famille Pythre est inscrit dans leur nom. Le nom de Pythre frappe par son homophonie avec le mot *pitre*, signifiant bouffon. Mais l'homophonie aux connotations ridicules est contredite par l'orthographe du nom qui a « trop de lettres bizarres pour être vraiment chrétien » (*GP*, 112). L'étrangeté du groupe de lettres PYTH incite les enfants de l'école à inventer des surnoms tels que « Foutre, le Pythre, le Pythreux, le Pythron, le Pythré, la Pythie, la Puthrain, l'Épythre aux in-

nocents, le Péthri, le Péthriifié, le Puthréfié, le Péthé sur son Thrépiéd » (*GP*, 237). Le radical *pyth* est identique au radical grec *Πυθ-* qu'on trouve dans plusieurs mots. Le même radical se trouve aussi dans le nom du Python (*Πύθων*), le serpent tué par Apollon. Il le laisse *Πύθωμα* (Chantraine, 1968) c'est-à-dire pourrir sur place et le mot grec a donné directement le mot français 'putréfier'. Ce lieu devient plus tard connu sous le nom Delphes où la prophétesse de l'oracle d'Apollon « la Pythie » (*Πυθία*) prophétise assise sur « le trépied ». Parmi les autres surnoms, on trouve les allusions à la sexualité (foutre) et à la puanteur. « Péthé » est dérivé du mot *péter*, et on dit familièrement d'un fou qu'il est « pété ».

La notion de pourriture n'apparaît pas exclusivement dans le nom du protagoniste. Le lecteur est averti dès le début du roman que l'odeur pestilentielle fait partie intégrante de la vie des villageois. En effet, on ne peut pas enterrer les morts l'hiver à cause de la terre gelée ; il faut attendre le printemps pour pouvoir transporter les cadavres dans le village voisin. Jusqu'au mois de mars quand les morts « se mettaient à puer considérablement » (*GP*, 13) les habitants de Prunde doivent subir l'odeur qui revient « par bouffées, haïssable comme les vents d'une femme aimée » (*GP*, 13). La peste accompagne par la suite toute la vie de ceux qui l'ont respirée. André n'en est pas exempt d'autant plus qu'il respire l'odeur de sa mère dont le cadavre reste chez lui jusqu'à ce que les autres l'obligent à la faire transporter ailleurs avant qu'elle ne commence à puer « comme si elle le haïssait » (*GP*, 23). Dès lors, l'odeur de la mort pèse sur la vie de tous les Pythre à tel point que les autres les considèrent « plus près des morts que des vivants » (*GP*, 378). Michel est retrouvé « noyé dans l'étang [...] tout gonflé, presque méconnaissable, puant comme le diable » (*GP*, 209). On dit qu'André l'a tué en raison d'un terrible secret. La puanteur confirme pourtant l'appartenance de Michel à la famille. L'autre fils, Médée⁶², meurt après un accident. Il était en train d'uriner quand l'accotement de la rue s'écroule soudain sur lui. Le dernier fils Jean meurt « sur son lit, puant comme le diable au milieu de ce qui était sorti de lui » (*GP*, 370). La mort est toujours accompagnée de puanteur. Mais tandis que tous les Pythre puent, André, paradoxalement,

⁶² Contraction d'Amédée.

échappe à cette destinée. Les villageois laissent son cadavre dans la maison et l'oublient. De retour trois jours après, ils trouvent André qui « avait viré au noir et paraissait tout fripé, séché » (*GP*, 279), mais qui ne pue pas. On sent seulement une odeur de pièce mal aérée. Les Siomois s'inquiètent parce que l'absence de la puanteur associée à la mort confirme dans leurs yeux qu'André n'était pas de ce monde. Quand les Siomois ferment le cercueil, ils invitent Jean à regarder une dernière fois son père. Ils creusent vite un trou plus profond que d'habitude pour se débarrasser du corps et l'oublier. Car l'oubli, c'est comme la seconde et véritable mort. L'oubli est également le sort des autres Pythre. Les Siomois les décrivent comme « à peine vivants et déjà presque oubliés, alors qu'ils auraient mérité mieux » (*GP*, 378). Médée est oublié déjà avant sa mort. Quand il revient à Siom après plusieurs années passées à l'étranger, personne ne le prend plus pour un Siomois. Jean est oublié de la même manière. Un an après l'enterrement, les villageois oublient la localisation de sa tombe. Le fossoyeur lui assigne un tombeau anonyme qu'il identifie grâce au souvenir de puanteur accompagnant l'enterrement.

La peur inspirée par André ne provient pas seulement de sa capacité à rester « vivant » même après sa mort, mais encore de son origine scandaleuse : son père l'a engendré peu avant sa mort au moment où il a dû déjà « défier le Minotaure qui était en lui » (*GP*, 39). Pour certains critiques « [l]e Minotaure est un monstre dont la monstruosité résulte de la manière dont il a été engendré » (Peyronie, 1988 : 1053). Minotaurus est le fruit d'une liaison abjecte entre Pasiphaé et un taureau. L'enfant issu de cette liaison est condamné à vivre une vie à la lisière de la mort, enfermé dans le labyrinthe. Le seul événement de sa vie est la mort par la main de Thésée (Peyronie, 1988 : 1054). Les symétries entre Minotaure et André sont flagrantes. Engendré par un « taureau cocu » (*GP*, 55-6), André lui-même devient monstre. Il est désigné pour la première fois comme « Minotaure boiteux » (*GP*, 141) quand il refuse de se marier avec une riche terrienne à laquelle il fait un enfant. Dès lors, on l'appelle le « taureau » (*GP*, 237), en allusion à sa sexualité excessive. L'image est renforcée par plusieurs détails : ainsi le protagoniste « avait partout répandu sa semence » (*GP*, 369), rugit « dans les bois » (*GP*, 181) crie comme une « bête blessée » (*GP*, 226), on le voit « galoper » dans les rues (*GP*, 227,

243) et d'après les dires des Siomois, André kidnapperait les enfants. Mais André, qui dès l'enfance est mis en relation avec les animaux, n'avait pas toujours été cette bête monstrueuse. Appelé *Chat Blanc* des dix ans, André signale la douceur, la délicatesse ou encore l'innocence et la fragilité. À la mort de sa mère, le garçon n'a que treize ans. Élevé par la vieille Grandchamps qui lui lègue une ferme à Veix, il doit s'occuper de sa petite-fille attardée mentale, Aimée. Après avoir acquis une fortune, son surnom de *chat blanc* perd de sa pertinence. Le déménagement le rend complètement caduc, car à Veix on ne le connaît que sous le nom de Pythre. C'est dans ce village qu'il revient après avoir combattu au front pendant la Grande Guerre : infirme avec « une toux sèche et, au genou droit, une blessure » (GP, 118), « un mouvement de danse bref et ridicule qu'il accompagnait d'une grimace [...] il méritait bien son patronyme » (GP, 119). Les villageois, sachant que les autres rescapés portent des blessures plus graves, se mettent à détester André devenu « mauvaise herbe [...] et une sale bête » (GP, 119). Ce changement de l'attitude à l'égard du protagoniste n'est pas sans conséquence. La métamorphose d'André en sauvage est mise en relief à l'aide des indices secondaires soulignant son tempérament : le feu et les flammes. L'ambivalence du feu⁶³, à savoir son côté créatif et destructif, laisse la question de l'identité du personnage ouverte. Les associations positives que le feu suscite sont graduellement remplacées par leur contraire chez le personnage. Ainsi, quand André arrive à Siom, il a « dans les yeux une flamme légère » (GP, 108), mais bientôt après la mort de sa première femme, le grand feu qu'il allume menace les bois voisinant avec le village. Le feu intimide les Siomois et cette qualité est transmise à André. Le personnage apparaît dans la lumière « bien plus grand qu'il n'était et plus dur, plus inquiétant, le visage creusé, rouge et noir, immobile et cependant agité, frémissant » (GP, 134). L'union entre le feu et André est encore soulignée par les couleurs qui remplacent la blancheur initiale inscrite dans le surnom. L'innocence du blanc devient l'impénétrable noirceur dont les Siomois ont peur, accompagnée par la violence du rouge. Les Siomois de plus en plus suspicieux de l'alliance d'André avec les forces obscures sont

⁶³ L'ambivalence du feu est montrée dans l'analyse de Bachelard.

convaincus de son caractère maléfique, d'autant plus que les Pythre « qui venaient de la nuit aussi bien que des flammes, de la nuit muée en flammes, des flammes qui ne purifiaient rien, qui au contraire avaient un goût d'enfer, de joie insensée, d'éclat de rire dans les ténèbres » (*GP*, 187-8) s'installent au centre du village après la destruction de leur ferme. D'après les rumeurs, c'est André qui avait allumé l'incendie, considéré depuis comme le maître des flammes parce qu'il est le seul qui puisse les contrôler.

Il nous paraît nécessaire de contester ici l'interprétation chrétienne des symboles. Il est certes vrai qu'André Pythre est associé au diable (*GP*, 212). En outre, on trouve dans le roman les motifs de Dieu et de la croix. Pourtant, ces motifs ne font que souligner une mythologie plus ancienne. Les symboles chrétiens ne protègent personne des puissances maléfiques représentées par André. « Devant chez les Pythre, le grand crucifix était tombé [...] gisait à présent face contre terre » (*GP*, 238). Représenté dans une posture humiliante, Dieu ne voit rien et pourrit à terre. Le crucifix détruit symbolise le retour aux puissances plus anciennes et plus fortes qui gouvernaient le monde autrefois dans un temps des commencements⁶⁴ (*GP*, 13). André est la personnification de ces puissances d'autant plus qu'il est le seul qui puisse commander aux flammes. Il réduit en cendres la ferme et maîtrise aussi son feu intérieur. Les flammes définissent même ses enfants. Toutefois, le feu d'André s'éteint progressivement. Le premier enfant, engendré avec Aimée, la simple d'esprit, est né mort, tué par l'union de l'innocence de la mère et de la violence du présumé père dont la paternité est incertaine. On dirait que l'enfant est mort à cause de surcroît de feu en lui. Michel, le deuxième fils d'André est si violent, que tout le monde le repousse y compris son père qui le chasse de la maison. Consumé par le feu intérieur Michel est incapable de le maîtriser, détruisant tout, lui-même y compris. Les deux enfants légitimes d'André, Médée et Suzon, ne souffrent à première vue d'aucune anomalie. Pourtant, Médée cherche à mettre son tempérament agressif dans le service de la guerre et Suzon, belle « comme est belle la nuit ou comme on peut avoir une belle mort » (*GP*, 287) s'enferme dans le si-

⁶⁴ Il n'est pas fortuit que Dante confie la garde du dernier cercle d'enfer au Minotaure.

lence et se jette dans les aventures sexuelles. Par sa beauté elle « brûle » les hommes, les marquant à jamais. On le voit dans l'épisode où les garçons du village déshabillent la jeune fille dans la forêt et l'attachent à un arbre. La vision du corps féminin parfait provoque chez les garçons un traumatisme grave. Même s'ils fondent plus tard une famille, ils gardent dans leur mémoire le corps de Suzon leur inspirant un désir insatiable. Malgré l'intensité des passions qu'elle provoque, la sexualité de Suzon n'est jamais aussi excessive et violente que celle de son père. Le dernier-né d'André, Jean, issu d'une liaison adultérine avec une jeune servante est complètement dépourvu de pulsions sexuelles. Son feu intérieur ne le consume pas, il brûle à peine. Il a une seule expérience sexuelle avec une femme stérile de cinquante ans. Le plus tranquille et le plus obéissant des Pythre, Jean ne contredit personne et s'abstient de parler à tout prix. André le fait enrôler dans l'armée pour en faire un homme mais son projet échoue et Jean, « puant comme le diable », (*GP*, 242) est démobilisé. Il se dirige alors instinctivement vers les montagnes et son intuition (il « flaire » Siom) (*GP*, 244) le ramène après trois jours d'errance à la maison.

Le labyrinthe n'est jamais explicitement nommé même si de nombreux motifs renvoient indirectement à lui : le côté animal du personnage, le feu dévorant les personnages et la maison, ou le Minotaure. D'ailleurs, la perspective *minotaurienne* nécessite l'effacement de toute précision apportée à ce sujet. Le personnage enfermé dans le labyrinthe ne dispose ni des moyens pour saisir sa nature, ni des informations sur sa condition de prisonnier. Pourtant, il manque encore un élément essentiel : le labyrinthe comme espace égarant où l'animal trouve la mort. Dans le roman, la représentation de l'espace est relative aux arbres⁶⁵. Le village de Prunde où il n'y a « ni église, ni mairie, ni école » (*GP*, 15) est coupé du reste du monde par « les forêts et les collines, à l'air, dans sa profondeur bleu sombre, aussi peu habitable que l'océan » (*GP*, 15). En opposition à la nature qui caractérise Prunde, Veix et Siom symbolisent la civilisation. La voie d'accès aux villages descend « sous les hêtres comme entre des piliers d'église, silencieux et mornes » (*GP*, 93) et devant l'église se

⁶⁵ Une des trois représentations du labyrinthe chez Siganos, les autres étant le feu et l'animal.

trouve « un chêne immense » (*GP*, 95). Le hêtre et surtout le chêne sont associés aux divinités protectrices qu'ils hébergent (Watts, 2007 : 29, 269). Pythre ne s'installe pas tout de suite dans le village. Il habite une ferme séparée de la civilisation par une rivière. La ferme n'est plus protégée par les arbres à feuilles. Le sol y est « mangé de sapins, de ronces, et de fougères » (*GP*, 94) et noyé « dans un brouillard qui ne quittait jamais ces profondeurs avant le milieu du jour » (*GP*, 93). Tandis que les arbres du village sont rangés, les conifères des Pythre croissent en désordre et se penchent « sur les toits au point qu'ils emportaient des ardoises et assombrissaient tout, pièces et âmes, et inclinaient au silence » (*GP*, 162). Ils menacent l'intégrité de la maison, mais André se refuse à les abattre. L'arbre des Pythre est le thuya. L'importance de cet arbre ambivalent⁶⁶ est soulignée à plusieurs reprises. Jean associe son frère Médée à l'odeur de l'arbre et après la mort il croit que Médée n'a jamais existé « autrement que dans l'odeur lourde des thuyas » (*GP*, 303). André, aussi, s'endort souvent « dans le bosquet de thuyas » (*GP*, 227). Le thuya est un arbre réputé pour son bois extrêmement dur et résistant. Il est associé à l'immortalité et en antiquité il était dédié aux divinités chtoniennes (Watts, 2007 : 95). L'origine mythique du thuya relate l'histoire de Cyparissos qui a voulu acquérir une forme dans laquelle il pourrait pleurer son cerf chéri qu'il a tué accidentellement. Son désir fut satisfait par Apollon qui le changea en thuya. L'état intermédiaire entre la vie et la mort est donc inscrit aussi dans l'arbre des Pythre.

Le thuya est loin d'être le seul arbre portant une signification cachée. Aimée, par exemple, a procréé sous un tilleul (*GP*, 72). Le tilleul était en Grèce associé grâce à son feuillage rappelant le cœur à la déesse de l'amour, Vénus. Plus tard, dans la mythologie germanique, les héros s'endormaient sous les tilleuls d'un sommeil enchanté (Watts, 2007 : 229). Toute simple d'esprit qu'elle soit, Aimée vit dans un rêve semblable. Finalement, après sa mort, de son tombeau pousse un rosier qui signale son innocence (*GP*, 111). La procréation et la mort du personnage sont accompagnées par les plantes à l'odeur très agréable qui éloigne Aimée davantage des Pythre caractérisés par la mauvaise odeur.

⁶⁶ Ambivalent, parce qu'à première vue il n'est ni un arbre à feuilles, ni à aiguilles.

L'alliance entre les personnages et les arbres nous autorise à examiner la parenté d'André Pythre et de Dionysos qu'on appelle aussi « *Dendrités*, dieu de l'arbre » (Moreau, 1988 : 443). Ainsi que Pythre, Dionysos est considéré comme un envahisseur « parce qu'il est étranger » (Moreau, 1988 : 444). En plus, il « dérange, voire bouleverse l'ordre des choses » (Lévy-Berthrerat, 1988 : 461). Plus connu comme dieu des arbres, Dionysos est également « dieu de la fécondité, dieu chthonien » (Moreau, 1988 : 452). Ces deux aspects sont présents aussi chez André. Dionysos est encore capable de prendre la forme de n'importe quel animal. Son incarnation préférée est pourtant celle d'un taureau (Moreau, 1988 : 446), animal auquel les villageois associent André. D'autres associations s'imposent encore. Tous deux sont capables « de franchir les frontières de la vie et de la mort » (Moreau, 1988 : 446) et l'existence à cette frontière est caractéristique du labyrinthe. En dernier lieu, on trouve des parallèles entre leurs destins. La mère de Dionysos est morte lorsque « la gestation de Dionysos en était alors au sixième mois. Du ventre de la mère, Zeus arrache le fœtus et l'introduit dans sa cuisse » (Moreau, 1988 : 445). André Pythre au contraire perd son père avant sa naissance. Dans le mythe et le roman, les deux protagonistes étant enfants sont considérés comme vulnérables, mais, en tant qu'adultes, ils inspirent le respect et la peur.

André Pythre est un personnage ambigu. D'une part, il est vulnérable, de l'autre, il incite à la méfiance. Toute l'ambiguïté du personnage réside, dans l'optique des villageois, dans sa fonction de médiateur entre deux mondes. Puisque nous connaissons uniquement leur point de vue, ils se croient porteurs de la tradition et partisans de la civilisation. Leur univers est parfaitement ordonné, harmonieux, et tout y relève de l'activité humaine. Les conditions d'existence des Pythre sont inverses. Leur maison est située de l'autre côté de la rivière, entre les « silhouettes grises » (GP, 111) des conifères poussant en désordre. André essaie de franchir la frontière entre les deux mondes, mais les villageois le rejettent de leur communauté. La vie à la frontière et le souci de la franchir sont la source principale de tous les conflits.

Les oppositions entre deux mondes apparaissent sur différents niveaux et nous les résumons dans le tableau suivant :

village/Siom villageois civilisation Chat Blanc ciel chêne/hêtre ordre vie odeur Apollon souvenir création flamme créatrice tradition patois	Minotaure thuya	Pythre animal sauvagerie taureau terre conifères chaos mort puanteur Dionysos oubli pourriture flamme destructive changement français
--	----------------------------	---

Le conflit entre André et les villageois éclate au moment où André essaie de franchir les limites de son univers. Il ne parvient pas à son but même s'il déménage au centre du village, c'est-à-dire au centre de civilisation et de l'ordre.

Le langage est le seul motif qui à première vue ne s'applique pas conformément au schéma. André parle français, la langue normative, tandis que les villageois parlent patois, le français étant une langue étrangère pour eux. Il doit recourir à cette langue venue d'ailleurs parce qu'à Siom personne ne comprend le patois de sa région natale. Il devinait aussi « que le français le protégerait, l'aiderait à gagner, sinon [de l'] estime, du moins une manière de respect » (*GP*, 105). Du respect, parce que les villageois n'apprennent le français qu'à l'école, où on considère le patois comme une langue « des bêtes et de gourles » (*GP*, 51) et si on l'utilisait, il leur valait des « coups sur les doigts » (*GP*, 36). L'instituteur n'oublie jamais de les intimider pour leur « bouche sale, malsaine, souillée » et de les traiter « indignes de la terre » (*GP*, 49) où ils sont nés. Le français « rude et bref » parlé par André, alors âgé de vingt ans, leur inspire de la peur et du respect. Les villageois décrivent leur expérience : « le français [...] nous forçait à baisser la voix, tout de même que nous baisserions les yeux devant lui [...] et de qui nul n'aurait songé à se moquer » (*GP*, 105). André Pythre n'incarne pas les traditions anciennes. Bien au contraire, il

est le premier qui après la guerre achète une voiture, et le premier qui ouvre un magasin. Son fils Jean appartient aussi plutôt au monde moderne. Il meurt par exemple « dans la lumière bleutée » (*GP*, 368) de la télévision.

Les nouveautés menacent les traditions, et les villageois commencent à comprendre qu'André est leur « miroir obscur » (*GP*, 268). Il n'annonce pas le retour aux puissances d'autrefois, mais anticipe l'avenir. Le sort que les Siomois réservent aux Pythre, à savoir, la mort et l'oubli, est leur propre sort. Après l'enterrement qui leur sert de recensement de la population, « il ne rest[e] à Siom, qu'une trentaine d'âmes [...] et les quatre vaches » (*GP*, 329). Leur langue est vouée à l'oubli. Personne ne la comprend plus sauf les bêtes (*GP*, 36). Les jeunes déménagent dans les villes « ayant oublié le patois, les manières et le langage de la terre » (*GP*, 323). Ils renoncent à leur identité en faveur de la civilisation et ne se réclament pas de leurs parents.

La construction strictement bipolaire du monde romanesque est due à une stratégie narrative qui apparaît chez Millet pour la première fois dans ce roman. Il confie la narration au « chœur de femmes » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 37) siomaises. Ce procédé exclut toute individualisation des opinions. Les Siomaises agissent toujours comme une seule entité en opposition aux Pythre. Elles s'efforcent de présenter une perspective objective, mais leur narration est chargée de préjugés⁶⁷. Les seuls témoins directs sont ceux de Jean Pythre. Il relate certaines histoires ajoutant son point de vue à celui des Siomaises à la fin du troisième et au début du quatrième chapitre. Sa voix est trop faible pour vraiment contredire les Siomaises et elle est supprimée aussi vite qu'elle entre dans la séquence narrative. La fin du roman est gérée uniquement par le chœur de femmes. Sous ce chœur, il faut comprendre la communauté de femmes qui « s'est longtemps racontée à elle-même dans les cuisines » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 34). La technique narrative « mime les effets de la voix, de la conversation, [et] on reconnaît rarement ici la syntaxe de l'oral, les tournures argotiques ou simplement familières » (Coyault-

⁶⁷ Ainsi que la narration dans le roman *Le renard dans le nom*.

Dublanchet, 2002 : 33). Pour donner l'impression de l'oralité, Millet emploie les « tics de conversation » (Coyault-Dublanchet, 2002 : 33), telles que « oui » (*GP*, 20, 39, 87), qui devrait souligner la reprise d'une information importante en d'autres mots. La tournure « n'est-ce pas » (par exemple : *GP*, 49, 56, 87), exige l'entente de la part du lecteur. Un autre trait qui devrait signaler la conversation est l'usage des démonstratifs et des adverbes de lieu. Dans la phrase suivante : « on en arrivait à plaindre aussi ces petites silhouettes immobiles, là-bas, à l'entrée du cimetière et surtout, ce fils à l'air buté » (*GP*, 56 ; nous soulignons) ils impliquent une certaine complicité entre le destinataire et le destinataire. L'allocutaire connaît la référence, soit les lieux ou les autres personnages, et il a eu déjà la possibilité de voir le fils ou l'entrée du cimetière. Nous nous trouvons dans une situation où les allocutaires sont les mêmes femmes qui racontent l'histoire. La frontière entre le narrateur et le destinataire ne s'efface pourtant jamais totalement. Si tout le monde connaissait tous les épisodes, il n'y aurait pas besoin de les raconter. En fin de compte, il en résulte une histoire fragmentée qui permet des transitions rapides entre épisodes. Un détail produit une cascade d'associations qui ne s'attachent à l'histoire du roman que marginalement. Si la narration progresse surtout par sautellement, il n'est point inhabituel que le narrateur revienne aux propos déjà mentionnés. À savoir, on reprend le fil de l'histoire qui était abandonnée avant plusieurs digressions.

André Pythre n'a aucun pouvoir pour changer le cours de l'histoire racontée. Il est l'un de rares protagonistes de Richard Millet qui n'ont pas la possibilité d'exprimer leur point de vue. Il n'est que l'objet de la narration et tout ce qu'on en sait est d'une certaine façon travaillé par les médiateurs. Pour cela, la vie du protagoniste semble être guidée par la fatalité. Celle-ci est accentuée dans l'épisode où André essaie de résister à la mort. Il tente de la vaincre grâce à la langue française, cette « belle langue des morts » (*GP*, 50). Les villageois pensent que cette langue officielle est capable de conserver les souvenirs des morts. Pendant le mois où le jeune Pythre attend l'inhumation de sa mère, il tâche de raconter sa vie en alexandrins monotones (*GP*, 51). Or, ses vers ne sont pas « de taille

à lutter avec ceux de la terre »⁶⁸ (*GP*, 51) et le corps maternel se métamorphose « dans le triomphe de l'odeur » (*GP*, 51). La langue française, même si elle vient « de celle de Dieu »⁶⁹ (*GP*, 51), ne protège personne de décomposition.

Le monde romanesque dans *La gloire des Pythre* est construit comme un labyrinthe. Le protagoniste ne prend jamais conscience de sa condition de prisonnier, et il se retrouve tôt ou tard dans une situation défavorable et sans issue. En fin de compte, les frontières du labyrinthe *minotaurien* restreignent la liberté des personnages. Pour peu que le labyrinthe ne puisse pas être mentionné explicitement, il est remplacé par des motifs tels que les arbres, l'odeur, la mort, la pourriture, la destruction, l'animal ; il est également figuré par la discontinuité narrative. Une large variété de motifs et de procédés formels inscrit le labyrinthe dans les romans où le mythe apparaît implicitement ; elle exige une vérification constante des pistes de l'interprétation.

Les théoriciens Philippe Sellier et André Siganos recourent aux éléments fondamentaux qui, malgré leurs différences de nombre, se ressemblent. La seule différence significative tient à leur désaccord sur le mythe littéraire et le mythe ethno-religieux. Tandis que Siganos ne les distingue pas, Sellier dresse des frontières. Entre les deux théoriciens, plusieurs variations sont possibles. Et pourtant, les deux ne se contredisent pas. Vu le caractère volatile de la frontière entre les deux types de mythes, on constate que, dans les œuvres riches en motivation mythique la présence des éléments fondamentaux du mythe littéraire – la saturation en sens, la logique de l'imaginaire et la composition soignée – est constante, tandis que la présence des éléments propres au mythe ethno-religieux est variable.

« Le vers » (sg.) est une partie du poème et « les vers » (pl.) sont de petits animaux (vermine) qui, selon la croyance populaire, rongent la chair des morts (*Le Petit Robert*), tout en étant homonymes.

⁶⁹ Le latin.

Le premier trait du mythe ethno-religieux est sa référence au *temps des commencements* en tant que récit fondateur (Sellier). Siganos parle de récit *rétrospectif* et *régressif*. Le récit est régressif à mesure qu'il relate les souvenirs les plus anciens, s'attachant à l'origine de l'homme ou de la société. *Ma vie parmi les ombres* par exemple s'ouvre sur la présentation de l'arbre généalogique, commençant par « l'ancêtre mythique » (MVO, 184), l'arrière-grand-père du narrateur, le maréchal Bugeaud. Le caractère régressif suppose la confrontation des personnages aux forces naturelles. Ce sont surtout les motifs des arbres ou des animaux qui deviennent le moyen de mythisation des personnages. Jean Pythre confond son frère Médée avec l'odeur des thuyas. Lorsque Médée revient de la guerre et ne sent plus comme l'arbre, Jean n'arrive pas à le reconnaître. Un autre personnage, André Pythre, est considéré comme un taureau. Il résiste à la mythisation, mais finalement il y consent. Amélie Pialet, bien que morte, appartient aux souvenirs personnels du narrateur Claude qui l'a aperçue à travers la fenêtre d'une maison. Même si le souvenir est trop vague, il l'empêche d'identifier Amélie entièrement aux arbres et aux animaux. Pourtant Claude la laisse mourir dans une charmille et l'unit symboliquement à la nature. Finalement, les souvenirs de Pascal, un autre narrateur, sont si vifs qu'avant de se permettre de mythiser sa grand-tante Marie, il la dépersonnalise. Sa distanciation est fondée sur une photographie nuptiale de Marie. La jeune femme sur la photo n'en fait pas celle qu'il aurait connue lors de sa jeunesse. Concluons : le degré de mythisation des personnages dépend de l'expérience que le narrateur, personnel ou collectif, acquiert.

Un autre trait du mythe ethno-religieux est son *atemporalité* chez Sellier et sa *passivité* chez Siganos. Grâce à la passivité, le roman acquiert une portée universelle et atemporelle. Le roman traduisant uniquement l'expérience personnelle de l'auteur ne pourrait jamais parvenir à l'universalité exigée d'un texte mythique. Or, Richard Millet se projette souvent dans ses œuvres et le cycle siomois ne fait pas exception. Peut-on parler de passivité du texte ? Certes, les narrateurs eux-mêmes insistent sur le fait que les histoires se déroulent « hors du temps », et la tendance de l'autoprojection chez Millet n'est jamais constante. Dans *La gloire des Pythre*, nul personnage ne peut être considéré comme la projection de

l'auteur. Dans *L'amour des trois sœurs Piale*, c'est Claude, le narrateur, qui en est la plus proche incarnation, parce qu'il tisse une histoire de trois récits entrelacés. Cependant, les similitudes ne vont pas plus loin. Thomas Lauve, du roman *Lauve le pur*, est au contraire une image presque parfaite de l'auteur. Il a le même âge que Millet, habite à Paris et enseigne en banlieue. Finalement, Pascal de *Ma vie parmi les ombres* est un romancier à l'âge de l'auteur, habite à Paris et est enclin à s'investir dans des liaisons passagères avec des femmes plus jeunes. Avec le temps, la figure de l'écrivain émerge de plus en plus explicitement dans les romans de Richard Millet. Ce procédé atteint son comble dans le roman *Ma vie parmi les ombres* que nous considérons comme le roman mode d'emploi du cycle siomois.

Le mythe ethno-religieux se distingue du mythe littéraire par le caractère *oral* qui garantit son authenticité et sa vraisemblance. Chez Richard Millet, l'oralité est achevée par les femmes siomoises. Le poids de leur voix diminue progressivement d'une narration presque exclusivement *collective* dans *La gloire des Pythre* vers des narrateurs de plus en plus individualisés. Dans *La gloire des Pythre*, les femmes ne sont pas seulement celles qui racontent l'histoire, elles sont aussi les destinataires de la narration. Dans *L'amour des trois sœurs Piale*, le narrateur Claude relaie et reproduit la parole des trois femmes. Thomas Lauve mène un dialogue équilibré avec les femmes siomoises. De surcroît, sa voix ne se confond jamais avec celle des femmes. Pascal de *Ma vie parmi les ombres* raconte l'histoire de sa vie à Marina et le roman se présente comme quasiment un monologue.

Pour conclure, on peut constater que, tandis que la fréquence des traits caractéristiques du mythe littéraire reste constante dans tous les romans analysés, les traits du mythe ethno-religieux disparaissent progressivement. La mythisation grâce aux motifs de la nature, la passivité du texte et la présence du narrateur collectif diminuent proportionnellement à l'augmentation de l'occurrence explicite des motifs mythiques. Il en découle que les traits du mythe ethno-religieux sont plus prononcés dans les textes qui ne manifestent pas ouvertement leur motivation mythique. Lorsqu'un texte est « conscient » de sa dimension mythique, il ne s'agit que d'un mythe littéraire.

Ce constat sous-entend qu'il est plus difficile à identifier le texte qui exploite mieux le potentiel du mythe. Si le texte littéraire s'approche du mythe ethno-religieux, le lecteur peut déduire la motivation mythique du roman à partir de la motivation des autres romans de l'auteur, se fier à l'intuition, ou recourir au concept du labyrinthe d'André Siganos qui est manifestement le plus fructueux.

Siganos distingue le labyrinthe *minotaurien* du labyrinthe *dédaléen*. La différence entre les deux relève de la perspective adoptée par le personnage. La perspective *dédaléenne* offre le « regard de Dieu » qui est marquée par une approche explicite du matériau mythique. Du point de vue *minotaurien*, on voit le labyrinthe de l'intérieur et le personnage qui y est enfermé n'est pas conscient de sa situation de prisonnier. Cette perspective serait confirmée si le romancier rendait toutes les mentions du labyrinthe implicites. Pour cette raison, au lieu du labyrinthe, on y trouve des motifs qui s'y substituent : la mort, la pourriture ou l'égarement.

Toutefois, les deux perspectives d'André Siganos se montrent insuffisantes. Les labyrinthes *minotaurien* et *dédaléen* sont statiques dans le sens où la perspective adoptée n'est pas assujettie au changement. Minotaure ne peut pas s'en échapper alors que Dédale n'oubliera jamais le labyrinthe qu'il a créé et où il lui est donc impossible de se perdre. Dans l'analyse de *Ma vie parmi les ombres*, nous avons introduit la troisième perspective, celle de Thésée. Cette perspective implique un changement. Le personnage affronte le labyrinthe *minotaurien*, y traverse des épreuves et en revient plus expérimenté, que s'il s'agissait d'un labyrinthe *dédaléen*. Ce parcours fait du labyrinthe *théséen* une expérience initiatique par excellence.

Nous avons vérifié la productivité de l'analyse sur les romans de la trilogie, dont chacun peut être lu selon l'une des trois perspectives. De la sorte, nous avons également confirmé notre hypothèse de départ selon laquelle *Ma vie parmi les ombres* est un roman mode d'emploi, parce qu'il exploite les trois perspectives possibles. Dans le tableau suivant, résumons schématiquement la représentation du labyrinthe dans les romans de la trilogie :

	fonction dans le labyrinthe – fonction dans la narration	sens du labyrinthe – dénouement de l'histoire	modèle mythique – héros romanesque
labyrinthe minotaurien <i>La gloire des Pythre</i>	égarement – André est passif; il est l'objet de la narration	mort – mort du protagoniste	Dionysos – André Pythre
labyrinthe théséen <i>L'amour des trois sœurs Piale</i>	affrontement d'obstacles – Claude reconstruit l'histoire des fragments	initiation, passage – initiation de Claude dans l'histoire familiale	Thésée – Claude (Diane/Artémis – trois sœurs)
labyrinthe dédaléen <i>Lauve le pur</i>	création – Thomas crée l'histoire et les Siomoises l'écoutent	(re)naissance – renaissance du protagoniste après la mort du père	Apollon – Thomas Lauve

Chacune des trois perspectives offre un regard singulier, tout en représentant une seule réalité – les narrateurs de tous les romans racontent l'histoire de la civilisation qui est en train de disparaître avec toutes ses valeurs et ses traditions, et ce drame se greffe sur leur histoire personnelle. Afin que le souvenir survive, il est indispensable de le transmettre dans sa totalité. Dans ce but, l'auteur imagine plusieurs narrateurs et perspectives. Car entendre toujours les mêmes propos des narrateurs si différents est la seule garantie de leur objectivité. Enfin, la répétition est la condition fondamentale du récit mythique, qu'il s'agisse de la répétition des phrases, des traditions ou des éléments mythiques dans le roman. Le mythe est après tout une référence constante dans ce monde d'incertitude qu'est la fin du vingtième siècle. L'univers romanesque de Richard Millet s'appuie sur les personnages mythiques des dieux et des héros, pour assurer l'universalité du message. Millet choisit⁷⁰ les mêmes archétypes auxquels la critique littéraire recourt depuis longtemps pour décrire certains types de récits. Northrop Frye, dans son *Anatomy of*

⁷⁰ Dans *La gloire des Pythre* et *Lauve le Pur*.

criticism (1957), étudie les récits tragiques des héros dionysiaques. Ce sont des récits de dieux qui meurent (Frye, 1957 : 35-6). Par contre, il désigne comme apolliniennes des comédies mythiques, où le héros est finalement accepté par la société des dieux (Frye, 2003 : 43). Le choix des dieux conventionnels confirme l'intention de raconter l'histoire siomaise en lui prêtant un caractère universel.

Outre le fait que la variabilité des perspectives proposées dans le cycle assure son objectivité, chaque lecteur peut choisir sa perspective préférée. Celui cherchant le plaisir esthétique trouvera que les premiers romans du cycle sont les plus stimulants. Dans *La gloire des Pythre*, Millet semble ne pas envisager la dimension mythique, tandis qu'elle est la plus profonde de toute son œuvre. D'autres lecteurs se contenteront de chercher la motivation mythique dans les œuvres ultérieures, qui sont de plus en plus explicites. Cependant, la « simplicité » des romans n'est pas nécessairement un défaut (rappelons que plusieurs perspectives signifient plus d'objectivité), bien que, dans la réception, ces textes puissent être considérés comme esthétiquement supérieurs. L'enrichissement des romans par des occurrences explicites du mythe dans le cycle siomais peut avoir plusieurs causes. Qu'il s'agisse de l'auteur qui se rend progressivement compte de la portée mythique de son œuvre où qu'il s'agisse d'un procédé conscient par lequel Millet initie son lecteur.

5.

L'écriture face au monde actuel – traduire la fin de la civilisation

La mort de la civilisation et de la culture fait de longtemps partie intégrante des réflexions de Millet. Ses réflexions sur la culture sont le résultat naturel de l'intérêt que l'écrivain manifeste pour l'écriture, puisqu'en effet la langue et la culture sont des entités inséparables : la langue constitue (*embodies*) et symbolise (*symbolizes*) la réalité culturelle (cf. Kramsch, 1998 : 3). Cette réflexion prend deux formes différentes. Explicite, consciente et préméditée dans les essais, elle devient plus implicite, sublimée, allusive et en fin de compte plus convaincante dans les romans et récits. Les œuvres de fiction permettent une variation impossible à achever dans les essais. Le thème de la décadence culturelle se greffe dans la fiction à une histoire singulière dans laquelle la mort de la civilisation est traversée d'autres significations multiples. Paradoxalement, moins de précision sur le thème entraîne une clarté et une plasticité inattendues : l'auteur peut se donner la liberté de ne pas exprimer toute la problématique d'un seul coup, le problème peut être incarné par plusieurs personnages, chacun ajoutant à son tour à la problématique générale, leurs perspectives ne doivent pas être épuisées, ni être parfaitement logiques, elles peuvent même se contredire et l'auteur n'est pas obligé de partager des positions prises par tous ses personnages. C'est même précisément le contraire. Aucun personnage ne peut traduire exactement le point de vue de l'auteur, ce que lui-même est d'ailleurs incapable de faire d'une façon satisfaisante. Cela se manifeste dans les essais où il évoque constamment la décadence générale et semble recycler les mêmes idées. Certes, ce recyclage incessant témoigne de la stabilité de positions défen-

dues par l'auteur ainsi que de son souci d'illustrer des valeurs universelles ; or, toutes les variations survenues d'un livre à l'autre révèlent les tourments de l'auteur dans sa quête de précision. Il lève les ambiguïtés, développe une piste de réflexion jusqu'alors ignorée ou aborde le même sujet sous une autre perspective, mais le seul changement significatif se déroule au niveau de la langue, ou plus précisément dans le ton des livres, qui change du relativement modéré dans *Le sentiment de la langue* vers le plus militant dans les textes récents.

Une particularité distinctive qui détermine toute écriture de Richard Millet est l'attitude négative qu'il adopte envers la société contemporaine. Pour comprendre l'origine de cette aversion, il ne suffit pas d'accuser Millet d'une condescendance dédaigneuse et d'une prétention vaniteuse de sa propre exceptionnalité même si c'est la première explication qui vient à l'esprit. Millet est bien conscient des tendances naturelles des hommes vieillissants à mésestimer l'innovation et embellir le passé. Par exemple, parlant de l'aversion de son grand-père pour le cinéma, Millet rappelle que souvent c'est « le mépris ou la méfiance qu'on porte à ce dont on n'a pas été, enfant, le contemporain » (*PES*, 57)⁷¹. Examinant ce mépris du contemporain, Millet se demande encore si cela n'est pas « un effet d'optique propre à chaque époque, ou bien, déjà, une tendance à la raréfaction, la littérature prenant conscience d'elle-même dans ce qui la menace et la réduit à une poignée de noms, lesquels désignent par contrecoup l'imposture du nombre ? » (*EDR*, 213). Ainsi en est-il selon lui de Baudelaire et Rémy de Gourmont qui, au milieu et à la fin du XIX^e siècle, avaient tort à leur tour de prononcer des jugements trop imprudents sur le déclin de la qualité de la production littéraire de leur temps. Néanmoins, Millet n'est pas exempt de cette illusion cognitive⁷² qui n'est réservée ni au XIX^e siècle, ni à la France (cf. Pinker, 2002 : 400). Rappelons que l'auteur identifie dans ses essais comme le point de repère de la décadence, le Mai 68 qui apporte

⁷¹ C'est bien emblématique que Millet, lui-même, trouve une des sources de valeurs dans son enfance.

⁷² Une variation sur la distorsion rétrospective : « This simple inability to remember not the true sequence of events but a reconstructed one will make history appear in hindsight to be far more explainable than it actually was – or is » (Taleb, 2007 : 70).

la fin de la France en tant qu' 'idée', sur le plan international comme à l'intérieur, au profit d'un alignement sur la gnose des Droits de l'homme. C'est l'année de « la victoire du Petit Prince sur les héros de *Terre des hommes*, du Club Méditerranée sur l'Église, de l'abbé Pierre sur Simone Weil, de Disneyland sur Versailles, du lobbying minoritaire sur le génie du peuple, de l'occultisme sur le mystère de la Révélation (*SDL*, 227-8).

Cela, bien sûr, n'est que la manifestation la plus éclatante et la plus récente de la décadence générale. Son origine remonte dans un passé plus éloigné, jusqu'à la Révolution française qui a mis en doute toutes les valeurs⁷³. Néanmoins, le pluralisme prêché par les idéologues du postmoderne à l'heure actuelle et l'abolition de toute référentialité de valeurs apportent une conséquence contradictoire à l'intuition. Au nom de la défense du pluralisme, ils empêchent un discours relevant du pluralisme, culpabilisant et ostracisant ceux qui élèvent leur voix dans la défense d'une opinion divergente. Chaque idée, même celle qui célèbre le pluralisme, peut ainsi devenir totalitaire : « Tous les totalitarismes sont nés d'idées extrêmement simples, voire simplistes, et se sont imposés, autant que par les armes, par un usage populiste de la langue et de mythes nationaux détournés » (*HL*, 171). La même idée du totalitarisme est traduite dans le mot *postdémocratique* que Millet emploie dans la première phrase de son essai *Fatigue du sens* : « Nous sommes entrés dans un monde postdémocratique, que j'appelle aussi monde horizontal, lequel se caractérise par le renoncement à toutes valeurs de la verticalité » (*FDS*, 9). Ici Millet redéploie la notion de la verticalité et de l'horizontalité, introduites dans l'essai *Le dernier écrivain*. Quand il pense à la culture « verticale » (*DE*, 17), c'est tout d'abord pour évoquer l'idée de la « grandeur » et de la « profondeur » (*DE*, 17) dans le sens des valeurs, faisant allusion à la dichotomie classique entre le haut et le bas – la même dichotomie qui est effacée dans la culture « horizontale » (*DE*, 21) où tout trouve sa place.

⁷³ D'ici vient probablement l'affection de Richard Millet (ainsi que de certains de ses personnages) pour la langue du XVII^e siècle.

Le titre de l'essai, *Le dernier écrivain* est en même temps un clin d'œil au texte de Francis Fukuyama⁷⁴ sur le monde à la fin de l'histoire ou sur le monde *posthistorique* où il parle de l'émergence du dernier homme⁷⁵ qui est l'incarnation parfaite de l'horizontalité : « l'homme moderne est le *dernier* homme : l'expérience de l'histoire l'a blasé, il est désabusé quant à la possibilité d'une expérience directe des valeurs » (Fukuyama, 1992 : 346). Selon Fukuyama, le dernier homme en émerge comme la conséquence naturelle de l'éducation universelle qui

encourage une certaine tendance au relativisme, doctrine selon laquelle tous les horizons et toutes les valeurs sont relatifs à leur époque et à leur région. Le relativisme enseigne qu'il ne peut rien y avoir de bon, de juste ou de beau : ces concepts sont des illusions qui reflètent les préjugés ou les intérêts de ceux qui les soutiennent (Fukuyama, 1992 : 346).

Le relativisme avec toutes ses meilleures intentions produit, néanmoins, des conséquences négatives, par exemple « la libération [...] des médiocres » (Fukuyama, 1992 : 347). Cette libération entraîne ce que Millet appelle « une dévaluation horizontale » (*EDR*, 63) qui concerne tous les aspects du monde, parce que si les valeurs qui nous permettent d'énoncer des jugements critiques ne sont plus possibles, aucune frontière séparant la médiocrité du sublime n'existe plus. Dans ce contexte tout peut devenir de l'art, comme c'est le cas du roman contemporain qui n'est plus que « producteur de surfaces – un effet de vérité hors profondeur » (*EDR*, 89). L'absence de valeurs⁷⁶ peut être élargie à tous les aspects de la société, la langue, la religion, l'identité, la nation, les traditions y comprises, et c'est pour cette raison que l'idéologie relativiste, égalitaire, déchaîne une dé-

⁷⁴ Le titre exact : *La fin de l'Histoire et le dernier homme*.

⁷⁵ La présence de l'annonce du Dernier Homme et de la fin de l'histoire émerge déjà avec Zarathoustra de Nietzsche. Il serait utile de revenir à ceux que Nietzsche a inspirés dans la littérature française, en particulier, pour Millet, à Maurice Blanchot dont le Dernier Homme apparaît en 1957. Toutefois, l'actualité de Fukuyama a probablement contribué à réactiver ce thème chez Millet.

⁷⁶ L'absence dans le sens que « les valeurs partagées par un groupe social ne doivent pas avoir la même signification que pour un autre, et peuvent en être complètement dépourvus » (Koželová, 2011 : 47, nous traduisons).

cadence générale, voire un « climat d'apocalypse libérale » (*FDS*, 89) ou de « barbarie posthumaniste » (*FDS*, 10) pour reprendre les mots de Millet. Même si Fukuyama voit les conséquences négatives que la fin de l'histoire engendre, il affirme sa conviction que le monde posthistorique a trouvé dans la démocratie libérale la meilleure forme de gouvernement et que tous les pays qui ne l'ont pas encore adopté l'adopteront bientôt. Millet ne partage pas l'optimisme de Fukuyama et ne se contente pas de renoncer à tout discours sur les valeurs. Son *dernier écrivain*, incarnant l'idée de la verticalité, est l'antithèse du dernier homme. La notion de la verticalité permet à Millet d'établir un discours critique qui célèbre la différence, l'originalité et la particularité et dont profitent des thèmes divers, tels que la langue, la nation, la tradition, y compris la littérature. Certes les thèmes sont identiques à ceux exploités par les nationalistes, mais les causes de leur introduction dans le discours et leurs implications diffèrent. En ce qui concerne les causes, on manque d'apercevoir un trait fondamental du discours sur les valeurs chez Millet : ainsi que le relativisme dans un domaine conditionne la dégradation dans tous les autres aspects de la vie d'une société, le rétablissement du discours sur les valeurs ne peut pas passer sans reprise de tous les domaines qui étaient affectés. Quant aux implications, chez Millet, le discours empreint d'une profonde nostalgie renvoie dans le passé à la recherche des valeurs universelles. L'auteur se soucie très peu de l'avenir qui est d'ailleurs déjà perdu. Il lui suffit de représenter dans sa littérature, l'état actuel d'une société condamnée à l'anéantissement, quand il déclare « avoir vu mourir une civilisation millénaire, une langue, une communauté » (*FAC*, 57). Or la fin du monde rural n'est pas « un phénomène isolé, mais le prodrome d'un tout autre changement : la fin des nations et de l'humanisme » (*EDR*, 112). Le militantisme croissant des essais de Millet peut être probablement attribué au fait que Millet et ses dénonciateurs sont engagés dans le cercle vicieux d'une escalade de la tension. Il est vrai que Millet en explorant les nuances de sa perspective, pousse l'argumentation de plus en plus loin, mais les défenseurs du pluralisme, à leur tour, en accusant Millet de nationalisme et de racisme, trahissent leur hypocrisie parce qu'ils tentent d'empêcher tout dissentiment et de le délégitimer, recourant

même aux attaques *ad hominem* ; ce qui est le sort que l'auteur prévoit pour celui qui défend les valeurs :

piétiné, jeté aux orties, désigné à l'opprobre universel non seulement comme obsolète, mais comme l'expression même du Mal et pied à pied combattu, contredit, moqué, liquidé au nom d'un ordre nouveau, que d'aucuns appellent posthumaniste (*DE*, 14).

Néanmoins, si l'argumentation de Millet ne doit pas forcément convaincre le lecteur, elle atteint son but cependant dès l'instant où celui-ci commence à se poser des questions sur les valeurs actuelles, parce que c'est alors qu'il échappe aux masses « malléables » (*HL*, 176).

L'attitude négative, méprisante, voire provocatrice, exprimée dans les essais par la notion du dernier écrivain conçu comme antithèse du dernier homme de Fukuyama peut certes décourager certains lecteurs par un ton trop offensif et conservateur. Millet tente d'éveiller l'esprit critique en l'agaçant, mais la rhétorique belliqueuse n'est pas toujours présente dans les essais et elle est virtuellement inexistante dans l'œuvre romanesque. L'animosité est dans le premier cas largement secondée et dans les romans supplantée par une nostalgie mélancolique pour « une culture millénaire » (*O*, 39). La nostalgie a donc une résonance universelle dans l'œuvre entière et elle est présentée symboliquement dans l'image du crucifix tombé :

J'ai vu le grand crucifix qui s'élevait au centre de mon village natal, dans le Haut-Limousin, tomber dans l'herbe et n'être relevé par personne, le bois pourrir, le corps rouillé du Christ oublié là dans le silence des derniers regards, dans la lente mort de la langue limousine et les métamorphoses délétères du français (*DE*, 22).

Tout d'abord, la verticalité abattue du grand crucifix renvoie à la dimension métaphysique de ce que Millet identifie comme « la déchristianisation » (*DE*, 17), une des causes de l'horizontalisation. Il est emblématique, qu'avec le crucifix écroulé, le centre du village cesse d'exister, dans son sens physique ainsi que spirituel. À l'instant où il n'y a plus de points de repère pour désigner le centre, ceux qui existaient sont vite

oubliés. Le « décentrement » (*FDS*, 107) entraîne une décadence générale de toute matière, que ce soit le bois ou le fer, dans un processus irréversible qui passe largement inaperçu. Les derniers survivants sont doublement incapables de témoigner de la fin de leur culture : ils oublient trop vite leurs traditions et valeurs, et, la décadence qui attend leur langue les rend muets. Finalement, il n'y a plus personne qui puisse témoigner de la fin de la civilisation rurale, sauf le dernier écrivain. Cette vocation du dernier écrivain est accentuée par Millet depuis ses premiers essais où il suggère le thème implicitement en réfléchissant sur la possibilité de la « nomination du monde en français » (*SDL*, 37 ; cf. 50) et reste remarquablement constante jusqu'aux textes récents : quand Millet parle du déclin de la province française il dit qu'il « revient à la littérature de dire une dernière fois ce qui est en train de s'effacer » (*PES*, 41) ou encore « [é]crire, aujourd'hui, c'est donner voix à l'absence de communauté » (*EDR*, 75). De surcroît, la même vocation est partagée par les narrateurs de certains romans. Celui de *Ma vie parmi les ombres* professe son souci de « devenir un jour écrivain et tenter, [...] d'empêcher tout un monde de sombrer dans l'oubli ou d'en accompagner la fin, aujourd'hui que le patois est mort et le français à l'agonie » (*MVO*, 87).

La notion de dernier écrivain réunit deux pôles de l'écriture de Richard Millet : l'engagement résolu et une quiétude sereine, mélancolique. Bien que le ton polémique soit réservé plutôt aux essais, tandis que dans les romans et récits l'auteur se tient à reconstituer impassiblement un monde entier en voie de disparition, les deux pôles n'apparaissent jamais dans leur forme pure. L'association des éléments à première vue contradictoires et paradoxaux résulte dans une harmonie consonante qui reflète le monde dans toute sa plénitude et son intégrité. Les mêmes principes qui réunissent les fictions et ce qui ne l'est pas sont repris à des niveaux différents de l'œuvre. Dans les romans ce rôle est confié aux narrateurs divers, dont chacun adopte une perspective particulière. Si Thomas Lauve observe la fin de la civilisation depuis son centre à Paris il voit une décadence générale dans le contexte mondial, mais les nuances lui échappent. Céline Moreau du *Cavalier siomois* et Estelle de *Dévotions*, en revanche, adoptent un regard particulier, féminin, celui de la périphérie. Leur perspective dévoile ce dont Thomas ne pourrait jamais témoigner d'une

manière convaincante. La pluralité de perspectives assure donc que le projet ambitieux de ne pas laisser sombrer dans l'oubli la civilisation rurale soit accompli dans toute sa profondeur et complexité.

5.1. La fin de l'histoire – le regard masculin du centre

L'image de la fin de la civilisation est un motif récurrent chez Richard Millet. Si toute l'œuvre peut se lire comme une confrontation entre la tradition et la modernité, c'est surtout à partir du dernier tome de la trilogie siomoise que le discours explicite sur les valeurs actuelles prend une dimension fondamentale. *Lauve le pur* est dans ce sens l'achèvement du déplacement progressif que les protagonistes de la trilogie accomplissent de la campagne vers Paris. L'histoire du premier tome, *La gloire des Pythre*, se déroule exclusivement à la campagne et une des rares références à la vie moderne est la mort du protagoniste dans la lumière bleuâtre qu'émet la télévision à la fin du roman. Le deuxième tome, *L'amour des trois sœurs Piale*, met en scène le narrateur qui habite en ville, non loin de Siom, mais qui relate l'histoire de la famille Piale, composée à partir des fragments, que lui racontent les femmes à Siom. L'histoire de *Lauve le pur* (2000) se déroule à Siom où le protagoniste rentre pour l'enterrement de son père et il raconte pendant sept jours les aventures de sa vie aux femmes siomoises. La perspective adoptée par Thomas est celle d'un homme qui du centre à Paris observe la dégradation générale de la culture et dont il présente un aperçu complexe et conscient. On peut même considérer le roman comme un dialogue polémique avec *La fin de l'Histoire et le dernier homme* de Fukuyama, voire un défi à la notion du *dernier homme* encore plus intrigant que l'essai *Le dernier écrivain*.

Thomas Lauve commence à raconter son expérience de la fin de l'histoire en évoquant l'approche de la fin du siècle. La notion de la fin y est tellement accentuée qu'il serait difficile de l'ignorer. Cette fin se traduit tout d'abord dans un spectacle dantesque de la traversée de l'enfer.⁷⁷

⁷⁷ À ce propos voir le chapitre 4.2.

Thomas Lauve identifie, comme Fukuyama, une des causes du déclin dans le système éducatif. Tandis que pour Fukuyama l'éducation transmet un esprit critique qui facilite la mise en question de toute autorité et valeurs, Thomas Lauve met en question cette liberté, absolue et sans responsabilité. Même si le relativisme assure la liberté de l'homme, le prix à payer d'une déchéance générale est trop élevé : quand Thomas évoque son expérience d'enseignant, il constate que les enfants à l'école donnent l'impression d'avoir

un compte à régler non seulement avec leur professeur de français, mais aussi avec l'autorité, la langue, la civilisation française, oui, cette France sur laquelle l'un d'eux, [...] quelques jours plus tôt, m'avait dit qu'il chiait (*LP*, 355).

Contre l'optimisme humaniste de Fukuyama, Millet dresse une image où l'esprit critique au lieu de donner un discours polémique apporte une contestation et un refus radical. Dans cette atmosphère, les enseignants ne sont « plus les gardiens ni les transmetteurs d'une tradition, mais des animateurs sociaux, des zéloteurs de l'idéal démocratique, antiraciste, tolérant » (*LP*, 206). Ce faisant ils affaiblissent davantage leur autorité, dans un cercle vicieux qui résulte de la perte d'estime d'eux-mêmes jusqu'à un tel degré que lorsque quelqu'un demande à Thomas s'il est professeur, il répond :

oui, [...] un professeur de collègue, c'est-à-dire presque rien, un pauvre type, mal habillé, déchu de tout prestige social et intellectuel, un tâcheron du savoir théorique, qui faisait semblant d'enseigner quelque chose qui relevât de l'ordre, de la grandeur, de la mémoire, de l'universalité, à des élèves qui vivent dans la haine, le mépris, le repli ethnique (*LP*, 286).

Il présente donc une image de « l'enseignement public qui, à cette époque, était déjà le cimetière de l'esprit, le refuge des solitaires » (*LP*, 247). L'enseignement a certes donné aux gens les moyens de s'interroger sur les autorités et valeurs, mais il a également corrompu sa propre autorité. Les élèves de Thomas développent cette argumentation jusqu'au bout et traitent leur professeur avec indifférence.

Bien qu'il soit accoutumé à l'ignorance des étudiants, Thomas se désespère, en tant que professeur de français, de la condition de la langue. Il voit le présage de la fin du français dans la déchéance du patois qui disparaissait au fur et à mesure que les gens qui le parlaient mouraient. Même le nombre de femmes qui écoutent Thomas raconter ses expériences pendant sept jours diminue. À la fin il n'en reste que quatre et même celles-ci disent : « bientôt, nous n'existerons plus » (*LP*, 372). Si dans le cas de la mort du patois le coupable est la langue française qui l'a progressivement remplacé, le français correct est aujourd'hui menacé par des variantes du français parlé, 'créolisé', 'abâtardi'. Thomas croit davantage que le français à la différence du patois est « une langue qui n'aura même pas une belle mort » (*LP*, 286). Les symptômes de la mort de la langue sont visibles partout. Personne ne s'exprime plus correctement : « même les ministres, les écrivains, les professeurs parlent mal, chacun s'attachant à s'exprimer comme tout le monde, dans une grande misère de langue » (*LP*, 344). Cette misère entraîne avec elle la déchéance de la littérature, parce que celle-ci naît de la langue. Selon les élèves de Thomas, la littérature enseignée à l'école « appartenait au passé, à des rites anciens, à un ordre révolu » (*LP*, 333). En revanche, Thomas ne considère comme littérature rien de ce qui est écrit à l'heure actuelle. Son point de repère est « dans le XVIII^e siècle français, dans la grande littérature heureuse et l'universalité d'une civilisation » (*LP*, 368). La prédilection pour le XVIII^e siècle n'est pas fortuite. C'est à la fin de ce siècle que se déroulent deux révolutions, américaine et française, dans lesquelles Fukuyama voit l'origine de la fin de l'histoire. Les révolutions qui ont donné naissance aux démocraties libérales ont également entraîné un discours relativiste. Thomas Lauve cherche donc refuge dans le temps où la culture n'était pas encore conditionnée par le relativisme.

Une autre maladie du relativisme est l'euphémisation de la langue qui se manifeste dans le politiquement correct, dont Thomas se soucie très peu. Il remarque des handicaps et en parle directement. Quand il dévisage un aveugle – ce qui n'est pas correct non plus – il tombe inévitablement sur le mot politiquement correct, *non-voyant*, à partir duquel il arrive à réfléchir sur la condition heureuse des aveugles : « les non-voyants (comme on appelle aujourd'hui les aveugles) n'ont pas le même visage

que ceux qui contemplent le monde : tantôt béats et lumineux, tantôt sombres, tout ça de façon excessive, comme si le fait de ne pas y voir libérait les pensées profondes » (*LP*, 345). Dans la réflexion on aperçoit un paradoxe. Ceux qui peuvent voir le monde sont constamment corrigés et obligés de fermer les yeux devant les différences évidentes, tandis que ceux qui ne voient pas sont libres dans la manifestation la plus voyante de leur pensée dans sa nudité gratuite. Thomas leur envie ce privilège, ainsi que « la chance de ne pas voir les choses telles qu'elles sont : la laideur de ces infernaux séjours » (*LP*, 346). En d'autres mots, il leur envie l'ignorance de la fin du monde.

Le politiquement correct est le symptôme d'une condition plus générale de la fin de l'histoire : de l'effacement de toutes les frontières. Selon Fukuyama, la dissolution des différences devrait dans le meilleur cas éviter les conflits, parce que sans différences, tout affrontement devient obsolète. Thomas en a une opinion diamétralement opposée. Thomas ne veut plus d'une société qui se dissout dans la violence, qui ne se manifeste pas seulement dans l'agressivité des élèves devant les autorités, mais est inscrite aussi dans leurs noms qui en violant les noms français avec les prénoms étrangers, se résolvent en des hybrides⁷⁸ dissonants. Thomas résume son dégoût comme suit :

Je ne suis plus des vôtres, [...] je ne l'ai peut-être jamais été. Et puis, je ne peux plus rien pour eux, tout est trop violent, cette société, cette fin du siècle, même leurs noms, je n'en peux plus des Océane Delorme, des Christopher Lévesque, des Malika Lecœur, et je n'ai jamais pu prononcer sans frémir d'indignation le prénom de Zandy Dufresnois, de Kimberley Morin, de Kevin Dufour (*LP*, 359).

Pendant la semaine que Thomas passe à la campagne pour enterrer son père, il se rend compte qu'il ne peut plus se soumettre aux exigences de la société. Il ne voit plus qu'une seule issue, le retour aux traditions et la fuite de l'enfer, c'est-à-dire du monde de la fin de l'histoire. La décision

⁷⁸ En linguistique les *composés hybrides* représentent un type de *composition savante*, ou les composés sont formés de deux éléments qui viennent des langues différentes, latine et grecque (cf. Riegel *et al.*, 2004 : 550).

de s'éloigner de la société n'est pas une résignation. Thomas prévient toute ambiguïté sur ce point-là disant qu'il se retire du monde « avec l'idée [qu'il allait], non pas [se] perdre, mais ne jamais revenir » (*LP*, 378). Cette décision reflète donc la nouvelle vocation de Thomas de ne plus se soumettre en aveugle au cours de l'histoire. Cette vocation est illustrée dans une des dernières scènes, où Thomas, déjà conscient des valeurs qu'il défend et incarne, se trouve de nouveau dans une station de métro. Si le métro représente au début le premier cercle de l'enfer et le début du voyage initiatique du protagoniste désorienté, à la fin Thomas connaît son cours et le métro ne devient qu'un lieu de passage « vers l'Auvergne, n'est-ce pas, puisque l'Auvergne est le Tibet de l'Europe, dans la lumière des origines » (*LP*, 379), c'est-à-dire vers les valeurs traditionnelles. Au cours de son attente, Thomas aperçoit un aveugle qui, titubant, avance vers les rails de métro. Au même instant le train qui rappelle « la bête de l'Apocalypse » (*LP*, 347) sort du tunnel et Thomas empêche l'aveugle de « se jeter dans la gueule du monstre » (*LP*, 347). La condition de l'aveugle vivant dans l'ignorance de la fin de l'histoire n'est plus un atout. Il devient la représentation par excellence du dernier homme dont parle Fukuyama, qui marche à tâtons dans la nuit – dans le monde dépourvu de valeurs. Si tout dernier homme est le non-voyant, Thomas ne l'est plus. Conscient de sa responsabilité il est voyant dans le sens où le sont Rimbaud ou Baudelaire : il est chargé de traduire la réalité, même désagréable, aux non-voyants. Ce rôle du prophète est d'ailleurs aussi le rôle que les femmes siomaises prévoient pour Thomas avant de se taire : « il y aurait jusqu'à la fin du temps des vainqueurs et des vaincus, des humiliés, des offensés, des esclaves, des mendiants de l'amour, ceux qui nommeront le monde dans leur langue et ceux qui seront niés, qui n'auront eu ni parole, ni langue, ni même vraiment de vie » (*LP*, 354). Par ces mots elles reprennent presque exactement ce que dit Fukuyama : « ceux qui restent insatisfaits auront toujours la possibilité de recommencer l'histoire » (Fukuyama, 1992 : 375).

5.2. Le déclin du monde rural – les voix féminines de la périphérie

Dans les romans *Le cavalier siomois* et *Dévotions* Richard Millet met en scène deux narratrices qui viennent de la communauté rurale et n'ont aucune expérience de Paris. Leur perspective est plus restreinte et moins consciente que celle de Thomas Lauve, néanmoins, elle est pour les mêmes raisons plus convaincante. La fin du monde rural s'inscrit implicitement dans les récits sur plusieurs plans, quelque banale que leur histoire puisse paraître à première vue. Le récit *Le cavalier siomois* est résumé sur la quatrième de couverture par l'auteur en ces termes : « Une femme se rappelle l'enfant qu'elle a été [...] sa fuite [...] sur un cheval imaginaire, à la recherche de son père » (CS). Si la phrase invite à une lecture visant la quête de l'origine, le lecteur trop enclin à se lancer dans ce type de lecture est vite averti. Dans l'incipit du roman, le personnage principal, Céline Moreau, affirme qu'elle n'a « jamais douté de [son] origine » (CS, 11). Le récit est plutôt l'histoire d'une fille qui atteint sa maturité et connaît les premiers tourments de l'amour. Toute l'histoire est relatée dans le récit par le narrateur collectif – les femmes siomaises – mais celui-ci traduit ce que raconte Céline. Pour des raisons pratiques, nous allons donc faire référence à Céline comme assumant la narration. Une histoire d'amour est au premier plan aussi de *Dévotions* dont l'histoire est racontée par une célibataire de 33 ans, Estelle. Elle habite avec son oncle dans la pension qu'ils entretiennent. Un jour s'y installe un ancien écrivain qui est rentré à Saint-Andiaud, à un village qui n'est pas top éloigné de son village natal Siom, pour une année scolaire comme instituteur. Estelle tombe amoureuse de lui, mais celui-ci préfère une Turque. Ce que les deux narratrices partagent, à part l'histoire d'amour inachevée, est leur expérience traumatisante de la famille. La désintégration de la famille coïncide avec la déchéance de la civilisation rurale qui passe largement inaperçue, mais qui est tout de même un des symptômes de la mort de la civilisation.

La relation de causalité entre la désintégration de la famille et la mort de la civilisation est difficile, voire impossible à établir ; la désintégration de la famille semble entraîner la mort de la culture qui ensuite

conduit à la désintégration de la famille dans un mouvement spiralé qui renforce par chaque révolution l'effet du déclin. Quelle que soit en fin de compte la causalité, le rôle que la famille joue dans la mort de la civilisation est de première importance, parce que la famille est au principe de toute identité :

[...] c'est dans la famille [...] que se transmettent des valeurs et des normes, des compétences linguistiques et cognitives, des attitudes et des techniques du corps, un ensemble de dispositions qui vont caractériser les individus tout au long de leur vie. En ce sens, la famille est toujours au cœur du processus de reproduction sociale (Lebaron, 2009 : 61).

Le mot famille au sens large « inclut les parents, les géniteurs, les grands-parents et les collatéraux (frères, neveux) » (Mariette, 2004 : 145). Au sens plus restreint, il s'agit de la famille nucléaire qui « comprend les parents (géniteurs) et les enfants » (Mariette, 2004 : 145). Cependant, la famille dans la société rurale dispose d'une particularité, dont parle Petr Kylvoušek dans son article *Famille et écriture*. Il admet tout d'abord « l'importance que la tradition lui accorde au titre de foyer, de conservation et de transition des valeurs identitaires collectives » (Kylvoušek, 2008 : 261), pour souligner aussitôt son « caractère communautaire [...] qui dépasse les limites du noyau familial restreint : une famille-village, famille-quartier » (Kylvoušek, 2008 : 262). Ces particularités étudiées sur les familles québécoises s'appliquent également aux familles de la Haute Corrèze, où Richad Millet situe ses romans. La famille y est porteuse des valeurs traditionnelles collectives et équivaut à la communauté.

Dans le roman *Dévorations*, le motif de la déchéance de la communauté est abordé explicitement dès le début. Déjà le titre du roman, met au premier plan l'idée d'anéantissement⁷⁹. L'annonceur de la destruction est l'oncle de la narratrice, qui « voyait arriver la fin du monde en même temps que la sienne » (*D*, 20). Il voit que les gens « ne touchaient presque plus à la terre ou aux bêtes » (*D*, 12). Ils ne sont « plus des

⁷⁹ Le mot *dévor* dont le premier sens est de « manger », signifie aussi « faire disparaître rapidement en consommant » (*Le Petit Robert*).

paysans, ni tout à fait des ruraux ; des provinciaux, à la rigueur [...], pour ainsi dire rien ; aucun nom pour désigner les habitants d'un bourg qu'on traverserait sans le voir » (*D*, 12). Or, l'oncle de la narratrice n'est pas seulement le prophète de l'apocalypse, il croit comprendre les causes de la décadence. Pour lui ce sont les étrangers qui sont la source de toute décadence. La réponse est logique dans le sens que « les étrangers et l'ailleurs [...] figurent comme un élément de la confirmation de l'identité autochtone – foyer, terroir, paroisse, pays natal » (Kyloušek et al. 2009 : 128)⁸⁰. Cette essence du mot est reflétée également dans la langue. Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, l'étranger est celui « qui ne fait pas partie ou n'est pas considérée comme faisant partie de la famille, du clan ; personne avec laquelle on n'a rien de commun » (*Le Petit Robert*). L'étranger est donc défini en des termes de négation par rapport à la famille dans son sens restreint et à la communauté dans son sens large. Cette relation réciproque fait de la famille et de l'étranger des antonymes complémentaires, c'est-à-dire les antonymes où l'un équivaut à la négation de l'autre et les deux ne peuvent pas être niés simultanément (Riegel et al., 1994 : 929). À première vue nous pouvons être enclins à penser que la famille n'a pas besoin de la notion d'étranger, parce qu'elle peut être définie sans aucune référence à cette notion – sentiment qui peut être nourri par l'absence du mot « étranger » dans l'entrée *famille* du dictionnaire. Cependant, dépassant les limites du dictionnaire, on se rend vite compte dans le monde empirique que les familles, les communautés, voire les nations se définissent avant tout en des termes d'opposition l'un envers l'autre et délimitent strictement leurs frontières. La présence de l'étranger, même si elle reste sous-entendue, est forte. L'opposition acharnée à tout intrus allochtone est d'autant plus intelligible, que Saint-Andieu et Siom sont situés sur le haut plateau (Plateau de Millevaches) comme maints narrateurs le rappellent. Cette frontière géographique se dresse contre les visiteurs et souligne davantage la réclusion de la communauté. Pour des siècles, les familles et les communautés étaient les seules autorités « sur ces hautes terres » (*D*, 66), mais celle-ci est contestée tout d'abord par l'état et ensuite par les étrangers qui apportent leurs

⁸⁰ En parlant du roman du terroir, un genre québécois par excellence.

propres coutumes et sont indépendants de la communauté indigène. La suspicion que les gens manifestent envers les autres est traduite le mieux dans la phrase

‘Qu’est-ce que c’est ?’, une des phrases-clés de la haine qu’on voue [...] à l’inconnu, à celui qui arrive dans le soir, affamé, perdu, couvert de la poussière d’un long voyage, et qu’on chasse au lieu de lui proposer de finir d’entrer, comme on disait autrefois sur les hautes terres limousines (*D*, 25).

L’oncle d’Estelle, le porte-parole de cette peur, exprime son mépris pour les étrangers en les « discréditant systématiquement » (*D*, 16) ou en les comparant aux « Huns et les Tartares » (*D*, 24) qui s’expriment « dans un français incompréhensible » (*D*, 25). Dans la présence des Arabes et Turcs, il voit « en quelque sorte le retour des Sarrasins [...] et de Maures [...] vindicatifs, sournois, dangereux » (*D*, 214). Son attitude hostile manifeste la conscience collective de la communauté qui porte toujours

le souvenir des invasions barbares, notamment des Arabes qui [...] avaient fait halte sur les hautes terres du Massif central et dans le ventre des femmes, [...] nous tendant quelquefois le miroir de nos origines, une honte que ni l’amour, ni les dilutions ultérieures et réparatrices du sang n’avaient pu effacer tout à fait, il y avait même de l’effroi dans notre façon de les regarder, [...] et aussi dans le regard que nous portions sur nous-mêmes en nous disant que nous avions quelque chose en commun avec eux [...] une greffe monstrueuse (*D*, 218).

La réactualisation de cette peur primordiale a lieu dans la scène où une jeune fille, « qui jamais ne jouait avec le feu » (*D*, 101) est violée une nuit. Elle ne peut pas identifier l’homme, mais elle sait qu’il s’agissait d’un Turc parce que sa langue « sonnait comme la langue du diable » (*D*, 101) et même la blessure qu’elle porte de la rencontre avec lui est « en forme de croissant de lune » (*D*, 242). Cet incident contraint les villageois à passer l’hiver enfermés dans leurs maisons. Ce n’est que pendant le printemps que les gens ressortent « avec méfiance [...] contre les étrangers, les mécréants, les impies, les Arabes, les Turcs, les Africains, les Pakistanais, ces derniers leur paraissaient pires que les romanichels qui

hantaient les enfances d'autrefois » (D, 102). L'hostilité dormante renaît avec vigueur même dans des endroits plus cosmopolites, surtout dans les situations, quand l'autre (qui que ce soit), celui qui n'appartient pas à la communauté, menace l'intégrité de celle-ci. Selon l'oncle, peu importe si « les envahisseurs [sont] cette fois revenus en mendiants » (D, 220) leur situation devrait inspirer la « commisération, mais rien de plus » (D, 220), parce que les Turcs humiliés seront « toujours ennemis des Européens » (D, 145). L'hostilité envers les Turcs est dirigée contre toute la communauté qui s'installe dans une vieille maison abandonnée, en voie de démolition. Même si la détérioration de la maison n'est pas de leur fait, elle accentue davantage l'effet ravageur de leur présence. La vigilance des villageois n'est pas dirigée exclusivement contre les hommes. Une autre mise en garde de la communauté survient avec l'arrivée au village d'une jeune Turque à l'occasion de l'enterrement de son mari. Elle devient vite rivale de la narratrice Estelle à cause de l'affection pour l'ancien écrivain que les deux femmes partagent. Alors qu'Estelle l'épie un soir, elle remarque que « la jeune Turque, se tenait sur ses gardes, en territoire ennemi » (D, 203). Sa réaction défensive résulte de ce que les autochtones sont « d'instinct ligué[s ...] contre l'inconnue » (D, 202). Ils la trouvent « Trop jeune, trop jolie, trop étrange [...]. En outre, elle ne parlait presque pas, ce qui la [...] rendait suspecte [...] menaçante, dangereuse » (D, 203). En réalité, les femmes se « contentaient de sa condition étrangère » (D, 203) et peu importait que la Turque soit dangereuse ou pas. Il suffit qu'elle représente l'intrus pour que sa présence provoque le resserrement des rangs de la communauté.

Même si la présence de l'autre est indispensable pour que la cohésion de la communauté s'établisse, elle ne peut pas renverser le déclin de la campagne. Les causes doivent se trouver au sein de la communauté, mais lorsque les deux narratrices parlent de la déchéance, de l'intérieur de la communauté, leur témoignage authentique ne peut pas être formulé aussi explicitement que la menace provenant des étrangers. Cependant, le tableau qu'elles dressent de la décadence est d'autant plus puissant qu'elles représentent ceux qui, chez Millet, sont dotés d'une capacité de dire la vérité, c'est-à-dire les enfants et les simples d'esprit. La narratrice du *Cavalier siomois* relate une expérience vécue alors qu'elle n'avait que

onze ans ; Estelle du roman *Dévorations* est considérée par les autres comme « une fadarde, une demi-folle, une sorte d'innocente » (*D*, 106), une « fille sans importance » (*D*, 105) voire un enfant, parce qu'elle se prend parfois pour un personnage des contes de fées. Quand elle marche avec son panier, elle s'efforce « de prendre l'air d'une brave fille qui va porter des provisions à sa vieille grand-mère » (*D*, 29).

L'expérience de la déchéance que les deux protagonistes projettent commence dans leurs familles. Après un certain temps passé à l'étranger en famille, la narratrice du roman *Le cavalier siomois*, Céline Moreau, rentre à Siom avec sa mère. La mère poursuit sa carrière et confie la fille à la grand-mère, Angèle. Le roman s'ouvre ainsi sur l'absence des figures parentales. Surtout la représentation du père est réduite à ses écrits et à sa voix. La fille reçoit un matin « enveloppe portant l'écriture de papa » (*CS*, 60) qu'elle reconnaît encore parfaitement. Plus tard, quand elle l'entend au téléphone, elle échoue à identifier la voix du père (*CS*, 32) et malgré la photo elle doit le « réinventer » (*CS*, 33). Le père réapparaît physiquement encore une fois, « en pleine nuit » (*CS*, 55), faisant penser aux étrangers et repart aussitôt. Il réveille la narratrice et l'impression qu'il laisse sur elle est plutôt celle d'un spectre que du père revenu. Il est réduit ainsi à une simple « apparence, une force brève, vouée comme toutes forces à être amoindrie, entravée, humiliée par celles qui feignent la faiblesse » (*CS*, 57), c'est-à-dire les femmes. Il est intéressant que ce soit l'écriture qui parvienne le mieux à traduire le sentiment de la présence du père. La voix et l'image qu'on pourrait considérer comme des repères plus concrets sont moins efficaces à restituer sa personnalité, et sa présence physique échoue encore plus. L'écriture parvient là où les autres moyens de rendre la réalité palpable échouent ; parfois elle est encore plus efficace que la réalité même parce qu'elle dévoile la conscience derrière la représentation de la réalité.

L'absence des figures parentales est aussi l'expérience d'Estelle dans *Dévorations*. Estelle est orpheline depuis ses 16 ans. Ses parents sont morts dans un accident de voiture et depuis ce temps-là c'est l'oncle qui s'occupe d'elle. Il aime donner l'image de quelqu'un qui s'est sacrifié pour élever la jeune fille, mais ce couple qui se forme constitue une espèce de liaison monstrueuse. Selon Estelle, son oncle est « devenu une

sorte de père et moi, non seulement une fille de remplacement, mais une espèce d'épouse » (*D*, 56). Elle voit dans cette relation « une nouvelle forme d'esclavage » (*D*, 56). L'idée d'exploitation est mise en évidence quand Estelle rappelle que son oncle l'aurait changée « en truie pour [l]'engraisser, [la] saigner, [la] débiter, [la] servir aux clients » (*D*, 155). La relation doublement troublante, parce qu'incestueuse et abusive, est l'indice du changement de la fonction de la famille. Celle-ci cesse de remplir son rôle traditionnel qui est de favoriser la procréation. La narratrice le remarque aussi, disant qu'on vit dans un « nouveau millénaire où la famille, l'honneur, les alliances, les liens du sang n'ont presque plus cours, du moins plus de la même façon » (*D*, 155-6).

Néanmoins, l'absence des pères est le symptôme d'une tendance plus insidieuse. Tous les hommes issus de la communauté sont dépeints comme asexués, voire comme des fantômes dépourvus d'existence concrète.

Dans *Le cavalier siomois* c'est le domestique Marcel qui n'a aucune existence autre que celle qui lui est assignée par les femmes. Il efface toutes les manifestations de sa propre volonté et s'assujettit aux caprices des femmes de la famille Moreau. C'est un homme « qui toute sa vie, se serait placé du côté des puissances féminines, n'ayant rien connu d'autre, ayant d'emblée compris que ce sont les femmes qui gouvernent le monde » (*CS*, 37-8). Son apparence presque surhumaine se révèle dans le fait qu'il est considéré comme impérissable : « ce domestique qui avait vu mourir presque toute la famille et semblait d'une étoffe à nous voir nous en aller, nous aussi, comme si, ayant toujours été là [...] il dût y demeurer non jusqu'à la fin, mais ne jamais mourir et supplanter chez nous tout autre homme » (*CS*, 30). Les mots s'avèrent prophétiques. Les hommes qui manquent de virilité vont supplanter tous les hommes de la communauté. Par exemple, Mme Pintoux, une femme du village qui chasse Céline lorsqu'elle galope à travers le village, montée sur son cheval imaginaire, avait pour mari Émile Pintoux, symbolisant l'impuissance : il n'avait besoin de sa femme que pour lui ouvrir le pantalon et « le faire pisser » (*CS*, 40). Émile ne « savait même plus qu'il avait été un homme » (*CS*, 40). On voit le même motif surgir dans le nom des personnages. Comme la narratrice suggère, Pintoux est aussi proche de

Pinto, le nom de son cheval imaginaire, que du mot pinté, c'est-à-dire enivré. Alors que Céline, qui a onze ans, ne s'intéresse ni au domestique, ni à Émile Pintoux, ces hommes adultes, le fils Theix qui avait une quinzaine d'années l'attire d'autant plus. L'expérience des enfants doit être comprise dans le contexte de la sexualité naissante de la petite fille. Céline devient une jeune femme apte à procréer au moment où elle découvre le premier sang menstruel : « Il m'a semblé que je saignais que je me blessais ou que coulait enfin ce sang dont parlaient les filles au collègue » (CS, 70). La première rencontre du fils de Theix et de Céline se produit lors d'une collision du cheval avec Céline. Céline croit rencontrer un cavalier dans le double sens du mot : personne à cheval, mais aussi adorateur et chevalier, d'après le sens vieilli et familier du mot. Toutefois, Céline est vite déçue, parce que le garçon met en jeu encore une autre signification que le mot permet. Étant un cavalier, il traite la fille cavalièrement, c'est-à-dire d'une manière dégagée et insolente (*Le Petit Robert*). Le garçon traite Céline de « pauvre conne » (CS, 43). Il a l'air « extraordinairement dur et [...] ennuyé » (CS, 42) et « pour rien au monde il n'aurait posé les yeux sur une fillette maigre et silencieuse » (CS, 42). Elle ne le revoit plus malgré son souci d'aller le chercher dans le château de Theix, dont elle est vite chassée. En cela se manifeste le renversement des rôles traditionnels des sexes. Les hommes de la région, surtout ceux auxquels incombe le devoir de perpétuer la communauté sont tous passifs. Le domestique fait seulement ce que les femmes demandent, et Céline, cette « sauvageonne » (CS, 41) ou plutôt amazone montée sur son cheval imaginaire entreprend une quête à l'instar des chevaliers des contes de fées pour gagner l'amour du prince orgueilleux.

Le renversement de rôles traditionnels que les hommes ont autrefois assumés est repris également dans *Dévotions*. L'oncle d'Estelle croit se sacrifier à élever sa nièce, ce qu'il considère comme une bonne excuse pour rester célibataire. Derrière sa décision on voit cependant une certaine lassitude. Quand il dit qu'un « homme sans femme est une maison sans cheminée » (D, 55-6), il pense aux femmes comme au moyen d'assurer la survie de l'homme. Il ne sait pas comment les hommes peuvent « ne pas mourir de faim et de froid sans une femme auprès d'eux » (D, 55). Une fois cette nécessité assurée par Estelle, l'existence de l'oncle

est réduite à donner des instructions et à réfléchir sur la misère générale du monde. Pour accentuer davantage sa passivité, il n'apparaît physiquement dans aucune scène.

Un autre homme, Joseph Eauvignas, vit en couple avec sa mère. La narratrice ne connaît aucune autre femme qui aurait passé du temps avec ce « mauvais homme, malade, atteint d'un cancer du côlon » (*D*, 189). La méchanceté et le dégoût général qu'il inspire mettent en relief son impuissance, même s'il espère donner une autre apparence : « il rêvait de nous voir crucifiés à son sexe » (*D*, 189). Même la haine qu'il éprouve pour les femmes ne devrait être que « le dépit d'avoir à mourir sans avoir baisé toutes les femmes » (*D*, 190). Malgré les déclamations outrées de Joseph, il échoue à avoir une descendance et la narratrice remarque qu'il « n'en avait sans doute pas touché une seule, sinon sa mère » (*D*, 190). L'infirmité de l'homme et sa mort imminente en font une incarnation de l'homme à mi-chemin entre une existence réelle et fantomatique. Or le couple ne représente pas seulement une variation sur le motif de la relation quasi incestueuse. On y remarque les réminiscences de l'ordre ancien des choses. Les deux personnages sont désignés par leur patronyme comme « la fille Drouot et le fils Eauvignas » (*D*, 189) pour signaler la patrilinéarité dans la communauté. La descendance de l'enfant dépend donc exclusivement du père, qui doit être de la communauté et sans être vu comme étranger⁸¹. Au contraire, celui qui a ses racines dans la communauté est pour toujours considéré comme autochtone, malgré des années passées ailleurs. C'est le cas de l'ancien écrivain qui revient dans la région pour y enseigner. Comme les autres villageois, la passivité et le souci de l'effacement sont ses caractéristiques essentielles. Son retour au village n'est remarqué par personne. Quand la narratrice parle de lui, elle emploie le mot « revenant » (*D*, 23), mot qui signifie non seulement quelqu'un qui est de retour, mais aussi un spectre. Le jeu sur le double sens du mot s'applique parfaitement à ce personnage, parce qu'il évite de sortir de sa chambre. Quand Estelle lui apporte les repas, il ne lui adresse presque aucun mot. Certains villageois n'ont pas même remarqué sa pré-

⁸¹ On le remarque aussi dans le roman *La gloire des Pythre*, où le personnage principal, Jean Pythre, reste étranger, différent et inquietant, même si élevée à Siom.

sence dans le village. Le souci de l'ancien écrivain est de s'effacer le plus possible. La narratrice constate que de retour, il s'est « dépouillé de tout, y compris du nom » (*D*, 29). Il brûle même son roman en s'apercevant que la narratrice est en train de le lire. Enfin, la descendance de l'instituteur est dévoilée. Il est le cousin éloigné de Monique Bugeaud, la dernière et « unique descendante d'une des grandes familles du bourg » (*D*, 29). Cependant, Estelle accepte le jeu de l'écrivain et ne dévoile jamais son nom, voire ne lui donne aucun surnom. La passivité et la monotonie règnent dans la vie de l'instituteur même après la rentrée scolaire. Il passe son temps libre à se promener et à contempler. Entretemps, Estelle commence à voir en lui l'homme qui pourrait la prendre pour femme, ou au moins lui donner un enfant : « avoir un homme dans ma vie, mari ou amant, un enfant, pourquoi pas, et respectée, même fille mère » (*D*, 181). Toutefois, Estelle remarque : « si je m'étais déshabillée devant lui, il aurait sans doute regardé par la fenêtre » (*D*, 210). Après presque un an de péripéties et d'avances de la part de la narratrice, celle-ci se rend compte de la futilité de son entreprise : « il me regardait avec une extrême douceur, mais c'était celle de la pitié, et je savais que la pitié est le dernier os qu'on jette à une amoureuse éconduite ou sans espoir » (*D*, 228). Le départ de l'instituteur au bout de l'année scolaire passe aussi inaperçu que son arrivée. Ensuite, Estelle n'a plus d'espoir parce qu'il « n'existait plus un seul homme capable de [lui] faire sérieusement la cour et de [la] demander en mariage » (*D*, 67).

Tandis que le trait principal des hommes issus de la communauté est leur impuissance à procréer et à perpétuer la famille et, avec elle, la tradition et la culture, cette impuissance est constamment confrontée à ceux qui viennent du dehors de la communauté. Dans *Le cavalier siomois*, Céline évoque par exemple le boulanger de la communauté voisine de Villevaleix, Joseph, qui est appelé aussi « le 'surmâle', à cause de la bosse que faisait son pantalon, entre ses jambes, et de ses grandes moustaches » (*CS*, 64). La description de l'étranger est dans ce cas réduite aux manifestations de sa virilité. Même s'il ne touche pas à la jeune narratrice, la description qu'elle en fait contraste avec la sexualité déclinante ou inexistante des Siomois.

La pertinence du motif de la sexualité est d'autant plus pressante qu'une des significations du mot *dévoration* s'accomplit le mieux dans la métaphore filée qui représente les hommes comme des bêtes s'apprêtant à dévorer les femmes⁸². L'idée de la correspondance entre les hommes et les animaux a été inculquée à la narratrice lorsqu'elle était enfant, et que sa mère lui parlait de « ce très réel animal que tout homme est pour une femme » (*D*, 131). La *dévoration* devient ainsi le symbole de la relation entre les deux sexes et repose sur l'animalité originelle où la femme est assujettie aux désirs primitifs de l'homme qui tel animal « affamé » (*D*, 133) s'apprête à la dévorer et à « plant[er] les dents dans sa chair nue » (*D*, 76). Dans ce système, le rôle de la femme est réduit à l'état de victime parce qu'elle ne peut rien faire pour échapper. La soumission au destin est inscrite également dans l'arrivée de l'ancien écrivain qui, avant de rétablir son identité, est considéré comme un inconnu, donc menaçant. Sa représentation prend tout d'abord l'allure du loup du *Petit chaperon rouge*. Estelle se rappelle le conte de fées parce qu'elle apporte au nouvel arrivé des provisions à manger dans un panier. Pour s'encourager, elle plaisante d'avoir pris « l'air d'une brave fille qui va porter des provisions à sa vieille grand-mère » (*D*, 29). Or, lorsqu'elle est en présence de l'homme, elle croit apercevoir « des yeux, des dents, des ongles, des lèvres luisant dans la pénombre » (*D*, 31), tous les éléments distinctifs qui ont signalé au petit chaperon rouge le danger imminent. L'image du loup est progressivement remplacée par celle du minotaure, qui symbolise mieux la situation dans laquelle Estelle croit se retrouver : « promise au sacrifice » (*D*, 33), « l'objet d'une transaction entre les deux hommes, [...] sacrifiée sur l'autel des intérêts masculins » (*D*, 97), « sacrifiée, dévorée par un inconnu tout juste arrivé dans notre bourg » (*D*, 38), c'est-à-dire « offerte à quelque minotaure [...] non seulement par mon oncle mais par le bourg tout entier » (*D*, 31). Néanmoins, à l'instant où l'ancien écrivain affirme son appartenance autochtone et devient l'objet de rêves d'Estelle, il subit une autre métamorphose. Lors d'une promenade, il

⁸² Le motif apparaît également dans *Le cavalier siomois*, mais il n'est pas encore exploité. La narratrice se contente de considérer « ces autres animaux que sont les hommes » (*CS*, 40) comme partie intégrante de l'univers qu'elle habite.

commence à observer « le travail d'un scarabée sur une fiente de chevreuil » (*D*, 130). Pour chasser l'image ignoble de sa tête, Estelle ferme ses yeux et s'imagine un chevreuil « c'est-à-dire quelque chose de beau, de doux, de pur » (*D*, 130), pour se rendre compte que l'écrivain aussi est « tel un chevreuil » (*D*, 131), ou « lui aussi transformé en bête, et me regardant comme cette bête, avec des yeux splendides » (*D*, 132). Il ne peut plus devenir objet de nulle passion et rejoint alors le troupeau docile des villageois.

Tandis que les hommes sont organisés dans les deux récits selon le principe des oppositions binaires : stérile vs. fertile, impuissant vs. puissant, autochtone vs. étranger ; les femmes sont soumises au principe de parenté. On y voit défiler des générations qui assurent la continuité de la communauté : la grand-mère, la mère et la fille dans *Le cavalier siomois* et la mère avec sa fille dans *Dévotions*. L'importance des femmes pour la survie de la communauté est mise en perspective dans la notion de leurs « double mort » et « double naissance ». À part la naissance et la mort physiques qui délimitent la vie de tout le monde, une autre naissance et une autre mort survenues au cours de la vie marquent l'éveil et la perte de la capacité à procréer. La grand-mère de la jeune narratrice, Angèle Moreau, perd cette capacité trente ans avant que ne commence l'histoire, quand son mari meurt près de Strasbourg (*cf.* *CS*, 14). Céline se la rappelle vieille et infirme. Quand Angèle meurt, c'est la mère de Céline qui prend possession de la maison à Siom « avec le dessein de n'en plus bouger [...] avec une lenteur de veuve » (*CS*, 25-6). Le mot *veuve* présage la première mort de la mère, à savoir le fait qu'elle n'aura plus d'enfant. La fille remarque que sa mère ressemble à la grand-mère quand elle voit sa façon de téléphoner à son mari : elle a « pris l'écouteur, l'a tenu en l'air [puis] elle a raccroché sans avoir rien dit [...] sa voix était pâle » (*CS*, 33). Bien qu'elle ne fasse rien comme les autres Siomois et qu'elle tente de donner l'image d'une célibataire – elle visite les supermarchés le plus loin possible de Siom, fume des cigarettes américaines, lit les romans anglais, voire s'efforce de « renouer les fils d'un temps où ni [son] père ni [elle] n'exist[aient] » (*CS*, 29) – à partir ce moment elle attend sa deuxième mort. Céline représente dans cet univers le seul espoir, parce qu'elle est la dernière qui puisse donner naissance à un enfant. À la fin du

récit, la découverte du premier sang menstruel signale qu'elle est née pour la deuxième fois : « Il m'a semblé que je saignais que je me blessais ou que coulait enfin ce sang dont parlaient les filles au collège » (*CS*, 70). Dans *Dévorations*, l'impossibilité pour la mère de procréer est définitive, d'autant qu'elle meurt lors d'un accident de voiture. Pour Estelle, la deuxième naissance coïncide avec la mort de ses parents. À partir de ce moment, elle est enfermée dans une relation asexuelle et quasi conjugale avec son oncle. Estelle est « à la fois une orpheline et une adulte sans descendance » (*D*, 122) en même temps qu'elle affirme, qu'elle est la « dernière à pouvoir procréer » (*D*, 219) dans la communauté⁸³. Or, le sort de la communauté est tracé au moment où survient l'accident. En effet, si Estelle affirme que « deux fois, en [l]'accouchant et en mourant, [sa] mère [l]'avait mise au monde » (*D*, 155), en même temps elle dit que son père l'a « deux fois tuée, [l]'abandonnant à cet oncle » (*D*, 155). Dans l'univers romanesque de Millet, la première mort signale que le personnage n'aura plus d'enfant. Si Céline représente l'espoir, même si ses chances de sauver la communauté sont très faibles, il n'y a plus d'espérance pour la communauté dans *Dévorations*. Estelle, qui se trouve à la fin du récit comme Céline dans la forêt, est également ensanglantée, mais son sang n'est pas menstruel. Il vient des plaies qu'elle s'est infligées elle-même. Estelle est décidée à « en finir avec la souffrance » et la dernière scène est très probablement une scène de suicide :

je marchais ensanglantée, moi, l'abandonnée, plus seule que jamais, depuis le commencement de la nuit, [...] devenue forêt en marche, m'en étant remise au vent d'ouest, immense et insignifiante comme l'amour humain, sans mémoire ni avenir (*D*, 275).

À l'instant où Estelle tourne son regard vers le ciel, elle se tait et le roman s'achève. Avec elle périclète le dernier espoir pour la communauté de survivre. Voir dans la fin d'Estelle un suicide se justifie par le fait que bien

⁸³ Laurichesse reconnaît aussi la parenté entre l'absence de descendance et la fin de la civilisation : « Les trois sœurs n'auront pas de descendance et le nom [...] se perdra, à l'image de toute civilisation » (Laurichesse, 198).

avant la fin du roman, la narratrice évoque sa mère, qu'elle espère retrouver dans la mort : « mourir pouvant me rendre à ma mère et me faire naître une troisième fois » (*D*, 183). Néanmoins, cette interprétation est soutenue par Millet lui-même, qui voit dans le suicide le symbole de la mort violente et volontaire que se donne la civilisation rurale.

Que la fin d'Estelle soit un suicide ou non, une autre figure traduit la mort violente des personnages et par conséquent celle de la civilisation, celui de l'abattage des arbres. Dans *Le cavalier siomois* le motif de l'arbre apparaît dès les premières scènes. Quand Céline, la narratrice, arrive chez sa grand-mère elle remarque « une courte rangée de thuyas qu'on venait de planter pour remplacer les vieux tilleuls » (*CS*, 15). Le thuya est un arbre qui dans l'antiquité était dédié aux divinités chtoniennes (Watts, 2007 : 95) tandis que le tilleul l'était à la déesse de l'amour, Vénus (Watts, 2007 : 229)⁸⁴. Ces connotations peuvent être également présentes dans la scène de l'abattage, qui est symboliquement effectué par le domestique incarnant l'impuissance sexuelle et qui a pourtant « vu mourir presque toute la famille » (*CS*, 30). La mort des membres de cette famille rappelle l'abattage des arbres. Le motif réapparaît immédiatement dans la scène suivante, où la narratrice raconte l'histoire de la mort de son grand-père. Les « mêmes gémissements, le même fracas, le même bruit de terre violentée – une lenteur menaçante » (*CS*, 16) ont accompagné sa mort dans les tranchées près de Strasbourg que les bruits produits par un arbre abattu. Même la mort de la grand-mère, qui lui survécut 30 ans est comparée à l'abattage des arbres. La narratrice dit, réfléchissant sur sa mort, que « la vie n'est qu'une chute sans fin » (*CS*, 18). L'image de l'arbre revient dans la partie finale du récit de Céline quand elle accomplit son voyage initiatique. Après son échec dans le château de Theix à retrouver le garçon, elle s'enfuit. Son initiation dans le monde des femmes, ou autrement dit sa deuxième naissance, survient sur la route de retour, quand elle commence à saigner du premier sang menstruel (*cf.* *CS*, 70). Or « la route pour la vallée lointaine » débute à peine. Pour revenir à Siom, Céline doit traverser la forêt où tout semble souligner la déchéance

⁸⁴ Sur les arbres, notamment sur les thuyas et tilleuls, porte également une partie de l'analyse du roman *La gloire des Pythre*.

et la mort. Encore dans le domaine du château elle « enjamb[e] des arbres morts » (CS, 69-70) ; devant elle s'ouvre « l'étendue gelée [...] les halliers, les bois de mélèzes, de bouleaux, de sapins et de hêtres » (CS, 78). Comme elle est fatiguée et grelottante, un étranger dans un camion s'arrête pour lui proposer de l'amener dans le village, mais Céline refuse. Car, les étrangers – comme dans *Dévotions* – sont soupçonnés d'être dotés d'une forte virilité, ils représentent une menace pour la communauté ; dans l'apparence du chauffeur, tout implique le danger, surtout le fait qu'il « transportait des billes de sapin » (CS, 78), les arbres abattus « à Magnat-l'Étrange, dans la Creuse » (CS, 78), ce lieu rappelant trop les domaines enchantés et maléfiques des contes de fées. Après bien des péripéties, Céline arrive à la fin de la journée devant une scène qui peut être considérée comme un présage sinistre de la fin de la civilisation dont elle est le dernier espoir : « à l'entrée d'une vallée obscure, sous ces hêtres dont la cime flamboyait dans le soleil déclinant » (CS, 84). Cette image rappelle celle de l'arbre consommé par le feu, évoquée d'abord à propos de sa mère : « Maman ne bougeait guère du canapé [...] non loin d'un feu de bois qui brûlait dans la cheminée profonde, été comme hiver » (CS, 49). Ainsi que le bois n'arrive pas à chauffer la maison froide, le feu que Céline croit voir flamboyer sur les cimes des arbres est un feu qui dévore et anéantit sans aucune lueur d'esérance. Par cette scène s'accomplit aussi le parcours initiatique de Céline, sauvée devant une mort certaine par le domestique qu'elle reconnaît grâce à sa « force silencieuse et son odeur de vieux bois » (CS, 85). La fin timidement 'heureuse' du roman *Le cavalier siomois* n'est pas celle de *Dévotion*. Les arbres y sont abattus par la « tempête du 1999, laissés là comme pour nous rappeler que nous ne sommes rien devant les colères célestes » (D, 180). La tempête qui détruit la forêt, symboliquement à la fin du millénaire, prend figure de destinée. À la fin du roman il n'y a rien à espérer, parce que si Céline revient de la forêt comme en une renaissance, Estelle y pénètre pour mourir une seconde fois. Il ne reste qu'à attendre que la terre digère la civilisation rurale. La terre l'a nourrie pendant des siècles, mais « en ce nouveau millénaire où la famille, l'honneur, les alliances, les liens du sang n'ont presque plus cours, du moins plus de la même façon » (D, 155-6). À l'heure actuelle, la terre « ne fait rien remonter, sinon d'étranges champignons ou des arbres

monstrueux » (*D*, 191) ce qui symbolise le métissage de la civilisation (cf. *D*, 268). Cependant, cette option (comme d'ailleurs toute solution de Millet) n'est pas dépourvue d'ambiguïtés. Quand l'ancien écrivain noue une relation amoureuse avec une jeune femme turque, dont le mari est mort en France, les deux cultures s'avèrent inconciliables. Estelle ne peut pas comprendre comment il a pu préférer une étrangère et trahir ainsi la légendaire « pureté du sang familial » (*D*, 136). En même temps, la Turque, qui a par sa relation déshonoré le souvenir de son mari, est tuée par son beau-frère qui prétend restituer par ce crime l'honneur de la famille⁸⁵.

Dans les deux romans *Lauve le pur* et *Dévotions*, ainsi que dans le récit *Le cavalier siomois* Millet donne à entrevoir la fin de la civilisation rurale selon trois perspectives différentes. Dans chacun des textes, l'image de l'échec de la communauté à trouver les moyens de perpétuer ses valeurs et traditions est exploitée sur plusieurs plans. Sur le plan des histoires individuelles des narrateurs, sur le plan de la désintégration de la famille autant que sur le plan symbolique. Or, si l'avenir de la civilisation rurale semble la vouer inévitablement à la disparition, il existe une dernière façon de défier la mort : à l'instar d'Estelle qui rappelle que ses « parents ne sont pas morts puisque nous sommes là pour nous les rappeler, les évoquer, les susciter » (*D*, 63) on peut ressusciter toute une culture en redisant sa mort dans la littérature.

⁸⁵ La question de l'assimilation de l'étranger est reprise dans l'essai *Fatigue du sens* à l'aide d'une imagerie rappelant le roman *Dévotions* : « Le corps naturel français, devenu incapable d'assimiler les corps étrangers, est un corps malade ; et cette bête malade est désormais incapable de le mordre » (*FDS*, 75). Il est aussi intéressant à noter que l'instituteur (qui est quand même une figure de Millet) ne répugne pas à cette liaison avec une étrangère.

6.

Conclusion

L'analyse d'une œuvre aussi riche et complexe que celle de Richard Millet ne peut aboutir qu'à l'échec s'il s'agit d'en donner une perspective exhaustive. Or ainsi que pour Richard Millet⁸⁶, le mot d'échec porte des significations positives. Une interprétation complète est aussi chimérique que la carte borghésienne dont le meilleur exemplaire est une copie exacte mais inutile. Des simplifications, à leur tour, entraînent d'autres limitations : l'œuvre de l'auteur, il faut le redire, forme un continuum où les frontières à vrai dire n'existent pas. Même la division la plus intuitive entre la fiction et ce qui ne l'est pas est souvent brouillée. Les textes se répondent et transgressent les bornes des genres, parce que, en fin de compte, les deux modalités d'écriture sont exploitées par Millet afin d'interroger les mêmes thèmes. Voire, à certains moments, l'œuvre peut paraître comme réécriture constante, voire recyclage des mêmes thèmes sans réel développement et, surtout, sans conclusion. Dans ce sens, l'œuvre peut donner une impression d'immobilité. Mais encore, c'est à l'immobilité qu'aspirent souvent les narrateurs de l'œuvre, en particulier de ceux de la « trilogie noire ». Ce qui contribue à produire cette impression est le souci de l'auteur d'exploiter, pour un même sujet, des perspectives différentes, sans pour autant fragmenter la réalité comme chez les écrivains post-modernes – méprisés d'ailleurs par l'auteur. Tout changement de perspective vise à l'unification et à l'universel. Les transformations que les thèmes subissent témoignent du souci de perfection-

⁸⁶ « L'échec en tant que moteur d'une œuvre, façon de travailler à sa ruine, indifférence soudaine devant la possibilité du succès, refus de tout couronnement, achèvement, enfermement » (*FAC*, 167-8).

nement et d'approfondissement constants⁸⁷ plutôt que celui de la relativisation, parce que, paradoxalement, la fragmentation et l'universalisation exploitent des moyens identiques. Aussi paradoxalement, le roman qui est, comme genre, le produit du relativisme par quoi, selon Millet, s'engendre la décadence générale, peut poser des bornes au relativisme en créant le point de repère stable, car en fin de compte, le roman met tout en question, même son origine relativiste.

L'ampleur du projet que Richard Millet a entamé en 1983 n'était pas probablement anticipée par l'auteur à son début. Progressivement, ses interrogations préliminaires aux enjeux plutôt personnels – la langue et l'acte créateur – donnent lieu à ses réflexions sur les valeurs traditionnelles et la fin de la civilisation. La nature même des thèmes abordés empêche effectivement toute tentative de clôture, parce que les solutions définitives des questions que l'auteur se pose n'existent pas. Et puisqu'il n'existe que des réponses partielles, provisoires, les thèmes peuvent être parfois relégués à l'arrière-plan, mais ne disparaissent jamais entièrement de l'œuvre. Il en résulte une complexité croissante de l'œuvre : différents thèmes se superposent et chaque nouveau texte s'inscrit dans le contexte existant, ajoutant un pli de plus à l'ensemble. Tandis que cette évolution du personnel vers l'universel, c'est-à-dire du simple vers le complexe, est le résultat de la nature intrinsèque des thèmes introduits par l'écrivain, il existe dans l'œuvre un autre cheminement qui semble s'opposer à l'évolution des thèmes. Il s'agit du cheminement de l'implicite vers l'explicite, ce qui peut s'entendre comme le trajet du plus exigeant vers le plus simple. Néanmoins, ce développement est lié à la personnalité de l'écrivain. Au fur et à mesure qu'il écrit et laisse dans le réel son œuvre, il se trouve à distance de son texte et celui-ci commence à exercer son influence sur l'auteur. Millet parle de cette réciprocité entre l'écriture et l'auteur depuis ses premiers romans. Que cette mise en cause soit consciente ou sous-consciente n'est pas aussi important que le fait que l'œuvre fonctionne dans deux directions contradictoires. Cette particularité peut entraîner des confusions dans une interprétation qui ne verrait

⁸⁷ Si l'on doit chercher une comparaison, dans la reprise, modulation, analyse spectrale des thèmes, c'est avec la musique, en particulier, la musique contemporaine dont l'auteur est un spécialiste.

dans les paradoxes qui sous-tendent l'œuvre que les exercices de style sans justification. On peut au contraire y voir la sincérité et l'engagement d'un auteur à dire, écrire, élucider, dans la matière biographique de sa naissance et de sa langue, une dernière fois sans cesse recommencée, et jusqu'au bout, ou au pire, jusqu'à l'opprobre dont le personnage de sa première œuvre annonçait qu'elle serait son destin, sa mauvaise foi, son insincérité d'écrivain soucieux de perfectionnement dans sa quête de l'universel.

Resumé

Súčasný francúzsky autor Richard Millet sa narodil v roku 1953 v dedine Viam vo Francúzskom stredohorí. Prvý román, *Objav tela Svätého Mar-ka* (*L'invention du corps de Saint Marc*), vydal v roku 1983. O desať rokov neskôr získal uznanie Francúzskej akadémie za zbierku esejí *Preciňovanie jazyka* (*Le Sentiment de la langue*), ktorej posledná, tretia edícia vychádza v roku 1992. Odvtedy autor vydal niekoľko desiatok titulov a dnes je viac ako kedykoľvek predtým v centre sústredenej kritiky. Richard Millet si rokmi vybudoval povest' extrémne konzervatívneho autora najmä preto, lebo sa neustále a čoraz naliehajevšie vracia k takzvaným „vysokým témam“, teda k hodnotám, ako „národ, jazyk, veľkosť, čistota, elita, stálosť, rodná zem, kresťanstvo, schopnosť súdiť, kritický duch, premýšľanie, meditácia“ (*SDL*, 13). Niektoré z nich sú už na prvý pohľad kontroverzné. Hlavne juxtapozícia slov ako *národ*, *čistota* a *elita* evokuje krajne pravicovú ideológiu a kontaminuje aj ostatné témy. Práve Milletova špecifická rétorika je trňom v oku kritikov. Autor si túto skutočnosť uvedomuje a už v spomínaných esejach zo začiatku deväťdesiatych rokov vyslovuje presvedčenie, že jeho cit pre jazyk a pre všetko francúzske (*francité*) sa bude chápať ako „vyhranený nacionalizmus“ (*SDL*, 175). Jeho obavy sa naplnili: francúzska verejnosť vníma Richarda Milleta naozaj ako nacionalistu a pre dôsledné rešpektovanie jazykovej normy ako puristu. Autorov zdanlivý purizmus však vyplýva z odmietania všetkých, čo „zraňujú“ jazyk tým, že nemajú pred ním nijaký „rešpekt“ (*SDL*, 29), nevážia si ho a „píšu zle“ (*SDL*, 48), často v snahe vytvoriť akýsi novodobý štandard „normalizovaného jazyka“, ktorý nemá s jazykovou normou nič spoločné. Pre Milleta je „normalizovaný jazyk“ synonymom škaredého jazyka. Vyznačuje sa rozbitím tradičnej syntaxe a miešaním rozličných registrov, hovorových zvrátov, argotu, anglicizmov, slovných hier. Výsledkom týchto tendencií je „nesúrodá zmes“ (*SDL*, 186-187), typická pre jazykový prejav mladej generácie a médií. Millet sa nazdáva, že tento utilitárny jazyk, čo prešiel čistkou (*épuré*), je protikladom „čistého“ (*pur*) jazyka, t.j. jazyka v celej historickej jedinečnosti. Preciňovanie jazyka je teda nostalgiou za históriou francúzskeho jazyka a za všetkým, čo sa v ňom v priebehu času vytvorilo, za „neko-

nečným šumením etymologie“ (*SDL*, 35), vrátane „chýb, jedinečných zvrátov, zvláštností, zastaraných výrazov či idiolektov spisovateľov minulosti“ (*SDL*, 29). Jazyk totiž nie je podľa autora len obyčajným nástrojom, ale živým organizmom: narodí sa, žije, chradne a zomiera, rovnako ako tradícia a kultúra, s ktorou je spätý. Práve zvýšený záujem o jazyk, tradíciu, hodnoty a kultúru sa vinie celou tvorbou Richarda Milleta.

Milletove dielo nie je bohaté len rozsahom, ale dosahuje aj neobyčajnú žánrovú pestrosť. Či už autor píše romány, eseje, autobiografie alebo rozhovory, neustále sa pohybuje na hranici autobiografie a fikcie. Sám priznáva, že jeho autobiografické diela sú natoľko „prestúpené fikciou [...], že sa v ktoromkoľvek momente môžu na fikciu obrátiť“ (*FAC*, 23). Každý román je „nevyhnutným a zároveň márnym pokusom o čerpanie z vlastnej skúsenosti, balansovaním na hranici s autobiografiou“ (*FAC*, 22). Prítomnosť autobiografických prvkov sa pritom neobmedzuje na texty, v ktorých možno rozprávačov či postavy identifikovať ako projekcie autora⁸⁸, ale pozorujeme ju aj v prácach bez vykryštalizovanej autobiografickej motivácie.

Stieranie hraníc medzi žánrami nie je ani zd'aleka jedinou prekážkou pri pokusoch o klasifikáciu Milletovej tvorby. Dielo sa najčastejšie delí na takzvaný blízkovýchodný⁸⁹ a na limousinský⁹⁰ cyklus (porov. Laurichesse). Či však autor vsadí príbeh do rodného kraja vo Francúzsku alebo do Libanonu, venuje sa stále tým istým otázkam, čo sa najmarkantnejšie prejavuje v najnovších prózach, ktoré sú akoby voľným prepletením oboch cyklov. Našťastie, chronologický prístup, ktorý by sa na prvý pohľad mohol javiť ako príliš jednoduchý, umožňuje vnímanie diel v procese utvárania. Premeny sú samozrejme dlhodobým a plynulým javom, ale na základe dominantných tém možno u autora identifikovať niekoľko tvorivých období. Osemdesiate roky charakterizuje uvažovanie o jazyku. Problematika umeleckej výpovede, diela a autorstva dominuje na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov. Príchod konca tisícročia prináša určitú nostalgiu za minulosťou, ktorú vystrieda pesimizmus z budúcnosti a z konca civilizácie. Štyri obdobia, ktoré sa u autora prirodzene prelínajú, tvoria aj osnovu monografie.

⁸⁸ Sú to päťdesiatnici, žijúci v Paríži. Majú učiteľské alebo novinárske skúsenosti ako Millet a často zdieľajú aj jeho spisovateľské ambície. Pochádzajú z dediny Siom, ktorej názov nápadne pripomína Milletove rodisko Viam v kraji Haute-Corrèze.

⁸⁹ Niekedy nazývaný aj libanonský cyklus.

⁹⁰ Limousin je pomenovanie oblasti nachádzajúcej sa vo Francúzskom stredohorí. Niekedy sa používa aj názov siomský cyklus. Ten však obmedzuje dej na jedinú (fiktívnu) dedinu v oblasti.

Prvou témou Richarda Milleta je nesporne jazyk. Kontroverzný vzťah k jazyku vyjadrený v zbierke esejí *Precitovanie jazyka* pretavil autor aj do románovej tvorby. Príbeh románu *Objav tela Svätého Marka* sa odohráva počas občianskej vojny v Libanone, ale ústredným konfliktom je zložitý vzťah postáv k jazyku. Najvyhrotenejšie to vidieť na Markovi, hlavnej postave románu. Mark trpí totiž zvláštnou chorobou, ktorej príznaky sa prejavujú medziiným aj tým, že sa bojí rozprávať, a keď sa konečne rozhovorí, sotva ho počuť, zabúda, čo povedal a málokedy dokončuje vety. Markov opatrný vzťah k jazyku je v protiklade k prístupu rozprávača. Ten je príliš priamy, často podceňuje silu svojho hlasu (*ICM*, 33) a rozpráva i vtedy, keď nemá čo povedať (*ICM*, 34). Treťou dôležitou postavou je rozprávačova sestra Nora. Iba ona vie slovám priradiť ich skutočný význam a správne narábať s jazykom (*ICM*, 49, 76), a preto práve u nej hľadá Mark spôsob, ako prekonať chorobu a nájsť v jazyku oporu. Nepodariť sa mu to, a tak sú jeho posledné dni naplnené nezmyselným blábotaním. Markov príbeh je príbehom neustáleho hľadania jazyka. Podobne môžeme interpretovať aj osud rozprávača v druhom Milletovom románe *Nevinnosť (L'Innocence)* z roku 1984. Aloysius, bývalý komorník mladého Duparca, sa po smrti pána vracia z exilu do vlasti, kde je okamžite uväznený. Duparcov otec bol kedysi diktátorom, ktorého zosadili, a hoci syn sympatizoval s revolucionármi, musel so svojím sluhom krajinu opustiť. Aloysiovo rozprávanie začína vo väzení: rozprávač si počas vypočúvania kladie otázku, ako sprostredkovať príbeh čo najvernejšie a bez toho, aby niekomu ublížil. Uvedomuje si zložitost' a protirečivosť svojej úlohy. Zárukou Aloysiovej dôveryhodnosti je jeho nevinnosť, na ktorú upozorňuje aj polysémantický titul románu. Nevinnosť totiž môže okrem bezúhonnosti označovať aj krajnú naivitu hraničiacu so slaboduchosťou. V Milletovom svete sú okrem detí práve takéto postavy zvestovateľmi pravdy. K objektívnosti rozprávania má prispieť i ďalšia postava, ktorá nezúčastnene a z úzadia zapisuje Aloysiovu výpoveď. Rozprávačovi je však zrejmé, že jeho výpoveď môže byť v procese komunikácie kedykoľvek skreslená. Podobné obavy prežíva aj spisovateľ, ktorý v sebe spája oba aspekty: nevinnosť tvorcu a mechanickosť zapisovateľa.

Otázky autorstva, autorskej skúsenosti samotného tvorivého aktu sa dostávajú do popredia v trilógii, ktorej prvý diel, *Anjel Pána (L'Angélu)* vychádza v roku 1988. Spolu s románmi *Slonovinová izba (La chambre d'ivoire)* z roku 1989 a *Spisovateľ Sirieix (L'écrivain Sirieix)* z roku 1992, stvárňuje trilógia umelca v rôznych fázach života. *Spisovateľ Sirieix* zobrazuje „výchovu“ umelca, zdôrazňujúc význam a rôznorodosť vplyvov, ktoré ho formujú od útleho detstva až po dospelosť. Postava sa i napriek dokonalej príprave nikdy neodhodlá na

posledný krok a namiesto toho, aby celoživotnú prípravu zavŕšila dielom, utiahne sa do rodného domu na vidieku. Ústredným motívom *Slonovinovej izby* je otázka podmienok vzniku umeleckého diela. Neustále úsilie o dokonalé seba-vyjadrenie vedie postavy k presvedčeniu, že najideálnejším vyjadrením myšlienok je mlčanie, ktoré sa dá dosiahnuť vedomým pretrhnutím pút so svetom. Ak sa však myšlienka mlčania a odlúčenia dovedie do krajnosti, skutočným útočiskom je smrť. Táto logika privádza viaceré Milletove postavy k samovražde. Jednou nich je Antoine, úspešný maliar a protagonist *Slonovinovej izby*. Jedného dňa sa bez stopy stratí na mori a jeho telo sa nikdy nenájde. Nie je ale vôbec isté, či Antoine naozaj zomrel, alebo či spáchal samovraždu. Jeho zmiznutie je umeleckou výpoveďou *par excellence*, pretože vyvoláva viac otázok ako odpovedí. Podobné umelecké aspirácie má aj Antoinov brat. Nikdy sa mu však nepodarí dosiahnuť dokonalosť bratovho činu. To ani nie je možné, pretože funkciu postavy je predovšetkým vyrozprávať príbeh a umožniť tak Antoinovi bez stopy zmiznúť z príbehu. Zavŕšenie uvažovania o umelcovi prináša paradoxne prvý diel trilógie, *Anjel Pána*. Zachytáva osud hudobného skladateľa na sklonku kariéry, ktorý pri spätnom pohľade na svoju umeleckú dráhu konštatuje, že napriek dosiahnutej sláve je jeho dielo zbytočné, bezvýznamné, falošné: po umelcovej smrti upadne do zabudnutia.

Trilógia, ktorá je „transponovanou“⁹¹ autobiografiou“ (*A, ES, CI*, 9), reflektuje Milletov sebakritický, až sebatrýznivý pohľad na umelca a tvorbu. Millet tu zobrazuje tvorivý akt aj v symbolickej rovine, pričom s obľubou ho prirovnáva k sexuálnej aktivite umelcov. Na zvýraznenie idey samoty sprevádzajúcej každú tvorivú činnosť často siahne po postavách masturbujúcich mužov. V neskorších textoch sa zobrazovanie sexuality posúva od tvorenia k zániku, keď neplodní muži nevedia zabezpečiť pokračovanie rodu a zachovať tradičnú dedinskú komunitu. S významovým posunom sexuálnej symboliky sa vo vzťahu k dielu stále viac presadzuje skatologická obraznosť. Tá ešte výstižnejšie vyjadruje sebairo-nický postoj autora k tvorbe. Frekventované scény vylučovania zobrazujú zložité hľadanie tvaru, nepretržité úsilie umelca dať beztvaréj hmote vhodnú formu. A podobne, ako neprestane autora zaujímať otázka tvorivého aktu, sporadicky sa v prózach objaví aj problematický vzťah medzi pravdou a lžou. Napríklad v románe *Tarnac* z roku 2010 sa protagonist vydáva za kritika umenia a jeho druhá, falošná identita postupne začne žiť vlastným nepredvídateľným životom, nezávislým na postave. Tematická kontinuita je u Milleta zaručená samotnou

⁹¹ Millet používa slovo v hudobnom význame. Znamená prenesenie či prepis skladby z jednej tóniny do inej.

povahou tém a otázok, ktoré si autor kladie. Ak je totiž reflexia dôsledná, odpovede, ku ktorým sa autor dopracuje, môžu byť len dočasné.

Téma kreatívneho procesu prestáva byť v polovici deväťdesiatych rokov nosnou témou Milletových diel, ktoré sa čoraz viac obracajú k detstvu. Spomienky spolu s legendami rodného kraja umožňujú autorovi rozvinúť uvažovanie o tradičných hodnotách. Tematický posun sprevádza využívanie mýtických motívov. Tie sú spočiatku sporadické a ukryté, ba dokonca možno nevedomé, neskôr však zámerne zakomponované do diel. Ich prítomnosť je z hľadiska interpretácie natoľko významná, že tento aspekt Milletovej tvorby nemožno obísť. Vychádzajúc z prác P. Selliera a A. Siganosa, môžeme povedať, že napriek rôznym predstavám teoretikov o literárnom a etiologicko-náboženskom mýte sa znaky mýtov do veľkej miery prekrývajú. Hoci znaky literárneho mýtu (významová nasýtenosť, logika obraznosti a kompozície) sú vo všetkých románoch takzvanej siomskej trilógie konštantné, znaky etiologicko-náboženského mýtu (odkazovanie na čas prvopočiatkov, nadčasovosť príbehu a ústne podanie príbehu) sa z nich postupne vytrácajú. Tento jav súvisí s narastajúcou mierou explicitnosti mýtických prvkov. Najsilnejšie znaky literárneho a etiologicko-náboženského mýtu vykazujú staršie časti trilógie: *Sláva rodu Pythrovcov (La gloire des Pythre)* z roku 1995 a *Láska troch sestier Pialových (L'amour des trois sœurs Piale)*, ktorá vyšla o dva roky neskôr. Zdá sa, že Millet v nich nevyužíva mýtus vedome. Naopak, tretí diel, *Čistý Lauve (Lauve le pur)* z roku 2000 ale hlavne *Môj život medzi tieňmi (Ma vie parmi les ombres)*, ktorý o tri roky neskôr voľne nadviaže na cyklus a uzatvára ho, zámerne vyzdvihuje mýtický rozmer autorskej výpovede. Narastajúca explicitnosť Milletových románov môže mať rôzne vysvetlenia. Štyri romány siomského cyklu sú pravdepodobne Milletovou odyseou, počas ktorej si postupne sám uvedomuje mýtickú bohatosť svojho diela a dostáva sa k poznaniu. Môže ale ísť aj o vedomý proces, keď autor na cestu hľadania posielal svojho čitateľa.

Explicitnosť mýtikej motivácie textu azda najlepšie vystihneme uvažovaním nad obrazom labyrintu. Na základe rozdielnej perspektívy vnímania hovorí Siganos o *minotaurovskom* a *daidalovskom* labyrinte. *Daidalovská* optika ponúka „božský“ pohľad s charakteristickým explicitným označením mýtických motívov. Z *minotaurovskej* perspektívy nazeráme na labyrint zvnútra a ani nevieme, že sme v ňom uväznení. Ak má byť táto perspektíva dôveryhodná, všetky mýtické prvky musia byť v texte implicitné. V románoch s citel'nou mýtickou motiváciou, no bez výraznejších explicitných mýtických prvkov, by sa preto mala skúmať prítomnosť znakov typických pre *minotaurovský* labyrint, teda hlavne motívov smrti, rozkladu a blúdenia. Obidva typy labyrintu sú však vo svojej podstate statické. Minotauros nemôže prekonať hranicu labyrintu, ktorý je dokonalým

väzením, a rovnako Daidalos nemôže zabudnúť na labyrint, ktorý sám postavil. Obe existujúce perspektívy vhodne dopĺňa tretia, *theseovská*. V *theseovskom* labyrinte musí hrdina prekonať nástrahy *minotaurovského* labyrintu, čím získava *daidalovský* „nadhľad“. Na rozdiel od predchádzajúcich optík predpokladá *theseovská* perspektíva zmenu. Hrdina vstupuje do labyrintu, prekonáva prekážku a vracia sa skúsenejší. Vďaka tejto postupnosti možno *theseovskú* perspektívu stotožniť s tzv. iniciačnými príbehmi, teda s príbehmi, kde postava dospeje k poznaniu, zmení sa a dozreje. Každá z perspektív ponúka špecifický pohľad na svet, hoci môže opisovať stále jednu a tú istú skutočnosť.

Román *Môj život medzi tieňmi* je akýmsi návodom k trilógii, pretože v ňom nachádzame všetky perspektívy. Obraz labyrintu je v románe exponovaný do takej miery, že ho možno dokonca považovať za konštitutívny prvok. Každá perspektíva, ktorú labyrint ponúka, odkazuje na inú časovú vrstvu rozprávania. *Minotaurovský* pohľad je spätý s rozprávačovou súčasnosťou, pretože je jedinou časovou rovinou, v ktorej rozprávač Pascal nemá nad dejom kontrolu a zohráva pasívnu rolu. Všetko totiž riadi jeho milienka Marine. Druhá časová vrstva zaviedie Marine s čitateľom do rozprávačovho detstva. Pascal je ešte ako malý chlapec konfrontovaný s iniciačným, *theseovským* labyrintom, ktorý má podobu domu jeho pratety. Tretia časová rovina sa týka storočnej histórie rodiny Bugeaudovcov. Rozprávač rekonštruje dejiny rodiny a rodného regiónu a vyzýva Marine, aby ho „nasledovala v labyrinte [...] do noci, z ktorej povstali Bugeaudovci, nie však do temnoty zahalujúcej pôvod, ale do okamihu, keď sa odpútali od stromov, vody, kameňa, zeme a zvierat a keď spomienky umožňujú spojiť mená s postavami“ (*MVO*, 152). Z fragmentov spomienok, ako aj z fotografií doslova znovu vytvára históriu a má neustále kontrolu nad smerovaním rozprávania. Preto ho možno stotožniť s *daidalovským* uhlom pohľadu. Okrem viac či menej explicitných odkazov sa teda konkrétne podoby labyrintu uplatňujú aj v rozdielnych naratívnych stratégiách.

Dej románu *Čistý Lauve*, zasadený do časového obdobia od polovice 20. storočia po súčasnosť, sa odohráva v dedine Siom. Jeho protagonistu Thomas Lauve tu po otcovej smrti rozpráva o svojom živote. Ťažiskom príbehu je Thomasov vzťah s otcom. Obe postavy sú modelované ako protiklady. Thomas je inkarnáciou Orfea so všetkými atribútmi ako šero, zápach a zostúpenie do pekla. Jeho otec Jacques predstavuje snečného boha Apolóna s atribútmi čistoty, poriadku a života. Vo chvíli, keď Jacques zomiera, sa Thomas „stáva otcom svojho otca vďaka zázraku, ktorý umožňuje žiť aj po otcovej smrti, [...] vďaka prevráteniu úloh“ (*LP*, 322). Príbeh je však napriek zjavnému iniciačnému podtónu rozprávaný z *daidalovskej* perspektívy, pretože otec je od začiatku románu mŕtvý a premena protagonistu zavŕšená. Aj Thomasov hlas znie rovnako na začiatku

i na konci románu. Siomské ženy, ktorým rozprávač adresuje príbeh, sa do rozprávania zapájajú, ale tempo rozprávania či čas, ktorý s nimi Thomas strávi, neovplyvnia. Ich úlohou je dopĺňať príbeh o detaily, ktoré si rozprávač nemôže pamätať. Ich hlas je v texte navyše vždy presne vymedzený. Thomas Lauve je tak jedným z najindividualizovanejších a najvýraznejších Milletových rozprávačov. Rozprávanie má neustále pod kontrolou, ba dokonca ho rozvrhne do siedmich dní, čo podľa biblickej tradície zodpovedá stvoreniu.

Príbeh románu *Láska troch sestier Pialových* sa začína vo chvíli, keď rozprávač Claude Mírgue prvýkrát navštívi svoju pratetu Yvonne Pialovú. Zaujíma ho hlavne jej mŕtva sestra Amélie, ktorá je zobrazená ako grécka bohyňa Diana. Yvonne sa rozhorí až po tretej návšteve a namiesto o Amélii rozpráva o sebe, o rodičoch, neskôr o Lucii, tretej sestre. Akúkoľvek zmienku o Amélii zámerne odďaľuje. Postupne sa do rozprávania príbehu zapájajú ďalšie ženy: Claudova milenka a matka. Ich rozprávanie buď zaplňa prázdne miesta v Yvonninom rozprávaní, alebo ponúka iný pohľad na niektoré epizódy. Tri generácie žien – matka, milenka a žena vo veku Claudovej starej mamy – tak vytvárajú spleť príbehov, ktoré treba poskladať. Všetky ich verzie sú sprostredkované výlučne cez Claudovu optiku a on rozhoduje o tom, ktorý hlas v ktorom momente prehovorí. Mohli by sme ho považovať za akéhosi dirigenta trojhlasu žien. Kým spočiatku sú všetky verzie rozprávania žien jednoznačne oddelené a podávané v chronologickej postupnosti, neskôr Claude príbehy mieša. Kompozícia románu je tak stále komplikovanejšia. Na záver ženské hlasy natoľko splyývajú, že ich nie je možné identifikovať. Ostala z nich už len d'aleká ozvena, ktorú prekryje Claudov autonómny pohľad. Pri rekonštrukcii príbehu sa Claude najviac priblíži k *the-seovskej* perspektíve, pretože vytváranie celistvého príbehu zo spleti jeho verzií môžeme chápať ako cestu, charakterizujúcu iniciačný labyrint.

Dej románu *Sláva rodu Pythrovcov* sa odohráva od začiatku dvadsiateho storočia po jeho koniec. Rozprávanie zahŕňa príbeh dvoch generácií Pythrovcov: začína úmrtím matky len trinásťročného Andrého Pythra a končí smrťou jeho najmladšieho syna Jeana, posledného mužského potomka rodu. Po príchode do Siomu sa André chce začleniť do komunity, ale tá ho odmietne. Konflikt medzi ním a dedinou prepukne vždy vtedy, keď sa pokúša prestúpiť hranice svojho sveta a vystúpiť z bludného kruhu labyrintu. Nepodariť sa mu to však ani vtedy, keď sa presťahuje do stredu dediny, teda do pomyselného centra civilizácie a usporiadanosti. Románový svet je totiž modelovaný ako *minotaurovský* labyrint a André Pythre ani netuší, že v ňom žije. *Minotaurovskú* perspektívu charakterizuje to, že protagonist sa skôr či neskôr dostane do nepriaznivej situácie, z ktorej neexistuje východisko. Niet divu, veď všetky jeho možnosti sú limitované hranicami labyrintu. A hoci ten nie je explicitne spomenutý ani raz, zastupujú

ho ostatné motívy: stromy, pach, smrť, rozklad, ničenie, zvieracia pudovosť. Sú to rovnaké atribúty, ako tie, ktoré definujú antického Dionýzosa. Dedina a dedinčania sú presným opakom Andrého. Vždy vystupujú ako jednoliaty celok v opozícii k Pythrovcom a hoci sa všemožne snažia – ako kolektívny rozprávač románu – priniesť čo možno najkompletnejší a nezaujatý pohľad, ich verziu príbehu kontaminujú povery a predsudky. Pre Pythrovcov je teda jediným východiskom z bludného kruhu smrť.

Mýtus je odkazom a oporným bodom, na ktorý sa dá v čoraz rýchlejšie sa meniacom svete konca dvadsiateho storočia vždy spoľahnúť. V románovom svete Richarda Milleta ho zastupujú najmä postavy antických bohov a hrdinov. Autor si vyberá archetypy (Apolón a Dionýzos), ktoré literárna veda už dávno využíva na vystihnutie určitého typu rozprávania. Tak Northrop Frye v *Anatómii kritiky* hovorí, že „tragické príbehy o božských bytostech lze nazvat dionýskými. Jsou to příběhy o umírajících božích“ (Frye, 2003: 52). Naopak „mytickou komedii [...] lze označit za apollónský příběh hrdiny přijatého do společnosti bohů“ (Frye, 2003: 61). Konvenčnosť Milletovho výberu mýtických prvkov len potvrdzuje, že autor sa usiluje o čo najuniverzálnejšie prerozprávanie príbehu siomskej civilizácie. Ak má spomienka na ňu prežiť, musí sa podať komplexne. Tomuto cieľu najlepšie poslúži voľba viacerých rozprávačov či perspektív, ktoré približujú tie isté hodnoty, tradície a postoje. Účinnosť Milletovej rozprávačskej stratégie vychádza teda z opakovania ako najzákladnejšej vlastnosti mýtických príbehov.

Od mýtizovania minulosti sa Richard Millet postupne obracia do súčasnosti s cieľom anticipovať jej dôsledky pre budúcnosť. Postupný úpadok tradícií a rodiny na dedine, ktoré pozoruje autor už v detstve, chápe čoraz nástojčivejšie ako „predzvesť konca európskej civilizácie, a teda koniec humanizmu“ (ADC, 49). Táto tematika ide ruka v ruke s pritvrdzovaním rétoriky v esejach. Čoraz viac v nich rezonuje myšlienka zániku kultúry a jazyka, pričom Millet považuje seba samého za posledného spisovateľa. Posledný spisovateľ je opakom Fukuyamovho posledného človeka, ktorý „otupěl historickou zkušeností a přišel o možnost přímého prožívání hodnot“ (Fukuyama, 2002: 291), je to posledný skutočný umelec. Svojich kolegov spisovateľov vníma ako obyčajných remeselníkov, ktorých zaujíma len komerčný úspech. Pohádza nimi, pretože píše na základe spoločenskej objednávky. Naopak, Millet sa svojmu čitateľovi nezalieča, lež znepokojuje a provokuje ho. Kladie otázky o smerovaní ľudskej spoločnosti a pomenúva jej problémy. Jedným z nich je aj kultúrny úpadok, ktorý má na svedomí odmietnutie historického vedomia národa, kresťanstva a tradícií západnej kultúry. Spoločnosť, ktorá sa vyznačovala bohatým „vertikálnym“ (DE, 17)

členením, sa tak postupne stáva plytkou, plochou a „horizontálnou“ (DE, 21) kultúrou, zahŕňajúcou všetko.

Uvažovanie nad budúcnosťou kultúry má u autora dve rôzne polohy. Prvou je pohľad na civilizáciu z jej parížskeho centra očami muža, ktorý v *Čistom Lauvovi* ponúka polemiku s Fukuyamovým konceptom posledného človeka. Zatiaľ čo Fukuyamov koniec civilizácie má pozitívne konotácie, Thomas Lauve vyzdvihuje len jeho negatívne dôsledky, ako sú oslabovanie hodnôt, stratu dôvery v autority, vzdelanie, degradáciu postavenia a vážnosti učiteľov. A hoci si Thomas na apatiu študentov zvykol, ako učiteľa francúzštiny na parížskom predmestí Helles ho neustále trápi otázka jazyka. Uvedomuje si, že rovnako ako sa v dvadsiatom storočí marginalizovali nárečia a presadil sa kodifikovaný spisovný jazyk, na začiatku tisícročia tento jazyk vytlačajú hovorové varianty francúzštiny. Spisovná francúzština ako oficiálny jazyk však na rozdiel od nárečia nebude mať podľa Thomasa „peknú smrť“ (LP, 286), čo naznačuje ochudobňovanie jazyka, jeho vystavovanie cudzorodým vplyvom, ako i diktátu politickej korektnosti. No a s jazykom umiera aj literatúra, pretože vzniká z jazyka. Thomas Lauve preto inštinktívne hľadá útočisko v návrate do obdobia, keď kultúru ešte nepustošil relativizmus a neistoty, „do francúzskeho osemnásteho storočia, šťastnej doby literatúry veľikánov a univerzálnej civilizácie“ (LP, 368). Thomas neakceptuje pasívne úpadok a je evidentné, že napriek celkovému pesimizmu z konca dejín dáva Richard Millet civilizácii ešte akú-takú šancu. Románovými prostriedkami potvrdzuje Fukuyamovo presvedčenie, že „ti, kteří zůstávají neuspokojení, budou vždycky schopni znovu začít dějiny (Fukuyama, 2002: 314).

Akokoľvek sa Lauve bude usilovať ukázať úpadok, ženský pohľad z periférie je v mnohom účinnejší, pretože je implicitnejší a bezprostrednejší. Rozprávačky románov *Dévotions (Pohlcovanie)* z roku 2007 a *Le cavalier siomois (Siomský jazdec)* z roku 2004 totiž nevedia presne, čo sa odohráva pred ich očami. Vedia len to, že prežitie dediny je neisté a z úpadku obviňujú cudzincov. V románe *Pohlcovanie* sú za hrozbu považovaní Turci, ktorí hľadajú prácu. Ich prítomnosť prebúda v ľuďoch hlboko zakorenený strach, pretože pripomínajú Arabov, ktorí v roku 732 po porážke pri Poitiers kraj vyplenili. V románe *Siomský jazdec* sú však hrozivými cudzincami obyvatelia susedných dedín. Nezáleží teda na tom, či je cudzinec zo vzdialenej kultúry alebo len sused. Stačí, ak nepatrí do komunity. Keď však miestni obyvatelia z vymierania komunity obviňujú cudzincov, neuvedomujú si, že hrozba zvonka je najzákladnejším spôsobom utvárania ich spoločnej identity. Cudzinci sú paradoxne stmelujúcim prvkom a dedičania musia skutočnú príčinu úpadku hľadať v sebe. V protiklade k cudzincom, ktorých charakterizuje pudovosť a plodnosť, sú muži z miestnej komunity buď mŕtvi alebo impotentní. Už nedokážu zabezpečiť pokračovanie rodiny a ani

o to nestoja. Ako hovorí Estelle z *Pohlčovania*: „Rodina, česť, pokrvné záväzky v novom storočí už nie sú v kurze“ (*D*, 156), a preto je koniec storočia symbolickým koncom hodnôt, čo pretrvali stáročia, no napokon sa rozplynuli spolu s rodinou a komunitou, ktorá ich živila. Estelline slová potvrdzuje aj búrka z konca roka 1999, ktorá povyvracala stromy v okolí. Epizóda je vysoko obrazná: stromy sú u Milleta tradične symbolom mužov. O niečo menej pesimistický záver ponúka druhý román, pretože Céline je ešte len dieťaťom a na rozdiel od Estelle má celý život pred sebou. Keď sa však cestou domov zastaví pri ústí temného údolia, zdá sa jej, akoby vrcholky bukov horeli v žiare zapadajúceho slnka (*CS*, 42). Obraz horiacich stromov je predzvesťou konca. Vzniká dojem, že zánik tradičných hodnôt, ako i komunity a rodiny je neodvratiteľný. A keďže zánik francúzskej dediny je podľa autora „predzvesťou konca národov a humanizmu“ (*EDR*, 112), romány sú univerzálnejšími výpoveďami vypovedajúcimi o celospoločenskej kríze.

Kontroverznosť Richarda Milleta prameniaca z jeho postojov vyvoláva polemiku, ktorá sa na prvý pohľad javí ako konflikt medzi tradíciou a modernosťou. Tento pohľad je však minimálne zjednodušujúci. Millet je napokon moderný autor, ktorý tradíciu tematizuje a sprítomňuje medziiným aj štylisticky vycibreným jazykom. Práve citlivé vnímanie tradície v procese premeny mu umožňuje umelecky zachytiť súčasné trendy vo vývine spoločnosti. Fakt, že sa Millet odmieta podriadiť diktátu politickej korektnosti, odhaľuje, že konflikt medzi ním a jeho kritikmi má ideologický rozmer. Tým, že autor nastoľuje otázku legitímnosti a estetickéj hodnoty moderného či postmoderného umenia totiž zároveň poukazuje na to, že nie všetko, čo sa ako umenie tvári, ním v skutočnosti aj je. Milletovi oponenti si možno ani neuvedomujú, že umlčaním umelca by paradoxne popreli právo, za ktoré sami bojujú: slobodu (akéhokoľvek) prejavu. Invektívy *ad hominem* zasa potvrdzujú Milletove slová o všeobecnej nekultúrnosti súčasnej spoločnosti. Autor pritom nevyžaduje, aby s ním čitateľ za všetkých okolností zdieľal názory. Postačí, ak si začne klásť otázky.

Bibliographie

Sources

Éditions du corpus étudié

- Millet, Richard : *L'invention du corps de Saint Marc*. Paris, P.O.L. 1983.
- Millet, Richard : *L'innocence*. Paris, P.O.L. 1984.
- Millet, Richard : *Sept passions singulières*. Paris, P.O.L. 1985.
- Millet, Richard : *Le plus haut miroir*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata morgana 1986.
- Millet, Richard : *Laura Mendoza*. Paris, P.O.L. 1991.
- Millet, Richard : *Le sentiment de la langue*. Paris, La table ronde 1993.
- Millet, Richard : *Cœur blanc*. Paris, P.O.L. 1994 (édition citée : Éditions Gallimard 2008).
- Millet, Richard : *La gloire des Pythre*. Paris, Éditions Gallimard 1995.
- Millet, Richard : *L'amour des trois sœurs Piaie*. Paris, Éditions Gallimard 1997.
- Millet, Richard : *Lauve le Pur*. Paris, Éditions Gallimard 2000.
- Millet, Richard : *L'angélus – La chambre d'ivoire – L'écrivain Sirieux*. Paris, Éditions Gallimard 2001.
- Millet, Richard : *Le renard dans le nom*. Paris, Éditions Gallimard 2003.
- Millet, Richard : *Ma vie parmi les ombres*. Paris, Éditions Gallimard 2003.
- Millet, Richard : *La voix d'alto*. Paris, Éditions Gallimard 2003.
- Millet, Richard : *Fenêtre au crépuscule*. Paris, La table ronde 2004.
- Millet, Richard : *Le cavalier siomois*. Paris, La table ronde 2004.
- Millet, Richard : *Le balcon à Beyrouth*. Paris, La table ronde 2005.
- Millet, Richard : *Le dernier écrivain*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana 2005.
- Millet, Richard : *Le goût des femmes laides*. Paris, Éditions Gallimard 2005.
- Millet, Richard : *Le harcèlement littéraire*. Paris, Éditions Gallimard 2005.
- Millet, Richard : *Dévoration*. Paris, Éditions Gallimard 2007.
- Millet, Richard : *Petit éloge d'un solitaire*. Paris, Éditions Gallimard 2007.
- Millet, Richard : *Désenchantement de la littérature*. Paris, Éditions Gallimard 1997.

- Millet, Richard : *L'opprobre, essai de démonologie*. Paris, Éditions Gallimard 2008.
- Millet, Richard : *L'enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*. Paris, Gallimard 2010.
- Millet, Richard : *Tarnac*. Paris, Gallimard/L'Arpenteur 2010.
- Millet, Richard : *Fatigue du sens*. Paris, Pierre Guillaume de Roux 2011.
- Millet, Richard : *Arguments d'un désespoir contemporain*. Paris, Hermann 2011.

Travaux critiques, articles et entretiens

Études sur l'œuvre de Richard Millet

- Coyault-Dublanchet, Sylvianne : *La Province en héritage*. Genève, Droz 2002.
- Drengubiak, Ján : « Richard Millet a hľadanie čitateľa », in : *Súčasné umenie v medzidisciplinárnej komunikácii*. ed. Jana Sošková, AFPh UP 256/338, Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2009.
- Drengubiak, Ján : « Preklad a perspektívy mytologickej kritiky », in : *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Presoviensis – Literatúra v medzikultúrnych vzťahoch*, Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2008.
- Drengubiak, Ján : « Le présent inscrit dans le passé « mythologique » chez Richard Millet », in : *Le passé dans le présent, le présent dans le passé*, Szeged, JATEPress 2007.
- Drengubiak, Ján : « Kategória pravdy vo fikcii », in : *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis – Hľadanie ekvivalentnosti III.*, Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2007.
- Drengubiak, Ján : *Les normes d'aujourd'hui et leur transgression sur l'exemple de Richard Millet*. Lask, Leksem 2007.
- Drengubiak, Ján : « Le langage de la laideur et la laideur des langues », in : *Acta Universitatis Olomouciensis, Facultas philosophica – Philologica 90 – Romanica XVII*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2006.
- Drengubiak, Ján : « Le motif du labyrinthe chez R. Millet », in : *Études françaises en Slovaquie*, vol. X. – 2005. Bratislava, Institut français 2006.
- Laurichesse, Jacques-Yves : *Richard Millet, L'invention du pays*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.
- Malinovská, Zuzana : « Richard Millet – la haine des « Modernes » ? », in : *Actes du 8^e Séminaire international d'études doctorales Prešov, 5-7 février 2004*, Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2004.

- Malinovská, Zuzana : « Lauve le pur – un masculin pur ou un féminin masculin ? », in : *La condition masculine dans la littérature française*. Opole 2005.
- Malinovská, Zuzana : « K otázke interpretácie v preklade », in : *Vzťahy a súvislosti v umeleckom preklade*. ed. A. Valcerová, Acta facultatis philosophicae Universitatis Prešovensis, Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2007.

Études générales

- Bachelard, Gaston : *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti 1941.
- Bachelard, Gaston : *Psychoanalýza ohňa*. Bratislava, Smena 1970.
- Barthes, Roland : *Mytologie*. Preložil Fúlka, J., Praha, Dokořán 2004.
- Barthes, Roland : *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil 1957.
- Barthes, Roland : *Critique et vérité*. Paris, Éditions du Seuil 1999 (première édition 1966).
- Bátorová, Mária : *J. C. Hronský a moderna*, Bratislava, VEDA 2000.
- Booth, Wayne : *The rhetoric of fiction*. Chicago, The University of Chicago Press 1983 (second edition).
- Brunel, Pierre : *Mythocritique – Théorie et parcours*. Paris, Presses Universitaires de France 1992.
- Campbell, Joseph : *The hero with a thousand faces*. New Jersey, Princeton University Press 2004.
- Cayley, David : *Northrop Frye in Conversation*, Concord, Ont., Anansi 1992.
- Compagnon, Antoine : *Le Démon de la théorie*. Paris, Éditions du Seuil 1998.
- Culler, Jonathan : *Literary theory: a very short introduction*. Oxford, OUP 1997.
- Dowden, Ken : « Olympian Gods, Olympian Pantheon », in : *A companion to Greek religion*. ed. D. Ogden. Malden/Oxford, Blackwell Publishing 2007.
- Eco, Umberto : *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*. Paris, Grasset 1985.
- Eco, Umberto : *Les limites de l'interprétation*. Paris, Grasset 1992.
- Eliade, Mircea : *Le mythe de l'éternel retour*. Paris, Éditions Gallimard 1969.
- Eliade, Mircea : *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris, Gallimard 1952 (renouvelé en 1980).
- Eliade, Mircea : *Mythes, rêves et mystères*. Paris, Éditions Gallimard 1957.
- Eliade, Mircea : *Initiations, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques*. Paris, Éditions Gallimard 1959.
- Eliade, Mircea : *Aspects du mythe*. Paris, Éditions Gallimard 1963.
- Eliade, Mircea : *Le sacré et le profane*. Paris, Éditions Gallimard 1965.

- Eliade, Mircea : *La nostalgie des origines*. Paris, Éditions Gallimard 1971.
- Frye, Northrop : *Anatomie kritiky*. Brno, Host 2003.
- Frye, Northrop : *Anatomy of criticism – four essays*. New Jersey, Princeton University Press 1957.
- Frye, Northrop : *Velký kód*. Brno, Host 2000.
- Fukuyama, Francis : *Konec dějin a poslední člověk*. Praha, Rybka publishers 2002.
- Fukuyama, Francis : *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris, Flammarion 1992.
- Hayles, Katherine : *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago, University of Chicago Press 1991.
- Žoželová, Adriána : « Postkoloniální text, faktor kultúry a jeho transfer », in : *Cudzí jazyky a medzikultúrna komunikácia – I: Vzťahy, súvislosti a perspektívy*, ed. L. Adamcová, Bratislava, Z-F Lingua 2011.
- Kramsch, Claire : *Language and culture*. Oxford, Oxford University Press 1998.
- Krausová, Nora : *Poetika v časoch za a proti*. Bratislava, LIC – Prameň 1999.
- Kyloušek, Petr : « Famille et écriture – naissance de l'écrivain chez Michel Tremblay » in : *Famille et relations familiales dans les littératures françaises et francophone*, ed. K. Bednářová et J. Truhlářová, Bratislava, Slovak Academic Press 2008.
- Kyloušek, Petr et al. : *La quête de l'identité dans la littérature et le cinéma canadiens*. Brno, Masarykova univerzita 2009.
- Larson, Jennifer : *Ancient Greek cults*. New York/London, Routledge 2007.
- Lejeune, Philippe : *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil 1996 (première édition 1975).
- Lévi-Strauss, Claude : *Mýtus a význam*. Bratislava, Archa 1993.
- Lévi-Strauss, Claude : *Štruktúrna antropológia I./II.* Bratislava, Kalligram 2000.
- Malinovská, Zuzana : *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal 2010.
- Malinovská, Zuzana : *Román ako mimesis a mathesis*. Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2001.
- Mariette, José : *Introduction à la sociologie*. Paris, Le Manuscrit 2004.
- Meletinskij, J. M. : *Poetika mýtu*. Bratislava, Pravda 1989.
- Parker, Jo Alyson : *Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf, and Faulkner*. New York, Palgrave Macmillan 2007.
- Pigliucci, Massimo : *Nonsense on stilts*. Chicago, Chicago University Press 2010.

- Pinker; Steven : *The blank slate : the modern denial of human nature*. New York, Viking 2002.
- Rakús, Stanislav : *Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou*. Levoča, Modrý Peter 1993.
- Rees, Martin : « Cosmology and the multiverse », in : *Universe or Multiverse ?*, ed. B. Carr, Cambridge, Cambridge University Press 2007.
- Riegel, Martin – Pellat, Jean-Christophe – Rioul, René : *Grammaire méthodique du français*. Paris, PUF 1994.
- Schoentjes, Pierre : *Poétique de l'ironie*. Paris, Éditions du Seuil 2001.
- Sekvant, Karel : *Ako používal francúzske vlastné mená v spisovnej slovenčine*. Prešov, Náuka 2002.
- Sellier, Philippe : « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in : *Littérature* n. 55, Larousse 1984.
- Sellier, Philippe : « Co je literární mýtus ? », in : *Znak, struktura, vyprávění – výběr z prací francouzského strukturalismu*, ed. P. Kyloušek, Brno, Host 2002.
- Siganos, André : *Mythe et écriture – La nostalgie de l'archaïque*. Paris, Presses Universitaires de France 1999.
- Šútovec, Milan : *Romány a mýty*, Bratislava, Tatran 1982.
- Taleb, Nassim Nicholas : *The black swan – The impact of the highly improbable*. New York, Random House 2007.
- Viart, Dominique et Vercier, Bruno : *La littérature française au présent ; Héritage, modernité, mutation*. (2^e édition augmentée) Paris, Bordas 2008.
- Viart, Dominique : « Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain », in : *Le roman français contemporain*. Paris, Ministère des Affaires étrangères – afdp 2002.

Dictionnaires et encyclopédies

- Brunel, Pierre : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher 1988.
- Lévy-Berthrerat, Ann-Deborah : « Dionysos : l'évolution du mythe littéraire », in : *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. P. Brunel, Éditions du Rocher, 1988.
- Moreau, André : « Dionysos antique », in : *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. P. Brunel, Éditions du Rocher, 1988.
- Moreau, André : « Apollon antique : ombre et lumière », in : *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. P. Brunel, Éditions du Rocher 1988.

- Peyronie, André : « Labyrinthe », in : *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. P. Brunel, Éditions du Rocher 1988.
- Carroll, Robert Todd : *The skeptic's dictionary : a collection of strange beliefs, amusing deceptions, and dangerous delusions*. New Jersey, John Wiley & Sons 2003.
- Chantraine, Pierre : *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Édition Klincksieck, Paris 1968.
- Dixon-Kennedy, Mike : *Encyclopedia of Greco-Roman mythology*. Santa Barbara/Denver/Oxford, ABC 1998.
- Ferber, Michael : *A dictionary of literary symbols*. Cambridge, Cambridge University Press 1999.
- Fink, Gerhard : *Encyklopedie antické mytologie*. Olomouc, Votobia 1996.
- Lebaron, Frédéric : *Sociologie de A à Z*. Paris, Dunod 2009.
- Lurker, Manfred : *The Routledge Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons*. New York/London, Routledge 2004.
- Nünning, Ansgar : *Lexikon teorie literatury a kultury : koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Brno, Host 2006.
- Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaires LeRobert 2002.
- Petit Robert 2 – Dictionnaire universel des noms propres*. Paris, Dictionnaires LeRobert 1990.
- Watts, Donald Charles : *Elsevier's dictionary of plant lore*. Amsterdam, Elsevier 2007.

Articles parus sur l'internet

- Académie française : site officiel. 12/10/2011, <http://www.academie-francaise.fr/histoire/index.html>.
- Algoud, Albert : *Richard Millet : L'angélus de Millet*. Le Point, 17/01/2007, <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/13771>.
- Amette, Jacques-Pierre : *Richard Millet : la littérature a-t-elle fait son temps ?* Le Point, 30/08/2007, <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/198378>.
- de Montety, Étienne : *La vérité est au bout de la kalachnikov*. Le Figaro, 05/02/2009, <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/02/05/03005-20090205ARTFIG00430-la-verite-est-au-bout-de-la-kalachnikov-.php>.
- Gandillot, Thierry : *Richard Millet sur un plateau*. L'Express, 18/09/2003, http://www.lexpress.fr/culture/livre/richard-millet-sur-un-plateau_819027.html.

- Jacques, Aurélie : *Millet ou le goût du passé*. Le Point, 18/01/2007, <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/40025>.
- Lapaque, Sébastien : *Richard Millet, le misanthrope*. Le Figaro, 18/07/2008, <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/18/03005-20080718ARTFIG00260-richard-millet-le-misanthrope-.php>.
- Liger, Baptiste : *Richard Millet: apologie des petits boudins ?* (Portrait), L'Express, 01/09/2005, http://www.lexpress.fr/culture/livre/richard-millet-apologie-des-petits-boudins_810467.html.
- Liger, Baptiste : *Richard Millet – Le masque du démon*. (Portrait), L'Express, 01/05/2008, http://www.lexpress.fr/culture/livre/richard-millet-le-masque-du-demon_814071.html.
- Sebag, Albert : *Polémique – Qui a peur de Richard Millet ?* Le Point, N°1855, 03/04/2008, <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/235130>.
- Tison, Jean-Pierre : *La vallée dont on ne sort jamais*. L'Express, 01/10/1995, http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-gloire-des-pythre_799261.html.
- Tison, Jean-Pierre : *Mister Lauve ne croit plus à l'amour*. L'Express, 01/03/2000, http://www.lexpress.fr/culture/livre/lauve-le-pur_805656.html.

Index des noms

A

Algoud, Albert, 20
 Alighieri, Dante, 109, 126

B

Bachelard, Gaston, 61, 98, 125
 Barthes, Roland, 12, 25
 Bátorová, Mária, 92
 Baudelaire, Charles, 140, 150
 Blanchot, Maurice, 23, 142
 Booth, Wayne, 73
 Borges, Jorge Luis, 45
 Brunel, Pierre, 91, 92

C

Campbell, Joseph, 94
 Carroll, Robert Todd, 94
 Cecille, Thierry, 22
 Compagnon, Antoine, 12, 18
 Coyault-Dublanchet, Sylvianne, 9,
 16, 42, 68, 70, 73, 74, 119, 131,
 132

D

de Gourmont, Rémy, 140
 des Forêts, Louis-René, 23
 Descaves, Delphine, 21
 Dixon-Kennedy, Mike, 116
 Dowden, Ken, 115

E

Eliade, Mircea, 106, 110, 111

F

Foucault, Michel, 12
 Frye, Northrop, 73, 77, 98, 137, 138,
 177

Fukuyama, Francis, 142 – 144, 146 –
 150, 177, 178

G

Gandillot, Thierry, 19

Ch

Chantraine, Pierre, 123

J

Jacques, Aurélie, 19, 107, 108, 111,
 175

K

Koželová, Adriána, 142
 Kramsch, Claire, 139
 Krausová, Nora, 92
 Kyloušek, Petr, 152, 153

L

Lapeyre-Desmaison, Chantal, 13, 21,
 64

Larson, Jennifer, 115

Laurichesse, Jacques-Yves, 9, 16, 17,
 24, 43, 46, 81, 163, 171

Lebaron, Frédéric, 152

Lejeune, Philippe, 14

Lévi-Strauss, Claude, 94, 96, 106

Lévy-Berthrerat, Ann-Deborah, 129

Liger, Baptiste, 19, 20

Lurker, Manfred, 115

M

Malinová, Zuzana, 44, 56, 70, 108

Mariette, José, 152

Millet, Richard, 1, 7, 9, 10, 12 – 14,
 16, 18 – 22, 25 – 29, 31, 38, 40,
 42, 43, 45 – 47, 50, 51, 56, 64, 66
 – 68, 70, 72 – 74, 76 – 79, 81, 83,

85, 86, 89 – 91, 96, 99, 100, 110,
112, 115, 131, 132, 134, 135, 137
– 142, 144 – 147, 151, 152, 155,
163, 164, 166 – 168, 170, 171,
173, 174, 177 – 179
Moreau, André, 75, 76, 107, 108,
129, 145, 151, 156, 157, 162

N

Nietzsche, Friedrich, 142

P

Parker, Jo Alyson, 106
Peyronie, André, 124
Pinker, Steven, 140

Q

Quignard, Pascal, 23

R

Rees, Martin, 97

Riegel, Martin, 72, 149, 153

Rimbaud, Arthur, 150

S

Sebag, Albert, 20

Sellier, Philippe, 94 – 96, 133, 134

Schoentjes, Pierre, 73

Siganos, André, 92 – 98, 102, 127,
133, 134, 136, 174

T

Taleb, Nassim Nicholas, 140

Tison, Jean-Pierre, 20

V

Vercier, Bruno, 15 – 19

Viart, Dominique, 15 – 19

W

Watts, Donald Charles, 116, 128, 164

NÁZOV: Richard Millet, du personnel vers l'universel
AUTOR: Mgr. Ján Drengubiak, PhD.

Recenzenti: Prof. PhDr. Štefan Povchanič, PhD.
Doc. PhDr. Jana Truhlářová, CSc.

Edičná komisia 3. **Neslovanské jazyky a literatúry**: prof. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc., – *predsedníčka*, doc. PhDr. Teodor Hrehovčík, CSc., Mgr. et Mgr. Adriána Koželová, PhD., PhDr. Marián Fedorko, PhD., doc. PaedDr. Alena Kačmárová, PhD.

Technická redaktorka: Emília Sýkorová
Vydala Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku 2012
1. vydanie – Náklad 100 – Strán 189

Tlač: GRAFOTLAČ PREŠOV, s.r.o.

ISBN 978-80-555-0725-5