



HAL
open science

Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet

Rachel Ltaif

► **To cite this version:**

Rachel Ltaif. Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II; Université Libanaise, 2013. Français. NNT : 2013TOU20075 . tel-00921210

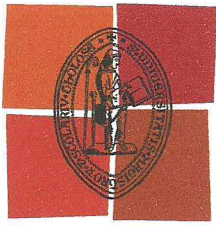
HAL Id: tel-00921210

<https://theses.hal.science/tel-00921210>

Submitted on 20 Dec 2013

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

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



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :

Université Libanaise (Beyrouth)

Présentée et soutenue par :

Rachel LTAIF

Le lundi 9 septembre 2013

Titre :

Le mythe de l'enfance dans l'oeuvre de Richard Millet

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

Patrimoine, Littérature, Histoire (EA 4601)

Directeur(s) de Thèse :

Mme Asma CHAMLY-HALWANI (Université Libanaise)
M. Jean-Yves LAURICHESSE (Université de Toulouse II-Le Mirail)

Rapporteurs :

M. Jean-Yves CASANOVA (Université de Pau et des Pays de l'Adour)
Mme Chantal LAPEYRE-DESMAYSON (Université d'Artois)

Autre(s) membre(s) du jury :

Mme May ABDALLAH (Université Libanaise)
Mme Carmen BOUSTANY (Université Libanaise)

Je remercie Mme Asma CHAMLY HALWANI
et M. Jean-Yves LAURICHESSE
pour leurs encouragements et leur patience

Table des matières

Sigles et abréviations	4
Introduction	6
Première partie : Deux espaces et deux temps	18
Chapitre premier : La Corrèze et le Liban, double enracinement	21
Section 1 – La Corrèze natale.....	23
1.1- Siom: territoire ancestral et berceau de l'enfance.....	23
1.2- Entre la fluidité de la Vézère et l'austérité du granit	26
1.3- L'abandon parental à Siom.....	29
1.4- Le départ de Siom ou le retour avec la fin du premier âge	32
1.5- La <i>Via crucis</i> vers la chambre originaire	36
Section 2 – Le Liban de l'enfance	42
2.1- Le mythe identitaire ou l'évasion rimbaldienne	42
2.2- L'exil : la ville de Beyrouth abandonnée et rêvée	45
2.3- Le retour de l'adulte vers la ville défigurée par la guerre.....	48
2.4- Beyrouth ou le monde sonore.....	51
2.5- La quête de l'enfance au Pays des Cèdres	53
Chapitre deuxième : L' « inappartenance » au monde	57
Section 1 – L'errance entre le temps réel et le temps imaginaire.....	59
1.1- Les rêveries de l'enfant : une seconde mise au monde.....	59
1.2- Les lectures de l'enfance : tendance vers une non-existence voulue	62
1.3- La métamorphose des espaces en temps	66
1.4- L'errance dans l'innocence du Temps.....	69
1.5- L'expérience du temps mort	72
Section 2 – Le passé : réminiscence proustienne	76
2.1- Le labyrinthe des souvenirs.....	76
2.2- Entre la mémoire accablante et l'imagination délivrante	80
2.3- Le passé siomois relaté par les conteurs.....	83
2.4- La main laineuse d'Ariane dans l'écriture de l'enfance	88
2.5- Le passé immobile ou la restitution de l' « avant-mort »	91
Deuxième partie : Les figures mythiques récurrentes	94
Chapitre premier : L'enfant abandonné, élevé par le monde	97
Section 1- Les traditions bibliques ou chrétiennes	99
1.1- L'enfant né du néant et guidé par les forces divines : le sacrifice d'Abraham	99
1.2- Le mythe de l'enfant prodigue ou le mythe du retour au pays	104
1.3- Le « juif errant » ou le maudit.....	108
1.4- L'errance ou le « pèlerinage » dans les villes bibliques ou chrétiennes	112
1.5- Sion et le Liban : deux espaces du <i>Cantique des Cantiques</i>	117
Section 2- La figure du père	123
2.1- L'œil du père.....	123
2.2- Le père tyran : Cronos et ses descendants.....	128
2.3- Le père inconnu ou absent.....	132
Section 3- La figure de la mère	137

3.1- L'absence ou la fuite permanente: la mère froide et distante	137
3.2- Eurydice perdue.....	141
3.3- Les substituts maternels	143
Chapitre deuxième : Le vertige des gouffres.....	150
Section 1- L'imaginaire du ventre	151
1.1- Le « paysage alimentaire ».....	151
1.2- La cavité puante	154
1.3- L'inquiétude sexuelle : dialogue avec la mort	157
1.4- Le puits obscur et infernal de l'enfance ou la profondeur chtonienne.....	161
Section 2- Les ténèbres néfastes	164
2.1- Les « ombres »	164
2.2- L'emboîtement : les caves et les greniers	166
2.3- La chambre noire : espace clos, flux d'images et peur infantile.....	169
2.4- Le froid et la nuit profonde, amplificateurs de bruits.....	171
Troisième partie : La perte de l'enfance.....	174
Chapitre premier : Au trépas	177
Section 1- La disparition des êtres.....	179
1.1- La hantise des morts et de leurs spectres.....	179
1.2- Les odeurs cadavériques.....	181
1.3- L'enfant, « un veilleur funéraire »	184
1.4- Les êtres « morts-vivants ».....	186
Section 2- L'anéantissement des langues et des civilisations avec la fin de l'enfance	190
2.1- La mort du patois et du monde rural	190
2.2- La privation fortuite de l'arabe dialectal.....	192
2.3- La clôture des civilisations avec la disparition des êtres.....	194
2.4- Le regret du christianisme d'autrefois	196
Chapitre deuxième : Le survivant solitaire.....	200
Section 1- Le mythe personnel	202
1.1- Le ténébreux témoin de sa propre poussière	202
1.2- La perte progressive de soi avec l'âge	204
1.3- L'expérience et l'innocence	206
1.4- Le sacrifice de l'enfance, tombeau de la vérité	209
Section 2- Le vacillement entre les pulsions intérieures et l'objectivité extérieure.....	212
2.1- « Me rencontrer, me trouver, c'est mourir à moi-même ... ».....	212
2.2- Entre les voix de l'inconscient et celles du corps	215
2.3- Vers la connaissance du visage originel.....	219
2.4- Comment être au monde sans souffrir	222
Quatrième partie : La fiction et l'enfance réelle.....	225
Chapitre premier : La création d'un mythe	228
Section 1- Les personnages emblématiques	230
1.1- Pascal Bugeaud, un homme du XXI ^{ème} siècle	230
1.2- Le « nous» collectif : chœur d'une tragédie grecque.....	232
1.3- Siom : personnage mythique	235

1.4- Les « Les protagonistes- ombres ».....	237
Section 2- Les constituants invariables de l'univers milletien	240
2.1- L'intertextualité interne	240
2.2- La conservation des identités	242
2.3- La pluralité des textes aux histoires récurrentes ou mystérieuses	246
2.4- Le recouplement spatial entre les œuvres	251
Chapitre deuxième : L'écriture de Richard Millet, entre fiction et autobiographie ...	257
Section 1- La mythobiographie	260
1.1- Richard Millet dans ses personnages	260
1.2- Le monde et le texte : le réel et le désir.....	271
1.3- L'imagination et l'imaginaire dans l'autobiographie milletienne.....	274
Section 2 : Richard Millet et le monde contemporain	277
2.1- L'enfance de Richard Millet, point d'appui de la fiction romanesque.....	277
2.2- Richard Millet dans la littérature contemporaine.....	280
2.3- Le conflit entre l'enfance, l'homme et le monde	282
Conclusion.....	285
Bibliographie	293

Sigles et abréviations

AB	<i>L'Art du bref</i> , Gallimard, 2006.
Acc.	<i>Accompagnement</i> , POL, 1991.
ADC	<i>Arguments d'un désespoir contemporain</i> , Hermann, 2011.
AJF	<i>Autres jeunes filles</i> , François Janaud, 1998.
Ang.	<i>L'Angélus</i> , Folio, 2001.
ASP	<i>L'Amour des trois sœurs Piale</i> , Folio, 2004.
BB	<i>Un balcon à Beyrouth</i> , La Table ronde, 2005.
BC	<i>Brumes de Cimmérie</i> , Gallimard, 2010.
Bey.	<i>Beyrouth ou la séparation</i> , La Table ronde, 2005.
CA	<i>Le Chant des adolescentes</i> , Folio, 2008.
CB	<i>Cœur blanc</i> , Folio, 2008.
CCEL	<i>Cinq chambres d'été au Liban</i> , Fata Morgana, 2010.
CI	<i>La Chambre d'ivoire</i> , Folio, 2001.
CN	<i>La Confession négative</i> , Gallimard, 2009.
CS	<i>Le Cavalier siomois</i> , La Table ronde, 2004.
DE	<i>Le Dernier écrivain</i> , Fata Morgana, 2005.
Dév.	<i>Dévotions</i> , Folio, 2008.
DL	<i>Désenchantement de la littérature</i> , Gallimard, 2007.
ER	<i>L'Enfer du roman</i> , Gallimard, 2010.
ES	<i>L'Écrivain Sirieix</i> , Folio, 2001.
FC	<i>Fenêtre au crépuscule</i> , La Table ronde, 2004.
FDS	<i>Fatigue du sens</i> , Pierre-Guillaume de Roux, 2011.
FL	<i>La Fiancée libanaise</i> , Gallimard, 2011.
GFL	<i>Le Goût des femmes laides</i> , Folio, 2007.
GP	<i>La Gloire des Pythre</i> , Folio, 2006.
HL	<i>Harcèlement littéraire</i> , Gallimard, 2005.
ICSM	<i>L'Invention du corps de saint Marc</i> , POL, 1983.
Inn.	<i>L'Innocence</i> , POL, 1984.
LLQL	<i>Lettre aux Libanais sur la question des langues</i> , Fürstemberg, 2009.
LM	<i>Laura Mendoza</i> , POL, 1991.
LP	<i>Lauve le pur</i> , Folio, 2005.
MS	<i>Musique secrète</i> , Gallimard, 2004.

<i>OD</i>	<i>L'Orient désert</i> , Mercure de France, 2007.
<i>Opp.</i>	<i>L'Opprobre</i> , Gallimard, 2008.
<i>PES</i>	<i>Petit éloge d'un solitaire</i> , Folio, 2007.
<i>PHM</i>	<i>Le plus haut miroir</i> , Fata Morgana, 1986.
<i>RDN</i>	<i>Le Renard dans le nom</i> , Folio, 2007.
<i>SL</i>	<i>Le Sentiment de la langue</i> , La Table ronde, 2003.
<i>SPS</i>	<i>Sept passions singulières</i> , POL, 1985.
<i>SSC</i>	<i>Le Sommeil sur les cendres</i> , Gallimard, 2010.
<i>T</i>	<i>Tarnac</i> , Gallimard, 2010.
<i>VA</i>	<i>La Voix d'alto</i> , Gallimard, 2001.
<i>VO</i>	<i>La Voix et l'Ombre</i> , Gallimard, 2012.
<i>VPO</i>	<i>Ma vie parmi les ombres</i> , Folio, 2005.

Introduction

Si le monde où je suis né et celui où j'ai grandi n'existent plus, celui dans lequel je vis existe-t-il davantage ? (ADC, 58)

Richard Millet feint l'interrogation au milieu d'un texte qui, depuis la première page de couverture, introduit son « désespoir contemporain ». Cet écrivain qui semble être incompris de son époque, « menacé, attaqué de toutes parts » (FS, 20), ne peut que s'armer de sa « liberté de parole » (10), dans un monde contemporain dont il n'est pas sûr qu'il « existe » vraiment.

La fin de l'année 2012 n'a pas été médiatiquement favorable pour l'auteur de *Langue fantôme*, suivi d'*Éloge littéraire d'Anders Breivik*¹. Ce « pamphlet a suscité de vives réactions dans le monde littéraire mais aussi sur la scène politique². » Malgré la polémique que ce livre a créée, on ne saurait attaquer le style de l'auteur hautement qualifié par ses admirateurs, mais aussi par ses adversaires. Qu'ils partagent ou non les idées de Millet, les critiques ne pourraient que s'intéresser au caractère « singulier » et « fort³ » de son écriture. En fait, en se comparant lui-même aux écrivains de son siècle, il se retire de la scène littéraire contemporaine pour se cloîtrer dans son propre monde où il serait le « dernier écrivain ». Ceci s'explique d'ailleurs dans sa vision de la confusion littéraire actuelle qui « rend tout le monde écrivain ».

En effet, dans la littérature de la deuxième moitié du XXe siècle, il est difficile, presque impossible de se référer à un courant bien défini où la langue garantit une base exceptionnelle pour la production littéraire. Les critères de l'écriture entre la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle sont devenus incertains : c'est quand l'œuvre est inclassable dans un genre ou un courant déterminé qu'elle est contemporaine. L'absence d'envoûtement et de l'engagement littéraire sont vues par l'écrivain du XXIe siècle, Richard Millet, comme un effondrement total de la littérature, sa « quasi mort » :

Il n'y a pas de hiérarchie entre les bons et les mauvais [écrivains]. N'importe qui peut être écrivain⁴.

Il critique l'écriture qui bafoue les règles de la langue française et il se révolte contre la soumission mondiale de la littérature. Celle-ci lui est « l'unique forme d'accès à

¹ Ce recueil a été publié le 24 août 2012, le jour même où le procès du norvégien Anders Breivik a pris fin. On le condamne à vingt-et-un ans de prison pour avoir tué froidement soixante-dix-sept personnes, le 22 juillet 2011, à Oslo.

² « Éloge de Breivik : Richard Millet démissionne du comité de lecture de Gallimard », www.lemonde.fr, 14 septembre 2012 (consulté le 13 février 2013)

³ J.-Y. LAURICHESSE (dir.), *Littératures. Richard Millet*, n°63, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011, p.5.

⁴ J.-P. AMETTE, « Richard Millet : la littérature a-t-elle fait son temps ? », dans *Le Point*, n°1824, août 2007.

la vérité¹ » : pour dévoiler les mystères et les secrets de la vie, on ne recourt ni à l'imitation, ni à la reproduction mais à sa propre vision, à l'élucidation et à la révélation non idéalisante de la grandeur cachée de la vie. Cette recherche au moyen de l'écriture se manifeste, selon l'auteur, dans « une descente aux souterrains de l'esprit² », une aventure dans les tréfonds de la mémoire et plus précisément dans les souterrains ténébreux de l'enfance, thème qui mène le fil de la majorité des intrigues de ses grands romans, et à quoi l'on peut rattacher ses autres réflexions sur la mort, l'amour, la femme, la langue, la musique, le temps et l'espace ; l'être n'est-il pas le fruit de ses soucis nés des interrogations de son enfance ?

Richard Millet a beau tenter de franchir le premier âge de la vie, tout le ramène vers cette innocence perdue. Passionné depuis son enfance par les contes et les romans dont les héros sont dans le premier âge de la vie, il s'identifie à eux à travers sa solitude et sa mélancolie qu'il retrouve chez des personnages comme David Copperfield, Oliver Twist, Caddy Compson, le Petit Poucet, Hänsel et Gretel, Mouchette... Déjà adulte et écrivain connu, il ne peut s'empêcher d'évoquer son admiration pour les autobiographies de Saint-Augustin, Rousseau, Chateaubriand, Proust, Sartre, Sarraute... L'enfance de ces personnages lui est un modèle. Et sa propre enfance devient, avec les autres, la source inépuisable dont il tire maints caractères de personnages romanesques (Jean Pythre, Claude Mirguez, Céline Soudeils, Thomas Lauve, Philippe Feuillie, Pierre-Marie Lavolps, Estelle Chastaing, Pascal Bugeaud, Pierre Tarnac...). Ses lectures, ses premières expériences de la vie, son caractère complexe, ses rêveries et ses désirs s'entremêlent pour créer des personnages qui lui ressemblent et qui reflètent son autre visage. Ce processus de retour à l'enfance par sa re-création est expliqué par Bachelard :

Pour forcer le passé, quand l'oubli nous enserme, les poètes nous engagent à réimaginer l'enfance perdue³.

Ce « paradis perdu » dont la puissance atteindra infiniment le présent de l'auteur de *Brumes de Cimmérie* est vécu dans l'acte de remémoration et dans le retour incessant vers les origines.

Suite à une question posée par Chantal Lapeyre-Desmaison au début de son entretien avec Richard Millet, dans son livre *Fenêtre au crépuscule*, celui-ci répond :

Nous sommes, d'une certaine façon, morts avec notre enfance. [...] L'enfance est un songe dont on peine toute une vie à s'éveiller. (FC, 18)

¹ M. LIOURE, « Richard Millet, *Ma Vie parmi les ombres* : naissance d'un écrivain », conférence prononcée à l'Université de Clermont-Ferrand, www.ler.lettras.up.pt (consulté le 22 juin 2010).

² *Id.*

³ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960 (éd. 1999), p.94.

Cette vision pessimiste de l'auteur de *Ma Vie parmi les ombres* sur la fin de la première enfance liée intimement au mythe originel du christianisme, « l'expulsion du paradis », ainsi qu'à « la chute dans le temps¹ » représentée par la mort lente, continue et infinie de l'être, modèle une grande partie de son œuvre.

Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet est un projet représentatif du « paysage intérieur » de l'être : les images et les figures qui hantent l'écriture de Millet se prêtent à une interprétation mythologique, celle de la reconstruction de l'être intérieur à travers des mythographies rassemblées et coordonnées afin de former un ensemble qui fait sens dans l'histoire du XXI^e siècle. Le mythe, sur un plan général, « est d'abord une histoire et se présente sous la forme d'un récit² ». Appliqué à l'enfance, le mythe se réduit à une image archétypale. L'auteur se sert, volontairement ou non, de cette image primitive de l'enfance (recourant à la tradition chrétienne ou à des représentations littéraires de l'enfance) pour construire ses écrits narratifs.

En suivant les fils mythologiques et psychologiques abrités derrière les variations d'images dans l'œuvre de Millet, et censés clarifier les voies de la quête de l'enfance, nous proposons, dans notre étude, un cheminement à travers quatre grands axes qui seront interprétés dans plusieurs œuvres de l'auteur.

Les œuvres qui serviront de corpus pour notre travail seront principalement : *Ma vie parmi les ombres*, *La Gloire des Pythre*, *Le Cavalier siomois*, *Lauve le pur*, *La Voix d'alto*, *Le Renard dans le nom* ainsi que d'autres œuvres dont le sous-thème peut également évoquer l'enfance comme *Le Goût des femmes laides*, *Dévotions*, *La Confession négative*, *Le Sommeil sur les cendres*, *Tarnac* et *La Fiancée libanaise*.

Dans la première partie « Deux espaces et deux temps », nous entamons notre étude en situant l'enfance dans son cadre spatio-temporel. L'enfance de l'auteur ainsi que celle d'un bon nombre de ses narrateurs et personnages se déroule en Corrèze, à Siom, alias Viam, village natal de Millet, qui constitue la toile de fond de sa « trilogie » corrézienne : *La Gloire des Pythre*, *L'Amour des trois sœurs Piale* et *Lauve le pur*, à laquelle il faudra ajouter *Le Cavalier siomois*, *La Voix d'alto*, *Le Renard dans le nom*, *Le Goût des femmes laides*, *Dévotions*, *L'Art du bref*, *Le Sommeil sur les cendres* et *Tarnac*. Siom forme aussi l'arrière-plan dominant du grand roman qui servira de base pour notre étude *Ma Vie parmi les ombres*. Il est le carrefour des souvenirs d'enfance de Pascal, aussi narrateur de *La Confession négative* et de *La Fiancée libanaise* : dans l'un,

¹ *Id.*

² D. KUNZ WESTERHOFF, « L'autobiographie mythique », Ambroise Barras, 2005, www.unige.ch (consulté le 6 juin 2013)

il relate la suite de son enfance et sa jeunesse en tant que combattant à Beyrouth - ville où l'auteur, enfant, a passé sept ans de sa vie - tout en sollicitant de temps en temps son enfance à Siom, et dans l'autre, il raconte ses aventures amoureuses à une étudiante, Sahar, au cœur du décor siomois. Ce « pays », tout comme le Liban, s'identifierait ainsi au monde de l'enfance : la plupart des personnages ont quitté Siom avec la fin de leur « premier âge » et l'auteur a quitté le Liban au début de son adolescence.

Comme Viam, Siom se situe en Corrèze et comme Richard Millet, Pascal Bugeaud est né un dimanche de Rameaux à Siom. La Corrèze est la terre de leurs ancêtres ; ils y sont nés mais seul Pascal y a passé toute son enfance. Les convergences entre la vie de l'auteur et celle du narrateur sont nombreuses mais aussi les divergences – ce qui posera la question du rapport roman/autobiographie dans l'œuvre de Millet, qui sera traitée dans la quatrième partie de notre étude. Les autres personnages de romans ont aussi grandi entre la Vézère et les bâtisses de granit et de pierre et y ont vécu la séparation et l'éloignement des parents. Arrachés, après, à la quiétude de l'enfance, ils expérimentent le départ de Siom qui coïncide parfois avec la mort d'un parent (comme celle de Marie dans *Ma vie parmi les ombres*) ou bien ils tentent le retour à Siom et vivent l'éloignement (Céline Soudeils, par exemple, retourne à Siom et subit le chagrin de la séparation de ses parents) ...

En Corrèze, la chambre natale est un lieu primordial pour les personnages : un itinéraire spécifique de visites de chambres est suivi dans plusieurs recueils pour atteindre la chambre « principale » de la vie. Dans un sens métonymique, la chambre originaire est l'espace maternel, le paradis perdu auquel tendent à retourner les narrateurs et l'auteur après avoir traversé le long « chemin de croix » qu'est la vie.

Par ailleurs, le Liban est le lieu où le narrateur est l'auteur lui-même. Richard Millet part avec sa famille pour le Liban à l'âge de sept ans ; son identité est confrontée alors à une profonde perturbation. À la fin de sa première enfance, il se trouve dans une situation qui l'embarrasse : il parle français avec un accent toulousain au sein du Lycée franco-libanais où l'on s'exprime en français « parisien » et en arabe. L'expérience ne lui est pas facile mais elle serait toutefois une sorte d'évasion rimbaldienne un peu mélancolique, enrichie de nouvelle culture, d'archéologie, de traditions et d'histoires qui laissent l'enfant attaché à cette terre du Moyen-Orient toute sa vie. Une fois parti, à quatorze ans, il vivra un « exil » qui amplifiera son amour pour ce pays d'enfance et attendra vingt-sept ans – ainsi semble-t-il - pour y retourner. Entre-temps la guerre a éclaté au Liban, et on découvre, à la parution de *La Confession négative* en 2010, que

Millet est revenu au Liban en 1975 pour participer à la guerre comme combattant auprès des chrétiens, sujet tenu secret pendant toute cette période car, en reformulant les propos de Millet, le Liban est un pays où l'horreur de la guerre et la vengeance ne se sont pas encore estompées. Arrivé de nouveau au Liban, en 1994, il retrouve Beyrouth bombardé. Toutefois, il jouit des odeurs et des bruits de la ville tout en cherchant les traces de son enfance dans les petits quartiers, au lycée et dans les lieux touristiques qu'il visitait avec sa famille dans son enfance.

En outre, le temps étant l'inquiétude quasi obsessionnelle des protagonistes enfants ou adultes, il joue le rôle d'un sauveur incertain pour les uns et d'un fardeau presque infernal pour les autres. Pour l'enfant, ne pas vivre le moment présent et se projeter dans un kaléidoscope temporel imaginaire le délivre du poids de l'existence et pour l'adulte, retourner aux souvenirs de l'enfance perdue est le seul moyen de subsister et de supporter l'errance dans l'incertitude du présent.

L'enfant, tout d'abord, invente un monde à lui et dans ses rêveries bachelardiennes, il se transpose dans le temps de son imagination et crée ainsi le refuge qui lui manque. La rêverie n'étant pas le seul moyen pour échapper au poids du présent, elle est enrichie de lectures nocturnes dans la solitude et le silence de Siom. La création d'un temps imaginaire transforme alors l'espace en un temps flottant dans la durée. Siom, par exemple, équivaut à un âge, celui de l'enfance de quelques narrateurs et le Liban correspond à la deuxième enfance et au début de l'adolescence de l'auteur. Adultes, ils se souviennent de « l'époque » Siom et de la « période » Liban. Ils seront ainsi des êtres « errants » ; leur innocence les condamne à se perdre dans un temps accablant et souvent figé où l'attente est infinie.

Dans ces constellations d'images, la symbolique des places, des souvenirs et des rêveries qui trahissent les désirs des personnages enfants se manifeste dans un imaginaire souvent lyrique refoulant une histoire qui vacille entre la nostalgie du « premier » passé et la « chute » dans le présent. Les données objectives de la réalité se mêlent avec les pulsions profondes de l'être intérieur marqué par son enfance. « Le grand *autrefois* que nous revivons en rêvant à nos souvenirs d'enfance est bien le monde de la première fois¹ », écrit Gaston Bachelard dans *La Poétique de la rêverie*. Entre les caves et les greniers des grands-tantes, l'absence de la maison parentale et l'immensité des champs du plateau de Millevaches à Siom, les petites rues de Beyrouth et le vacarme des marchands beyrouthins, les odeurs humaines et naturelles à Siom et la musique des voix

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 101.

féminines, les livres que les personnages enfants lisent et ceux qu'ils souhaitent écrire, l'imaginaire de Richard Millet paraît imprimé dans la conscience et l'inconscient de ses personnages. Enfants, ils se meuvent dans une existence noire et se noient dans la réalité de la première mort, celle des premières pertes de soi qu'ils expérimentent tout en avançant avec l'âge ; adultes, ils retournent à leur enfance pour y puiser la paix dorénavant introuvable.

Dans la deuxième partie « Les figures mythiques récurrentes », les images se meuvent entre l'univers biblique, la famille et le monde intérieur des personnages de sorte qu'elles constituent la trame essentielle de l'enfance que nous étudierons à travers les interprétations mythologiques et anthropologiques de l'imaginaire.

La tradition chrétienne a influencé l'auteur depuis son enfance ; de sorte que son écriture semble « une relecture du texte biblique » (FC, 88). Cette « relecture » de la Bible apparaît surtout dans la figure de « l'enfant abandonné » et de l'image incomplète ou déformée de la famille. Illustrant ces images, le sacrifice d'Abraham, le mythe originel du « paradis perdu », le mythe de l'enfant prodigue et celui du « Juif errant », figurent explicitement ou non dans les œuvres de Millet. La tradition chrétienne est représentée aussi par les multiples églises et les sites religieux corréziens évoqués dans *Ma vie parmi les ombres* et libanais mentionnés surtout dans *L'Orient désert*, où l'auteur revit des étapes de son enfance perdue dans le pèlerinage qu'il accomplit entre Beyrouth et Alep. Dans ce livre ainsi que dans *Le Renard dans le nom*, le Liban et Siom, les lieux de l'enfance perdue, sont aussi évoqués à travers les citations du *Cantique des Cantiques*, livre illustre de la tradition hébraïque.

Déjà, le titre de la première œuvre de Millet, *L'Invention du corps de saint Marc* montre, à la fois, la dimension mystique et l'attachement de l'auteur au christianisme ; et les épigraphes de la majorité des œuvres de Millet témoignent du retour incessant à la référence biblique : Job, Livre des Psaumes, Ecclésiastique, Luc, épître aux Corinthiens, épître aux Hébreux...

Par ailleurs, les figures du père distant, dur ou absent et de la mère froide, indifférente ou en fuite permanente jalonnent presque toutes les enfances des narrateurs et personnages de Millet. Par conséquent, il sera question des éléments qui remplaceraient l'absence maternelle : l'eau (dans un sens négatif : elle lui rappelle le visage lointain et sombre de la mère), la terre, refuge paisible, les odeurs, compensation de l'affection maternelle, et la chair des femmes qui l'emporte souvent vers les souvenirs maternels.

En outre, les figures néfastes se multiplient : les images du gouffre vertigineux représentées par le ventre et les ténèbres sont nombreuses. Tout ce qui s'attache à la symbolique du ventre évoque la chute dans le temps. Gilbert Durand rattache le gouffre engloutissant à l'image du ventre infernal sous son double aspect digestif et sexuel, à la profondeur chtonienne et à la chute natale. Les ténèbres aussi, formant une constellation d'images avec le gouffre, sont représentées par les ombres, l'emboîtement des caves et des greniers, les espaces clos et étouffants et le froid nocturne amplifiés par les bruits effrayants...

Dans la troisième partie « La perte de l'enfance », nous étudierons un des thèmes de prédilection des poètes lyriques au seuil de la révolution romantique (comme Rousseau, Chateaubriand et Stendhal) dans une œuvre actuelle : la mort. Elle est illustrée dans des figures récursives qui se recoupent dans plusieurs romans, formant dans l'ensemble une structure homogène. Le thème de la mort lié directement à celui de l'enfance chez Richard Millet, suggère une étude détaillée des images et figures qui hantent l'esprit, non seulement des personnages « ténébreux » mais encore de l'auteur même « vivant au bord de [ses] propres gouffres » et habité par « l'incertaine frontière entre la vie et la mort » (*FC*, 19). Cette vision « noire » se reflète dans l'itinéraire de vie des personnages. Et Millet de justifier : « Peut-être suis-je ces enfants morts » (26).

Tout d'abord, l'atmosphère noirâtre dominante dans les romans revient à l'image de la *disparition* dans tous ses sens. D'une part, la disparition des êtres humains et d'autre part, celle des langues, des civilisations et du christianisme. On assiste alors à une « condition de morts-vivants » (26) : les êtres disparaissent en laissant derrière eux une forte odeur cadavérique ainsi que leurs spectres enfouis dans les langues et les civilisations mortes avec la fin de la première enfance.

Les morts sont veillés (parfois par leurs enfants). Ils puent considérablement avant leur enterrement et puis reviennent à la vie sous forme de spectres. La mort n'est exclue d'aucun roman, surtout lorsqu'il s'agit de l'anéantissement du monde rural et de sa langue : le patois disparaît, les habitants des hautes terres limousines « sont tous morts » (*VPO*, quatrième de couverture), le libanais est fortuitement abandonné et le christianisme se pratique de moins en moins. En somme, la mort dont il s'agit effectivement est la fin de l'enfance : les personnages enfants sont « chassés » de leur paradis en affrontant une certaine forme de mort qui achève brutalement le premier âge. Les vivants sont donc des personnages qui achèvent la mort des disparus de sorte que le

seul survivant reste un être qui cherche son salut dans la quête de l'innocence et dans la recherche du visage originel au creux du « tombeau de la vérité » qu'est l'enfance.

Dans la quatrième et dernière partie « La fiction et l'enfance réelle », l'enfance sera définie dans l'incarnation d'un mythe qui se répercute dans l'intertextualité des différentes œuvres – à l'instar du principe de l'unité, principe organisateur que l'on trouve chez Proust, Balzac et Faulkner : Jean Pythre, Yvonne Piale et ses sœurs, Céline Soudeils, Thomas Lauve, Philippe Feuillie, Pascal Bugeaud et tant d'autres apparaissent chacun à son tour dans les différents romans de l'auteur. Le mythe de l'enfance, chez Richard Millet, est né ainsi dans la pluralité des textes qui convoquent des figures récurrentes :

Tout texte qui participe à l'élaboration d'un mythe rencontre un ensemble de textes qui parlent de ce mythe, textes avec lesquels il constitue une mythologie¹.

Richard Millet a-t-il construit sa propre mythologie au début du XXI^e siècle ? Entre une enfance vécue et une enfance écrite, le réel rejoint l'imaginaire : les espaces sont souvent communs, les événements de la réalité ressemblent à ceux de la fiction, les personnages se confondent, ce qui n'a pas été réalisé dans la vie se poursuit dans le roman, l'écriture et la réalité s'entremêlent. Les actants se déplacent ainsi d'un roman à un autre, se revoient dans diverses circonstances, avec d'autres personnages mais souvent dans le même milieu corrézien et parfois beyrouthin. Mais il y a certains personnages qu'on qualifierait de « personnages-mythiques » ou emblématiques et qui sont incarnés principalement dans Pascal Bugeaud, dans le narrateur collectif représenté par la première personne du pluriel et qui ressemble au chœur de la mythologie grecque, dans Siom devenu personnage et dans les « protagonistes-ombres » qui sont des êtres morts et remémorés ou vivants mais partis, inconnus ou passifs. Ces « personnages-mythiques » se retrouvent dans presque tous les romans (Pascal Bugeaud reflétant les autres personnages des romans comme Céline Soudeils, Philippe Feuillie, Thomas Lauve...). Ce recouplement original de textes crée-t-il en lui-même une mythologie interne, littéraire, contemporaine ?

Nous nous demanderons, par conséquent, si c'est le réel qui sert de toile de fond à l'imaginaire ou bien si ce sont les images inventées par l'auteur qui représentent mieux la réalité et la montrent dans son aspect violent. En effet, l'œuvre de Millet comporte des témoignages autobiographiques directs au cœur de la fiction même et son imaginaire

¹ M.-C. HUET-BRICHARD, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p.83.

suscite un recours aux vraies circonstances de sa vie réelle. Il s'agira alors de « mythobiographie » où fiction et réalité se répondent.

Le lecteur soumis aux mouvements de la langue, à ses différents rythmes et à la richesse de ses possibilités dans une écriture dense et rigoureuse, alliant les obsessions, les traumatismes, les blessures secrètes et les douleurs psychosomatiques, se demande : la réalité serait-elle « l'ombre » de l'imaginaire de Millet ? Les convergences entre la vie de Richard Millet et celle de ses personnages sont nombreuses et le texte inventé reflète parfois la réalité avouée de l'auteur. Le lecteur doit alors fouiller dans la géographie souterraine de l'être, dans les côtés morts du vivant, dévoiler la part obscure de la chute permanente de l'être dans le monde, celle du sacrifice que l'on fait de l'enfance et qui immole l'être dans le tombeau d'une nostalgie incurable. L'imaginaire mêlé à la fiction met ainsi en lumière l'implication de la vie personnelle de l'auteur dans la littérature contemporaine.

Tirillé entre deux mondes, l'un résumant sa vie et l'autre la transformant en fiction, Richard Millet devra affronter un troisième, le monde contemporain où il est question de la *modernité* et de l'*antimodernité* proposée par Antoine Compagnon. Cette question remettrait-elle Richard Millet et sa quête de l'enfance dans un classement contemporain ou « mécontemporain¹ » de la littérature actuelle ?

Pour Richard Millet, l'acte d'écrire se confondrait avec le désir de « guetter dans des bruits, des odeurs, des voix, des hallucinations, le fantôme de celui qu'on a été [et d'] échanger des hallucinations contre des illusions afin de trouver une vérité sur soi tapie dans l'enfance » (*FC*, 51). Nous chercherons alors, dans notre étude, à éclaircir, autant que l'on peut, cette vérité « ténébreuse » de l'enfance et des années qui ont suivi la perte de l'être ou la perte de la première enfance. Nous tenterons de dévoiler le secret des « protagonistes-ombres » se remémorant la première période de leur vie, le thème de l'enfance étant l'un de ceux qui envahissent tous les romans de Richard Millet, même ceux où il apparaît dans l'arrière-plan de l'intrigue. Étudier l'origine de ces métamorphoses fatales et inévitables, c'est se référer aux mythes dissimulés derrière le « dit » et l'« écrit » de l'auteur. Notre approche tiendra compte donc, d'une part, du mythe de l'enfance dans une perspective à la fois autobiographique et fictionnelle, et d'autre part, de l'apparition éventuelle d'un nouveau mythe littéraire.

¹ Ch. MORZEWSKI (dir.), *Richard Millet. La Gloire des Pythre, Lauve le pur et Ma vie parmi les ombres, Roman 20-50*, n°53, Québec, Septentrion, 2012, p.5.

En conséquence, comme appui à notre analyse de l'espace et du temps dans les romans et récits de l'auteur, nous nous référerons principalement, dans la première partie de notre travail, à l'étude de Jean-Yves Laurichesse, *L'invention du pays*, sur l'espace « natal » (La Corrèze), l'espace « lointain » (le Liban) et l'espace « inventé » (Siom) de Richard Millet, ainsi qu'à *La Poétique de l'espace* et *La Poétique de la rêverie* de Gaston Bachelard. Le *Roman des origines et origines du roman* de Marthe Robert et quelques articles de l'*Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* (dir. Joël Thomas) nous aideront à clarifier le rapport de l'enfant avec sa famille, lié directement à l'espace où ils se trouvent. *Temps et récits* de Paul Ricoeur et les *Œuvres* de Walter Benjamin seront un appui théorique pour l'étude du « temps réel » et du « temps imaginaire » chez l'enfant milletien.

En outre, l'aspect mythique dominant dans la deuxième partie de notre étude, nous ramène particulièrement aux références concernant la tradition chrétienne et les récits bibliques comme l'Évangile, la Bible et *Le Cantique des Cantiques* d'une part, et des études sur les *Allers et retours de l'enfant prodigue : l'enfant retourné* de Marc Bochet, *Les figures de l'errance* de Dominique Berthet et *Le Cordonnier de Jérusalem* de Gaël Milin, d'autre part.

Nous nous appuyerons, de surcroît, sur des études de l'imaginaire et des mythes comme *Littérature et Mythe* de Marie-Catherine Huet-Brichard, *Le Mythe et l'Homme* de Roger Caillois, *Le Sacré et le Profane* et *Les Aspects du mythe* de Mircéa Éliade, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand, l'*Introduction à l'essence de la mythologie* de Karl Jung et Charles Kérényi, les *Écrits* de Lacan et les analyses de Bachelard sur *L'Eau et les Rêves* et *La Terre et les Rêveries du repos*, ainsi qu'à l'étude de Asma Chamly-Halwani sur « *Lauve le pur* ou l'horreur fétide de la nuit et de l'impur ».

Des références sur la mort et la perte de l'enfance nous serviront d'appui dans la troisième partie, comme *Les Vivants et les Morts* (dir. Arlette Bouloumié), *L'Ère du récit d'enfance* (dir. Alain Schaffner), *Le Récit d'enfance et ses modèles* (dir. Anne Chevalier et Carole Dornier), les analyses de Benjamin, de Barthes, de Jung et de Levinas...

Finalement, dans la dernière partie, nous aurons recours aux études de Claude-Gilbert Dubois sur « Les modes de classification des mythes », de Jacqueline de Romilly sur *La Tragédie grecque*, d'Éliade (*op. cit.*), de Marie-Catherine Huet-Brichard (*op. cit.*) et de Walter Benjamin (*op. cit.*) pour illustrer « la création du mythe », et de Vincent Colonna sur *L'Autofiction et autres mythomanies littéraires*, de Philippe Gasparini sur

l'autofiction dans « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », d'Antoine Compagnon sur *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, concernant la fiction et l'autobiographie, la modernité et l'antimodernité chez Millet.

Plusieurs autres références seront primordiales pour l'agencement de notre thèse comme les études consacrées à Richard Millet : articles réunis par Christian Morzewski dans *Richard Millet : la langue du roman* et *Roman 20-50* et par Jean-Yves Laurichesse dans *Littératures*, ainsi qu'un bon nombre d'interviews et d'articles de presse parus dans *Le Matricule des anges*, *La Femelle du requin*, *L'Œil-de-bœuf* et autres, et du livre de « conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison », *Fenêtre au crépuscule*, le plus important du point de vue biographique de l'auteur.

Première partie
Deux espaces et deux temps

Au fil de ses romans et récits qui ont commencé avec *L'Invention du corps de saint Marc* (1983) et qui finissent (provisoirement) avec *La Fiancée libanaise* (2011), Richard Millet rend hommage à une terre et à un temps en voie de disparition, entre la haute Corrèze et le Liban, l'un en miroir de l'autre, l'un en écho de l'autre, comme deux lieux d'enfance et deux temps de vie. Puisant ses idées dans le passé et dans le présent d'une mémoire vive, il construit son espace romanesque singulier et un espace autobiographique commémorant l'enfance : deux espaces qui portent le temps et qui lui sont une doublure.

Richard Millet naît en Corrèze, à Viam, en 1953, et part en 1960 au Liban, avec sa famille pour y rester sept années. Donc les deux espaces sont d'emblée définis par la biographie de l'auteur et l'appartenance identitaire y est presque symétrique. L'écriture de ces espaces produit un temps à plusieurs valeurs : le temps réel, le temps imaginaire et le retour vers le passé.

Dans les deux chapitres qui forment la première partie de notre étude, il s'agit des espaces et des temps reproduits par l'auteur dans ses œuvres romanesques et autobiographiques. La Corrèze est le lieu de naissance de l'écrivain et de ses personnages qui grandissent dans « la vaste nuit limousine » (*FC*, 30) et dans le froid de la campagne isolée. Siom, l'espace romanesque créé par Millet à partir de Viam, est le lieu de la perte dans tous les sens du mot : le personnage enfant est perdu dans cet espace lointain, il perd ses parents qui partent pour de bon ou meurent, il y perd son enfance en quittant le village au début de l'adolescence et il demeure en recherche continue de « la chambre originaire » qui est le seul refuge maternel dans lequel il pourrait se blottir. Le Liban est le deuxième espace de l'enfance, de la découverte et de la croissance. C'est au Liban que Millet l'enfant hésite sur la question de l'identité : né dans le patois limousin, vivant ses premières années dans le français toulousain, il arrive au Liban pour étudier l'arabe et le latin, ce qui rend la délimitation d'identité une affaire difficile pour un enfant de sept ans. Quittant le Liban en 1967, il devrait rester loin de ce pays durant vingt-sept années de sa vie¹, comme dans un état d'exil, à cause de la guerre. Son retour en 1994 et les retrouvailles avec le passé l'ont emmené à explorer ce qui a été son être-enfant dans ce pays, à élaborer une quête de soi infinie au Pays des Cèdres.

¹ Un retour en 1975 inscrit dans le cadre de la guerre à laquelle Pascal Bugeaud a participé dans le « récit » *La Confession négative* est censé être réalisé par Richard Millet, comme il l'a laissé entendre dans un entretien avec J.-Y. Laurichesse où il déclare : « [...] l'engagement aux côtés des Chrétiens était plus "politique". » (cf. « "Comme une tentative pour aller au plus noir..." », entretien avec Richard Millet » *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.160)

Dans le deuxième chapitre, il s'agit du temps de ces deux espaces : le temps de la naissance corrézienne, le temps de l'enfance libanaise et le temps des livres c'est-à-dire le temps de l'adulte. L'enfant milletien ne se résigne pas à vivre sa solitude et son isolement sans trouver une façon de s'évader dans un autre temps ; il fuit son temps réel pour se transposer dans un temps imaginaire en recourant aux rêveries et aux lectures personnelles. Il rêve assez souvent pour qu'il n'existe plus dans sa propre vie mais dans un monde inventé auquel il n'appartient que dans sa plus profonde intimité. Les espaces, Siom et le Liban, ne sont plus ainsi que des champs temporels abstraits où le personnage erre sans frontières. Il est transposé dans la durée infinie du temps, dans l'« innocence » du temps, pour arriver à un point culminant : le temps figé. Il s'agira alors d'un retour perpétuel au passé, aux souvenirs déclenchés par les faits et les objets du présent. Il y a un recours incessant au passé : les livres sur le Liban sont une exposition des événements de l'enfance qui font miroir avec les circonstances des visites occasionnelles et les livres de la série corrézienne racontent presque tous le passé siomois dans différentes voix de narrateurs. La nostalgie du passé est déclenchée par le présent qui sollicite non seulement la mémoire mais aussi l'imagination : les faits sont racontés dans leur réalité et sont étoffés par des scènes de l'imaginaire milletien. L'écriture du passé enfantin tresse un fil rigide entre les époques mais garde l'enfance dans un « passé immobile », dans l'intemporalité, voire l'éternité.

Chapitre premier : La Corrèze et le Liban, double enracinement

La mythologie biblique a joint dans le chant du *Cantique des Cantiques* de l'Ancien testament, les deux terres qui forment l'espace écrit de Richard Millet, Sion et le Liban :

Sortez et voyez, filles de Sion, le roi Salomon avec la couronne dont sa mère l'a couronné le jour de ses épousailles, le jour de la joie de son cœur.

[...]

À moi, à moi, ma fiancée ! Viens à moi du Liban ; regarde-moi du haut de l'Amana, du sommet du Sanir et de l'Hermon, du fond de la caverne des lions, du haut des montagnes qu'habitent les léopards¹.

La géographie vécue par l'auteur du *Cavalier siomois* et d'*Un balcon à Beyrouth* témoigne d'un enracinement singulier dans ces deux terres : la Corrèze de la naissance, en particulier Viam baptisé Siom et le Liban de la deuxième enfance. Dans l'une comme dans l'autre, Millet et presque tous ses narrateurs et personnages naissent, grandissent, souffrent, relatent des souvenirs, renouent des liens avec l'enfance, vieillissent et meurent. Les deux espaces apparaissent fréquemment dans le même texte ; si l'action se déroule en Corrèze, le personnage éprouve simultanément une nostalgie du Liban et vice versa :

Je suis heureux de replonger dans la nuit de Beyrouth qui sent l'oranger, le levain et le laurier-rose, et même dans les puanteurs de Bab Edriss, comme en Corrèze, dans la moiteur hivernale des étables. (BB, 115)

Ce rapport est tissé par l'auteur entre deux espaces qui seraient liés vaguement par la mythologie ou par l'histoire lointaine, en l'occurrence le mandat français au Liban dans les années 1920-1943 ou même encore plus loin, depuis le XVI^e siècle où « François 1^{er} a signé une alliance avec l'Empire Ottoman qui faisait de la France la protectrice des chrétiens d'Orient² », selon l'historien Gérard Khoury. Ce rapport aux origines s'inscrit dans les mystères de l'enfance qui envahit les livres de Millet : le Liban et la France, deux espaces géographiques dont la zone d'intersection est l'enfance. Deux espaces et un temps, dirait-on, mais comme chez Proust, la « recherche du temps perdu » de l'enfance morte dont on ne cesse de ressasser les souvenirs, ne peut avoir lieu que dans des lieux à jamais perdus. Ainsi, les deux espaces qui feront l'objet d'étude de la

¹ *Le Cantique des Cantiques* (traduit de l'hébreu et commenté par Ernest Renan), Arléa, « Poche-retour aux grands textes », 1995 (éd. 2004), chapitre VIII vers 11 et chapitre IX vers 8, p.22-23.

² E. DAVIDIAN, « Le mandat français au Liban : entre réalité et imaginaire », www.libanvision.com (consulté le 22 juin 2010)

première partie, la Corrèze et le Liban, se métamorphosent-ils assez souvent en des « espaces temporels », des temps de l'enfance plutôt que des lieux de l'enfance.

À l'âge de trente ans, Richard Millet qui ne vit plus ni en Corrèze ni au Liban, publie, en 1983, son premier livre *L'Invention du corps de Saint Marc* dont le héros est un Corrèzien vivant au Liban. Ce livre sera un premier retour à la terre de l'enfance libanaise, l'écriture de ce roman se réalisant au moment où le Liban était en état de guerre, entre 1975 et 1983 et encore, selon Millet, « l'écriture apaisant cette douleur du retour au pays de l'enfance¹. » Le retour par écrit - géographiquement dans une phase ultérieure - au pays de la naissance, la Corrèze, et au pays de l'enfance, le Liban, remet en question le rapport de l'enfant au monde, de l'écrivain à la langue, de la langue au monde et de l'écrivain à l'enfant. Si éloignés qu'ils soient l'un de l'autre, ces deux mondes (les deux espaces : Corrèze-Liban et les deux temps : enfant-adulte) revivent intimement dans un même texte, dans une même mémoire et surgissent dans une même écriture nostalgique. La Corrèze d'une part et le Liban d'autre part témoignent d'un double enracinement de l'auteur dans deux terres qui servent de cadre non seulement spatial mais aussi temporel dans tous les romans et récits de Richard Millet.

¹ « Entretien avec Richard Millet », par Stéphane Giocanti et Richard de Seze, *L'Œil-de-bœuf*, n° 11, novembre 1996, p.7.

Section 1 – La Corrèze natale

1.1- Siom : territoire ancestral et berceau de l'enfance

Tu es né un dimanche de Rameaux, à sept heures du matin ; il faisait un froid coupant, et ta mère gémissait comme une âme en peine [...]. Tu es arrivé dans le matin blanc, aussi fragile que le givre sur les ardoises du toit, mon pauvre petit, tandis que ta mère se démenait telle que le diable en griffant jusqu'au sang le bras du docteur Labarre [...]. (VPO, 221)

La deuxième partie « Villevaleix » du grand roman de l'enfance *Ma vie parmi les ombres* s'ouvre sur le discours de Louise, la grand-mère du narrateur et personnage principal Pascal Bugeaud. Elle raconte le récit de naissance de Pascal à Siom alias Viam. Entre la fiction du récit et la réalité, le fil séparateur est presque invisible : le 29 mars 1953, le jour de la naissance de Richard Millet, était vraiment un dimanche de Rameaux et afin de puiser la vérité sur l'enfance de l'auteur dans ses œuvres, nous aurions souvent recours aux faits qui ont vraiment eu lieu et qui se sont répétés dans plusieurs textes mais qui varient dans leurs cadres et dans leurs paysages. L'enfance de Richard Millet et celle de ses personnages s'enchevêtrent dans la plupart de ses œuvres, une cinquantaine de livres où chacun « est d'[une] certaine façon, une tentative [...] pour épuiser sa propre matière, au plus près de l'autobiographie à laquelle il se dérobe » (FC, 22).

La Corrèze est le lieu d'origine de Richard Millet et dans « Le Jeune mort », quatrième nouvelle du recueil *Sept passions singulières*, publié en 1985, apparaît, pour la première fois, le cadre corrézien à travers un village simplement nommé « le bourg » et c'est dans la dernière nouvelle du même recueil qu'apparaît le nom Corrèze et l'initiale V. pour désigner Viam, lieu où naît l'auteur et où grandissent ses personnages. Millet replonge dans sa mémoire d'adulte pour évoquer une réalité concrète, sa propre enfance, sur laquelle viennent se greffer d'autres enfances, rêvées ou imaginées, qui la complètent, l'interprètent ou la déforment. Sa naissance en Corrèze évoquée en détails dans *Ma vie parmi les ombres* est une narration biographique mais les années de la première enfance narrées dans le même roman portent un aspect tellement vrai que l'imaginaire se reflète dans la réalité au point de nous demander quelle serait la vérité : les années de l'enfance solitaire passées à Siom racontées dans ce livre ou bien le témoignage de Richard Millet dans *Fenêtre au crépuscule* à propos de ses premières années de vie siomoise ?

Même si j'ai longtemps rêvé d'y avoir passé mes premières années au point, parfois, de mentir à ce sujet, par souci de pleine appartenance à une communauté, je n'ai fait qu'y voir le jour et l'ai quitté pour suivre mes parents [...]. (FC, 51)

Le besoin presque vital de ne pas sombrer dans l'oubli, voire dans la mort, pousse l'auteur à revenir sur les premières années de sa vie, cette époque privilégiée de son existence, et si ce n'est de les vivre au village natal, du moins de les inventer, de les vivre autrement dans l'expérience de l'écriture. Il évoque Viam qui le « ramène à [lui]-même dans l'évidence de la perte » (50) et Pascal Bugeaud, celui qui est né un dimanche de Rameaux, grandit en Corrèze avec ses tantes et sa grand-mère maternelle alors que Richard Millet n'y a vécu que sa naissance.

Celui-ci évoque, à l'occasion, les rites corréziens qui participent de la mythologie chrétienne, ceux qu'on pratique à la naissance d'un enfant – en l'occurrence sa propre naissance – événement qui a coïncidé avec le début de la Semaine sainte dans *Ma vie parmi les ombres* : déjà le jour de Rameaux est un « bon signe » pour les tantes de Pascal Bugeaud, Marie et Jeanne, personnages « qui ont vraiment existé¹. » Le dimanche avant Pâques commémore l'entrée triomphale de Jésus dans Jérusalem sur un âne, accueilli par la foule des gens portant des rameaux de palmiers ; les rameaux verdoyants qu'il est difficile de trouver au début du printemps dans les régions froides « sont devenus du buis² » selon Yves Papin dans *Les Expressions bibliques et mythologiques*. Marie et Jeanne, raconte la grand-mère Louise à Pascal Bugeaud, « aussi dévotes que superstitieuses [...] étaient allées faire bénir du buis par l'abbé Guerle » et ont « recueilli tous les œufs pendant la Semaine sainte [...] pour en faire une gigantesque omelette [...] servie à l'occasion de ton baptême [...] chacun mangeant de ces œufs censés porter bonheur, surtout à toi qui avais reçu, à cause du jour où tu es né, le prénom de Pascal » (VPO, 239).

Richard Millet recourt souvent dans ses textes et ses épigraphes aux rites chrétiens, aux mythologies grecques et aux références bibliques. L'œuf est un symbole universel (dans les mythologies celtes, grecques, égyptiennes...) de la vie et de la naissance ou de la renaissance, symbole de Pâques par excellence - Pâques étant le jour de la commémoration de la résurrection de Jésus-Christ, le troisième jour après sa passion. Les Bugeaud célèbrent le baptême de leur nouveau-né en servant les œufs en omelette, croyant que l'œuf est un porte-bonheur pour celui qu'on a baptisé Pascal en se référant au nom de l'agneau Pascal, celui qui a été sacrifié par Abraham à Dieu à la place de son fils. L'agneau est le symbole du « renouveau et de la victoire de la vie sur la mort » et le nom de Pascal a pour origine Pâques qui renvoie à la « fête juive appelée

¹ C. STRIFFLING, « Richard Millet, le fataliste », 12 novembre 2003, www.parutions.com (consulté le 25 juin 2010)

² Y. PAPIN, *Les Expressions bibliques et mythologiques*, Paris, Belin, « le Français retrouvé », 2008, p.159.

Pessah, nom signifiant “passage” et commémorant la sortie des Hébreux hors d’Égypte¹. » Selon les Évangiles, la crucifixion de Jésus a eu lieu au moment de cette fête dont le nom hébreu devient « Paskha », puis en latin « Pascha » et en français « Pâques ».

Ainsi l’auteur profite-t-il de cet événement pour appeler le personnage principal de son grand roman corrézien Pascal, dont le nom de famille est Bugeaud, à l’instar de celui de la famille maternelle de Richard Bezeaud². L’écrivain, dans le récit de sa naissance comme dans tant d’autres narrations autobiographiques ou imaginaires, vise l’histoire de son monde sous forme d’une lignée vouée à disparaître complètement. On entend le récit de naissance de la bouche de la grand-mère Louise et le récit de la famille Bugeaud narré par Pascal, comme on entend tant d’autres biographies racontées par le chœur siomois dans *La Gloire des Pythre*, par Yvonne Piale dans *L’Amour des trois sœurs Piale*...

Le narrateur recueille interminablement des récits d’aïeux et raconte son enfance en leur compagnie, il préserve son attachement à la terre natale et à la communauté. Le souvenir de ses ancêtres lui est légué comme héritage qu’il devrait transmettre :

[...] enfant et adolescent, à Siom, [...] j’ai beaucoup écouté les vieilles femmes mais aussi les idiots, les soûlots. [...] des figures souvent intéressantes que j’ai [...] appris à écouter et qui m’ont donné bien des éléments de ce que j’écris aujourd’hui³.

Siom, berceau de l’enfance et territoire ancestral, est évoqué en témoignant d’une époque révolue où ne restent que les souvenirs et les ombres des êtres disparus. La mémoire des conteurs et de l’auteur crée les souvenirs du narrateur. Siom rejoint la question cruciale de l’originel et par suite de l’enfance. Pascal Bugeaud grandit dans le décor corrézien dans *Ma Vie parmi les ombres* et beaucoup plus tard devient combattant à Beyrouth dans le décor libanais de la guerre auquel nous reviendrons dans la deuxième section. La Corrèze est décrite à travers le regard de l’enfant qu’était Pascal Bugeaud et du narrateur qu’il est à cinquante ans. Les souvenirs d’enfance se mêlent à l’imagination de l’adulte ainsi qu’à la réalité des paysages et des humains. Ainsi la Corrèze incarne-t-elle, dans son cadre naturel et dans son décor architectural, le monde de l’enfance et de la croissance dans maintes œuvres de Richard Millet : les narrateurs de *L’Angélu*, de *La Chambre d’ivoire* et de *L’Écrivain Sirieix* sont tous des siomois dont l’enfance a été solitaire et quelque peu réservée, André et Jean Pythre grandissent et meurent à Siom, les

¹ F. VECOLI, *Le Petit livre des symboles*, Paris, First, 2007, p.10.

² Pascal Bugeaud est aussi le héros du grand roman *La Confession négative* (2009) dont les péripéties se déroulent à Beyrouth pendant la guerre de 1975.

³ *La Femelle du Requin*, n° 16, automne 2001, p.51.

sœurs Piale y vivent leurs amours, Céline Soudeils y expérimente la souffrance de la séparation, Thomas Lauve y passe son enfance solitaire, le jeune Pierre-Marie Lavolps rôde comme un renard à Siom et, enfin, Nada, la libanaise de Jezzine, se réfugie à Siom pendant la guerre de 2006 au Liban avec ses deux neveux qui s'y sont intégrés sans difficulté...

1.2- Entre la fluidité de la Vézère et l'austérité du granit

Le décor corrézien qui apparaît pour la première fois dans *Sept passions singulières* où le personnage central, écrivain habitant à Paris, va séjourner dans son village natal désigné par V. et situé en Corrèze, ne cesse de se répéter dans les romans qui suivent. Dans *Ma vie parmi les ombres*, les paysages, apparemment objectifs, sont perçus par la sensibilité d'un enfant et les souvenirs d'un adulte ; Pascal Bugeaud revit sur le haut plateau corrézien de deux façons : en se remémorant sa vie d'enfant avec les êtres chez qui il a grandi ou en la recréant dans l'imaginaire romanesque. Ce qui a été la première Corrèze dans *Petite suite de chambres* est familier mais aussi étrange :

Corrèze : le nom suscite un espace sans prestige, rude, figé dans la vibration tenue de ses éléments : bois de hêtres et de châtaigniers [...] ; landes courtes : y affleure la pierre, y ploient les jeunes bouleaux, les massifs de genêts, de genévriers, d'aubépine, de houx ; constructions lourdes (gris de la pierre, de l'ardoise, du ciel, etc) ; images élémentaires : ce mélange de granit, de schiste, de bois et d'eau, je le retrouve, moins rude, dans le nom de la Vézère : la rivière coulait jadis en bas du village. (SPS, 143)

Le narrateur évoque un espace qui formerait un monde narratif spécifique à Millet : le fleuve de la Vézère vient adoucir le paysage de pierre et d'arbres. Et les odeurs qui marquent Pascal Bugeaud dans son enfance, à l'instar des souvenirs proustiens dans *À la recherche du temps perdu*, témoignent d'un ensemble de sensations qu'on ne pourrait vivre qu'en Corrèze. Les éléments cités reflètent l'austérité du paysage ; outre le « hêtre », le « châtaigner » et le « bouleau » qui résistent au froid intense de la haute Corrèze, les « genêts », les « genévriers », l'« aubépine » et le « houx », par leur caractère sauvage et sec rappellent la dureté du « granit » et de la « pierre » ainsi que la rigidité du caractère humain dans cette région du monde qu'on dirait primitive et encore vierge : « [...] aussi les générations se transmettent-elles formules et mots secs, sans gravité, sans saveur, usés comme des pierres de seuil » (144-145).

Le paysage corrézien est l'arrière-plan de toutes les enfances romanesques de Millet. Dans *Le Renard dans le nom*, Christine Râlé est assassinée, on n'en est pas sûr, sur les hautes terres limousines, par Pierre-Marie Lavolps qui rôdait dans la nuit siomoise ou dans les bois de Veix tel un diable innocent, ou bien nageait dans le lac de la Vézère

au milieu des eaux sombres. Millet décrit souvent le paysage pour le superposer à l'enfance au point de ne plus pouvoir distinguer l'arrière-plan du premier plan de l'écriture. La description du paysage et la narration de l'enfance de Lavolps, par exemple, se confondent dans une même phrase :

[...] ce beau garçon au corps ivoire, sortant des flots comme s'il remontait du lit ténébreux de la Vézère [...] c'étaient les eaux de l'enfance qui continuaient de couler en lui. (*RDN*, 54-55)

Le paysage corrézien bien qu'il soit souvent évoqué sobrement, constitue le pays des romans milletiens ; on assiste à la croissance des enfants comme on regarde un film où le paysage devient un élément intrinsèque de la vie du personnage et même de son corps. Céline Soudeils, dans *Le Cavalier siomois*, réagit à la nouvelle du retour de son père en rougissant : « [...] j'étais soudain plus nue que les rochers de la Vézère » (*CS*, 32) et au mépris du fils Theix de quinze ans : « Je suis rentrée dans Siom [...] comme une figure regagnant le vitrail qui orne le chœur de notre église [...]. J'étais entrée dans le silence des enfants tristes » (44-46). Ainsi, son corps s'unit aux rochers, sa face se colle au vitrail de l'église et elle entre à Siom comme elle entre dans la tristesse. Il y a ainsi une union forte du réel et de l'imaginaire, du concret et de l'abstrait. La géographie que trace le retour mémoriel du narrateur-auteur dans les romans est liée à la méditation sur l'enfance et, plus loin encore, sur les origines de l'être et, bien sûr, sur la mort.

La Vézère, son lit d'eau « noire » et ses rochers en granit se mêlent à la vie des enfants-héros tels des adjuvants qui participent à l'évolution des événements. Le narrateur, souvent un adulte en quête de son enfance perdue ou relatant la vie d'un enfant, ne finit pas de fouiller les lieux pour retrouver les êtres qui y ont vécu et les décors qui ont déclenché tel ou tel fait (comme le crime mystérieux de Pierre-Marie Lavolps). Les personnages qui ressemblent, d'une façon ou d'une autre, à l'auteur qui est né et a passé dans son enfance beaucoup de temps en Corrèze¹, figurent dans plusieurs romans : Marc de *L'Invention du corps de saint Marc*, le musicien de *L'Angélu*, le narrateur de *Petite suite de chambres*, Sirieix l'écrivain, Céline Soudeils du *Cavalier siomois*, Thomas Lauve de *Lauve le pur*, Philippe Feuillie de *La Voix d'alto*, Pascal Bugeaud de *Ma vie parmi les ombres*, de *La Confession négative* et de *La Fiancée libanaise*, Pierre Tarnac de *Tarnac* ; et il y a ceux qui ont vécu toute leur vie à Siom et dont l'enfance a toujours quelque chose de sombre tels Jean Pythre de *La Gloire des Pythre*, les Râlés du *Renard dans le nom*, Amélie Piale de *L'Amour des trois sœurs Piale*,

¹ Il allait passer les vacances d'été en Corrèze (*FC*, 52).

Estelle de *Dévorations*... Et si le personnage n'est pas d'origine corrèzienne, il pourrait visiter Siom comme Nada du *Sommeil sur les cendres*. En somme, la double géographie qui se trouve dans les romans de Millet, la Corrèze et le Liban, est en même temps une double enfance et le voyage dans les souvenirs fait revivre un monde perdu dans l'un ou l'autre pays. Est-il perdu concrètement au Liban à cause de la Guerre Civile et en Corrèze à cause de la disparition du patois et de la mort des générations ?

Gaston Bachelard montre dans *La Poétique de la rêverie* que « les hommes passent, le cosmos reste [...] un cosmos que les plus grands spectacles du monde n'effaceront pas dans tout le cours de la vie. La cosmicité de notre enfance demeure en nous¹. » Si Richard Millet dit assister à la fin d'un monde en Corrèze ou plutôt à sa mort, il est toutefois conscient que mettre sur papier « les mots » de ce monde l'éternisera, ces mots-là remontant des confins de la mémoire qui garde intacte l'enfance et ses circonstances. Le paysage corrèzien est le monde où se passe cette enfance et même l'adolescence ; effleurant l'autobiographie ou purement imaginaire, l'enfance décrite n'a jamais été joyeuse ou paisible.

La « noirceur » de l'eau de la Vézère ainsi que la dureté du granit sur les hautes terres limousines ont toujours miroité dans l'âme des personnages adultes, ce qui ne cessait pas de se refléter dans la vie de leurs progénitures et de tous les êtres en bas-âge. André Pythre, par exemple, comme son fils Jean, sont des figures « noires » ; le grand Pythre « se mettait à crier comme le diable, [...] on aurait dit que sa voix sortait du puits, froide, profonde, toute noire » (*GP*, 189) et Jean était « frêle et solitaire, semblable à ces bouleaux qui poussent isolés au bord de la lande » (229) ; Jacques Lauve avait des pas « chaussés de nuit » (67) et était parmi ceux qui ont lutté « entre le granit et le ciel » (68) et Thomas, le fils, était de ceux « dont l'enfance n'était jamais passée » (99) comme les habitants des hautes terres limousines à qui Thomas relatait son enfance et qui ont fini par « acquérir peu à peu la nature du granit, du bois, des eaux claires ou sombres » (100). Dans les romans de Millet, il n'y a pas d'enfance sans paysages naturels et il n'y a pas de parents sans enfants noircis par leur reflet en eux. C'est que lorsqu'on croît entre le granit et le froid, entre l'eau sombre et les arbres raides, on n'a pas le caractère doux ni l'âme joyeuse. Sur un plateau où l'horizon semble si réduit, on finit par accepter l'étoile à laquelle on ne peut pas échapper ; les enfants grandissent souvent dans une atmosphère dénuée de tendresse ou de chaleur humaine. Le père et la mère sont perpétuellement absents mais aussi leur dégoût et leur éloignement psychologique de leurs enfants ne peut

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.92.

être que frappant. Les adultes qui participent à l'éducation des petits sont souvent froids ou distants. Les parents dont la vie évolue au milieu du granit, finissent par partir dans tous les sens du mot : voyager, s'éloigner, disparaître ou mourir.

1.3- L'abandon parental à Siom

On entend Pascal Bugeaud se plaindre dans *Ma vie parmi les ombres* :

[...] le fait de n'avoir plus de père, ajouté à l'absence quasi perpétuelle de ma mère, fit de moi un être à part. (VPO, 163)

et Céline Soudeils de parler de sa mère dans *Le Cavalier siomois* :

À la fin des vacances, elle m'a laissée là, sur les hauteurs de Siom, dans la froide maison des Geniettes où je suis née. (CS, 14)

et sa mère de lui annoncer à son tour :

- Ma petite, il va falloir que tu t'habitues à ce que ton père ne soit pas là...
(34)

L'enfance selon Bachelard est un « archétype du bonheur simple¹ » ; néanmoins, les images de la solitude, de la froideur, de l'abandon et de toutes sortes de mélancolie s'attachent à l'enfance dans les œuvres de Millet. Siom est l'endroit où l'enfant milletien naît, où sa mère meurt, s'éloigne ou garde ses distances, où son père disparaît, part à la guerre ou le traite violemment. L'image de la famille est d'ores et déjà détruite et quand elle est constituée d'un père, d'une mère et d'un enfant, il est rare qu'elle reste soudée jusqu'à la fin de son histoire. On assiste à la ruine de la famille qu'on découvre dans les pensées de l'enfant, dans ses comportements et dans sa froideur. Siom, le lieu, et les hautes terres limousines seraient-ils la cause de ce déséquilibre familial ?

La représentation des enfants corréziens est souvent sans mère protectrice et sans père sauveur ; l'enfant grandit entre les mains de vieilles femmes comme Pascal Bugeaud chez ses grands-tantes et sa grand-mère, Céline Soudeils chez sa grand-mère, Thomas Lauve dont la mère est partie vit avec son père, Jean Pythre dont la mère et la sœur sont parties grandit avec son père... L'image de l'enfance parfaite est déformée. L'enfant grandit pour connaître que le monde n'est pas parfait c'est-à-dire que la figure familiale (père, mère, enfant) manque d'éléments et que ce manque est dû à une cause : il se sent lui-même coupable de cette absence du père ou de la mère et il porte ce sentiment de culpabilité jusqu'à l'âge adulte, celui où il se souviendra de l'enfance. Ses souvenirs reprennent le passé de sa famille dans tous les détails qu'il peut revoir ou même

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.106.

imaginer, comme le dit Arturo-Perez Reverte dans l'article « Ma vraie patrie, c'est mon enfance » paru dans le *Magazine littéraire* en 2001 :

La seule vraie patrie, celle qui compte, c'est l'enfance, avec tout son cortège de souvenirs : le souvenir du père et de la mère, les tombes de la famille, les ancêtres, les livres, l'histoire, la mémoire qui conduisent à ce que je suis, voilà le vrai terreau qui constitue l'homme, voilà la base à partir de laquelle ma vie peut advenir¹.

Ceci s'applique surtout au roman *Ma vie parmi les ombres* : Pascal Bugeaud est un quinquagénaire qui se souvient de son enfance en Corrèze et il relate à son amante l'histoire de ses ancêtres, de ses grands-tantes, de ses parents, des livres qu'il volait tout en étant conscient de la perte de ce monde qu'il est en train de faire revivre dans ses paroles. Lorsqu'il vivait à Siom, sa mère était absente et il évoque son désir de la revoir tout en s'aventurant dans les caves :

[...] je marchais sur les pas de ma mère pour me retrouver non pas dans une cave de haute Corrèze mais en un tombeau royal [...] finissant par l'appeler, cette mère qui n'était jamais là mais ailleurs, très loin, dans un tombeau de la Vallée des Rois où elle finirait bien, si je me tenais coi, par se retourner vers moi comme une reine d'Égypte, cernée d'or et de nuit, proche et lointaine, belle comme jamais on ne l'avait été à Siom, et dans tout le canton des Buiges. (*VPO*, 61)

Le décor dans lequel se trouve déjà l'enfant est sombre et profond ; la mort y règne à travers l'évocation du mot « tombeau » qui se répète deux fois en parlant de la mère, « un tombeau royal » et « un tombeau de la Vallée des Rois », lieu de leur rencontre imaginaire. La haute Corrèze, Siom et le canton des Buiges y sont également évoqués, ils construisent la scène réelle où se passe la transposition en un monde mythologique égyptien où le charme connu des reines d'Égypte se confondrait avec le visage absent de la mère. L'atmosphère corrézienne ne peut se séparer, dans la description milletienne, de l'absence parentale ; le caractère « granitieux » des habitants est, semble-t-il en fait, une cause de la froideur de la mère qui embrassait son fils « comme on embrasse un mort » (*VPO*, 28). L'image de la mère absente et froide est quelque peu gracieuse, élevée au rang de la royauté : « tombeau royal », « Vallée des Rois », « une reine d'Égypte cernée d'or. » Pascal Bugeaud l'adulte reconstruit l'enfant en lui avec des images rêvées, la réalité servant de point d'appui à l'abondance de l'imagination, il est en quête d'une réalité qui aurait dû avoir lieu mais qui n'a existé que dans la perte et les ruines des souvenirs.

¹ Cité par T. IVASSIOUTINE, « L'enfance inspiratrice des romans de Romain Gary » dans *L'enfance inspiratrice. Éclat et blessures*, (textes réunis par Toby Garfitt et Claude Herly), Paris, L'Harmattan, 2004, p.181.

Cette réalité ne concerne pas uniquement les héros milletiens mais aussi les histoires passagères des familles qui laissent leurs progénitures grandir loin d'elles bien qu'elles aient pu les élever elles-mêmes comme la fille Poirier qui avait dû épouser « un kabyle », un « sang neuf » donc un étranger à Siom – le mélange de sang étant devenu fréquent après la Seconde Guerre mondiale – et qui sont revenus à Siom « avec le fils qui leur était né et qu'ils placèrent en pension, à Ussel, la fille Poirier s'enfermant avec son époux, au bord du lac, dans l'alcool, le silence et la haine » (196). Bien que l'histoire de cette famille occupe un bref passage du roman, il est nécessaire de remarquer l'abandon qu'infligent les parents siomois à leurs enfants. Le père de Pascal Bugeaud est absent on ne sait pourquoi : a-t-il abandonné la mère avant la naissance du fils ? Est-il mort ou détenu en Indochine ? Est-il devenu infirme à cause de la guerre ? Savait-il qu'il avait un fils et laissait-il exprès son identité inconnue ? Est-il corrézien ou une connaissance passagère de la mère qui travaillait à Vichy ? On se demande, avec le narrateur, tout au long du roman, quel père serait celui qui ne voulait ou ne pouvait revenir visiter son fils à Siom ou à Villevalaix. D'ailleurs, le père n'est évoqué qu'à la page 156 pour la première fois par Marie, la grand-tante de Pascal âgé à ce moment de sept ans, et en public, dans la salle de classe, devant les écoliers. Le narrateur comprend à ce moment qu'il faudrait arrêter de fuir l'idée du père et qu'il était temps de regarder les choses en face en avouant :

Marie [...] me forçait à contempler celui qu'il ne m'avait pas été donné de connaître – ou dont je ne gardais aucun souvenir ; de sorte que le contempler en face, [...] c'eût été regarder l'invisible, ou ce qui n'a pas de visage [...] mêlant la figure du Créateur et celle de mon propre géniteur [...] j'avais fini par me croire le fils de Dieu. (VPO, 157)

L'image de la famille est attachée, selon G. Bosetti, aux « mythes de la chrétienté » dans les sociétés occidentales « où les références aux Écritures Saintes et à la mythologie catholique restent prégnantes¹. » Le fait que le narrateur s'imagine le descendant de Dieu, c'est-à-dire qu'il doit sa vie au Père et à sa mère, est une tentation de recomposer une famille malgré l'inexistence quasi totale du père dans sa vie. Les trois éléments, père, mère et fils, sont réunis par Pascal pour constituer une famille où « l'enfant [est] devenu un nouveau Dieu et représenté comme le sauveur de [la] famill[e] désemparé[e]². » Abandonné originellement par son père et délaissé par sa mère absente, l'enfant vit le mythe de l'incarnation : il incarne l'image de Dieu dans celle de son père

¹ G. BOSETTI, « Le mythe de l'enfance. Sur le palimpseste des Évangiles », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, (sous la direction de J. THOMAS), Paris, Ellipses, 1998, p.216.

² *Ibid.*

pour le faire vivre constamment avec lui puisque le Créateur est toujours « omniscient et omniprésent¹ », il n'abandonne pas, il est « invisible » mais présent.

En effet, « le Bâtard, selon Marthe Robert, veut tout ce que le monde vivant offre aux convoitises de l'imagination, c'est là sa marque propre [...] ; et s'il était seul à régner là où s'élaborent les images consolantes de l'enfance non surmontée, il serait dans chaque livre destiné à le venger la somme illimitée de ses aspirations et de ses reniements². » Pascal Bugeaud transforme, à l'aide de son imagination qu'il sollicite à fond, le réel en image idéale où il est « le fils de Dieu. » Il laisse parler ses désirs cachés en donnant à son père l'image ultime de la perfection. Le bâtard qu'il est, tend à devenir, lui aussi, le fils divin que nulle réalité ne peut déformer. Les enfants siomois dont les pères présents sont violents ou agressifs se moquaient de Pascal Bugeaud qu'ils traitaient de « bâtard », sauf quelques-uns comme Jean Pythre, Philippe Feuillie et Thomas Lauve qui, s'ils ne vivent pas en harmonie familiale avec leurs parents, souffrent de l'absence de l'un ou de l'autre, ou même de la froideur et de la distance. L'image de l'enfant-fils de Dieu qu'a inventée Pascal peut s'appliquer à tout enfant siomois, celui qui vit le mal de l'abandon parental, celui qui devrait supporter la froideur du granit calquée dans les paroles et les gestes du père ou de la mère et celui qui grandit dans l'innocence, voire dans l'idiotie en vivant sous l'œil agressif du père ou la peur naïve de la mère ou en se voyant partir de Siom pour de bon, achevant ainsi la phase inoubliable du premier âge.

1.4- Le départ de Siom ou le retour avec la fin du premier âge

Les hautes terres limousines de Richard Millet sont le lieu froid de la naissance, de la mort et surtout du départ dans tous ses sens : Pascal Bugeaud, à dix ans, quitte Siom à la mort de Marie, sa grand-tante, pour aller vivre à Villevaleix avec sa grand-mère Louise :

[...] chassé de ma première enfance, j'entrais dans la deuxième sous le regard d'une femme silencieuse que je connaissais mal et qui m'avait toujours fait un peu peur. (VPO, 223)

Son déménagement, son arrachement à la terre natale et à ses paysages, son éloignement de ce qui a construit sa « première enfance » et de ceux qui ont contribué à sa croissance commencent avec la mort de Marie. Il est « chassé » de son enfance comme il a été obligé de quitter Siom. Enfance et Siom se trouvent confondus dans le temps

¹ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2005, p.710.

² M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972 ; nouvelle édition, Paris, Gallimard, « tel », 2009, p.231.

comme dans l'espace. Pascal est arraché à ce qui deviendra dans tous les livres les deux éléments essentiels sans quoi la narration milletienne n'évolue pas : l'enfance et Siom. À seize ans, à la mort de Louise, il retourne à « Sion » pour vivre chez les Allagnac. L'orthographe de Siom a été modifiée et s'est transformée en Sion : la pureté de l'enfance a exigé que l'auteur se réfère au nom originel de Siom, celui qu'un enfant lirait en prononçant le « m ». Siom change juste dans le titre de la troisième partie du livre et devient Sion, le nom biblique littéral de la ville juive à Jérusalem, tandis que dans le texte l'orthographe de Siom ne change point. Pour ne pas s'éloigner de l'homogénéité du texte et pour figer, en quelque sorte, Siom dans le temps, l'auteur a voulu garder Siom de l'enfance intact dans le livre. En revanche, en changeant juste le titre, il essaie de marquer une époque : le retour de l'adolescent et la perte de l'enfance sereine comme pour rappeler le retour du peuple juif dans la Bible à Sion ; ainsi pourrait-on comparer son retour à une scène biblique dans le cadre d'un acte salvateur.

Sion est le lieu de l'adolescence, l'enfance est enterrée dans les confins de Siom où l'on a assisté à la mort ou au départ, non seulement de Marie et de Louise, mais d'une langue, d'une race et d'une civilisation.

Le narrateur du *Goût des femmes laides* est chassé de son enfance à l'âge de huit ans ; il vit à Siom avec sa famille « depuis quelques semaines » mais la fin de son enfance s'inscrit dans la révélation de sa mère :

Je fais partie de ceux à qui leur mère a dit qu'ils ne sont pas beaux. [...] je l'ai peut-être moins entendu que redouté ou deviné dans son regard, enfant, pendant les quelques années où, repliés sur nous-mêmes, abandonnés, malheureux, nous avons vécu à Siom, sur ces hautes terres limousines où je ne retournerai probablement plus. [...] la fin de l'enfance ; la mienne s'achevait, à huit ans, en apprenant que le beau et le laid ne s'appliquent pas qu'aux bêtes et aux choses, mais aux êtres aussi. (*GFL*, 12-14)

Réalisant qu'il était laid et le connaissant dans la bouche de sa mère, l'enfant de huit ans est arraché à l'innocence de l'ignorance pour commencer une nouvelle vie d'« enfant âgé », qui désire être écrivain et qui donne de Siom la même image décrite par Pascal Bugeaud : tristesse, solitude et fermeture. Siom, le lieu où il arrive encore flânant dans la paix de sa première enfance, se transforme en un Siom morne, sombre, éloigné du monde, le Siom de la laideur qu'il a découverte dans le reflet de son visage dans les yeux de sa mère et de sa sœur qui, elle aussi, ne niait pas le fait qu'il était laid.

De ceux qui ont achevé leur premier âge en arrivant à Siom, il y a aussi André Pythre qui, à treize ans, assiste à la mort de sa mère Marthe et à son enterrement à Prunde pour aller commencer sa vie à Siom :

Il savait [...] que c'étaient ses derniers jours parmi nous, qu'il fallait sans tarder quitter Prunde [...] et aller avec l'autre [Aimée Grandchamp], l'innocente, se faire un nom de l'autre côté du plateau, sur la terre de Siom. (GP, 77)

Il parcourt le chemin de Prunde vers Siom, accompagné d'Aimée Grandchamp, pour aller vivre dans la ferme de Veix. Il achève sa première enfance, au moment de son arrivée à Siom qui, encore une fois, marque par son orthographe, le passage de la période d'innocence et d'ignorance vers la deuxième enfance ou vers l'adolescence :

Il était le maître, nous le saurions assez vite, c'est-à-dire aussitôt [...] qu'il eut demandé au patron la route de Siom. Il avait dit Siom et non, comme nous autres, Sion. (90)

La transformation du nom de Siom accompagne le départ, l'arrivée de l'enfant ou bien son retour à ce pays et on ne peut le prononcer « correctement » que quand on a atteint un certain âge, celui de l' « après-enfance. » Sion qui était Siom était Viam qu'on prononce Vian, le village natal de Richard Millet. Son arrachement à cette terre et l'espoir difficile d'un hypothétique retour rappelle la référence à la Bible des exilés juifs dans le psaume 137 : « Près des fleuves de Babylone, là-bas, nous étions assis et nous pleurions en nous souvenant de Sion¹. » On pourrait écouter les mêmes pleurs des enfants-héros de Millet.

Thomas Lauve assiste, à l'âge de dix ans, à la séparation de ses parents ou plutôt au départ de sa mère Anne-Marie qui quitte Siom pour de bon :

Elle était partie sans un mot, ni lettre d'adieu, comme ça [...]. On n'entendit plus jamais de piano, à Siom. Le père et le fils vécurent comme ils le faisaient du temps d'Anne-Marie. (LP, 161)

Son enfance est achevée avec un départ aussi, un éloignement de Siom où il est né : la fuite de sa mère. Il vit en compagnie de son père qui n'espérait rien de lui et qui le traitait déjà comme un adulte raté.

Une enfance aussi remarquable par le déplacement et la perte est celle de Céline Soudeils dans *Le Cavalier siomois*. La fille de dix ans qui vivait en Afrique au bord de la mer Rouge avec ses parents en perpétuelle dispute, se trouve arrachée à sa famille quand sa mère l'amène à Siom vivre avec sa grand-mère qu'elle n'aimait pas :

À la fin des vacances, elle m'a laissée là, sur les hauteurs de Siom, dans la froide maison des Geniettes où je suis née [...]. Je me suis retrouvée là, le nez contre l'automne, avec la mère de maman. (CS, 14)

Son arrivée à Siom achève son enfance pour plusieurs raisons : elle s'éloigne de ses parents, sa grand-mère meurt et sa mère revient pour lui annoncer qu'il fallait qu'elle

¹ « Psaume 137 » dans *Livre des psaumes*, www.biblique.fr, 11 octobre 2005 (consulté le 17 septembre 2010).

s'habitue à l'absence de son père. Au milieu de tous ces événements, elle reçoit une gifle de sa mère pour la raison qu'elle n'était pas triste à la mort de sa grand-mère et qu'elle ne faisait pas semblant de l'être :

Elle m'a giflée. J'avais dix ans et c'était la première gifle qu'on me donnait, une blessure, l'outrage à une enfant solitaire et calme, le coup porte à la croupe d'un cheval qu'on éloigne, un geste d'adieu en quelque sorte. (24)

Ce geste fatal a changé non seulement le cours de la vie de l'enfant mais aussi le cours de l'intrigue : chassée de l'intimité du monde familial où elle vivait à Djibouti, elle subit la solitude de Siom pour être finalement assassinée moralement au cœur de son enfance et pour se transformer en « cavalière siomoise » qui rôde dans les forêts des hautes terres limousines en quête de son père mais voire en quête de l'enfance qu'elle a subitement perdue. Elle voulait partir de Siom, traverser monts et vallées pour revoir son père, pour remonter dans le temps et rentrer dans son premier âge :

Le savais-je bien, qui j'étais, à ce moment, le long des talus blancs, habillée comme un romanichel : plus rien d'une fille, vraiment, encore moins d'un enfant, mais, je le voulais ainsi, cavalier chevauchant depuis Siom une monture imaginaire à travers des territoires qui n'étaient plus ceux du haut plateau limousin, du moins plus simplement les forêts, les brandes et les landes bossuées de ma terre natale, mais aussi les steppes traversées par Iegorouchka, Pietchorine, Michel Strogoff... (72-73)

Le titre de ce livre annonce déjà un Siom qu'on traverse à cheval, qu'on explore héroïquement ; un Siom fermé, d'où on ne peut sortir que par l'imagination. Céline Soudeils se confond avec Siom l'espace et avec Siom le temps : l'enfance de Céline s'achève avec les frontières de Siom, elle a beau rôder à pied dans les forêts et les chemins de Siom, elle ne rencontre pas son père, elle ne retrouve pas le bonheur de son premier âge. Siom est, comme on l'a déjà dit, le lieu du retour et le lieu du départ, celui de la perte et de la chute. Loin d'être le pays de la liberté ou de l'euphorie, il est l'endroit des blessures de l'enfance, de la déception, de l'angoisse et surtout du silence et du mutisme des personnages enfants. Siom est peint dans les caractères humains et c'est quand on arrive à Siom qu'on s'endurcit, qu'on commence à ressembler à la pierre grise du haut plateau limousin et c'est quand on quitte Siom qu'on perd « l'enchantement » de l'enfance qui plus est solitaire, muette et triste. Tous les personnages de Millet qui ont eu des attaches à Siom de façon ou d'une autre, se ressemblent par leur caractère sombre, mystérieux et souffrant et tous ces personnages ont vécu l'expérience de dormir dans une chambre siomoise où ils ne cessent de rêver ou de revivre leur naissance dans le lit de la mère, où elle-même est née, retournant sans cesse, dans la pensée ou dans la réalité, à leur chambre originaire.

1.5- La *Via crucis* vers la chambre originaire

Richard Millet est né dans la maison familiale et non dans une chambre d'hôpital. La chambre de naissance est la même où sa mère et sa grand-mère sont nées. En répondant à une question posée par Chantal Lapeyre-Desmaison sur le trajet d'écrivain que Millet a exploré en écrivant ses livres en tant que quête de soi ou quête d'origine afin d'« atteindre cette chambre originaire », il répond :

Un cheminement singulier, une sorte de chemin de croix, aussi bien, une *Via crucis* dont les stations me ramènent à ce lieu et à ce moment originel qui tendrait à se confondre avec l'instant de ma mort, de ma délivrance [...] tant il est vrai que l'enfance est une sorte de projection aveuglément divinatrice de notre fin. (FC, 48)

et il ajoute que ses livres sont

des étapes sur le chemin d'une vie que l'écrivain est condamné à accomplir à rebours, vers cette chambre qui est le générateur symbolique et métaphorique de l'enfance. (49)

Il est fréquent de trouver dans les romans de Millet que la chambre de naissance du héros soit la même que celle de sa mère et de sa grand-mère. L'enfant voit le jour dans une chambre souvent à Siom et, à l'âge adulte, il revit sa naissance dans les souvenirs et les récits de sa famille. Et, selon l'auteur, traverser le chemin du retour de l'âge adulte vers l'enfance et même la naissance est en lui-même le « chemin de croix » puisque naissance et mort se confondraient dans un seul moment et un seul lieu, la chambre originaire. On remarque la récurrence du mot « chambre » figurant dans plusieurs titres et sous-titres des livres de Millet tels *La Chambre d'ivoire*, « La Chambre étroite » dans *Un balcon à Beyrouth*, *Petite suite de chambres* et *Cinq chambres d'été au Liban*. Et c'est surtout les sept chambres évoquées dans *Petite suites de chambres* et les cinq autres dans *Cinq chambres d'été au Liban* qui représentent métaphoriquement le trajet long et obscur que l'auteur tisse régulièrement entre l'enfance et la mort.

Dans l'Hôtel du Lac que tient en Corrèze la tante du narrateur de *Petite suite de chambres*, on lui donne la liberté de choisir la chambre qui lui plaît pour y passer la nuit, vu que l'hôtel est vide au mois de septembre. Le narrateur est né dans l'une de ces chambres. Il se dirige vers la « première chambre » juste après que la lumière a été éteinte automatiquement. Le passage à travers l'obscurité du couloir pour trouver la « porte du fond » est symboliquement une traversée de ténèbres néfastes ou du purgatoire qui mènerait à la lumière, à « la chambre du jardin » (PSC, 14) ; serait-il le jardin d'Éden ? Pour arriver à la deuxième chambre, il a fallu revivre l'expérience de la veille mais cette fois en se donnant à l'obscurité comme aux ténèbres infernales : « Je voudrais pactiser

avec les puissances du couloir » (16), comme s'il voulait pactiser avec le diable, vendre son âme afin de trouver l'issue de lumière, ses souvenirs d'enfance étant les clefs secrètes qui aident à trouver le chemin vers la porte finale, une traversée d'enfance et de mort pour mener à la chambre. La « troisième chambre » qui est en même temps la quatrième est « la chambre de travail » (21) selon les mots de la tante et la seule où il y ait une table. Le narrateur, contrairement aux deux premières chambres, n'a pas à traverser l'obscurité pour y arriver mais ce sont les ténèbres de la mort qu'il regarde filer sous ses yeux par la fenêtre dans le cortège en noir qui va à l'enterrement du vieux S. Il assiste aussi à l'abattage des arbres devant l'hôtel, une mort forcée d'êtres vivants.

Dans la partie « Quatrième chambre » et dans la même « chambre de travail », il apprend de la tante qu'il y était né après avoir indiqué « [se] retrouver dans une chambre qu'[il] n'aim[ait] guère » (20), cette chambre dont la tante explique l'appellation : « On l'appelle comme ça parce que plusieurs femmes y ont accouché, et quelqu'un y est mort » (21). Ce « quelqu'un » n'a pas d'identité, se confondrait-il avec celui qui est né « là » et avec celle qui a accouché « là » ? La naissance de l'enfant ressemblerait à sa mort. On y devine la mort de la mère quelques années après son accouchement. L'enfant, la mère, la naissance et la mort se réunissent dans le même lit où, couché avec un terrible mal de tête, le narrateur avoue : « J'attends avec l'humilité la plus tranquille une mort probable [...] je n'oublie pas que j'ai failli ne pas naître » (22). La « cinquième chambre » est aussi celle d'une morte, une aïeule qui « faisait brûler du papier d'Arménie » (24) pour purifier l'air des microbes. Ceci rappelle le rite de l'incinération, la décomposition du corps après la mort. Enfin, la « sixième chambre » va mener à la « chambre bleue » que le narrateur, enfant, (et adulte après) guette : « Cette errance bien involontaire de chambre en chambre me conduira-t-elle à la chambre bleue ? Est-ce là la fin du voyage ? » (27). La chambre bleue est celle de la mère, la seule qui donnait sur le lac, la dernière ou plutôt la première : le narrateur se retrouve flottant au sein de l'eau du ventre maternel. Ce n'est plus la chambre de sa naissance qui compte mais c'est la chambre mystérieuse de la mère qu'il a envie de revoir de près car sa mémoire le trahit et les souvenirs sont flous. La « fin du voyage » se dessine dans l'enfouissement au creux de l'espace maternel. C'est à ce moment-là que le narrateur adulte déclare : « [...] j'ai enfin un visage humain ». La mort à laquelle il se confrontait tout au long de son séjour et l'enfance dont il se rapprochait en revivant ses anciennes peurs des ténèbres se sont retrouvées au cœur d'une alchimie qui a créé un nouvel homme et qui a déduit que la *via crucis* est encore longue en concluant : « Il me reste donc à vivre » (29). En somme, *Petite suites de chambres* (1984) est un

recueil qui peint l'obsession des chambres chez Millet qui devraient mener vers la naissance et la mort incarnant, toutes les deux, le moment de la délivrance.

Un autre recueil de Millet publié vingt-six ans plus tard, en 2010, *Cinq chambres d'été au Liban*, reconstruit un itinéraire cette fois libanais, avec cinq chambres dans cinq endroits différents du pays ; la sixième chambre, qui n'est pas une « chambre » au vrai sens va le ramener en Corrèze, à une « chambre maternelle ».

La préface au recueil est constituée de fragments ayant tous un thème unique : la chambre. Millet s'arrête sur l'enfance :

Une chambre est une seconde peau : celle d'un enfant défunt, sans cesse remis au monde. Elle prend parfois la couleur des corps et des âmes. (CCEL, 9)

Le nombre de chambres que traverse l'homme dans sa vie est, selon l'auteur, celui des morts et des naissances qu'il subit à chaque entrée et sortie. « L'enfant défunt » est l'être mis à mort à sa naissance, chu du ventre de sa mère vers le gouffre humain. Il est mort au moment de sa venue au monde et sa croix est de traverser les chambres afin de trouver la bonne, l'originale, celle où l'on atteint la délivrance.

Vivre, c'est aller de chambre en chambre ; le meilleur de notre existence a lieu entre quatre murs qui ont les dimensions du temps. (14)

Les cinq chambres décrites dans le recueil se trouvent, comme l'indiquent les titres respectifs de chaque passage, à : « Souk El Gharb », « Faqra », « Baalbek », « Jezzine » et « Tyr ». « Tombeau » est le titre du dernier passage qui décrit le « tombeau-chambre » de la mère du narrateur et probablement de l'auteur¹. À Souk El Gharb, comme dans les autres chambres, la description est détaillée : l'ombre, la froideur et l'humidité se conjuguent avec « les murs et le plafond passés à la chaux, dépourvus de tout ornement, et le sol est en ciment » (19). La demeure est comparée à « un lieu de prière » (20). Le recours à la dialectique bachelardienne du dehors et du dedans n'est pas assez saillant dans cette partie du livre, comme dans les autres, pourtant le narrateur évoque la maison bachelardienne dans son « intimité circonscrite à la chambre, à la pénombre, au secret » (18). La chaleur de l'intimité s'oppose à la froideur de l'architecture de l'ancienne maison libanaise, bâtie au temps des Ottomans. Se déplacer de chambre en chambre c'est visiter des bâtiments : maisons, immeubles, hôtels, chalets... Chacun de ces lieux a sa propre histoire et dans chacun de ces endroits, le « passager » crée sa propre histoire ou évoque d'anciens souvenirs. Gaston Bachelard unit cette chaleur de l'intérieur à la forme extérieure : « La maison [à laquelle se substituerait

¹ La mère de Richard Millet est décédée en février 2009, l'année qui précède la publication du recueil.

temporairement la chambre] est un état d'âme. Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité¹. » Le narrateur affirme ne pas aimer vivre dehors. On remarque d'ailleurs une ressemblance avec l'auteur qui excelle dans la description de l'extérieur tout en lui rattachant très souvent un aspect de son monde intérieur, son enfance, ses sentiments, ses peurs, ses souvenirs... À Faqra, la mort et l'enfance, pareillement à l'ambiance des chambres de *Petite suite de chambres*, hantent l'auteur dans sa chambre « blanche » :

Ma chambre est blanche comme une tombe de jeune prince [...]. Je voudrais habiter la pierre, ou le ciel nocturne, et je ne puis me défaire de mon enfance dont je hante ici les lisières. C'est peut-être la seule mesure d'immensité qui soit à notre portée ; et encore n'en avons-nous pas l'usage. (*CCEL*, 25-26)

La mort rejaillit dans une forme tombale atténuée par la blancheur et la jeunesse, une mort incomplète, dirait-on, une agonie à laquelle le narrateur veut se dérober en se réfugiant dans les éléments de la nature. Sa solitude fait revivre « le cosmos de l'enfance » comme le rappelle Bachelard dans *La Poétique de la rêverie* : « La cosmicité de notre enfance demeure en nous. Elle réapparaît en nos rêveries dans la solitude². » Il n'est pas étranger à Richard Millet de se retourner vers l'enfance au cœur d'une narration, d'une description ou même d'une argumentation. L'immensité cosmique peut se limiter à ce monde, plus exactement au cadre qui entoure les souvenirs de cet univers. Dans la solitude des chambres libanaises, le narrateur se mesure au cosmos de la chambre, du bâtiment, du pays et de ses souvenirs d'enfance. Ses pensées chavirent entre l'extérieur et l'intérieur.

À Baalbek, par exemple, la troisième station, le dehors et le dedans reprennent leur effet sur le narrateur, à l'hôtel Palmyra, dans la plaine de la Békaa, où la boulangère le « nourrit du pain des morts » (*CCEL*, 29) et où il souhaiterait dormir « au plus près des fenêtres ou même sur la fenêtre comme un chat, sinon sur le balcon, là où l'intérieur et l'extérieur échangent leurs qualités au sein de l'indéterminé » (30). Il a choisi le balcon comme pour se détacher de l'intérieur (la chambre et son être-enfant) sans s'avouer que c'est tout à fait vers l'extérieur qu'il veut s'enfuir. Bachelard explique ces deux « lieux » dans *La Poétique de l'espace* :

L'en dehors et l'en dedans sont tous deux intimes ; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité. S'il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est douloureuse des deux côtés³.

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 (éd. 1983), p.77.

² G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.92.

³ G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.196.

Le chemin de croix dont parle Richard Millet dans *Fenêtre au crépuscule* est cette « surface douloureuse » et les deux côtés sont l'enfance et la mort. On recourt aux souvenirs d'enfance pour échapper à la mort. L'en dedans et l'en dehors sont en permanence vécus sur « le seuil de démarcation » et l'un ne va pas sans l'autre.

Jezzine, la quatrième station, est le lieu privilégié de l'enfance de Richard Millet au Liban. D'ailleurs, le récit *Brumes de Cimmérie* en 2010, paru la même année que *Cinq chambres d'été au Liban*, relate l'enfance de l'auteur dans ce village où son père « avait construit la galerie d'adduction d'eau qui part de Markabi et aboutit à Anane » (BC, 110). Il loue une chambre à l'hôtel Wehbé où il fait « une descente dans [son] passé » (CCEL, 34) en attendant le coucher du soleil « pour faire le tour de Jezzine : autant dire le tour de moi-même, de l'enfant que j'ai été, là, et qui ne cesse de se dérober » (35). Les souvenirs d'enfance devraient affluer dans cet endroit du monde si cher à l'auteur et au narrateur. Il veut faire le tour du village pour mettre en place l'enfant qui « se dérobe », pour le limiter dans l'espace et pourquoi pas dans le temps, comme il le note dans la dernière escale au Liban, à Tyr, au sud du Liban, sur la côte, où « le quartier chrétien évoque si bien le Liban de [son] enfance qu'[il] déambule dans un autre ordre de temps, autant dire en [lui]-même » (38).

Il est sans cesse à la quête de soi ou plutôt involontairement il recherche le passé, les souvenirs qui s'attachent aux endroits, aux couleurs, aux odeurs. Le moindre détail l'emporte dans le temps. Comme chez Proust, le présent sert de point d'appui au retour vers le passé, à la fuite à rebours, à la délivrance. Ce chemin de retour vers l'enfance, vers la mort, est représenté finalement par l'ajout, à la fin du récit, d'une « chambre » qui ne se situe pas au Liban et qui n'est pas une chambre mais dont le sens explique enfin le désir du retour au giron maternel : « Tombeau ». Le narrateur décrit le tombeau de sa mère qu'il désigne par « chambre » « où il est vraisemblable qu'[il] gésirai[t] un jour, le caveau comportant quatre places » (43). Il n'était pas possible pour Richard Millet de nouer le recueil des chambres libanaises sans s'arrêter sur la chambre maternelle pour rappeler *Petite suite de chambres*. Dans les deux livres, la mère est morte. La dernière chambre est toujours celle de la mère (« La chambre bleue » ou « Tombeau »), celle où il est impossible de ne pas retourner, le giron maternel étant le seul endroit de l'apaisement éternel. En Corrèze ou au Liban, il n'a pas pu éviter ce retour. Le chemin importe peu puisqu'il est toujours long et difficile. Il ne peut poser la croix qu'il porte que dans les bras de la mère qui est elle-même délivrée puisqu'elle est inexistante ou morte.

La Corrèze de la naissance et de la première enfance est la matière première de Richard Millet qui a fait évoluer la plupart de ses romans. L'enfance y est souvent relatée dans tous ses états, le cadre spatial y figure comme un paysage immobile, seuls les personnages se déplacent entre les livres. Toutefois, le premier roman de l'auteur d'*Un balcon à Beyrouth* a comme cadre spatial le Liban. *L'Invention du corps de saint Marc* a été sa première publication dans sa vie d'écrivain, ce qui fait que le Liban soit un endroit particulier pour raconter les histoires des personnages inventés. Richard Millet a passé sept années de son enfance au Liban (entre six et treize ans) ; ce sont les années les plus importantes du passé d'un adulte, vu que leurs souvenirs ne meurent souvent pas comme ceux de la première enfance. « Exilé » du Liban à la première adolescence, il gardera pour la vie, son attachement à cette partie du monde où il désire revenir pour toucher de près les souvenirs accumulés par les années.

Section 2 – Le Liban de l'enfance

2.1- Le mythe identitaire ou l'évasion rimbaldienne

Plus qu'un exil, le départ pour le Liban a été un accomplissement, un départ « dans l'affection et le bruit neufs ». (FC, 62)

L'identité de l'enfant de six ans qui vivait à Toulouse avec ses parents et qui passait ses vacances en Corrèze avec ses grands-tantes se limitait au monde français et limousin, à la ville et à la province, aux jeux de la vie citadine et aux travaux de la campagne auxquels il croyait participer en accompagnant les « grands ». L'arracher à ce monde n'était, à première vue, qu'une aventure excitante, un départ pour la découverte d'un monde inexistant sauf sur la carte et dans les récits du père. À cet âge-là, Richard Millet n'avait pas encore connu que son identité allait commencer à se bâtir dans un milieu où il se sentirait exilé s'il s'en éloignait. L'exil pour l'adulte n'a jamais été l'éloignement de la Corrèze mais ce sera surtout l'arrachement à la « grande enfance » que forment les quartiers de Beyrouth. Par ailleurs, le voyage en bateau qu'a fait l'enfant avec sa famille de la France au Liban a été marqué par des impressions trop noires pour un enfant de six ans. L'écrivain avoue dans *Fenêtre au crépuscule* :

[...] la mort s'est très tôt installée en moi, dès six ans, lors de la première traversée entre Marseille et Beyrouth, sur l'*Exeter*, avec l'idée que plus on s'éloignait de la côte, moins il me serait facile de regagner le port à la nage, si je me jetais à l'eau, et me retenant de le faire au moment où il devenait évident que je n'en aurais plus la force : pourquoi, à six ans, cette étrange pensée, ce désir de mourir ? (FC, 19)

Serait-ce le sentiment rimbaldien de l'évasion mélancolique trop vite conçu chez cet enfant de six ans ? Ou bien se serait-il senti d'un coup éloigné de sa terre natale et aurait-il voulu sauver son appartenance généalogique à la Corrèze ? Ce premier grand voyage, Millet n'a pas cessé de l'évoquer dans ses livres sur le Liban. Le mélange entre les racines occidentales et l'Orient a toujours été la balance de « l'accomplissement » de sa personne. L'un n'existe pas sans l'autre. Inscrit au Lycée franco-libanais de Beyrouth, il fréquentait les enfants de son âge avec réserve : leur langue française différait de la sienne :

J'en [de l'accent] ai souffert, à Beyrouth, en 1960, où le seul accent français acceptable (et reste encore) celui de Paris, du moins pas celui du Massif central revu par le fort accent toulousain que j'arborais, et qui faisait sourire, voire se moquer [...]. (159)

Ceci causait l'embarras sinon l'éloignement progressif de l'enfant perdu dans son identité, incapable d'être un Corrèzien entre les Libanais et les Français vivant au Liban.

Les souvenirs d'enfance de la période libanaise, affluent surtout dans le récit *Un balcon à Beyrouth* où l'auteur relate son retour vingt-sept années plus tard au pays de sa

deuxième enfance. Dans le troisième chapitre du livre, « Le grand sommeil », Millet rêve d'écrire un livre qui commencerait par : « Je suis descendu dans ce jardin pour y mourir » et il ajoute que si cette phrase est un livre entier, celui-ci « accompagnera [...] toute une vie d'homme qui s'abandonne à l'éternel crépuscule de l'enfance » (*BB*, 36). Le jardin de l'enfance et de la mort, le jardin de la délivrance est le paradis perdu du grand mythe de la genèse, celui d'Adam et d'Ève chassés du paradis. L'identité se noue exactement dans le flou de la perte et de la disparition. Arrivé au Lycée franco-libanais après son retour au Liban, l'écrivain se souvient de la peine qu'il ressentait comme élève étranger :

[...] je connus l'ennui, l'humiliation, de rares joies – la condition d'élève médiocre. (38)

Il est dans un pays où les langues se mêlent aux confessions, aux traditions et à l'Histoire. La « médiocrité » de l'élève tient, en premier lieu, au changement d'univers, de langue, d'amis, d'atmosphères olfactive, sonore et visuelle. L'enfant apprenait l'arabe, le latin et le français au lycée. Mais ce qui l'intéressait le plus dans ce « pays de vestiges » ce sont les sites archéologiques et les ruines qu'il a commencé à découvrir dans « des livres d'archéologie périmés » (*SL*, 16) et dans la fréquentation du Musée National de Beyrouth qui, par coïncidence, était situé rue de Damas, près de sa maison parentale à Badaro :

Habitant Badaro, je la traversais quatre fois par jour pour me rendre au lycée franco-libanais et en revenir, et j'allais, certains soirs, l'entrée étant alors gratuite, visiter les morts, disais-je aux camarades qui m'accompagnaient quelquefois. (*BC*, 54)

Cette place a été la ligne de démarcation entre Beyrouth Est et Beyrouth Ouest lors de la guerre de 1975 à 1990 ; Millet se vante de s'y imaginer héros, la traversant « quatre fois par jour » comme en état de guerre, pour « visiter les morts ». Le Musée donc est la première station de l'enfant dans ses explorations archéologiques et les tombeaux sont le premier « lieu » de ses aventures. La recherche de soi ne s'incarnerait-elle pas dans la découverte d'un monde qu'il considérerait propre à lui, où les camarades ne sont que des « accompagnateurs » ? Le dessous de la terre ne serait-il pas l'endroit où sont cachées les dépouilles, les trésors, les mystères historiques de sa propre personne ? Ne creuserait-on pas dans la terre pour sauver une ancienne ruine ou un ancien objet comme si l'on se sauvait soi-même ?

La passion de l'archéologie a accompagné l'auteur depuis son enfance libanaise et les visites des anciens tombeaux et des ruines ressemblaient, pour lui, aux découvertes qu'on pourrait faire dans la langue. L'écriture de l'adulte serait-elle le fruit des fouilles archéologiques qu'il rêvait de réaliser à la main exactement comme il fouillait la langue

pour en tirer les trésors ? Les langues qu'il étudiait au Liban étaient nombreuses et nouvelles pour un petit français qui n'a connu que le patois limousin de sa mère et le français toulousain de son père. Dans *Le Sentiment de la langue*, il confie :

[...] à dix ans, j'aimais l'arabe et le latin (à quoi je comprenais ce que je voulais). Le français ne m'appartenait pas : c'était une langue sans épaisseur, une langue donnée, parentale. (L'été, j'entendais plus souvent un patois limousin). (*SL*, 15)

Il ne faut pas oublier qu'il apprenait deux « arabes » au Liban, l'arabe dialectal et l'arabe littéraire écrit qui sont plutôt éloignés l'un de l'autre et qui demandent un double effort d'appartenance. L'arabe dialectal était nécessaire pour la communication orale avec les camarades, les voisins, les professeurs et le monde extérieur au lycée, et l'arabe classique pour les lectures et l'écriture en classe (*BB*, 166). La quête de l'identité commence, en général, par la délimitation de la langue, or Millet raconte dans *Brumes de Cimmérie* une scène de ses aventures (qui seraient souvent des mésaventures) au Collège du Sacré-Cœur, où il a dû réciter une fable de La Fontaine, « Le Lion et le Rat », devant un public qu'il comparait au lion et lui-même au rat :

[...] n'étant pas plus dès lors moi-même que le rat sorti de terre entre les pattes de ce lion qu'était l'auditoire, prenant pour m'en tirer l'accent libanais, renonçant à être français pour me fondre dans le décor avec cette volonté d'anonymat qui est une des conditions de la gloire. (*BC*, 66)

Le français n'est pas prononcé au Liban tel qu'en France, l'accent avec lequel on y parle est particulier. Millet se sauve de son identité française devant l'auditoire, nie son origine, non seulement pour paraître ou se sentir libanais parmi les Libanais mais encore pour ne plus avoir d'identité et atteindre « l'anonymat » qui serait la seule issue pour en sortir triomphant. Perdu dans les différentes langues, l'enfant trace son propre trajet d'évasion hors des langues, des pays, des origines. Il construit sa propre demeure loin du monde auquel il est obligé de répondre ; enfant, il n'appartenait déjà plus à l'identité qu'on lui a infligée à la naissance, ni à celle qu'on l'a obligé d'apprendre mais à l'écriture, le seul endroit où il choisit son propre « accent » et qu'il ne découvrira que plus tard, après qu'il aura quitté le Liban, à l'âge de seize ans où il a été « frappé comme de foudre, irrémédiablement [...] par la lecture de Rimbaud » (*SL*, 172). Il fait allusion à lui dans *Le Sentiment de la langue* où il raconte un court récit de son enfance : fouillant naïvement dans la terre, il trouve « une pièce de monnaie du temps de Constantin. Toute cette journée [il fut] roi » (17), mais personne n'était là pour le croire, même pas une reine imaginaire. Rimbaud sera le médiateur entre cette royauté et l'écrivain qu'il sera :

Cette reine, ces mots (visages d'encre, corps d'écriture, voix retenues), je les entreverrais plus tard dans un poème de Rimbaud : je connaîtrais les principes d'une autre royauté : j'écrirais... (18)

Entre les ruines, les langues et le goût pour la mort, l'enfant se sentait d'un « héroïsme rimbaldien » et « il [s]'enivrai[t] de [s]es épreuves futures » qui seront ses épreuves d'écriture car, comme l'indique Jean-Yves Laurichesse dans *Richard Millet. L'Invention du pays*, « la royauté de l'enfant est déjà celle de l'artiste, mais il ne le comprendra que plus tard¹. »

2.2- L'exil : la ville de Beyrouth abandonnée et rêvée

Richard Millet quitte le Liban en 1967, à l'âge de quatorze ans. Ce départ s'inscrira, tout d'abord, dans la vie de l'écrivain comme un exil sans espoir apparent de retour, un éloignement forcé du lieu de son enfance, de la patrie perdue à jamais. Le retour aura lieu, en quelque sorte, dans l'écriture du premier roman, *L'Invention du corps de saint Marc* (1983), dont l'histoire se déroule au Liban. Plus tard, dans *Le Sentiment de la langue* (1986-1993), il écrit :

Juillet 1967. Je quitte le Liban. Mon enfance vient de prendre fin. Commence un exil de vingt-sept années. La guerre des Six Jours aura été une drôle de guerre : ville déserte, fortins de sacs de sable, patrouilles de blindés, vitres passées à la peinture bleu marine, couvre-feu, survols de la chasse israélienne, rumeurs terrifiantes, ciel cobalt, solitude, vacance. J'ai quatorze ans ; je ne me suis soucié jusque-là que de paysages, de ruines, de civilisations disparues, de romans qui me fassent oublier le monde. Avec la guerre, je découvre l'autre sexe, l'humiliation arabe, la fin d'un ordre paradisiaque. Cet été-là, en haute Corrèze, [...], je porte une casquette de fantassin. [...] On se moque. On ne me voit plus comme un enfant des « colonies » mais comme un type de « là-bas », un Arabe. (*SL*, 223)

Pendant vingt-sept années, Millet avoue n'être retourné au Liban que dans ses mots et ses songes – ce qui a été pourtant contredit à la parution de *La Confession négative* en 2009 lorsque l'auteur laisse entendre dans une interview² qu'il a participé à la guerre de 1975 au Liban en tant que combattant³. Son éloignement de la ville de sa deuxième enfance est un exil ; ses parents l'ont emmené loin du pays où il a découvert la guerre, la femme, les religions, la politique, les civilisations, l'histoire et l'archéologie, en somme, toutes les clefs de son écriture future. La distance le tient dorénavant loin du lieu et loin du temps, Beyrouth et l'enfance, ce qui rend sacrés le pays et l'âge perdus. Entre 1967 et 1994, Richard Millet grandit dans l'absence de la ville de ses valeureuses

¹J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux titre », 2007, p. 121.

²Cf. note 1, p.18.

³Cf. *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.160.

découvertes et il essaie inlassablement de s'en emparer de nouveau en « lisant tout ce qu'[il] pouva[i]t trouver à son sujet, [...] allant même [...] jusqu'à recopier des pages de guides touristiques pour [se] l'approprier par l'écriture [...] » (FC, 62-63). En effet, les premières traces de son retour affectif et intellectuel apparaissent dans l'histoire artistique de Millet : le Liban est gravé dans la biographie et la bibliographie de cet auteur français dont le premier livre publié à l'âge de trente ans a pour décor le paysage libanais, pour narrateur un jeune libanais et pour circonstances la guerre libanaise. Accusé plusieurs fois de la différence entre les abondants volumes consacrés à l'espace corrézien et le nombre restreint de ceux dont l'espace est libanais¹, Millet répond à Lapeyre-Desmaison dans *Fenêtre au crépuscule* : « Il est étrange qu'on oublie si souvent la dimension orientale de mon travail au profit de la seule matière corrézienne » (FC, 63). Jusqu'ici, les livres en liaison avec le Liban étaient en réalité moins nombreux mais considérables dans l'histoire de l'auteur jusqu'à ce qu'ils deviennent, actuellement, presque aussi nombreux les uns que les autres.

Durant vingt-sept années (1967-1994), l'abandon de Beyrouth a créé le rêve du retour au territoire de l'enfance. Pendant ce temps, les écrits consacrés entièrement ou en partie au Liban, ont paru dans un roman *L'Invention du corps de saint Marc* (1983), deux nouvelles de *Sept passions singulières* (1985), quelques textes du *Sentiment de la langue* (1986-1993) et enfin dans le livre de retour *Un balcon à Beyrouth* (1994). Le premier livre de Richard Millet est né « d'un rêve : retourner au Liban » et il l'écrivait au moment où le Liban souffrait des horreurs de la guerre. Bombardé et massacré, le Liban des années 1975-1983 apparaît dans la voix du narrateur libanais anonyme de *L'Invention du corps de saint Marc*. Le corrézien Marc est l'hôte du narrateur libanais et de sa sœur, il traverse les rues de Beyrouth choqué par le paysage « dévasté ». Millet, comme s'il était lui-même sur le champ de bataille que Marc contemplait, décrit les « maisons à demi ruinées », l'escalier où il y a des « femmes de tous âges [qui] se lamentaient, et à leurs pleurs se mêlaient des cris d'enfants », les vitres « soufflées », les « petits cercueils [...] hissés sur un corbillard [...] » (ICSM, 81-90). L'atmosphère est si réelle qu'on se croirait au cœur d'une autobiographie touchante, dont les scènes de violence sont aussi vraies que la réalité. L'auteur assiste à la guerre libanaise via les médias et mélange ses souvenirs géographiques du pays aux circonstances présentes ainsi qu'à son rêve de retour. Le

¹ Charif Majdalani, dans son article intitulé « Les trois Liban de Richard Millet », parle de « la modestie relative des textes sur le Liban dans l'œuvre de l'écrivain [...] ». » (*Richard Millet : la langue du roman*, études réunies par Ch. MORZEWSKI, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 2008, p.77.)

Corrézien qui revient au Liban est-il Marc ou Millet, ne peut-on que se demander ? L'un emmène l'autre vers le lieu de son enfance et inversement. Pourtant c'est le Libanais qui décrit et contemple. Marc, Millet et le personnage anonyme sont tous au Liban, à trois ils combattent les années d'exil, le temps révolu, ils guettent l'enfance disparue. Ils défendent leur terre d'enfance en usant des armes et de la plume. Le narrateur est un combattant auprès des chrétiens, Marc le suit et Millet plus tard dans son récit *La Confession négative*. Le narrateur avoue commencer à écrire « le présent récit » (ICSM, 91) à Jezzine où Marc va mourir. Le retour de Richard Millet semble « parfait » dans *L'Invention du corps de saint Marc* : il est revenu sur les lieux de l'enfance et Marc y meurt comme un héros en se laissant aller à sa maladie après avoir demandé la main de Marie aux parents du narrateur (104). La visite étant éternelle, elle sera inscrite dans l'histoire de l'auteur comme une initiation à plus d'une cinquantaine d'ouvrages où la quête de l'enfance dans l'espace et dans le temps fait l'objet principal de tous les romans et des livres autobiographiques.

« Le soldat Rebeyrolles » et « Aux confins de l'Empire » sont deux nouvelles de *Sept passions singulières* : les circonstances de la première se passent au Liban mais dans la deuxième, le Liban est vaguement évoqué sauf dans la description de ses paysages. C'est surtout avec *Le Sentiment de la langue*¹ (1986) et *Beyrouth* (1987) que le Liban perdu de l'enfance commence à apparaître dans l'œuvre de Millet. *Le Sentiment de la langue* s'ouvre sur un texte consacré à l'enfance beyrouthine, intitulé « Confession brève » et un autre texte dans le livre réfère littéralement au Liban des souvenirs « Beyrouth sous la pluie ». Dans sa « confession », il parle de l'enfant qu'il était : « Enfant, j'étais solitaire et patient – peut-être triste. [...] J'habitais entre mer et montagne, un pays de vestiges » (SL, 15). Le Liban n'est nommé que par la périphrase « pays de vestiges ». La confession est qu'il a « trouvé ses mots » dans la langue comme il a trouvé autrefois « une pièce de monnaie du temps de Constantin » dans la terre. Les fouilles, il a appris à les appliquer à la terre comme à la langue ; dans d'autres termes, il avoue avoir acquis le goût des langues, le goût des mots et de l'écriture dans une enfance solitaire. L'écrivain en lui est né pendant la période des premières découvertes qu'il faisait à Beyrouth : « les femmes, la guerre des Six Jours, les camps palestiniens, les musulmans, les extraordinaires contrastes entre riches et pauvres [...] » (FC, 69).

Le deuxième titre « Beyrouth sous la pluie » explique ouvertement le sentiment de l'exil et surtout le rêve de retour :

¹ *Le Sentiment de la langue* a été élu pour le prix de l'essai de l'Académie française en 1994.

Nuit après nuit je reviens à Beyrouth [...]. Je m'y fraie des chemins sans retour [...]. Au réveil, harassé, je cherche sur des plans la trace de mes itinéraires [...]. Je suis en quête d'une ville perdue en elle-même [...] ville que j'ai tenté de retrouver en écrivant un livre. (SL, 24-27)

La ville qu'il est en train de revoir dans ses songes est massacrée par la guerre telle son enfance détruite par l'éloignement. Elle est dorénavant « brisée, épuisée, frappée de mille plaies » ; il ne peut restituer son propre paysage sans lui ajouter le décor funèbre de la destruction. Beyrouth « où est enclose [son] enfance » (26) est un tombeau du bonheur dans lequel il vivait ; son enfance y est enterrée. Ceci se lit dans le livre *Beyrouth* paru en 1987, sept ans avant le retour de Millet au Liban en 1994. Les souvenirs d'enfance affluent dans ce livre. À défaut de se promener effectivement dans les rues de Beyrouth, l'écrivain imagine une ville « divisée, morcelée, méconnaissable » (BB, 18), inconnue des souvenirs. Les mettre en place serait une tâche difficile car le décor qu'il voit dans les médias a changé. Toutefois, il évoque ses souvenirs au Lycée franco-libanais où Madame Barbour le piquait avec une épingle tant qu'il ne savait prononcer quelques consonnes difficiles, il se souvient aussi de Feyrouz, la célèbre chanteuse libanaise qui habitait le même immeuble que lui à Badaro, il évoque la guerre des Six Jours de juin 1967 pendant laquelle les avions israéliens passaient au-dessus de sa tête à une basse altitude ; et reviennent à sa mémoire les odeurs et les bruits de la ville qu'il va retrouver vraiment en 1994, l'année du retour au Liban.

2.3- Le retour de l'adulte vers la ville défigurée par la guerre

Richard Millet retourne au Liban en février 1994 et décrit son retour dans un livre qui sera primordial dans ce qui concerne le Liban, *Un balcon à Beyrouth*. Il s'agit de fragments écrits à partir de notes prises lors de son voyage dans différents endroits du pays accompagné d'Olivier Frebourg, l'ami auquel le livre est dédié et qui n'est mentionné dans le livre que par l'initiale de son prénom. Un autre livre fera miroir avec *Un balcon à Beyrouth, Brumes de Cimmérie* (2010) où l'auteur relate les souvenirs de ses voyages à Beyrouth en avril 1997 et en août 2009 mêlés à ceux de l'enfance encore plus mise en place par la description des lieux où le père avait travaillé. Le premier livre est composé de vingt textes aux titres variés tandis que le deuxième est composé d'un seul long texte écrit au rythme des souvenirs qui affluent et du déplacement contemplatif du voyageur. Sur la couverture des deux livres, on désigne le genre comme « récit » mais sans doute faudrait-il ne pas omettre de citer le retour de Richard Millet en 1975, avoué dans *La Confession négative* (2009), mais qui fait confusion puisque le narrateur y est

Pascal Bugeaud et le livre est publié comme récit. Et il est à noter que ce retour est resté caché afin d'épargner, selon l'auteur, quelques noms de personnes en temps de guerre.

L'arrivée de l'adulte pour la première fois après vingt-sept ans à Beyrouth – *La Confession négative* n'ayant pas encore vu le jour – le rapproche de nouveau de l'enfance. Après avoir traversé la montée de la corniche vers les rochers de la Grotte aux Pigeons, en face de la mer, il déclare :

L'enfant se noue à l'homme, l'épuisement les réconcilie en un bonheur étrange. Je ne suis pas revenu à Beyrouth pour m'y retrouver mais pour obéir à l'enfant triste que je fus, l'écouter enfin, le serrer contre moi [...]. (*BB*, 69)

L'auteur, ému par les paysages de son enfance et par les souvenirs ancrés dans les décors qu'il explore de nouveau, ressent l'euphorie de renouer paisiblement de bonnes relations avec l'enfant qu'il était, dans l'espace où l'adulte se trouve. Il ne revient pas faire une quête de soi, écrit-il, mais il veut rendre hommage à l'être qu'il était il y a plus de vingt-sept ans et qui devait être considéré précisément dans sa « tristesse ». L'enfance qu'il revient retrouver est celle dont parle Bachelard dans « Les rêveries vers l'enfance » in *La Poétique de la rêverie* : « C'est qu'en nous, parmi toutes nos enfances, il y a celle-là : l'enfance mélancolique, une enfance qui avait déjà le sérieux et la noblesse de l'humain¹. » « L'écouter enfin » est la phrase qui frappe le lecteur dans la citation ci-dessus : l'adulte reconnaît le « sérieux » de l'enfant et se fait lui-même enfant en « obéissant » à l'homme « mélancolique » et « noble » qui était en lui et qu'il a tardé à découvrir. L'enfant est le maître de l'homme, Millet l'adulte se soumet à Millet l'enfant et le laisse enfin parler en lui. Il erre ainsi aux quatre coins du pays, comparant les lieux paisibles de son enfance aux mêmes lieux ravagés par la guerre. Il longe la côte, se promène sur la corniche, visite les sites du nord et du sud jadis explorés en famille, il séjourne dans un hôtel à Achrafiyé, contemple, de son « balcon à Beyrouth » les immeubles et guette les odeurs et les bruits dans la nuit fraîche. Il refait la promenade entre son lycée et l'ancien immeuble où il habitait, contemplant le musée criblé par les balles. De la chambre de son ami O., il regarde les lieux de ses souvenirs, « Badaro, Furn el-Chebbak, Hazmieh et [...] la montagne » et affirme : « Tout est exactement à sa place. D'instinct, l'œil cherche les traces de la guerre [...] des impacts de balles sur les façades, un appartement qui a brûlé, des vitres étoilées, un mur écorné » (*BB*, 37). Le souvenir est clair puisque l'essentiel du paysage qu'il connaissait n'a pas bougé mais les traces des combats ont marqué ses yeux comme ils ont déjà marqué ses rêves. Imaginer Beyrouth

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.113.

dans la guerre n'a pas la même ampleur qu'assister corps et âme aux dégâts. Dououreux sont l'éloignement de cette ville et l'exil qui se prolongeait avec les images de guerre à la télévision et dans les songes mais sentir Beyrouth de près a un impact déchirant sur l'auteur nostalgique ; en face de la rue Corm, entre le musée et la ligne de démarcation, il confie :

Je ferme un instant les yeux et tente de me rappeler le bruit effroyable des orgues de Staline, des fusées Grad et des obus de mortiers qui se déversaient sur le secteur : c'est l'un des sites urbains qui a reçu le plus d'obus depuis la Seconde Guerre mondiale. Je frissonne. Le ciel de février est d'un bleu froid. (62)

L'écrivain se heurte aux ruines et déclare « tenter de se rappeler » le bruit des armes : « se rappeler » est-il un aveu discret ou un prélude à son livre *La Confession négative* qui paraîtra après quinze ans ? Ou se rappelle-t-il juste ce qu'il avait vu et entendu sur les chaînes télévisées dans les années 1975-1990 ? Richard Millet est lui-même le narrateur de son propre récit dans *Un balcon à Beyrouth* mais dans *La Confession négative*, c'est Pascal Bugeaud qui participe aux événements et les relate. Richard Millet a-t-il été de retour au Liban en 1975 pour la première fois ou en 1994 ? Le doute n'existait pas avant la parution de ce livre en 2009. Quelques livres et essais parus après cette date témoignent de son retour en 1975 au Liban, comme par exemple dans le récit *Brumes de Cimmérie* (2010) (qui est censé être une autobiographie), lorsqu'il raconte sa rencontre avec le patron du magasin Choses situé dans le quartier de son enfance, durant son voyage en 1997. Celui-ci s'est souvenu de lui, enfant :

De tout ça, le patron de Choses se souvient lui aussi, comme il fait mine de se souvenir de ma mère, par courtoisie, et, plus sûrement, de moi et de mes camarades du parc des Pins, de la rue du Musée [...], l'évocation se faisant si précise qu'elle mérite du café qu'il envoie chercher par un grouillot, mais que je suis obligé de refuser [...], me déclarant heureux qu'on se souvienne de moi, trente ans après, de l'enfant que j'étais plutôt que de celui qu'on appelait le Grammairien, en 1975, notamment de ce secteur, à l'extrémité de la rue Badaro, vers le rond-point Tayyouné, où j'ai guerroyé [...]. (BC, 15-16)

La guerre au Liban a obligé maintes personnes à dissimuler leur identité pendant longtemps. Il en est de même pour Richard Millet qui a été interrogé par Jean-Yves Laurichesse dans un entretien paru dans la revue *Littératures* (2011) sur la question de l'écriture de *La Confession négative*. Il lui demande si « sous le masque presque transparent de Pascal Bugeaud », il s'agissait « de témoigner d'une situation historique, d'exorciser le passé ou de s'interroger sur soi-même. » Millet répond qu'il avait mis trente ans pour pouvoir écrire un tel livre. C'est que « la peur rôde toujours autour d'un

pays comme le Liban, où les règlements de compte continuent [...]»¹. » Le « Grammairien » de *La Confession négative*, le combattant de 1975, réunit dans sa narration les trois propositions de l'intervieweur : il est vrai qu'il relate l'histoire d'une guerre qui a vraiment eu lieu avec les noms des personnages et les cadres spatio-temporels exacts, ensuite, le passé l'a tellement hanté que seule l'écriture peut l'« exorciser » et, enfin, la question de la quête de soi dans ce livre est saillante puisque, comme dans *Ma vie parmi les ombres*, Pascal Bugeaud relate son enfance corrèzienne, sa jeunesse parisienne et son initiation à l'écriture stimulée par la guerre et les combats. Le retour de Millet au Liban, si l'on veut recourir aux récentes parutions et déclarations, a donc eu lieu pour la première fois en 1975. Les impressions et les descriptions qu'on lit dans *Un balcon à Beyrouth* seraient alors incompatibles avec les yeux d'un homme innocent qui revient retrouver sa ville d'enfance ravagée par les balles. Le récit de 1994 devient une description d'un endroit à la destruction duquel le narrateur – en supposant toujours que Richard Millet et Pascal Bugeaud se confondent en grande partie dans *La Confession négative* – a contribué, par le seul fait qu'il a tenu une arme dans ses mains et qu'il a tiré. *Un balcon à Beyrouth* serait-il une déploration des massacres commis en 1975 ou une sorte de remise en place de l'enfant dans son cadre originel omettant de se remémorer la jeunesse insouciante ? En 1994, Millet décrit Beyrouth de 1994 mais en 2009 il décrit la ville de 1975. Être capable de « se rappeler » les bruits des armes et de « frissonner » à la vue du quartier le plus bombardé de Beyrouth confirme une certaine adhésion à la situation de guerre sous toutes ses formes et dans tous ses bruits.

2.4- Beyrouth ou le monde sonore

En évoquant le monde des odeurs et de la nourriture qu'on lit dans les narrations, surtout celles qui se déroulent en Corrèze, on ne peut qu'avoir recours aux mémoires proustiennes « recherchant le temps perdu » de l'enfance dans les sensations surtout gustatives. La soupe, les infusions et les liqueurs – dont on étudiera les effets dans la deuxième partie – de la tante de Millet à l'Hôtel du Lac à Siom rappellent les klaxons des taxis, les bruits des ambulances et des cloches et les sons familiers de Beyrouth, la ville du retour. Le narrateur est touché par ce qu'il entend dans la ville comme il a toujours été influencé par la musique qu'il déchiffre dans les voix, les pas, le bruit des obus, les appels de secours, les chants de la nature et des femmes ainsi que chez les grands compositeurs

¹ J.-Y. LAURICHESSE (dir.), *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.160.

de la musique classique. Entre Beyrouth et Viam, le chancellement des souvenirs prend forme dans les sensations en fonction de l'espace dans lequel il se trouve : à Viam, il est question d'odeurs et à Beyrouth de bruits :

[...] je suis en quête d'une vérité qui se trouve dans le sonore : Beyrouth est avant tout pour moi un monde sonore dont découlent toutes les synesthésies, alors que Viam déploie ses synesthésies à partir des odeurs. (*FC*, 65)

Mais les deux espaces s'unissent en une seule vie ; il avoue subir toujours « l'épreuve de l'ici à partir d'une distance morale, d'un décalage géographique » : les bruits de Beyrouth ravivent les sensations et les souvenirs d'autrefois pour le transporter dans un autre temps et un autre espace, Viam. Il sent que « [sa] vie se joue sur deux portées » et qu'[il est] le fragile interprète de cette partition » (65). Le vocabulaire musical est présent et « la vérité » est toujours recherchée dans cette musique. À Beyrouth, il est encore possible de renouer avec les bruits de l'enfance, la « musique » citadine, même après une guerre qui a duré plus de trente ans. À Viam, le pays de naissance et du patois maternel, la quête de l'enfance ou de la vérité devient de moins en moins possible puisque le monde paysan et sa langue ont presque disparu. Une fois à Beyrouth, il subit un transfert temporel le ramenant au monde infantin. Jeune combattant aux côtés des chrétiens au Liban de 1975, Pascal Bugeaud avoue se désintéresser des différentes confessions libanaises ; ce qui le pousse à participer à la guerre, c'est la magie des sons :

[...] si quelque chose me requérait, c'était le bruit des armes, parce ce que c'était là que se rejoignaient l'enfance et la mort de l'enfance qu'est le passage à l'âge d'homme [...]. (*CN*, 36)

Dans le mot « armes » se réunissent différents âges : enfant, il jouait avec ses copains de Badaro aux jeux de guerre dans le parc des Pins où ils usaient de pistolets en plastic, ils simulaient des soldats qui s'entretuent. Cette mort par une arme factice tuait non seulement le soldat qui n'a pas pu se cacher mais aussi l'enfance chez ce soldat qui, une fois « touché », franchit un âge qu'il ne récupérera jamais et qui emportera avec lui toute la « vérité » que l'adulte ne cessera de chercher sa vie durant. Transformé en vrai guerrier, Pascal Bugeaud s'enivre du même bruit en avouant que « le bruit de l'arme automatique [...] [lui] avait plu » et qu'il « aimerai[t] le bruit [des armes] comme on goûte certaines voix » (20). Cet « amour » des bruits de la guerre, des jeux insouciantes et ignorants de la vraie guerre, s'il était né inconsciemment au cours de l'enfance innocente, il a été aussi nourri par la scène de la guerre des Six Jours à laquelle Millet enfant a assisté en 1967. Toutes ces images de guerre et de bruits beyrouthins tels « des bruits de

radios, des piailllements d'enfants, des chants arabes » (BB, 40) sont la berceuse de l'enfant beyrouthin qui a appris à apprécier les pires bruits pour les transformer en doux souvenirs mélodieux. Millet, en répondant à une question sur la relation entre le Liban et son goût pour la musique contemporaine, dit :

Le bruit beyrouthin est une des musiques les plus douces qui soient à mes oreilles : toutes les synesthésies sont à l'œuvre à partir de quelques sons pour déployer en moi l'image secrète de cette ville. (FC, 71)

L'image de l'enfant dans cette ville est le « secret » qui a incité le jeune homme à commencer son chemin d'écriture par la guerre libanaise de *L'Invention du corps de saint Marc*, à continuer avec *La Confession négative* et à retourner plusieurs fois au Liban à la recherche de son être enfoui dans la solitude de l'enfance et dans la langue qu'il utilise pour faire le deuil de l'enfance, laquelle ne meurt jamais tout à fait.

2.5- La quête de l'enfance au Pays des Cèdres

La matière libanaise dans les récits de Richard Millet est étroitement liée, comme on l'a déjà vu, à l'autobiographie (malgré l'incursion parfois de la fiction dans la réalité comme, par exemple, l'enfance de Pascal Bugeaud dans *Ma vie parmi les ombres* et *La Confession négative* qui est différente de celle de l'écrivain). Quand il s'agit de l'enfance libanaise, l'écrivain se laisse aller vers son « sol mental¹ » à la façon proustienne pour y puiser des vérités claires souvent non camouflées par des récits fictifs comme dans le dernier récit sur l'enfance libanaise paru en 2010, *Brumes de Cimmérie* où le narrateur-écrivain, relate en même temps deux voyages au Liban (en 1997 et en 2009). Il raconte son retour à Jezzine où il a passé de bons moments d'enfance lorsque son père travaillait comme chef d'équipe sur un chantier hydraulique et qu'il emmenait sa famille presque tous les dimanches explorer les lieux inconnus du Liban et pique-niquer sur les hauteurs villageoises de la montagne. Arrivé à Joun lors de son séjour de 1997, il déclare : « Ce que je cherchais, dans les ruines de Joun, était aussi insaisissable que l'enfant que je fus [...] » (BC, 94). Il s'agit donc d'une quête aveugle, sans fin, de l'être particulier qu'est l'enfant dans l'adulte. Celui-ci est perdu dans les souvenirs, lesquels ne sont pas l'enfance en tant que telle, mais des bribes de scènes qu'il essaie de faire revivre en revisitant les cadres spatiaux et en se projetant dans la mémoire du temps.

¹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu*, tome I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p.182.

Les mots et les images se dressent entre le présent et le moment remémoré ; l'écriture glisse dans les sensations proustiennes qui n'ont pas pu être mises au point sauf dans un voyage de retour, sur place, sur le chantier de la mémoire. « Brumes de Cimmérie » est un titre mythologique qui, par sa signification, plonge le Liban et les souvenirs dans une obscurité infinie qui, peut-être, est celle de l'enfance : la Cimmérie est mythologiquement « une contrée enveloppée de brumes et de nuages, où la lumière du jour ne pénétrait jamais [...] Une nuit éternelle recouvrait ce pays mélancolique [...] »¹. Le Liban des bords de la Méditerranée est ancré dans le passé noir de la guerre et dans l'éloignement des bons souvenirs de l'enfance. Le Liban devient le pays des morts d'autant plus que la mort domine les circonstances de l'écriture du livre : la mère de l'auteur-narrateur est morte en 2009 et le livre lui a été dédié (« *Jeanne-Solange Chatoux. In memoriam* »). Le Liban est une Cimmérie couverte de brouillard, la mort y règne sous toutes ses formes et l'enfance y est perdue dans les ténèbres.

Le livre s'ouvre sur deux épigraphes aussi sombres l'une que l'autre : la première est empruntée à la Bible et la deuxième à l'Odyssée. Dans l'une, on fait allusion à un voyage aux Enfers : la « [descente] au Séjour des morts » et dans l'autre, on explique que, sur les « Kimmériens » (les habitants de la Cimmérie), « pèse une nuit de mort » (BC, 11). C'est précisément le Liban d'avril 1997 où les conditions météorologiques expliquent la comparaison avec la Cimmérie : c'était un mois « particulièrement pluvieux et froid » avec « des conditions hivernales, pluie, brouillard, neige » (13). D'emblée, l'incipit du livre explique l'atmosphère qu'on retrouve dans le titre. Après avoir acheté des vêtements d'hiver dans le quartier de sa maison d'enfance, Badaro, il se dirige vers les hauteurs libanaises, notamment Jezzine. Il parle alors de ses fréquents voyages de retour au Liban :

[...] ces voyages de retour par lesquels je retrouvais les mesures de mon enfance en espérant découvrir là le secret du Temps. (15)

Le retour de Richard Millet varie, d'une fois à l'autre, par les circonstances, dans le décor et dans le temps. Son retour de 1975 en tant que guerrier est tout à fait différent de son voyage de 1994 à la fin de la guerre, le pays étant toujours au cœur d'une situation délicate ; le voyage de 1997 où les conditions n'étaient pas meilleures que celles de 1994 est aussi différent que celui de l'été 2006 juste à la fin de la guerre israélo-libanaise où l'auteur écrit *L'Orient désert* à la suite d'une rupture amoureuse. Finalement, après la mort de sa mère et après que les événements politiques libanais ont trop occupé

¹ E. HAMILTON, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Barcelone, Marabout, 2005, p.82.

l'Occident et le Moyen-Orient, le retour en 2009, a été marqué par une paix qu'on retrouve dans *Brumes de Cimmérie*, une fin de guerre libanaise, dirait-on, mais aussi une découverte du paysage libanais par les yeux d'un enfant qui essaie d'éloigner de ses mains « la brume » pour comprendre le « Temps » qui a passé et qui laisse ses traces dans les détails du décor et de la mémoire. D'où l'aventure sur les traces de l'enfance : « aala khouta toufoulté » (110) qui a eu lieu en 1997 et qui a été achevée au cours du voyage de 2009, l'une faisant appel à l'autre mais les deux appelant l'enfant perdu au Pays des Cèdres.

L'auteur parle de ses pérégrinations sur les lieux libanais : le récit du souvenir d'enfance fait face à celui de la recherche du lieu de ce souvenir, les deux anecdotes faisant miroiter le passé et le présent, l'enfant et l'adulte, le souvenir et la réalité. Il explique par exemple au début du livre, que Jezzine était « l'un des lieux importants du grand chantier d'adduction d'eau dont [s]on père gérait la partie administrative » (21) et qu'il s'y rendait avec sa famille presque toutes les semaines, avouant son désir adulte d'y retourner malgré les difficultés de déplacement qu'il a affrontées, vu la situation de guerre stagnante. Encore il évoque la grotte d'Afqa d'où jaillit intense l'eau du fleuve Ibrahim et le sentiment de peur enfantin :

Je n'y grimperai pas, la pluie rendant les éboulis dangereux, et l'humidité me faisant grelotter dans mon pantalon et ma veste d'été que les embruns de la grotte ont eu tôt fait de tremper, réveillant la très ancienne terreur que m'inspirait cette grotte où mon père m'avait conduit, enfant, pour m'abandonner, croyais-je, à une divinité qui ouvrait là une bouche dont les dimensions se confondaient avec celles de la grotte. (24-25)

C'est ici qu'on remarque une allusion à une enfance « terrifiée » en présence du père en énumérant les lieux qui « occupe[nt] une grande place dans sa mythologie noire » : à Afqa, Raouché, Byblos, Baalbek et Litani et en y associant une « mythologie vouée aux divinités ténébreuses, Mars, Hadès, Barbe-Bleue, Dracula, les scélérats de Sade, et, d'une certaine façon, [s]on propre père [...] » (26). Le père est classé sur la liste noire des figures criminelles ; d'abord l'enfant sent qu'il le présente comme une offrande au gouffre monstrueux de la grotte, une scène ressemblant à celle d'Agamemnon, frère du roi de Sparte, sacrifiant sa fille aînée Iphigénie pour calmer la colère de la déesse Artémis afin de gagner la guerre de Troie ou aussi à celle du sacrifice par Abraham de son fils Isaac dans les récits bibliques. Mars, dieu de la guerre, « meurtrier, souillé de sang, maudit des mortels¹ », Hadès, « le souverain du royaume des morts, sans pitié,

¹ *Ibid*, p.37.

inexorable¹ », Barbe-Bleue « roi monstrueux qui enferme ses femmes dans une chambre secrète et les tue² », Dracula, vampire rattaché « aux démons, aux mauvais esprits et aux forces obscures³ », les scélérats de Sade, êtres pervers, voués à la perfidie, la trahison, la déloyauté, la fourberie, jouissant en faisant souffrir, ces cinq figures noires, monstrueuses et meurtrières sont liées à celle du père pour l’auteur du récit⁴. En recherchant l’enfance dans le lieu du souvenir, l’écrivain se heurte à des scènes noires qu’il a dû imaginer étant enfant et retournant aux mêmes endroits, il se souvient de l’horreur qu’il a cru subir. Armé de mots et de littérature, il arrive, à l’âge adulte, à expulser la terreur de l’enfant par des comparaisons qui, à cet âge-là et après de longues années, expriment plus précisément la hantise de la peur enfantine, ce qui explique l’analyse de J.-Y. Laurichesse : « La quête de l’enfance libanaise est bien une quête de soi, et particulièrement de cette part sombre et tourmentée dont l’écrivain cherche l’origine⁵. »

Millet continue sa longue excursion libanaise vers le monastère de Saint-Charbel, Ajaltoun, Aqoura, Laqlouq (à l’hôtel Shangri-La où il avait passé une semaine avec sa mère et son père en 1963), Jbeil, Bhamdoun, Beyrouth, Tripoli, Fourzol, Bziza, Smar Jbeil, Chekka, Aley, Saïda, Tyr, Chouf, Békaa... Tout au long de sa tournée, il évoque tantôt des souvenirs, tantôt des scènes mythologiques, recourant toujours à ses croyances enfantines ou aux images qu’il avait cru voir dans des endroits précis recherchant incessamment son identité perdue, son paradis enfoui sous le sol libanais, incapable d’y préciser son appartenance à travers le temps : le cadre spatial est délimité, la présence physique est réalisée mais le retour temporel joint les différents retours au Liban ainsi que le premier long séjour de l’enfance. Les cadres temporels se superposent, l’errance ne s’effectue plus uniquement dans l’espace mais surtout dans le temps : le présent de l’enfant et le passé de l’adulte.

¹ *Ibid*, p.31.

² MOREL C., *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit.,p.128.

³ *Ibid*, p.896.

⁴ Une interprétation détaillée de « la figure du père » illustre cette idée dans la deuxième partie de notre étude.

⁵ J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L’Invention du pays*, op. cit.,p.148.

Chapitre deuxième : L' « inappartenance » au monde

L'œuvre de Richard Millet est celle d'un être saisi de vertige devant le gouffre du temps. Que l'écriture soit autobiographique ou romanesque, elle témoigne d'un monde rongé par un éloignement du temps présent du narrateur ou de l'auteur. Le narrateur erre dans un temps qui n'est pas le sien : quand il n'a pas de passé, c'est-à-dire qu'il est en bas-âge, il vogue dans l'imagination d'un temps fictif, celui des contes ou des rêveries, des spectres ou de la mort, et quand il a atteint un certain âge, il se tient au seuil du passé et contemple ou imagine des scènes d'antan en se faufilant entre les fonds précieux de la mémoire auxquels il marie des événements imaginaires qui mêlent le présent au passé jusqu'au point de les confondre. Il se tient rarement dans le temps présent : ou bien il appelle l'avenir comme pour hâter son cours – rappelons ici les nombreuses scènes de *Ma Vie parmi les ombres* où Pascal Bugeaud désire fortement que sa mère rentre à Siom et qu'elle l'emmène avec elle – ou bien il rappelle le passé tout en étant incapable de le rattraper. Le philosophe Pascal se plaint d'ailleurs de cette condition humaine toujours en métamorphose, en écrivant dans ses *Pensées* la fameuse phrase :

Nous errons dans des temps qui ne sont pas nôtres¹.

L'être se trouve chassé consciemment de son moment : il laisse passer le temps en fuyant l'état d'amertume ou de dégoût qu'il est en train de vivre. Aux deux temps que nous évoquons dans ce deuxième chapitre, s'ajoute un troisième temps qui est celui du lecteur : il évacue son présent en créant son propre temps au sein du temps romanesque. Une mise en abyme temporelle se produit ici : le temps du lecteur se trouve enchâssé dans le temps du narrateur du roman dont le temps est aussi enchâssé dans un autre temps que celui de son présent. Les trois temps se superposent ainsi aux différents espaces correspondants.

On a vu, dans le premier chapitre, le va-et-vient spatial de Richard Millet entre les deux lieux essentiels de son œuvre et de sa vie personnelle, la Corrèze et le Liban. On pourrait expérimenter, en face, deux temps essentiels dans son œuvre et dans la réalité vécue : le présent de l'enfance et le passé de l'adulte. Soumis à la condition de solitude, le personnage enfant fuit son présent en errant entre le temps réel et le temps imaginaire : l'enfant rêve, lit, calque son temps sur un espace, se perd dans son innocence d'âge et expérimente le temps mort ; l'adulte regrette le temps révolu, s'évanouit dans les souvenirs, s'enivre de sa mémoire, invente parfois du passé tout en gardant l'équilibre du

¹ B. PASCAL, *Pensées*, Paris, GF-Flammarion, 1967, p.96.

retour au réel pour se figer à la fin dans un passé immobile, accablant. C'est dans le chapitre suivant que nous aborderons le voyage dans ces deux temps qui créent la vie, et surtout l'œuvre de Richard Millet.

Section 1 – L’errance entre le temps réel et le temps imaginaire

1.1- Les rêveries de l’enfant : une seconde mise au monde

L’enfant siomois qu’on voit dans les romans milletiens vit dans un endroit où « le temps coule plus lentement qu’ailleurs, scandé par de menus et rares événements¹. » Il appartient à un monde rural qui, dans la réalité, est en train de disparaître et qui est peuplé surtout de vieillards, donc de lenteur et de mort. Se comparant lui-même à ses personnages enfants, Millet avoue dans *Fenêtre au crépuscule* :

Un enfant timide, surtout, entretenant avec autrui des rapports compliqués, préférant observer plutôt que de jouer le jeu social : un rêveur, donc, avec ce qu’il y a de très actif dans la rêverie, sœur aînée de l’action, avec des blessures que je passerais ma vie à sonder, parvenant à cette connaissance noire de soi [...]. (FC, 21)

La nature solitaire et timide de l’enfant le pousse à rêver et à se créer un monde à part : il projette dans ses rêves son désir, son souhait, son imagination ou son espoir ; le rêveur donc, selon Bachelard, « sait que c’est lui qui s’absente – lui, en chair et en os, qui devient un “esprit²” », afin de se recréer de nouveau avec tout le décor nécessaire suivant ses propres désirs. Les images ainsi dessinées plaisent au rêveur alors il s’y réfugie car désormais elles le « constituent ». Richard Millet l’enfant est un de ces observateurs-rêveurs qui se noient dans leur propre être et qui ne savent s’en défaire. Ce caractère figure chez la plupart des personnages milletiens.

Pascal Bugeaud, entouré par l’affection de ses grands-tantes à Siom, expérimente souvent la projection dans le temps et l’espace, ceux de sa mère absente ou de son père inconnu. Il est absent à son présent. Son désir de leur présence l’emporte sur tout acte réel. Fouillant par exemple dans les anciennes caves de la vieille maison des tantes, il s’y aventure profondément au point de s’imaginer allant à la rencontre de sa mère :

[...] j’imaginai qu’en m’aventurant dans ces lieux souterrains, je marchais sur les pas de ma mère [...] qui [...] était [...] ailleurs [...] dans un tombeau de la Vallée des Rois où elle finirait bien [...] par se retourner vers moi comme une reine d’Égypte. (VPO, 61)

La scène de la rêverie a lieu dans un domaine souterrain : la solitude, l’obscurité, le besoin d’affection, l’imagination développée, l’intimité du souvenir d’une ancienne rencontre avec la mère, tout est réuni pour monter une scène digne d’une histoire mythologique où la mère est élevée au rang des reines et où dans les veines du fils coule un sang royal qui le délivrerait de sa mélancolie solitaire.

¹ J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L’Invention du pays*, op. cit., p.23.

² G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.129.

Dans *Le Cavalier siomois*, Céline Soudeils erre sur le haut plateau de Millevaches en courant tel un chevalier : elle invente son propre monde et sa propre histoire en fuyant le présent douloureux de l'absence de son père, elle est la narratrice qui raconte :

Je lisais, rêvais avec la précision de celles qui savent, chevauchais ce cheval imaginaire que j'avais appelé Pinto [...] J'allais chaque après-midi le chercher dans l'ancien fournil, derrière la maison, nouant à ma main gauche un vieux bout de harnais [...] tenant dans la droite une baguette de coudrier dont je me fouettais les fesses si fort [...] J'en étais réduite à me chevaucher moi-même. (CS, 36-38)

Le terme « cogito » utilisé dans le concept de la rêverie par Bachelard est clair et applicable à la rêverie de Céline Soudeils : elle « rêve » et le mot « imaginaire » est employé pour désigner le cheval qui n'était qu'elle-même et l'expression « se chevaucher soi-même » explique qu'elle est tout à fait consciente de son jeu. Elle est donc active dans sa rêverie, elle la met en scène et y participe en tant qu'actrice dans la réalité. Elle a effacé l'enfant qu'elle était pour s'oublier dans le paysage qu'elle a elle-même créé : elle est devenue le cheval et le chevalier, les deux étant des symboles héroïques. Le cheval symbolise « l'inconscient, le désir, la force, la puissance, la virilité et la liberté » et le chevalier « la bravoure, le courage et l'héroïsme¹ » et l'un ne va pas sans l'autre, il n'y a pas de chevalier sans cheval. Si le cheval incarne les pulsions, les passions et les instincts, le chevalier est celui qui les dompte et les contrôle. La fille a créé l'image « dans l'absolue liberté de la rêverie² » et elle vit consciemment. Dans sa création, elle s'est transformée en son propre père qui traverse monts et vallées, qui s'éloigne et qui ne revient pas, elle désire le revoir et elle le cherche partout. Tous les jours, elle part dans sa longue promenade en quête non seulement de son père mais d'elle-même, du cheval qu'elle est et du chevalier qui vient à son secours, elle veut se sauver de sa maison, de son âge, de son existence, elle veut tuer le temps de ses journées. Comme selon Gilbert Durand le cheval est « le symbole de la fuite du temps³ » et appartient aux symboles thériomorphes du régime diurne de l'image, le cheval de Céline Soudeils l'emporte hors du temps réel, sa chevauchée fantastique est une fuite vers l'avant et les illusions qu'elle a produites sont une manière de ne pas chuter dans le temps mais de se sauver du poids du réel difficile à supporter.

Le rêveur milletien se trouve ainsi souvent enfermé dans son rêve ou plutôt protégé ; restituer le présent est, pour lui, naître dans un nouveau décor et dans de

¹ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.228-229.

² G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 130.

³ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, « Dunod », 1969 (éd. 1992), p.82.

nouvelles circonstances. À travers la souffrance, l'angoisse et surtout la solitude, la progression de la vie du rêveur se réalise afin d'arriver au seuil de la seconde naissance mais le chemin est très difficile et l'enfant milletien se noie longuement dans un état de triste hébétude sans savoir trop s'en débarrasser.

André Pythre, par exemple, le jeune garçon qui, allant pour récupérer son héritage, va de Prunde à Veix en compagnie de la femme enceinte Aimée Grandchamp. Le chœur, narrateur omniscient dit d'André que s'il ne s'était pas déplacé, il « rêverait jusqu'à la fin à des maisons recouvertes de vigne vierge, des dames en blanc allongées dans des chaises longues, des livres aux reliures dorées et des horloges sonnant sur des odeurs inouïes » (*GP*, 76). Le décor est celui d'un paradis : la vigne est le symbole d'une boisson divine, la couleur blanche désigne la virginité et la pureté originelle, les reliures dorées marquent la richesse et les livres la sagesse, les horloges symbolisent le temps. Tous ces éléments se marient ensemble dans la tête du jeune garçon qui ne pourrait rester à Prunde, dans la misère de ses fades souvenirs d'enfance. Il devrait se déplacer, s'éloigner, voire errer sur les hauteurs siomoises pour ne pas continuer à rêver jusqu'à la fin « du paradis perdu » qui ne ressemble point à tout ce qu'il avait vu sur les hautes terres limousines ni à tout ce qu'il verra plus tard. Mais la rêverie est développée par rapport à son expérience. Le narrateur omniscient joue un rôle essentiel dans la rêverie du héros milletien. Dans *La Gloire des Pythre*, c'est le chœur constitué de Siomois qui relate l'histoire des Pythre et c'est le même chœur qui explique la rêverie d'André. On remarque ainsi la généralisation du rêve, ce n'est pas seulement le personnage qui est en train de rêvasser mais c'est tout Prunde qui l'accompagne dans ses rêves. L'ensemble des paysans est en état de rêverie et tout le monde essaie de se créer une image différente de la réalité. Le monde rural, enfermé sur les hauteurs, désire renaître dans un cadre différent du réel.

Dans *Lauve le pur*, Thomas Lauve dont l'origine est siomoise est un de ceux qui ont beaucoup rêvé aussi. Adulte, il est resté l'enfant qui voudrait vivre *ailleurs*, dans un lieu et un temps légendaires ; le chœur qui, tantôt prend en charge la narration et tantôt écoute les récits de Lauve, rapporte ses propos et ses rêveries comme lorsqu'il compare les immeubles (aux lumières éteintes) de la banlieue parisienne « aux tours funéraires de Palmyre » et il dit de Thomas Lauve :

Il rêvait. Il n'était jamais allé à Palmyre ni en Orient, ni même hors de France ; et voilà qu'il nous parlait d'une cité de légende comme s'il avait erré le long de la grande colonnade parmi les tombeaux et les bergers syriens accroupis près de leurs troupeaux. (*LP*, 107)

Palmyre est un site archéologique syrien reconnu pour son histoire depuis des siècles avant Jésus-Christ et il est mentionné plusieurs fois dans les livres de Millet, surtout dans *L'Orient désert* où le narrateur-auteur voyage à Alep, en Syrie ; il précise : « Je ne vais pas au désert, à Palmyre ou sur l'Euphrate » (*OD*, 130) et avant de quitter la Syrie, il rêve d'une femme dont la forme ressemblerait au « buste funèbre d'une patricienne de Palmyre » (209). Cette ville figure dans les songes de l'auteur et des différents narrateurs, on croirait qu'elle se situe hors du temps tellement les civilisations ont envahi son histoire : elle est mentionnée dans la Bible, appartient aux sources gréco-romaines, devient une ville islamique puis peuplée par les Ottomans, et après elle sera occupée par les Français dans le cadre d'un long mandat.

En outre, le songe que le chœur raconte à la place de Thomas Lauve est aussi un songe partagé avec les habitants qui, eux-mêmes, n'étaient jamais sortis de la France ni même du plateau limousin et qui rêvent ensemble, mêlant, par leur omniscience, leur rêve à celui de Lauve. L'enfant, le jeune et même l'adulte siomois ne vivent pas dans le temps qui leur est imposé, ils fuient le présent et s'accrochent à leur rêve comme à leur seule liberté. Même le narrateur de *L'Orient désert* fuit son présent et erre dans une enfance inaccessible :

Je chercherai à jamais les neiges de l'enfance. (*OD*, 88)

Il fuit le chagrin d'amour en se réfugiant dans l'errance, l'éloignement et les songes : « Les rêves nous rongent comme des os » (174). Même dans la rêverie qu'est ce voyage en Orient et qu'il est en train de réaliser, il rêve loin de son présent, loin du voyage qu'il fait, il songe à l'enfance, aux femmes, au plateau de Millevaches, à son passé et aux histoires mythologiques. Il est vrai qu'on n'arrête pas de songer mais les narrateurs de Millet s'oublient dans leur rêverie consciente et s'enfuient spirituellement de leur monde mais aussi parfois physiquement. Ils vivent leur rêverie en chair et en os et quand ils n'y arrivent pas ainsi, ils ont une autre forme de refuge ou de fuite : la lecture.

1.2- Les lectures de l'enfance : tendance vers une non-existence voulue

L'enfant milletien est un être affamé de lecture et cet acte se réalise souvent dans des conditions difficiles puisque l'adulte qui élève l'enfant ressemble souvent au pays graniteux de la Corrèze c'est-à-dire dur et incapable de comprendre les désirs enfantins. La lecture se fait souvent la nuit, après que tout le monde est endormi, à la faible lueur d'une flamme de bougie, le livre caché à demi sous la couverture. Il y a toujours une

tante, une mère ou un père qui interdisent à l'enfant de lire pendant la nuit ou même pendant le jour, à l'heure où il faudrait travailler au lieu de se perdre dans des fictions étranges ; l'enfant s'attache ainsi de plus en plus au monde irréel où il oublie la réalité qui le fait souffrir. À Siom, Pascal Bugeaud, qui vivait avec ses grands-tantes, en particulier avec Marie qui s'occupait de lui comme sa mère, déclare : « [...] pas de livre qui m'aurait aidé à entrer avec plus de calme dans la nuit [...] dans les chambres où il n'y avait nulle lampe de chevet » (*VPO*, 49). La solitude et la peur de la nuit accablent l'enfant incapable de dormir. Il le répète un peu plus tard : « [...] ces contes que je commençais à être en âge de lire mais que je ne pouvais ouvrir ni dans cette chambre ni dans celle de Jeanne, puisque aucune ne possédait de lampe de chevet [...] » (147).

On remarque le manque d'intérêt des adultes pour la lecture et la faim de l'enfant pour une compagnie nocturne, ne serait-ce qu'un livre. Le froid, le noir, l'éloignement des chambres, l'atmosphère campagnarde nocturne et l'absence de la mère, tout ce qui constitue le cadre spatial de la vie de l'enfant ne lui permet pas d'accepter le présent tel qu'il est. La peur envahit ses nuits. Avant qu'il quitte Siom à la mort de Marie, pour aller vivre avec sa grand-mère à Villevaleix où il va se procurer des livres anciens oubliés dans les greniers, le petit Pascal s'invente une façon de lire sans avoir besoin de livres : il se raconte lui-même des histoires dans le noir de sa chambre, ce qui a été un des premiers signes de son métier de futur écrivain. Il explique :

[...] aussitôt plongé dans l'obscurité ou par une nuit de pleine lune, dans cette étrange semi-clarté entrée par les volets, et obligé de me raconter à moi-même, une main en conque sur l'oreille, 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 [...]. (147)

Se parler dans la nuit efface en partie le sentiment de peur et de solitude et avec une imagination développée d'un enfant qui n'a rien vu dans sa vie sauf l'hôtel de sa tante mais qui a entendu, il est sans doute apaisant de pouvoir se retirer, d'une façon ou d'une autre, de cette existence à laquelle manquent l'affection et la présence du père et de la mère, en ajoutant aux histoires de la vie quotidienne des scènes rêvées et souhaitées tel le retour de la mère et l'apparition du père.

Une autre forme de lecture a été découverte par Pascal, autre que les livres que sa mère lui cherchait et qu'il désignait par : « [...] ces autres sortes de caves, de greniers ou de tombeaux que sont les livres que m'apportait ma mère [...] » (172), étaient les lectures que lui faisaient quelques femmes qui le gardaient pendant que les tantes étaient occupées à l'hôtel ; comme par exemple cette Michèle Rivière qui lui lisait « des contes chinois de

la dynastie des Tang » (173) lesquels ont été gravés dans sa mémoire et qu'il considère, à l'âge où il est devenu écrivain plus « enchanteurs » que ses propres écrits.

Habitué à la lecture secrète et à l'isolement pendant cet acte « glorieux » où le récit devient l'état du lecteur même et la réalité n'existant presque plus que dans le bruit et la lumière, Pascal décrit le décor nécessaire à ses lectures du jour, dans sa chambre de Villevaleix chez sa grand-mère :

[...] s'il m'arrivait dans la journée de lire dans ma chambre, au lieu de rester au salon, je fermais les persiennes, la lecture ne me paraissant souffrir le plein jour ni le bruit du monde, mais la seule lumière de la lampe, assis en tailleur, tel un scribe de Sumer, ou un lecteur de texte sacré, tournant le dos à la fenêtre, parmi les taches de lumière entrant par les ouïes des persiennes. (330)

L'éloignement du bruit et de la lumière, le sérieux dans la posture, le détachement du monde extérieur, font émerger l'univers du livre à la surface de l'existence de l'enfant. Il est enlevé, oublié de son entourage et il oublie le monde, soumis aux forces du livre qui, avant lui, ont influencé la vie de sa mère dont les lectures irritaient la grand-mère qui « n'aim[ait] peut-être guère la présence de ces livres qui avaient éloigné d'elle sa fille et qui faisaient de son petit-fils une sorte de rongeur nocturne [...] » (345). S'instruire pour les habitants de ce monde rural presque oublié est une des causes de l'affranchissement des frontières donc du départ. La grand-mère Louise aurait préféré que sa fille n'aille pas à Vichy pour son métier d'enseignante mais qu'elle continue à appartenir à sa famille comme la plupart des filles du plateau de Millevaches qui, pourtant, finissent par partir. Les livres ont ainsi détourné Solange Sarroux de sa vie paysanne et ils ont fait, comme plus tard le petit-fils, rêver la jeune fille à un monde autre, plus ouvert et plus vivant. Elle se délivrait de sa jeunesse, paraît-il, solitaire, pour exister plus dans l'imaginaire des contes. Pascal, qui recevait de sa mère absente des livres qu'il lisait souvent en cachette et qui finit par en découvrir un tas dans l'armoire de la chambre de sa grand-mère, est affamé de ces récits qu'on lit plusieurs fois ainsi que le mentionne dans son article sur les récits d'enfance Véronique Leroux-Hugon : « Dans ces milieux modestes, le peu de livres cent fois relus à la maison incitent à toutes les ruses pour s'en procurer d'autres, divers [...] »¹.

Pascal vit dans les livres qu'il trouve et qu'il lit malgré toutes les difficultés et ne cesse pas de le faire. Sa mère, une fois rentrée à Villevaleix et connaissant son goût pour

¹ V. LEROUX-HUGON, « Contes de fées, comptes d'enfance » dans *Le récit d'enfance et ses modèles* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle publiés sous la direction de Anne Chevalier et Carole Dornier), Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p.180.

la lecture, le trouve chétif et maigre et se plaint que les livres soient la cause de sa mauvaise santé :

Voyant que je ne sortais plus le nez des livres, que je ne quittais presque plus les murs sombres de la maison Sarroux, elle voulut m'arracher à moi-même, comme elle me le dit, ce matin-là, [...]

« Les livres te dévorent », ajouta-t-elle d'un ton plus doux [...]. (VPO, 348)

Se plaindre de l'acte de lecture se répète de mère en fille mais celle-ci est consciente du pouvoir des livres sur le lecteur, c'est pourquoi elle utilise l'expression « l'arracher à lui-même » pour montrer qu'elle veut le sauver, ce fils qui ne se donne pas la peine de manger mais qui laisse les livres le « manger », voire le « dévorer ». Pascal qui suit, sans le savoir, une quête de soi spirituelle à travers la lecture, rentre au plus profond de lui-même pour découvrir ce que personne ne peut lui apprendre : l'univers. Le terme de « dévoration » est inversé : on est « dévoreur de livres¹ » comme le petit Lauve en train de « dévorer » ses livres dans *Lauve le pur* mais ici les livres désignent la férocité du temps qui ronge la vie du lecteur sans que celui-ci s'en aperçoive. C'est vrai que le livre accable mais aussi il délivre puisqu' « il est l'instrument qui libère » selon une « notion clairement rendue par l'étymologie du mot (« libre », de *liber*)² ». Cette dialectique entre l'accablement et la liberté causée par l'acte de lecture est expliquée par Pascal Bugeaud l'adulte :

Lire, c'est décréter que le monde n'est pas un livre, mais que rien ne vaut le livre capable de le faire oublier ; c'est en appeler à la clôture, à l'abolition du monde ; c'est aussi jouer cette clôture contre le temps ; c'est pour le rêveur, le prédateur qu'est tout lecteur, se vouer à devenir tôt ou tard livre – celui-ci n'étant rien d'autre, en fin de compte qu'une perception singulière du temps. Nous cherchons infiniment, enfants solitaires ou adultes asociaux, des coïncidences entre le personnel et le temps historique ; nous sommes des anachronismes vivants. (VPO, 371)

La réalité est « abolie » lors de la lecture et le monde perçu par le corps n'existe plus dans la logique que lui attribuent les sens, il est inventé et combine une diversité de nouveaux événements, de buts, de causes et de hasards. L'imagination non seulement reçoit les schémas qui sont exigés par l'écriture mais participe à la production de nouvelles intrigues qui confondent deux temps : celui du lecteur et celui de l'histoire. Ainsi comprend-on le monde autrement : la vérité est refusée dans son cadre ordinaire et direct et un univers nouveau est créé. Le royaume de la fiction produit une vérité préfigurée qui, selon le narrateur de *Ma vie parmi les ombres*, devient elle-même la vérité du lecteur. Le nouveau monde que l'imagination produit devient propre et habitable en

¹ *Id.*

² C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.549.

articulant le temps selon sa propre logique. Cette métamorphose de l'être en livre, ce phénomène régulier qui se répète dans l'acte de lecture, transforme non seulement la vérité en « fiction réelle » mais aussi le lecteur en « anachronisme » et l'espace en champ temporel, donc le concret en abstrait lointain comme les deux espaces de l'enfance ont été transformés en deux temps dans les livres de Richard Millet.

1.3- La métamorphose des espaces en temps

En général, l'être n'est stable que dans un espace fixe et l'espace auquel il a appartenu même une seule fois est ineffaçable puisqu'il y a goûté un moment de bonheur, de malheur, de solitude ou de mélancolie. Siom, l'espace privilégié des romans de Millet et le Liban celui de ses récits et de ses textes autobiographiques, sont évoqués dans les détails de leurs paysages, de leurs bruits, de leurs odeurs. Le temps semble se loger dans ces espaces de l'enfance. Siom, bien qu'il soit travaillé par le temps et qu'il connaisse, à l'âge adulte de l'écrivain, la fin de son empire rural, est l'espace qu'a occupée la vie de la plupart des personnages. Le Liban est l'espace du retour vers les souvenirs. Les images spatiales que l'auteur décrit dans ses livres sont toutes imprégnées du vécu ; ces espaces ne revêtent-ils pas essentiellement la valeur temporelle qui unit le narrateur à son cadre ? Montrés comme des lieux concrets, ne se transformeraient-ils pas en champs temporels où la perception par la mémoire et par l'inconscient l'emporte sur la perception par les sens ?

Les deux espaces de l'enfance et de l'adolescence de l'écrivain sont tellement bien affinés et alignés dans un ordre satisfaisant pour l'esprit qu'ils deviennent, à un moment donné, presque illusoires à tel point qu'on n'arrive plus à les capter dans leur décor mais surtout dans la temporalité. L'espace siomois de Pascal Bugeaud, par exemple, et celui de Marina, son amante, correspondent à deux périodes différentes :

[...] nous ne vivons pas tout à fait dans le même temps, toi et moi, parce que plus de vingt-cinq années nous séparent l'un de l'autre [...] tu as beau me dire que tu es de Meymac, tu appartiens à un autre univers, celui qui succède au monde de Siom et qui est pour moi un territoire privé de légendes, une morne province, la campagne pauvre, déserte, désenchantée. (*VPO*, 102)

Pascal a connu l'espace de Siom avant qu'il ne « s'éteigne ». Marina l'a connu un quart de siècle plus tard, donc presque fini. Le même espace n'existe que dans la temporalité qui est propre à chacun d'eux. Appartenant à deux « univers différents », ils ne « vivent pas dans le même temps » selon le narrateur. Ce qui reste de l'espace dans leur mémoire se transforme en décalage de temps correspondant exactement à leur

différence d'âge. Ainsi Siom n'est-il plus qu'une époque dans une vie, une première enfance, presque un moment. Le même narrateur parle un peu plus tard du temps qui est :

[...] un territoire onirique qui ne recouvre pas exactement la géographie physique mais en constitue la doublure onirique : un territoire recoupant le pays réel de ce que la réalité suscite de fiction, de désir, d'indécision, de songes, de légendes composant l'infini méandre du temps. (469)

La « géographie physique » est pour lui un espace donné et vécu tel qu'il est perçu, c'est presque « un objet » réel ; Siom a été pour Pascal Bugeaud cet « objet » dans lequel il a passé son enfance mais cette réalité n'est pas indépendante du sujet qui a inventé son propre Siom et l'a encadré dans un temps propre à lui. Siom l'espace est remplacé par Siom le temps car c'est lui le sujet qui a inventé, dans sa propre fiction, un concept nouveau du temps siomois, ce qui prouve la notion de Kant sur le temps dans *Critique de la raison pure* où il affirme que « le temps ne peut être une détermination de phénomènes extérieurs » mais qu' « il détermine la relation des représentations dans notre état interne¹. » Le temps de Siom, selon le narrateur, est celui où sa tante Marie était encore en vie et s'occupait de lui et où sa première enfance se déroulait dans la solitude et la mélancolie. Siom pour lui ne peut jamais être le même lieu où Marina a passé son enfance, c'est un autre univers, peut-être calqué dans ses dimensions géographiques sur celui de son amie, mais il est tout à fait différent sur le plan existentiel : le chagrin de l'enfant vivant avec ses parents, par exemple, met en relief un Siom vide, isolé, presque mourant, et la disparition des êtres qui ont créé Siom de l'espace enfantin a, à elle seule, transformé cet espace désormais non peuplé des mêmes personnes en un temps révolu, susceptible d'être reconstruit selon la propre imagination du narrateur qui, replongeant dans ses souvenirs, raconte :

[...] le paysage siomois, si je puis le décrire tel qu'il est aujourd'hui ou tel qu'il était dans mon enfance [...] ce paysage n'est, à la vérité, qu'un élément parmi d'autres d'une géographie imaginaire à laquelle les romans ont contribué de façon décisive [...]. (VPO, 113)

Dans cet extrait, l'auteur et le narrateur se confondent dans la description du paysage siomois puisque cette « géographie imaginaire » a constitué le cadre de plusieurs romans de Millet comme *La Gloire des Pythre*, *L'Amour des trois sœurs Piaie*, *Lauve le pur*, *Le Cavalier siomois*, *Le Renard dans le nom* et bien d'autres encore. Les lectures de l'enfance dont Pascal cite en l'occurrence *Hurlevent* et spécifiquement la lande du « Yorkshire où Catherine Earnshaw va retrouver Heathcliff » (113) ont souvent inspiré l'auteur : l'atmosphère sombre, lointaine, froide, brumeuse et souvent noire de Yorkshire

¹ E. KANT, *Critique de la raison pure* (trad. A. Renaut), Paris, Aubier, 1997, p.128.

ressemble de près à celle du Siom de l'enfance milletienne. L'espace ainsi comparé, nommé, décrit et transformé n'est plus un lieu reconnu dans l'histoire mais un endroit fabriqué dans le temps de celui qui l'a perçu et qui l'a moulé selon ses propres visions.

La fiction occupe ainsi une bonne partie des livres de Millet dont le cadre est la haute Corrèze tandis que dans les livres où il s'agit de l'enfance libanaise, la réalité est plus précise et le Liban est décrit dans trois temps différents : celui de l'enfance, celui de la guerre et celui d'aujourd'hui. Les trois se regroupent dans un seul espace mais celui-ci a changé avec le temps. Et quand il s'agit du Liban, on ne peut imaginer les lieux que s'ils sont définis dans le temps.

Dans *Brumes de Cimmérie*, par exemple, le narrateur-auteur qui visite le Liban en août 2009 (le Liban d'aujourd'hui), parle de son voyage d'avril 1997 (le Liban de la fin de la guerre), évoque l'année 1975 où il a participé à la guerre et retourne sans cesse aux paysages et aux histoires de son enfance (années 1960-1967). Dans *L'Orient désert*, il raconte son voyage en août 2006 au Liban et en Syrie juste après la guerre entre Israël et le Liban en juillet 2006 et évoque des scènes de son enfance (années soixante). Le Liban pour Millet a plusieurs âges donc plusieurs temps, c'est un espace variable, non ancré dans un même champ temporel. Malgré cette variété, tous les Liban des temps qui ont suivi l'époque de son enfance (1960-1967) ne cessent de le ramener à ce premier Liban dont il cherche les traces à chaque retour. Dans *Brumes de Cimmérie*, il écrit :

[...] le sentiment d'appartenance sensorielle à un pays, et, plus exactement, la fidélité à l'enfant que je fus, là, trente ans auparavant, et que je tentais de retrouver, celui-ci ne se laissant saisir que dans la mesure où il s'échappe, retourne à une absence qui est le mode d'être de l'existence temporelle [...]. (BC, 74)

Quand il atterrit sur les lieux de l'enfance et qu'il perçoit avec tous ses sens les mêmes lieux ancrés dans sa mémoire, il se voit absent du cadre et ne peut définir son existence sauf à travers les souvenirs qui se sont déroulés dans ces places. Il ne peut capter l'enfant en lui, il le veut présent au paysage, au temps de l'existence de l'adulte, mais tout est lointain quand on est enquête d'un âge révolu. L'espace est devenu temps surtout qu'au Liban il y a un changement concret du paysage : la paix (1960-1967), la guerre (1975), l'après-guerre (1994-1997), la nouvelle guerre (2006) et la stabilité (2009). Le repère du pays n'est plus l'endroit mais la date et ce que voit l'auteur adulte a changé de ce qu'avait vu l'enfant. Soumis aux phénomènes extérieurs, l'espace libanais détermine désormais l'état interne et quand les souvenirs affluent, ils sont affectés par la perception directe qui les transforme en « objets temporels » : quand des agents de sécurité ont interdit Millet d'aller à Jezzine, un village essentiel de l'histoire de son

enfance libanaise, en 1997, alors qu'il brûlait du désir de le revoir. D'ailleurs, il explique : « Jezzine, par exemple, était, parce que interdite, l'objet d'une nostalgie probablement excessive » (113). Nostalgie implique un retour fictif vers les lieux de l'enfance et un regret du passé. Jezzine est restée accrochée à l'espace qui existait dans la mémoire puisque non revisitée et est restée, par conséquent, entièrement temporelle puisqu'inaccessible autrement que par la mémoire. On peut mieux toucher cette image du concret et de l'abstrait, de l'espace et du temps, dans un passage de *Brumes de Cimmérie* où Millet se rend à Byblos :

Je ne suis plus cet arpenteur qui cheminait tête baissée parmi les pierres, les colonnes et les tombes, en quête d'objets antiques ; je ne collectionne plus que des ombres ; et c'est sur moi-même que j'enquête ; c'est dans le temps que je voyage, autrement dit dans la langue, celle-ci étant une matérialisation singulière du temps [...].
(50)

L'enfance c'est-à-dire l'espace concret où les « objets » témoignent de l'existence réelle est devenue l'abstrait temporel où le collectionneur n'a plus d'objets mais leurs ombres, ne cherche plus les choses en dehors de lui mais il « s'explore » lui-même, son voyage ne se réalise plus à pied mais uniquement dans le temps et ce temps qui échappe aux sens, qu'on ne peut ni toucher ni emprisonner ni collectionner, est « matérialisé » selon l'auteur par la langue ou l'écriture, celle-ci étant la seule façon de figer ce que l'on peut désigner finalement par l'espace temporel. Siom et le Liban, vus par le lecteur comme des espaces réels, soumis à la conception normale du lieu géographique, ont perdu chez Millet leur caractère matériel puisque la matière de l'enfance a disparu tel un paradis perdu et a laissé l'adulte errer dans un temps innocent, qui n'est d'ailleurs que celui de l'enfance.

1.4- L'errance dans l'innocence du Temps

« L'innocence est-elle possible aujourd'hui ? » (*INN*, 77) demande le personnage Duparc dans le livre *L'Innocence* de Millet paru en 1984, et le narrateur du *Sentiment de la langue* de dire : « Je marchais entre les pierres comme un innocent » (*SL*, 16) et un peu plus tard : « Privé d'innocence, incapable de trouver l'enfantin plaisir de lire, je suis condamné à écrire » (184).

Le temps et l'innocence se réunissent surtout dans les romans siomois de Millet, en particulier ceux représentatifs de l'errance : *Lauve le pur*, *La Gloire des Pythre* et *Le Cavalier siomois* (dont on a étudié plus haut la délivrance par l'errance). Thomas Lauve, André Pythre et Céline Soudeils sont des êtres « purs » lorsque la vie les condamne à

errer dans Paris ou sur le haut plateau de Millevaches, longuement et innocemment à des âges différents : Lauve adulte, Pythre et Soudeils adolescents. L'innocence figure explicitement dans le titre *Lauve le pur* et d'emblée, on ne peut que lui assimiler la pureté du personnage. Richard Millet, en parlant des circonstances de l'écriture de ce livre confie dans *Le Matricule des Anges* :

Je sentais s'agiter cette espèce d'innocent contemporain dont l'innocence ne pouvait se manifester que par un métier qui serait le plus loin possible, c'est-à-dire prof. En fait, c'est l'histoire d'un mec qui chie dans son froc en plein Paris. La chose la plus scandaleuse qui puisse arriver [...]. Ça serait donc une traversée de Paris complètement inédite puisque le type serait forcé de rester à la surface¹.

L'innocence de Lauve consiste dans son présent accablant et son passé embarrassant : il devrait traverser tout Paris, « impur » et souillé par les excréments, comme il avait traversé son enfance emprisonné dans un temps qui n'était jamais le sien mais celui de son père aussi « innocent » que lui. Le récit de la grande traversée nocturne de Paris est cousu parfaitement avec celui de l'enfance du héros et de la vie de son père. À première vue, on ne saurait qualifier ce personnage de « pur » mais, comme Christian Morzewski intitulant son article écrit dans la revue *Littératures* « Lauve l'impur ou la question de l'obscénité dans l'œuvre de Richard Millet », on est tenté de ne voir que le côté noir d'un destin souillé par le plus honteux des actes donc par l'impureté physique dans laquelle avance la première grande partie du roman. Aussi peut-on comparer, comme Morzewski, cette traversée à « une sorte de descente aux enfers dantesques² » donc à un monde impur et obscène tel qu'il se révèle au premier abord. La « descente » est une traversée lente donc inhérente à un temps infini, peut-être éternel : l'être voudrait régler le cours de ce temps infini mais il en est incapable. Lavelle l'explique d'ailleurs dans *La Conscience de soi* :

Pour les uns, le temps passe trop vite, et pour les autres, trop lentement. Mais les uns et les autres le sentent passer, ce qui est beaucoup trop : la parfaite innocence comme la parfaite science, c'est de reconnaître son jeu et d'y accorder le nôtre³.

L'innocence de Thomas Lauve réside dans la conscience qu'il a du temps de l'errance ; entre Paris et Vincennes, il n'est pas de moment plus éternel que la marche nocturne, alourdie d'odeur, de honte et d'infamie. Comme un pécheur de la mythologie juive condamné à l'errance éternelle sur terre, il s'enfuit de lui-même, de son propre corps, tout en jouant le jeu du présent qu'il est impossible d'arrêter ou de faire avancer. Le corps est souillé, l'esprit pur. Le temps personnel est honteux et le temps universel

¹ *Le Matricule des Anges*, n° 30, mai 2000, p.18.

² J.-Y. LAURICHESSE (dir.), *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.102.

³ L. LAVELLE, *La Conscience de soi*, Paris, Grasset, 1933, p.243.

infini. Thomas traverse la nuit, la nuit le traverse et il se traverse lui-même, « c'était lui-même qu'il fuyait, ce corps qui se révoltait contre son esprit, et cet esprit qui souffrait d'avoir été pour ainsi dire traversé, souillé, humilié par le corps » (*LP*, 56). Le jeu du temps se balance entre le corps et l'esprit : la souillure et la pureté. Celle-ci est mise en relief dans les récits enchâssés de l'enfance de Lauve relatés par lui-même ou par le chœur des femmes siomaises. On ressent l'innocence de l'enfant dans la pureté désincarnée de la mère. Elle est distante et froide, presque inexistante dans ce pays arriéré, donc dénuée de péché ou d'obscénité, vivant à l'état pur. Le père dur est désigné par son fils comme « un homme d'ordre » puisque « pendant toute sa vie, [il] doit avoir pondu chaque matin le même étron bien moulé, de couleur et de dimension à peu près identiques, et à la même heure, quelques minutes après avoir pris son petit-déjeuner, s'enfermant dans les cabinets, au fond du couloir [...] » (81). Être fier de son acte matinal quotidien renvoie le fils à un état de pure culpabilité parce que son étron ne ressemblait jamais à celui du père. On voit dans cette image du père et du fils deux figures du temps, l'une se construisant sur l'autre – celle de l'enfant sur celle du père, pourrait-on déduire, l'enfant ne pouvant jamais être le père et celui-ci ne donnant jamais sa grâce au fils honteux de sa merde, même à son âge adulte, dans sa condition de professeur, ce qui explique l'avis de Richard Millet sur l'innocence dans *Fenêtre au crépuscule* :

L'innocence est l'irreprésentable, le sans-reflet, le fantôme de l'adulte qu'on ne sera pas et cependant existant par la grâce du songe qui fait serrer à l'adulte sa main abolie d'enfant. (*FC*, 98)

Une autre figure milletienne représente l'innocence et l'errance dans le temps sous une autre forme : celle de l'idiot, étudiée par Guy Larroux dans son article « Glorieuse idiotie » paru dans *Littératures*. Le personnage principal qui incarne l'image de l'idiotie est Jean Pythre, le fils d'André Pythre, son idiotie partant d'une innocence singulière. *La Gloire des Pythre* s'ouvre sur la mort de la mère d'André et de sa traversée à pied de Prunde à Veix accompagné d'Aimée Grandchamp que le chœur appelle « l'autre, l'innocente » (*GP*, 77), « une innocente plus âgée que lui qu'il avait engrossée » (91). Cette fille incarne la figure de l'idiotie à travers son innocence qui l'a laissée traîner derrière le « Chat Blanc » (André Pythre) avec, dans ses entrailles, un enfant qu'elle a perdu lors de sa longue marche et qu'elle a porté « chair morte » la suite du chemin. Cette idiote innocente, tout comme André et Jean Pythre qui « souriait comme un innocent » (202) sont des figures rattachées à leur région, à leur propre territoire, au regard de la communauté ; c'est ce regard qui les rend incessamment à leur condition d'idiotie innocents comme l'explique Richard Millet :

L'innocent n'a pas de représentation de lui-même : il vit délivré des miroirs que lui dresse le regard social ; c'est pourquoi il pouvait habiter le monde Siom, y avoir sa place singulière, à la fois minime et d'une éminente dignité. (*FC*, 98-99)

Malgré tous les regards qu'on ressent dans la voix du narrateur collectif, les vieux de Siom, on remarque l'indépendance et surtout l'inconscience des Pythre à l'égard de ce qui se passe au sein de la communauté, ils sont « des marginaux qui s'exposent à la vue, se dérobent à l'appréhension et renvoient à la communauté un certain reflet d'elle-même »¹, celle-ci étant située dans un espace lointain, oubliée de la civilisation et ancrée dans une époque où les habitants sont « rendus au bout du temps » (*GP*, 202). Habiter le monde de Siom est, selon Richard Millet, habiter hors du temps, errer dans un temps présent pour la communauté mais lointain par rapport au temps des autres civilisations. Y vivre c'est embarquer dans l'éternel, s'évader dans un temps achevé par rapport à l'extérieur. Le caractère innocent des personnages – idiots ou non – les oblige à obéir à leur présent, le futur se nourrissant de leur imagination découragée et le passé étant le temps mort auquel ils n'échappent pas. Ils vivent dans leur passé plutôt que dans le moment réel. Leur innocence les condamne à ne connaître qu'un temps révolu sans pouvoir espérer un avenir différent. Le rythme de leur vie est lent, indépendant de celui qui avance en dehors de leur monde siomois. Le passé les console de l'imperfection du présent, du vide et de la lenteur. En somme, ces innocents errent dans un temps fini, presque mort.

1.5- L'expérience du temps mort

En Corrèze tout comme au Liban, Richard Millet a vécu l'expérience du temps mort sous différentes formes : le temps de l'ennui, de la solitude, le temps révolu, inexistant, le temps des ruines, le passé ou le temps de l'attente qui sollicite l'imaginaire. Répondant à une question sur les souvenirs qu'il « garde de [ses] années d'études primaires et secondaires », Richard Millet se plaint des « longues heures d'ennui, le plus souvent » et ajoute dans un élan sincère :

[...] un solitaire donc, qui n'attendait que le moment de retrouver, presque chaque soir, à Beyrouth, le Musée national devant lequel je passais quatre fois par jour pour me rendre au Lycée franco-libanais (l'archéologie ayant été une de mes premières passions [...]). (*FC*, 34)

Le « temps mort » est une métaphore figée qui signifie un temps sans activité, un temps figé dans la durée, un temps qui n'a pas de sens. L'expérience de ce temps mort a

¹ J.-Y. LAURICHESSE (dir.), *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.86.

été longue chez Richard Millet l'enfant libanais, puis chez Pascal Bugeaud l'enfant corrézien. Leur enfance était ancrée dans l'ennui qui est une sorte de temps tué par les circonstances de la vie. L'élève qui était faible dans les matières scientifiques et que son professeur encourageait à les aimer afin de pouvoir devenir archéologue, explorait lui-même ce « temps mort » dans les vestiges et les ruines qu'il visitait au musée libanais et sur les sites touristiques du Liban et même dans la nature de la Corrèze. Il transformait son propre temps en un temps de ruines : les fouilles et l'amour des vestiges étaient un prélude à une archéologie personnelle de ces gisements profonds où la dimension des civilisations révolues se confond avec la dimension individuelle et où le temps mort se métamorphose en exploration d'un temps vraiment mort, loin de la métaphore, d'un temps antique. Dans un texte intitulé « L'amour des ruines » paru dans *Le Sentiment de la langue*, Millet rapproche le travail des fouilles du travail de l'écriture :

Fouiller le sol, manier d'antiques détritissés, divaguer au cœur des ruines, avoir de la terre sous les ongles, écrire : le même souci, la même passion de l'ancien, de l'origine, de l'étymon [...] L'écrivain fouille la langue, met au jour son état ruineux, publie le mouvement de sa ruine et accompagne son propre anéantissement. (*SL*, 157-158)

Dans la plupart des textes, l'auteur ne peut évoquer l'archéologie sans faire allusion à l'écriture et on remarque que dans les deux actes, il s'agit d'un travail de recherche. Les différents sites archéologiques dans les livres de Millet sont décrits à travers les mots et les légendes qui leur sont rattachés, un lexique spécifique où l'on arrive presque à toucher le « temps mort » : « le sol », « d'antiques détritissés », « au cœur des ruines », « la terre », « d'humides tablettes mésopotamiennes », « pans d'une villa gallo-romaine », « les termes de Caracalla », « les monuments de Petra », « les veines colorées de la roche »... (158). Même mort, le temps est touché, il est concret et s'y manifeste le sentiment de permanence ; le temps mort n'est pas inexistant mais présent dans un passé palpable. Les ruines des cités anciennes de l'Orient attirent Millet comme jadis les grands voyageurs. L'antiquité le fascine parce qu'elle joint le présent (le concret) et le passé (l'abstrait, l'histoire) pour le transporter dans un temps révolu. Il s'imagine un roi antique, le fils de « la reine d'Égypte », « un prisonnier de Piranèse », « scribe dans Ninive, amant d'une Nubienne dans Leptis Magna, gardien de la porte d'Ugarit, jardinier dans Apamée, souffleur de verre dans Byblos, affranchi regardant accroupi l'arrivée du navire où vient de mourir Virgile » (160). Il erre dans un temps qui n'est pas le sien, il vogue dans l'antiquité comme s'il lui appartenait. L'Orient le fascine comme l'avaient été les écrivains-voyageurs du XIXe et du début du XXe siècle tels que Lamartine, Nerval, Renan ou Barrès dont les livres l'ont consolé pendant les années d'absence loin du Liban.

Le temps réel est soumis à une sublimation, à une élévation spirituelle qui l’emmène à un temps révolu. Les déplacements de Millet au Liban ont suivi les pas des grands : à Beyrouth, il évoque Nerval en disant : « Errant dans Ras-Beyrouth, ce soir, [...] comment ne pas me rappeler ce qu’en disait Nerval, qui se promenait là en 1843 [...] » (BB, 145), au Mont-Liban, il mentionne Lamartine : « [...] nous faisons halte à Hammana, au cœur de ce qu’on a appelé la vallée de Lamartine [...] » (240), à Byblos, il passe « devant la maison qu’habita Renan » (204), à Saïda, il parle de l’archéologue Georges Contenau qui « a distingué les traits de la momie du roi Tabnit » (BC, 53) en 1920, et il nomme le docteur Ford qui « avait découvert dans le jardin de sa villa vingt-trois sarcophages anthropoïdes datant des V^e et IV^e siècle av. J.-C. » (51). Ces moments de l’histoire reprennent vie dans l’écriture de Millet et considérant son fort sentiment d’appartenance à ce pays, il évoque sa relation intime avec la terre de cet Orient et la rend immortelle dans ses différents écrits, liant l’acte d’écrire à l’acte d’attendre, dans un chapitre du *Sentiment de la langue*, « Attendre, écrire, mourir » :

Écrire ce n’est pas entrer dans le temps de la mort, mais accepter que l’individu en devienne la métaphore vive, frêle, interminable comme une après-midi d’été sans vent. (SL, 92)

Il n’est pas question du temps de la mort pendant l’écriture mais il s’agit de bloquer le temps, de l’emprisonner dans l’histoire passée et de le laisser flotter dans l’attente. En fouillant la terre, il s’agit de prendre le temps mort dans ses mains et de le manier par les mots. Surgissant du fond de soi, les mots n’avancent que dans une attente ressemblant à la prière (« on peut écrire comme on prie », 168) c’est-à-dire impossible sans patience : « Nous recherchons aussi une « fraîcheur » de l’attente : sorte de patience extrême » (94). On ne peut vivre dans l’attente qu’avec un excès de patience qui remet incessamment à jour le temps prolongé. Parmi les êtres patients qui savent capter le temps et l’accrocher à un présent qui ne finit pas, il y a non seulement les écrivains et les ascètes, selon Millet, mais surtout « les paysans solitaires qui, par honte de se mettre nus devant un médecin, se laissaient mourir sans dire mot » (95). Sans doute s’agit-il du monde corrézien oublié par le mouvement de la société moderne, des Siomois soumis au cycle des saisons, au temps lourd des siècles qui les séparent de leurs ancêtres et qui se sont écoulés, de génération en génération, comme un songe, dans un cycle éternel où se répètent les mêmes gestes, les mêmes peurs et les mêmes besoins. Le narrateur collectif de *La Gloire des Pythre* revient sans cesse à la mélancolie de la fin des temps :

Nous ne souhaitons plus qu’une chose : qu’on nous laissât finir nos jours en paix et que le temps achevât de nous oublier alors même que nous nous oublions nous-

mêmes, après avoir inculqué à nos descendants cette faculté d'oubli qui nous avait permis de traverser le siècle en faisant mine de vivre [...]. (GP, 306)

et celui de *Lauve le pur* semble continuer la plainte siomoise :

[...] ce qui pour nous autres, Siomois, avait été la vie : l'interminable descente dans le temps, l'assentiment à la saison ultime, la chute au fond de nous-mêmes comme dans les eaux de ce lac au bord duquel nous finissons nos jours [...]. (LP, 15)

La communauté est oubliée du temps, elle est figée dans un moment qui n'avance pas depuis des siècles, noyée dans un « temps mort », immobile, qui jette son ombre sur toute l'histoire du plateau et qui rend les habitants des êtres « hors du temps, sinon éternels » (GP, 13). Le destin collectif l'emporte sur le destin individuel mais tous les deux se retrouvent dans une même finitude. On vit dans un arrêt d'existence, dans l'éternité qui est définie par Plotin dans *Ennéade* comme « une vie immuable, donnée tout entière à la fois, infinie, absolument fixe¹. » L'épaisseur du monde de Siom est brumeuse, plongée dans différents moments du siècle mais comme si elle les unissait dans un seul temps enfermé et isolé du temps du monde. Le présent de cette communauté n'existe que s'il fait se dérouler l'instant dans l'attente et puisque l'attente est infinie, le présent serait éternel. Si la brutalité de ce « présent mort » qui chavire entre un présent réel et un présent imaginaire ne transforme pas le temps chronologique, canalisé, figé, immuable, en l'imagination d'un futur possible, elle le soumet aux confins des souvenirs lointains et de la mémoire illimitée qui met en valeur le passé, ce passé qui est le pilier de « l'espace temporel » de Richard Millet, sur lequel est construit le temps de toutes ses narrations.

¹ PLOTIN, *Ennéade*, III, 10, (trad. É. Bréhier), Poche-Belles Lettres, 1999, p.239.

Section 2 – Le passé : réminiscence proustienne

2.1- Le labyrinthe des souvenirs

Les deux lieux de l'enfance de Richard Millet, la Corrèze et le Liban, sont, si l'on peut dire, l'origine de son écriture. Il leur rend hommage en leur consacrant tous ses écrits narratifs et autobiographiques. Adulte, écrivain de renommée, il ne cesse de ressasser des souvenirs : il retourne sur le plateau de Millevaches, rôde dans les rues de Beyrouth et unit le tout dans ses textes mettant tout le temps sa mémoire en jeu et son imagination comme complément à ce qui construit la réalité. Les souvenirs foisonnent une fois que l'écrivain se trouve sur le terrain concret du passé : quand on parle de souvenirs, on ne peut que tenir le côté autobiographique de l'écriture. Il est plus sûr de dire que presque tous les livres qui ont pour cadre le Liban (à l'exception du roman *L'Invention du corps de saint Marc* (1983) et des pièces de théâtre *L'Accent impur* (2001) et *Tombés avec la nuit* (2007) sont des confessions de l'auteur et les histoires qui y sont racontées, même si elles effleurent parfois discrètement l'imaginaire, jaillissent d'une source abondante de souvenirs d'aventures et de mésaventures d'enfance et de jeunesse. Sur un autre plan, la Corrèze dont il aborde les secrets rattachés à son enfance surtout dans *Ma Vie parmi les ombres* est un espace imaginaire mais nourri de réalités, d'histoires et de personnages qui ont vraiment existé.

Quelques chapitres du *Sentiment de la langue* (1993), d'*Un balcon à Beyrouth* (1994), de *Musique secrète* (2004), de *L'Orient désert* (2007), de *La Confession négative* (2009), de *Brumes de Cimmérie* (2010), de *Cinq chambres d'été au Liban* (2010) renferment tous des événements s'étant déroulés au Liban à différentes époques. Ce qui nous intéresse dans ces livres, ce sont les faits, les lieux ou les personnes qui ont contribué au déclenchement de tel ou tel souvenir à un moment donné. Dans le texte intitulé « Beyrouth sous la pluie », Millet fait et refait un rêve : il revient à Beyrouth et revoit « des maisons, des rues, des visages » (*SL*, 25) mais qui n'apparaissent pas dans leur authenticité puisque Beyrouth est ravagée par la guerre. L'aidant à restituer une image claire de la ville telle qu'elle est devenue, les médias lui ont enfin ouvert la mémoire :

[...] Beyrouth à moi rendue en d'innombrables images et mots chaque jour guettés sur des écrans, dans des journaux, récits, bouches d'exilés ou de voyageurs [...]. Beyrouth se survivant dans la seule magnificence de son nom, où est enclose mon enfance – jusqu'à ce soir de 1981 où, grâce à d'assez pauvres images prises là-bas sous une pluie d'automne, la ville se recomposa lentement en moi ; je pleurais cette fois hors du songe. (26)

Le souvenir de Beyrouth ne cessait de le hanter depuis le début de l'écriture de *L'Invention du corps de saint Marc* (où le romanesque l'emporte sur le réel des souvenirs). Incapable de revenir sur l'espace concret de son enfance à cause de la guerre, il est obsédé par la ville. Ce sont les images actuelles (des années de guerre et d'après-guerre) superposées dans l'âme de l'auteur à de vraies photos de son enfance, qui ont déclenché en lui les pleurs, les larmes franches d'un adulte qui se souvient du « collégien maigre et gauche marchant autrefois sous la même pluie, tête baissée, parmi de pareilles odeurs, [s]'entretenant avec d'autres garçons de temples dans la montagne, d'objets funéraires, de langues oubliées » (27). Il n'est pas de mémoire plus vive que celle qui s'éveille à travers un des cinq sens de la perception et à l'instar de la nostalgie proustienne qui se déclenche par une odeur, un paysage, un son, un goût ou un toucher, Millet vit dans un labyrinthe de souvenirs d'autant qu'en écrivant tous ses livres il est déjà installé à Paris, loin des hautes terres corréziennes et du Liban. En revanche, les livres de l'auteur sur le Liban sont le plus souvent publiés après une visite sur cette terre de l'enfance donc après une perception réelle des souvenirs. *Un balcon à Beyrouth* est un de ces livres dont les événements s'entremêlent avec les souvenirs puisque les lieux visités sont des lieux jadis explorés en famille. L'odeur, comme l'indique Bachelard dans « Les rêveries vers l'enfance » est « un détail immense¹ » dans la vie d'un enfant et l'odorat est le premier sens, après la vue, qui suscite chez Millet un retour dans le passé en sortant de l'aéroport de Beyrouth en 1994 :

[...] je m'abandonne au plus subtil des sens, à l'odorat, qui, pour moi, peut décider de la beauté d'un corps ou d'une ville, et donne au souvenir son bel aplomb. (*BB*, 16)

Aux « odeurs familières », « brutes » mais « indéchiffrables » se mêlent les bruits de la ville : « la rumeur fluviale des voitures, les klaxons, les piaulements d'ambulances, le son de cloches » (16) qui ravivent l'ouïe, et le troisième sens, la vue, s'unit aux autres pour emporter momentanément le contemplateur de l'état de perception directe du présent au passé des années de l'enfance libanaise :

[...] mais c'est la vue en contrebas, dans un immeuble pauvre, d'une femme occupée à repasser du linge sous une lampe faible qui me donnera le plus vif sentiment d'étrangeté familière, et de bonheur – sans que je sache bien à quoi cette scène si banale se rapporte, dans les sept années que j'ai vécu ici, de 1960 à 1967. Peut-être, à cause de ses longs cheveux noirs et de sa poitrine lourde, est-ce à Najla que je songe, la concierge du premier immeuble où nous vécûmes. (16-17)

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.123.

Comme chez Baudelaire ou chez Proust, un mélange de correspondances auxquelles l'auteur est soumis à son arrivée l'entraîne dans un passé représenté comme une illusion « réelle » qui incarne vraiment le souvenir qui semble aussi clair que la scène vécue jadis. En outre, on relit presque le même souvenir de la concierge dans *Cinq chambres d'été au Liban* (2010) où le narrateur, dans la chambre de Souk el-Gharb, est rendu à ses souvenirs par l'odeur du pain :

[...] c'est dans l'ombre de l'entrée, c'est-à-dire dans une chambre absente, que je porterai un tabouret pour attendre le pain que je ne mangerai pas autrement que dans mon souvenir : celui que la concierge Najla, sur la terrasse de notre immeuble, rue de Lyon, roulait étroitement sur lui-même [...]. (CCEL, 21)

L'odorat, la solitude, être au Liban et entendre sa voix intérieure retentir sur la même terre du passé, tout cela emporte l'écrivain vers ses souvenirs qu'on voit se répéter dans des situations différentes et sous des stimuli variés.

Dans un autre passage, accompagné des E. qui se dirigeaient vers Jounieh, l'auteur voit le tunnel de Nahr el-Kalb et dit qu'il « est la première chose qui [lui] est rendue, vingt-six ans après – et avec elle le souvenir de [leurs] haltes rituelles » pour finir avec un aveu : « Je sens remuer en moi quelque chose qui [...] obéit à la masse obscure de souvenirs en attente de leur fragmentation heureuse » (BB, 28). Le passé se remet en place et les sensations l'aident à réapparaître. Tout retour au Liban a été couronné par des moments spécifiques ramenant l'auteur aux sept années de son enfance dans ce pays et le renvoyant à ses souvenirs tel un spectateur d'une scène théâtrale qu'il connaît par cœur.

Dans *Musique secrète*, l'auteur retourne à Beyrouth le « 18 décembre 2002 » et « [s]'apprête à demander à la musique de [lui] dire ce qu'[il est], ce qui [l'] a fait ce qu'[il est] devenu » (MS, 11). En regardant de sa chambre d'hôtel la pluie tomber sur Beyrouth, il se souvient de l'appartement de son enfance dans le parc des Pins et dit : « La musique est tombée telle une neige sur mon enfance » (14). Ensuite, une sorte de « correspondances » baudelairiennes prennent vie lorsque l'auteur fait un tour dans le quartier de son enfance et visite « l'immeuble du parc des Pins », marchant lentement « sous une pluie chargée d'air marin » :

Me voici dans le hall désert. Je n'irai pas plus loin : la symphonie de Schubert chante en moi comme elle le faisait quarante ans auparavant, et comme chantent aussi les *Concertos brandebourgeois*, le *Concerto pour clarinette* de Mozart, celui que Beethoven a écrit pour le violon, et surtout *L'oiseau de feu* de Stravinski, dirigé par Igor Markevitch, œuvre dont j'ai toujours négligé l'argument pour accorder le titre aux couleurs flamboyantes d'un oiseau dont, tout en voyant s'envoler dans le crépuscule beyrouthin un très réel oiseau de conte, je devinais qu'il n'était autre que la musique même [...]. (MS, 21)

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent¹ » dans le vers de Baudelaire comme ici « l'air marin » et « les couleurs flamboyantes d'un oiseau » se marient « dans le crépuscule beyrouthin » avec le souvenir de la « symphonie de Schubert » entendue « quarante ans auparavant » dans ce même coin du monde. La promenade dans le quartier, l'odeur de la mer et le hall de l'immeuble de l'enfance à Beyrouth ont été suffisants pour réveiller en lui l'amour de l'enfant pour la musique, puis vient s'ajouter l'apparition de l'oiseau « très réel » pour qu'il réalise que c'est la musique qui a étrangement déclenché le souvenir des chants intérieurs de l'enfance.

En outre, dans *L'Orient désert*, il arrive au Liban en état de souffrance sentimentale et désirant revoir le soleil se lever « comme en ce matin de janvier de 1960 où [il a] découvert Beyrouth depuis le pont d'un navire américain » (*OD*, 26). Dans *La Confession négative*, en revanche, il ne s'agit pas de l'enfance libanaise mais ce livre qui fait suite à *Ma vie parmi les ombres* où Pascal Bugeaud a vécu une enfance corrézienne, raconte des événements inspirés de ceux auxquels Millet aurait participé pendant la guerre libanaise. Les souvenirs vécus en 1975 sont écrits en 2009 ce qui fait de la mémoire un trésor de circonstances qui mettent en miroir la réalité du jeune homme de 1975 avec l'enfance imaginaire de Bugeaud le Corrézien – ce mélange entre les souvenirs réels et les souvenirs « imaginaires » sera étudié dans le point suivant.

Brumes de Cimmérie, le livre qui évoque le plus des scènes de l'enfance s'ouvre sur le souvenir de la mère – à qui le livre est dédié – qui interdisait à son enfant quelques nourritures :

Le goût de ces glaces reste étrangement lié, dans mon esprit, à la forme des petits carreaux couleur crème tapissant les trottoirs ; ils ne subsistent que par endroits, rue Badaro, et me font toujours songer à des carrés de chocolat blanc, friandise également interdite par ma mère, tout comme les œufs et la crème. (*BC*, 16)

La couleur et la forme remettent en valeur un goût qu'il aimait, enfant. Les sens visuel et gustatif renvoient l'adulte à ses premières années au Liban : le goût de la glace lui rappelle les carreaux des trottoirs – on imaginerait le petit enfant mangeant sa glace tout en surveillant son chemin ; ce mélange de goût sucré, de forme carrée et de couleur crème s'unit en « carré de chocolat blanc. » Les nourritures interdites par la mère sont également mentionnées dans *Ma vie parmi les ombres* où Pascal Bugeaud volait du chocolat ou quelques friandises de chez la grand-mère Louise parce que la mère Solange les lui interdisait à cause de « la terreur que lui inspiraient les œufs, le lait, le chocolat et

¹ Ch. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, tome I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p.11.

les glaces » (VPO, 348). Dans ce roman où il s'agit, pour une grande part, de passages autobiographiques représentés sous forme d'histoires racontées par Pascal le quinquagénaire à son amante Marina, des faits réels et des inventions romanesques s'entremêlent. Les souvenirs, c'est l'origine de Marina qui les suscite chez Pascal : elle est originaire de Siom mais, plus jeune de plus d'une vingtaine d'années que lui, elle n'a pas vécu dans le même temps sur le haut plateau de Millevaches. L'insertion des souvenirs dans l'imagination et de celle-ci dans la mémoire fait que le narrateur souvent mélange le souvenir à sa pure imagination.

2.2- Entre la mémoire accablante et l'imagination délivrante

« Plus on va vers le passé, plus apparaît comme indissoluble le mixte psychologique mémoire-imagination¹ », écrit Gaston Bachelard dans *La Poétique de la rêverie*. Il arrive qu'au cœur d'un souvenir raconté par Richard Millet et déjà déclenché par une odeur ou un paysage, il ne s'agisse plus uniquement de ce retour volontaire vers le passé mais d'une sorte d'évanouissement euphorique dans une image qu'il colle sur celle du souvenir et qui emmène le lecteur dans un monde imaginaire, vers un au-delà de la réalité. Retourné au Liban en 1994, épuisé, buvant du vin en compagnie d'amis, souhaitant être seul pour « mieux rêvasser », Millet se jette dans un souvenir d'enfance qui l'emporte à son tour vers un dépassement de soi :

[...] c'est vrai que la salle où nous dînons [...] le vin de Kefraya aidant, et la fatigue, me font imaginer que je vogue sur l'un de ces navires où nous embarquions, l'*Ausonia*, l'*Esperia*, l'*Excalibur*, l'*Exeter* ou le *Karadeniz*, au début de l'été pour rejoindre la France ou bien à l'automne pour retourner vers ces Échelles du Levant dont le seul nom, amplifié par l'énigmatique Échelle de soie de Rossini, me donnait puissamment à rêver, comme si se dressaient là-bas, de l'autre côté de la Méditerranée, de très mystérieux degrés qui dussent me conduire jusqu'au ciel. (BB, 24)

Le Liban que l'auteur visitait par la mémoire et l'imagination dans *L'Invention du corps de saint Marc* est revécu physiquement lors du voyage de 1994. L'adulte un peu ivre est transporté dans un monde quasi mystique grâce à son imagination développée : le thème de l'ascension, voire de la délivrance est représenté par ces voyages de la France vers le Liban. Tel un Moïse ou un Ulysse, il traverse la mer, la Méditerranée qui lie par ses eaux les deux pays de l'enfance, et se dirige vers le Levant où il monte, comparons-nous pour prolonger l'image de Millet, l'Échelle de Jacob qui mène vers le ciel. La mythologie biblique élève l'auteur vers un au-delà où se mêlent les noms et les images et le conduit, ivre de revenir sur sa terre d'enfance, vers les origines saintes de cette terre. Le

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.102.

passé réel où l'enfant accompagnait sa famille sur l'*Exeter* que Millet mentionne dans *Fenêtre au crépuscule* est superposé au présent de l'imagination, celle-ci toujours jaillissant des anciennes lectures de l'enfance, en l'occurrence celle de la Bible. Ces livres de lecture personnelle jouent leur rôle aussi dans les images assimilées par l'écrivain, celles qu'ils voient et celles qui apparaissent soudain devant lui et dont la source serait une scène ou une image jadis lue. Il compare par exemple la rue Chehab et ses bâtiments « endormi[s] depuis vingt-sept ans » à la « demeure des *Grandes Espérances* de Dickens [...] » et il songe « à cette Mrs. Havisham si belle et pathétique, avec son repas de noces à jamais figé dans le temps » (46). Il recourt aussi à un autre roman lors de sa promenade avec le chauffeur sous la neige fondante où il se souvient de cette semaine de vacances qu'il a passée avec sa mère et son frère à Laqlouq, à l'hôtel Shangri-La en 1963 : « [...] jamais je ne retrouverai, sinon dans le roman de Kawabata, *Pays de neige*, ce bonheur singulier qui dépend de la conjonction d'un paysage enneigé et d'une personne aimée » (80). Et dans un autre cadre où il visite la montagne libanaise, le Chouf, précisément Deir El Kamar, il se réfugie dans des vers de Lamartine qui, jadis, avait séjourné entre le Chouf et Hammana :

Je commence à me sentir heureux, à cause de la hauteur, de l'esplanade et de la couleur gris tourterelle du ciel : la couleur, pour moi, de la poésie de Lamartine qui visita ces lieux ; et, dans cette poésie, celle des *Harmonies poétiques et religieuses* dont Liszt a si bien su capter, sous l'apparente fadeur, le prisme, le frémissement secret : des vers entiers se lèvent en moi, au sein de la montagne druze, et me font venir des larmes dans le vent glacé. (79)

La magie des souvenirs est émouvante surtout lorsqu'elle est enrichie par une image comparative qui désigne parfois plus que le souvenir même puisque le lecteur, n'ayant pas perçu le paysage ou l'image exactement comme l'auteur, l'assimilation à tel ou tel livre ou même tel auteur éclaircit la figure et implique mieux le lecteur censé avoir une idée du livre ou de l'auteur en question. Le narrateur ne laisse donc pas le souvenir affluer dans l'immatérialité comme celui de Proust allongé dans sa chambre mais il guette l'espace réel et fait lever du lieu même le souvenir qu'il double d'un témoignage imaginaire, littéraire, musical ou parfois historique ou mythologique. Ainsi la mémoire sortie du grand sommeil ne se trouve-t-elle pas cloîtrée dans un espace déterminé mais elle déborde d'imaginaire qui aide à se délivrer du poids du réel, qu'il soit triste ou heureux.

Dans une autre ville du Liban, à Saïda, le narrateur se souvient de ses terreurs enfantines que lui inspiraient les sarcophages, il se rappelle une ancienne visite au musée

de Beyrouth où il était descendu dans un sous-sol contempler des niches où il y avait des sarcophages et que soudain il y eut une coupure de courant :

[...] il me semblait que le couvercle allait se soulever avec ce bruit profond de pierre raclant sur de la roche que j'avais déjà entendu, à Viam, quand le fossoyeur déplaçait une dalle de granit pour accéder à l'entrée souterraine d'un caveau ; il me semblait aussi que je verrais se dresser le corps momifié du fils de ce Tabnit. (BC, 49-50)

On remarque un emboîtement de souvenirs : être à Saïda en adulte, le souvenir de la visite au musée de Beyrouth en enfant, le souvenir de la rêverie terrifiante au milieu du souvenir général et le souvenir du bruit entendu à Viam au sein du souvenir de la rêverie. Il est des moments où Richard Millet s'enfonce dans l'épaisseur de sa mémoire et de son imagination et puise ses idées en recourant à ses propres souvenirs comme référence ultime : tels les souvenirs des femmes qu'il avait connues mais aussi celles qu'il désire et qu'il rêverait de connaître comme cette Claudia Procla dont on a découvert le sarcophage sur la colline d'Achrafiyé en 1923 et dont il parle dans *Un balcon à Beyrouth* :

Et me voilà soudain rêvant à cette femme [Claudia Procla], à qui je ne puis m'empêcher de donner les traits si émouvants de cette jeune Chrétienne aux cheveux courts que j'ai longtemps regardée, à midi, au restaurant ; elle buvait de la bière Almaza, et ressemblait si fort à Laura Mendoza, l'héroïne d'un de mes livres [...].

puis il évoque une ancienne Claudia de son école

[...] assez semblable cette Claudia du lycée franco-libanais, à une autre Claudia, Cardinale, qui bouleversera bientôt mes sens quand je la verrai se pâmer, ici même, entre les bras du grand Burt Lancaster. (115-116)

Cinq visages de femmes se superposent ici, ceux de la réalité et ceux de l'imagination : Claudia Procla dont il ne connaît pas le visage mais juste le tombeau, la jeune Chrétienne dont il ne connaît que le visage vu au restaurant, Laura Mendoza dont lui-même a inventé le visage, Claudia qu'il avait connue enfant au lycée et Claudia Cardinale, la célèbre actrice dans son rôle d'amante éblouissante dans le film *Le Guépard*. Parmi cinq visages comparés, trois sont réellement vus et deux imaginés. Mais on ressent la superposition des visages et du nom qu'il aurait bien voulu donner à la chrétienne et à Laura Mendoza, dans la description de la même jeune fille. Il s'agit d'une superposition de souvenirs, sorte de mise en abyme pour doter d'existence des figures appartenant au monde onirique et à celui des souvenirs. Tout commence souvent par un afflux de sensations qui apparaissent brusquement ; le lieu et la vigueur de la présence matérielle amplifient le mouvement proustien de la mémoire. Il ne s'agit pas de s'abandonner à une pure rêverie nostalgique mais de creuser dans des attaches concrètes, perçues, ranimant ce qui était endormi en lui tels les souvenirs qui affluent de la bouche des conteuses de Siom, celles qui connaissent les détails du passé et qui se transportent

aisément dans leur mémoire pour raconter les histoires anciennes de ceux qui ont marqué tragiquement, héroïquement ou « glorieusement » l'histoire de Siom.

2.3- Le passé siomois relaté par les conteurs

La plupart des romans du cycle siomois, à la différence des récits libanais où le narrateur est lui-même l'auteur, transcrivent un récit qu'un conteur, une conteuse ou un chœur adresse oralement à une personne ou à un public. Mais dans les romans de Millet, le conteur n'est pas seulement un personnage qui maîtrise l'art de conter ; il représente, en effet, la plume de l'auteur qui a parfois lui-même entendu ou vécu quelques-unes des histoires du haut plateau corrézien.

Walter Benjamin consacre une brève analyse au « conteur » où il parle du récit qui est remplacé par le roman et qui « tend à se perdre, parce que l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la sagesse, est en voie de disparition ». Il renchérit :

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire¹.

Nous distinguons en général deux niveaux d'histoires dans la plupart des romans de Millet : l'histoire inventée par l'auteur et qui est le roman entier et l'histoire inventée par le narrateur (donc aussi par l'auteur) ayant la forme d'un récit raconté à quelqu'un qui écoute. Le conteur, chez Millet, est quelqu'un d'adulte ou qui a atteint un certain âge et qui se caractérise par la sagesse, par la patience et surtout par l'expérience. *La Gloire des Pythre*, par exemple, est narré par un chœur siomois constitué des vieux habitants de Siom et qui s'adresse directement au lecteur et avance dans le temps tout au long du livre au rythme des événements et de l'âge des personnages. Dans *Lauve le pur*, le chœur féminin rapporte au lecteur l'histoire de Thomas Lauve qui, à son tour, prend la parole parfois. Dans *L'Amour des trois sœurs Piale*, la vieille institutrice Yvonne Piale raconte au jeune Claude Mirgue l'histoire des Piale et de sa sœur Amélie, histoire continuée par Sylvie, la maîtresse de Claude et par Mme Mirgue, sa mère, mais le roman entier est raconté par un narrateur extérieur à l'histoire. Dans *Le Cavalier siomois*, Céline Soudeils raconte son histoire au chœur siomois qui écoute et observe la jeune fille en rapportant à son tour ses mouvements. Dans *Le Renard dans le nom*, la mère du narrateur raconte l'histoire de Pierre-Marie Lavolps. Dans *La Voix d'alto*, les deux personnages principaux Philippe Feuillie et Nicole Dupré dialoguent mais c'est lui qui parle de son passé siomois.

¹ W. BENJAMIN, *Œuvres III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972 ; nouvelle édition : Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p.120-121.

Dans *Ma vie parmi les ombres*, Pascal Bugeaud raconte son enfance à Marina Faurie, son amante. Dans *La Confession négative*, Pascal Bugeaud est le narrateur qui raconte son engagement dans la guerre libanaise en 1975 tout en alternant des souvenirs de son enfance siomoise. Et enfin, dans *Tarnac*, le narrateur, Pierre Tarnac, alterne le récit de ses aventures artistiques avec ses souvenirs du passé siomois.

La liste est très longue et le passé siomois occupe l'auteur comme les narrateurs puisque le présent est presque aboli et le monde rural de l'enfance de l'auteur n'existe plus que dans la bouche des vieux, de ceux qui ont vu et connu la vie d'autrefois. Celle-ci est sauvée par l'écriture de Millet au passé mi-siomois mi-libanais. En effet, W. Benjamin explique :

L'art de raconter les histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendue, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. [...] Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui¹.

Les récits racontés dans les romans de Millet sont parfois entendus ou vécus par lui. Nous pourrions ainsi imaginer Richard Millet à la place de Thomas Lauve, de Claude Mirgue ou du narrateur du *Renard dans le nom*. En fait, « les conteurs ont toujours tendance à rapporter en premier les circonstances dans lesquelles ils ont entendu ce qu'ils s'apprêtent à raconter, quand ils ne le présentent pas simplement comme quelque chose qu'ils ont eux-mêmes vécu² ». Millet tente alors de sauver cet « art de conter » qui est en train de disparaître, non seulement à cause de la disparition du monde rural, mais aussi, selon W. Benjamin, à cause de « l'apparition du roman au début des Temps modernes³ ». Toutefois, les *récits* racontés par les « conteurs » chez Millet sont insérés dans des *romans*. L'auteur ne prétend pas être « un conteur » : il prête sa voix à ses personnages et les laisse « conter » en leur créant une atmosphère qui correspond à « l'art de conter ».

Dans *La Gloire des Pythre*, le chœur raconte l'histoire d'André Pythre à Prunde et à Siom puis continue celle de son fils Jean Pythre à Siom en changeant d'âge et de génération : « Nous avons été aussi ces gamins qui regardaient vivre Jean Pythre » (*GP*, 235). Le temps est traversé comme s'il était resté le même, sans trop de changements ni d'évolution. L'histoire est racontée comme si au moment de la narration ce monde-là était déjà révolu et qu'on était presque mort en parlant, en décrivant le destin siomois :

Et on finissait par plaindre ces pauvres morts, oui, par accepter de les plaindre, faute de les regretter, tout comme là-haut, à Saint-Sulpice, Chavanac ou Millevaches, on

¹W. BENJAMIN, *Œuvres III*, op. cit., p.126.

²*Ibid*, p.127.

³*Ibid*, p.120.

devait bien finir par nous plaindre, nous qui étions devenus, sinon des damnés, du moins des muets intermédiaires entre les vivants et les morts. (20)

On dirait un monde stagnant, immobile, marchant tout en restant à sa place, un espace bloqué dans le temps, dans le passé et non dans le présent car celui-ci n'existe que dans un regard vers un temps déjà vu où on n'attend que la mort des êtres. Dans *Lauve le pur*, ce sont presque les mêmes voix qui retentissent dans la narration :

La nuit tombait. Nos ombres n'en finissaient pas de s'allonger avec celles des pommiers qui penchaient sur le pré Nespoux. L'herbe avait une couleur d'émeraude. On se serait cru au fond de la Vézère, et d'ailleurs c'était là que nous nous trouvions en quelque sorte, au fond de nous-mêmes, dans cette rivière à présent obscure où le temps n'avait cessé de couler. Bientôt on ne nous verrait même plus [...]. Nous voulions croire que nous habitions autre chose que le temps, que ce peu de clarté qui nous séparait encore du moment où le temps n'aurait plus nulle fraîcheur, où il deviendrait le temps des temps, l'éternité. (186-187)

On ne pourrait distinguer le ton, la voix, la lenteur, la noirceur du chœur siomois dans les deux œuvres. Le deuxième semble continuer ce qu'a commencé le premier. L'écoulement du temps à Siom est une continuité du passé, on ne sent point un présent en croissance mais juste les profondeurs du passé même quand il s'agit du moment où l'on parle (« à présent »). Le temps siomois coule dans la durée et non plus dans le temps. Il sombre plus profondément dans le passé, dans le temps qui n'est plus, voire dans la mort. Le troisième livre, *L'Amour des trois sœurs Piale*, qui est plus ou moins rattaché à *La Gloire des Pythre* et à *Lauve le pur* porte la voix d'un narrateur qui regarde les conteurs et qui les décrit dans la lourdeur du temps, Yvonne Piale parle et Claude l'enfant de dix ans écoute :

Presque deux heures à entendre la vieille rezentâ murmurer à contre-jour, laisser grésiller ses mots dans l'argent fondu et refroidi des secondes que rassemblaient, tous les quarts d'heure, trois notes d'une petite musique solennelle avec, à onze heures (comme à chaque heure), le même refrain, entier, amplifié, plus riche, comme une sonnerie vengeresse qui leur faisait à tous deux relever la tête et se regarder dans les yeux, avec, pour la vieille parleuse, un regain d'arroi dans l'expression, comme si elle rappelait une fois encore au visiteur qu'elle était maîtresse non seulement de la parole mais aussi des heures, que les paroles ne sont que du temps qui s'épaissit et qui fige, oui, la vieille graisse du temps – du temps recommencé, puisqu'il faut toujours une histoire [...]. (ATSP, 29)

On apprend à Siom à raconter le passé ou à l'écouter plutôt qu'à vivre ce qui devrait être le présent. Le narrateur est toujours omniscient dans toutes les histoires, c'est lui seul qui unit les passés ensemble et les insère dans le moment présent de leur énonciation. La conteuse dans *L'Amour des trois sœurs Piale* ressasse le même sujet par ajouts successifs, elle paraît vraiment « maîtresse du temps » qu'elle cuisine à sa guise : c'est ce ressassement de la parole qui fait progressivement passer du temps de la pendule

de la cuisine qui sonne toutes les heures et qui est plus ou moins le temps « actuel » au temps cosmologique des origines ou celui de Siom d'autrefois et précisément des trois sœurs Piale. Le narrateur décrit la conteuse et son auditeur dans la même tonalité qu'on a retrouvée dans *La Gloire des Pythre* et *Lauve le pur*, celle de la vieille siomoise qui a tout vu et tout appris et qui connaît toutes les histoires de tout le monde et qui vit quasiment hors du temps.

Ressemble à ce chœur aussi le narrateur collectif du *Cavalier siomois* qui regarde grandir Céline Soudeils dans le déchirement conjugal de ses parents :

Elle était bien, cette Céline Moreau (nous ne l'appelions pas autrement, comme si elle n'avait pas toujours porté le nom de son père, Soudeils, et que nous fussions entrés dans les raisons de la mère, jugeant qu'on ne saurait demeurer l'épouse d'un homme toujours absent), de celles qui rêvassent devant les déserts, les landes, les eaux mortes [...] ouvrant chaque matin ses volets avec une lenteur de veuve, posant sur Siom ce regard tranquille qu'elle posait aussi sur nous lorsqu'elle descendait dans le bourg [...]. (CS, 25-26)

Le regard lourd que subissent les personnages des récits dont parle le chœur siomois est ici inversé. C'est Céline qui regarde les vieux siomois et Siom. L'auteur, par cet emploi inverse du point de vue, essaie de libérer son héroïne du regard pesant des siomois qu'on comparerait à des cyclopes scrutant incessamment les êtres et leurs vies : de vieux siomois toujours omniscients, voyant tout et sachant tout tels des villageois curieux aux pouvoirs divins et auxquels on ne peut échapper. C'est pourquoi Millet les représente souvent par des femmes car ce sont les femmes – surtout les vieilles – qui maîtrisent l'art de regarder et de rapporter, avec leur patience et leur long souffle, les histoires interminables des êtres dont la gloire est médiocre. La mère du narrateur du *Renard dans le nom*, par exemple, relate le récit de Pierre-Marie Lavolps et de Christine Râlé qui en était amoureuse et qui a été violée et assassinée à Siom :

C'est alors que cette histoire devient intemporelle, dit ma mère ; non pas à force d'étrangeté ou d'in vraisemblance, mais parce que des personnages semblent avoir bondi hors d'eux-mêmes, hors du temps, dans une nuit plus épaisse que la nôtre, ou dans une lumière plus vive, plus aveuglante que celle de nos jours. (RDN, 69)

La narratrice est singulière, elle est la seule à raconter toute l'histoire du livre, ce qui n'est pas le cas dans les exemples précédents. Mais malgré cette singularité, elle n'a pas pu s'empêcher d'utiliser la première personne du pluriel (« nos jours ») pour parler au nom des siomois qui portaient le même regard sur ce qui se déroulait dans l'histoire. Elle semble unir sa voix à celle du chœur, un chœur qui n'existe pas dans ce livre mais qui ne peut pas être absent. Ce sont des enfances dont il s'agit dans toutes ces histoires, de passés lointains auxquels les vieux actuels ont assisté dans leur jeune âge et parler

ensemble des choses vues et connues c'est prouver la vérité par des témoignages communs.

Ces témoignages n'ont plus, en revanche, la même forme dans *La Voix d'alto*, *Ma Vie parmi les ombres*, *La Confession négative* et *Tarnac*. Dans ces quatre romans de Millet, le narrateur est un homme : dans les deux premiers, il dialogue avec une femme et ils sont tous deux dans une même chambre et dans les deux autres, il alterne son présent avec le récit de son passé tout en se déplaçant et dans les quatre, il s'agit d'un passé siomois. Le ton est différent de celui du chœur mais quand il s'agit de l'ambiance siomoise et du passé, on retourne au même paysage, aux mêmes souvenirs et parfois aux mêmes personnages. On entend Philippe Feuillie dire dans *La Voix d'alto* : « [...] je n'avais été amoureux que d'une enfant, Céline Soudeils, à Siom, bien des années auparavant, et j'avais regardé le temps me défaire de cette innocence où se confondaient l'amour et l'enfance [...] » (VA, 163). À lire un passage pareil, on se croirait au sein du livre *Le Cavalier siomois*. Le recouplement des noms, des événements et surtout du décor c'est-à-dire de Siom rapproche la tonalité et ramène le lecteur à ce même passé dont il s'agit partout. Par ailleurs, dans *Ma vie parmi les ombres*, Pascal Bugeaud relate à la première personne du singulier une grande partie du récit : « [...] ce que j'oublie est en réalité ce que je crois avoir oublié et qui demeure enfoui au plus profond de moi [...] » (VPO, 188) mais retrouvant le ton collectif des siomois, il recourt plusieurs fois à la première personne :

Nous sommes des voyageurs égarés à la croisée d'époques contradictoires ; des survivants ; des passagers d'une mémoire qui excède le seul individu, les morts continuant de rêver en nous autant que nous pensons à eux, de même que nous sommes vus par beaucoup plus d'êtres que nous n'en regardons. (206)

Le chant du chœur reprend mais le narrateur fait ici allusion au regard qu'il sent pesant sur lui et sur ses camarades « regardés » qui sont en fait les héros des autres livres ; le chœur ici est formé de ceux qui n'ont pas vécu au passé c'est-à-dire les siomois âgés mais de ceux qui construisent le passé dont on continuera à parler jusqu'à la fin des temps. Ces récits sont évoqués par Pascal Bugeaud aussi quand il était combattant au Liban, en évoquant son amour pour les combats : « [...] bien sûr les récits des vieillards de Siom m'avaient donné du goût pour la guerre [...] » (CN, 68), ceux-ci lui racontant les combats auxquels ils ont participé lors de la Première Guerre mondiale qu'il rapporte dans *Ma vie parmi les ombres* aussi. Finalement, dans *Tarnac* (2010), on entend le narrateur clore ce monde de vieillards siomois : « [...] ce qu'on découvrait dans le regard des autres, à Siom, il y a une vingtaine d'années, ne reflétait déjà que le vide, le bourg

dépeuplé, silencieux, même en plein jour, ses habitants presque tous morts, ou partis [...] » (T, 12). Le regard est encore évoqué dans un des derniers romans de Millet mais il a presque disparu depuis que les vieux sont morts et que les jeunes n'acceptent plus de vivre dans ce monde oublié par le temps. À la lecture de ce livre, on est confronté à un Siom disparu. Le prélude de l'effacement de ce monde villageois a commencé avec *Ma vie parmi les ombres* mais dans *Tarnac*, le narrateur semble clore les récits du passé siomois¹. Malgré cette clôture, il est important de remarquer que dans presque tous les livres, les récits de l'enfance et le présent des narrateurs sont si reliés dans le filigrane de l'histoire qu'il est impossible de couper le fil qui lie l'enfant à l'adulte ; l'un sauve l'autre de son présent pesant.

2.4- La main laineuse d'Ariane dans l'écriture de l'enfance

Entre la naissance et la mort, entre l'enfance et la vieillesse, il y a un fil qui établit un lien attachant, exprimant la finesse, la subtilité et la fragilité du rapport entre le début et la fin. La coupure entre ces deux mondes tranche toute relation et conduit à un seul destin, la mort. La signification de la légende d'Ariane en est une preuve : Ariane remet un fil à Thésée qui va tuer le minotaure dans le labyrinthe que Dédale a fait construire et grâce à ce fil, il retourne sur ses pas, sain et sauf, et sort du labyrinthe après avoir tué la bête. Dans ce mythe grec, la coupure éventuelle du fil représenterait la mort de Thésée attaqué par le minotaure. C'est ainsi que Richard Millet trace le plan de ses écritures qui portent sur leurs deux extrémités les deux âges qui font sa vie : l'enfance et l'âge adulte. L'un ne va pas sans l'autre et l'un pourrait détruire l'autre. On remarque ainsi quel genre de transition il suit dans les récits de *Ma vie parmi les ombres* par exemple : dans le premier chapitre, le fil qui se balance entre le passé et le présent, entre l'enfant et l'adulte est le thème de l'odeur : celle-ci tient éveillé Pascal Bugeaud, le quinquagénaire, au lit avec son amante Marina dont il sent l'odeur des sécrétions pour réveiller en lui l'enfant d'autrefois soumis à tous types d'odeurs villageoises :

[...] des odeurs de bruyère, de résine et d'eau vive que je sens au pubis de Marina [...]. Et ce goût qu'on peut avoir d'un autre corps que le sien jusqu'en ses plus intimes sécrétions continue à m'étonner, bien que je vienne d'un monde d'odeurs puissantes [...]. (VPO, 24)

¹ Toutefois, dans *La Fiancée libanaise*, la rencontre entre Pascal Bugeaud et Sahar se passe à Siom. Mais on assiste, lors de leur promenade dans les petits quartiers de Siom, à la disparition effective de tous les gens de Siom, voire à la mort de ce village oublié, « Siom étant [devenu] dépeuplé » (FL, 342).

Et à travers cette transition qu'il fait pour lier l'odeur de son présent aux odeurs de son passé, il coud la reliure entre deux âges différents et nous emporte dans un passé siomois lointain qu'il étale sur une dizaine de pages pour nous ramener, après, au monde de Marina, à son âge actuel :

Mes grands-tantes [...] ne s'étaient peut-être jamais entièrement dénudées devant leurs maris, même pendant leur nuit de noces [...] ou comme Marina [...] qui affiche, une fois nue, une impudeur de ménade avec je ne sais quoi de presque triste, désabusé ou sérieux [...]. (33)

L'écrivain noue tout d'abord son récit présent avec l'odeur de Marina puis traverse le temps à rebours vers son ancien « monde d'odeurs » qu'il allonge jusqu'à arriver à la nudité de ses grands-tantes qu'il compare, à la fin, à celle de Marina. Le fil est clair et les transitions se font à l'aide de comparaisons entre les scènes du présent et les images d'autrefois : une « nostalgie proustienne » le ramène vers le temps révolu puis un souvenir saillant dans sa mémoire le reconduit vers la réalité du présent. Ce va-et-vient caractérise son écriture et ce retour incessant vers le passé ne peut que retrouver le présent et inversement ; l'essentiel est de tisser les deux avec un fil fin, presque invisible mais assez efficace.

Une autre forme de balancement entre le passé et le présent apparaît dans *Le Sommeil sur les cendres* où, pour la première fois, est en scène une héroïne libanaise en Corrèze, Nada, originaire de Jezzine, qui se réfugie en France avec son neveu et sa nièce lors de la guerre israélo-libanaise en 2006. Elle s'installe avec les enfants dans une demeure appelée Le Rat tenue par une certaine Mme Razel et elle retourne par les souvenirs à son enfance libanaise. Contrairement aux récits siomois qui s'allongent sur une dizaine de pages séparant le moment présent du passé dont on parle, dans les récits libanais, le fil qui part du présent et ramène vers le moment du souvenir est court et le va-et-vient semble plus rapide ou plus bref, ce qui prouve la différence entre la Corrèze et le Liban : l'une voguant dans un temps infini, interchangeable et l'autre condamné par des situations toujours en état de métamorphose à cause de la guerre. Habité par les odeurs, Millet trouve dans sa narratrice l'occasion, encore une fois, de comparer les odeurs corréziennes et libanaises. Nada entre au Rat et abhorre l'odeur qu'elle sent :

[...] l'odeur, indéfinissable autrement que par l'idée d'ancien, de terriblement ancien ; une odeur en tout cas inconnue, et qui ne se sentait même pas, chez nous, dans les vieilles demeures ottomanes – celle de Ehden, dans le Nord, où nous étions allés, l'été, du vivant de notre père, qui avait survécu trois ans à notre mère, tuée dans un bombardement, en 1967, puis à Jezzine, au sud, dans cette grande maison veillée sous la neige, l'hiver, par la petite servante Ibtissam, qui y vivait comme une nonne. Le Rat, lui, était bâti de granit et d'ardoise ... (SSC, 17)

Cette odeur la ramène une trentaine d'années en arrière, vers son enfance libanaise, où le lecteur découvre qu'elle est orpheline depuis longtemps. Elle sent une odeur méconnaissable mais elle essaie d'expliquer les autres odeurs, celles de son enfance. Et comme l'explique Bachelard : « L'odeur dans sa première expansion est une racine du monde, une vérité d'enfance¹. » Même si l'odeur était restée vraiment « inconnue » dans les limbes de la femme adulte, elle s'est rappelé, par association d'idées et de scènes « terribles », les odeurs des anciennes maisons de son enfance. Et Bachelard d'ajouter : « Parfois une conjonction singulière d'odeurs rappelle du fond de notre mémoire une nuance odorale si unique que nous ne savons pas si nous rêvons ou si nous nous souvenons². » Le retour par la rêverie à l'enfance libanaise puis la reprise du présent après le court souvenir de l'odeur, ces alternances brèves et rapides entre le passé et le présent forment, contrairement à presque tous les livres « corrèziens » de Millet, une nouvelle représentation de l'écriture de l'enfance, une forme courte et hâtée – que l'on retrouve davantage dans les livres sur le Liban de l'enfance comme dans *Un balcon à Beyrouth* et dans *Brumes de Cimmérie*.

Le lien est ainsi fort non seulement entre le présent et le passé dans un même livre mais aussi dans la variété des livres de Millet : par exemple, les récits et romans qui unissent le Liban et la Corrèze comme *L'Invention du corps de saint Marc*, *L'Orient désert*, *La Confession négative*, *Le Sommeil sur les cendres* et *Brumes de Cimmérie* sont tous unis par le lien d'un même va-et-vient entre les deux mondes, français et libanais. Le fil est tissé donc entre les mêmes paragraphes d'un livre (un balancement temporel répété entre deux époques) et aussi entre les différents livres qui souvent renvoient aux mêmes personnages, aux mêmes lieux et parfois aux mêmes souvenirs - ces liens enchevêtrés feront l'objet de notre étude dans la dernière partie où il s'agira d'intertextualité interne dans les œuvres de Millet.

En somme, le fil d'Ariane semble être raccourci quand il s'agit du pays aux changements brusques et inattendus, le Liban, et quand, au contraire, il s'agit du pays au destin stagnant, immobile, voire mourant, le fil prend la forme et le ton des vieux conteurs de la haute Corrèze. En revanche, si le Liban est un pays ravagé par la mort suite aux guerres et Siom un pays de morts, voire un pays mort, le passé du narrateur libanais, qui est plutôt l'écrivain et le passé des narrateurs siomois seraient figés dans un temps

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.120.

² *Id.*

glacé, dans le temps de l' « avant-mort », dans le temps accroché au fil fragile des mots et des souvenirs.

2.5- Le passé immobile ou la restitution de l' « avant-mort »

Richard Millet écrit dans *Fenêtre au crépuscule* à propos du pays corrézien :

Mes livres sont travaillés par des façons de parler, des accents, des idiolectes, des termes de métiers disparus, des coutumes, des rites, des singularités psychologiques, et même une langue qui n'ont plus cours. Songez à ce que c'est d'avoir vu mourir une civilisation millénaire, une langue, une communauté rurale. J'ai écrit *Ma vie parmi les ombres* du point de vue du survivant, comme s'il m'était donné de demeurer un peu dans ce présent où j'ai parfois l'impression d'errer [...]. (FC, 57)

et à propos de lui-même enfant libanais et de son « abîme psychologique », il confie :

[...] ce qui me laissait dans une vive angoisse, avec l'impression que quelque chose mourait en moi, à chaque instant, à une vitesse considérable, en me donnant le sentiment terrifié de l'infini qui est, d'une certaine façon, plus angoissant que celui de la mort. (20-21)

À lire ces deux passages, on voit s'éclaircir l'image de l'être bloqué dans le temps, incapable de revivre vraiment le passé et en même temps presque mourant dans l'avenir. En parlant de Siom, il semble « errer » dans un monde révolu sans pouvoir, ou vouloir même, s'en défaire ; et en évoquant son enfance libanaise, il semble aussi « errer » dans « l'infini » c'est-à-dire dans un temps sans issue, sans espoir. Le passé immobile du monde siomois a été restitué en quelque sorte par l'écrivain à travers sa « mémoire imaginaire¹ » qui a su sauver une civilisation presque disparue en alliant les souvenirs de sa propre enfance à un monde simultanément fictif et réel : les paroles, les gestes, les voix, les visages et les pensées de ceux qui l'ont vu naître et grandir sont inventées à partir d'anciennes photos ou ils sont la restitution de quelques souvenirs entendus. Par son écriture, il modèle l'histoire, la manie telle qu'il l'imagine et la bloque dans le temps de sa seule demeure restante : les mots et la langue avec lesquels il l'a restituée.

Alban Gonord, dans l'introduction de son livre *Le temps*, constate qu' « il y a bien du temps là où il y a du changement². » En fait, le changement dans le pays siomois, comme on l'a déjà vu, est presque imperceptible tandis que le Liban est marqué par le temps de l'Histoire, à l'écart duquel Siom est en grande partie resté ; car au Liban le paysage change, les personnes meurent, les habitants quittent le pays et tout cela revient aux horreurs des nombreuses guerres qui ont ravagé le pays. Il est vrai que le temps

¹ J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays, op. cit.*, p.211.

² A. GONORD, *Le Temps* (textes choisis), Paris, GF Flammarion, 2001, p.25.

siomois, s'il était déjà immobile avec la fin de l'enfance de l'auteur, s'est, avec l'art milletien du vingt-et-unième siècle, arrêté et s'est cloîtré dans les romans et les récits : ne seraient-ils pas, ces livres de l'ancienne Corrèze, ces histoires authentiques-imaginaires, une référence encyclopédique pour les nouvelles générations, une riche source pour les chercheurs en littérature, un guide pour les touristes ou un dictionnaire de paysages, de noms, de lieux et d'histoires enchevêtrées pour les rêveurs de la province française la plus éloignée ? Richard Millet semble cueillir les derniers souffles de la communauté rurale, les derniers pas des corréziens mourants, les derniers regards des vieux qui disparaissent, les dernières voix d'un univers humain agonisant, pour les fixer dans le dernier moment avant la mort, dans un moment fragile et délicat mais un moment éternel que, ni l'histoire, ni les évolutions ne pourraient abolir puisqu'il est contenu dorénavant dans un livre. Tandis que s'agissant du Liban et du passé figé, il y va d'une autre forme de fixation, celle de « l'enfance immobile » telle que la décrit Gaston Bachelard :

Pour vivre dans cette atmosphère d'un autrefois, il faut désocialiser notre mémoire et, par delà des souvenirs dits et redits, racontés par nous-mêmes et par les autres, par tous ceux qui nous ont appris comment nous étions dans la première enfance, il nous faut retrouver notre être inconnu, somme de tout l'inconnaissable qu'est une âme d'enfant. Quand la rêverie va si loin, on s'étonne de son propre passé, on s'étonne d'avoir été cet enfant-là. Il est des heures dans l'enfance où tout enfant est l'être étonnant, l'être qui réalise l'étonnement d'être. Nous découvrons ainsi en nous une *enfance immobile*, une *enfance sans devenir*, libérée de l'engrenage du calendrier¹.

« Le sentiment terrifié de l'infini » cité plus haut par Richard Millet se recoupe avec cette « enfance sans devenir » de Bachelard. À force de réfléchir à cet « abîme psychologique » causé par le « vertige physique » de l'enfance, l'enfant est, semble-t-il, arrivé à la phase de « désocialisation » très tôt et « l'inconnu » en lui, « l'étonnant » lui a été révélé très jeune, ce qui l'a cloîtré dans un temps solitaire, dans le temps de « l'enfance immobile », dans la « matérialisation singulière du temps, comme il l'explique dans *Brumes de Cimmérie*, lequel semble obéir aux lois de l'eau et de l'hiver, et fait penser qu'il y a, dans tout grand texte, un dégel du temps » (BC, 50). Tel un élastique à la base fixe, l'illimitation du temps est transformée involontairement en un temps limité. L'infini qu'il vivait est un point fixe auquel il n'arrivait pas à se dérober, d'où l'immobilité ou ce que l'on peut désigner par l'éternité qui est un présent infini.

Alors que le présent éternel de l'enfance, ce temps qui n'est que « le silence où choit tout enfant, qui ne pourra revenir que sous forme de spectre » (75), a figé l'enfant dans son moment, a gardé intact le Liban dans l'enfance de l'écrivain (tandis que le Liban change d'un jour à l'autre) et a emprisonné cet enfant dans ce qu'il avait été, le « présent

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.99-100.

éternel » des siomois demeurera intact dans le champ temporel universel. Ainsi, l'enfant du Liban et l'enfant de Siom seraient-ils embaumés et préservés symboliquement dans l'unité du temps, un temps qui les insérera dans un monde mythologique : la figure de l'enfant solitaire, maudit et abandonné dans ses propres gouffres fera l'objet d'une étude détaillée de cette forme d' « inappartenance » au monde qu'est l'immobilité temporelle.

Deuxième partie
Les figures mythiques récurrentes

Les deux espaces et les deux temps entre lesquels erre l'enfant corrézien ou libanais de Millet, mettent en évidence d'autres espaces et d'autres temps créés en puisant dans un imaginaire littéraire évocateur : les lieux et les moments de l'enfance sont édifiés de sorte que l'étude mythologique en décèle les figures récurrentes et abondantes qui expliquent mieux la réalité. En effet, comme le prouve Marie-Catherine Huet-Brichard dans son étude sur la présence du mythe dans l'œuvre littéraire, « le mythe apparaît [...] comme un outil d'élucidation idéal parce qu'il propose une interprétation du réel. » Puis elle ajoute que « le mythe serait dans le texte littéraire l'expression d'un désir censuré : quelque chose doit être dit mais ne se dit que de façon oblique parce que l'expression directe en est impossible ou insupportable¹. » Le texte aura ainsi deux sens : le sens apparent de l'histoire du mythe et le sens caché derrière lequel sont camouflées les intentions de l'auteur.

Dans la deuxième partie de notre étude, « Les figures mythiques récurrentes », les figures mythiques sur lesquelles s'appuie l'auteur pour mieux exprimer sa douleur de la perte de l'enfance et pour mieux mettre en valeur les images noires de son premier âge – des images qui ne le quitteraient plus - ont par définition une dimension universelle où le mythe vient révéler la signification cachée. Sous les deux titres qui forment les deux chapitres de la partie, « L'enfant abandonné, élevé par le monde » et « Le vertige des gouffres », se réunissent toutes les figures de lieux, de temps, d'êtres et de situations néfastes où l'atmosphère est totalement « ténébreuse » et noire.

Au premier abord, la figure de l'enfant « abandonné » est analysée, d'une part, selon la tradition biblique ou chrétienne variées et abondantes dans l'œuvre mais que nous avons pu réunir sous quelques grands titres de l'Histoire biblique, et, d'autre part, à travers les deux archétypes fondateurs de l'enfance, le père et la mère.

Les idées intimes de l'enfant dans une société fermée tel que le monde rural du Limousin et les phénomènes sociaux agissant sur son enfance, se résument dans une phrase de Roger Caillois dans *Le Mythe et l'Homme* : « C'est en effet dans le mythe que l'on saisit le mieux, à *vif*, la collusion des postulations les plus secrètes, les plus virulentes du psychisme individuel et des pressions les plus impératives et les plus troublantes de l'existence sociale². » L'enfant est la proie de son propre destin dessiné par les adultes qui agissent sur sa façon de vivre, sur sa tranquillité et sur sa vision de l'avenir sans toutefois être tout à fait conscients de la peine qu'ils laissent croître chez lui. Il grandit comme guidé

¹ M.-C. HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, op. cit., p.94-95.

² R. CAILLOIS, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1983 ; nouvelle édition, Gallimard, « Folio », 2002, p.13.

par des forces divines évitant de penser « logiquement » aux circonstances qui ont causé sa naissance au monde. Malgré la lucidité solitaire qu'on remarque chez l'enfant milletien, il y a une certaine tendance à se créer des fables sur sa propre vie, des « vérités inventées » auxquelles il croirait volontiers en chassant la réalité. L'enfant est un errant solitaire qui, avec ses allers et retours sur les terres qui figurent dans les Livres Sacrés (Sion et le Liban) et qui construisent les deux seuls mondes de l'œuvre romanesque, est un être délaissé, en général, par ses propres parents, son père et sa mère. Non seulement ils apparaissent dans leur état « graniteux », froid, distant et parfois violent mais ils sont la cause du « gouffre éternel » dans lequel ils le jettent – involontairement parce qu'eux-mêmes, eux-mêmes y sont déjà et en sont inconscients.

Dans le deuxième chapitre, l'image du gouffre est représentée concrètement par la tendance somatique de l'enfant à souffrir de son ventre lorsque les fortes émotions l'accablent. Le ventre chez l'enfant milletien est la « cavité » qui reçoit difficilement l'aliment, qui le digère avec force douleur et embarras, qui le sort dans une agonie proche de l'exécution, qui se rattache à la sexualité sans jamais pouvoir se détacher de l'image de la mort et, enfin, qui est l'espace fœtal où l'enfant, malgré tout, rêve de retourner. Nous pouvons citer, en l'occurrence, Durand qui explique les symboles de la chute : « La bouche dentée, l'anus, le sexe féminin, [...] sont bien les portes de ce labyrinthe infernal en réduction que constitue l'intériorité ténébreuse et sanglante du corps¹. » Ces ténèbres qui ont vu le jour chez l'enfant tout d'abord dans le corps souffrant des maux de ventre, ont continué à croître suite aux peurs et angoisses enfantines des espaces noirs qu'il transforme en des lieux imaginaires mais terrifiants. Il cause avec les « ombres » des êtres morts, il les fait revivre, puis il visite les caves et les greniers où son imagination développée crée un « royaume de morts » qu'il visite fréquemment. Et, enfin, il parcourt, sans bouger, la chambre noire de son sommeil difficile et perturbé et y invente, dans sa peur silencieuse, un monde bruyant, froid et ténébreux où le seul refuge réside dans le rêve du visage maternel qu'il guette infiniment.

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.144.

Chapitre premier : L'enfant abandonné, élevé par le monde

Comme nous l'avons déjà vu, il existe un intérêt incontestable de Richard Millet pour le sort des enfants qui naissent et grandissent dans une sorte de déformation familiale. Le tableau d'une famille harmonieuse et complète, composée d'un père, d'une mère et d'un enfant qui vivent et partagent leurs moments ensemble dans la chaleur et l'intimité d'un foyer, est inexistant dans toute l'œuvre. En revanche, cette image se manifeste et se répète perpétuellement dans les rêveries de l'enfant solitaire. L'enfant est généralement délaissé par une mère, ignoré par un père, agressé physiquement ou moralement par l'un des deux, soumis aux caprices d'un frère, d'une sœur ou d'une tante, exilé de son foyer, de sa terre, de son pays, détaché violemment d'un être qu'il aime ou obéissant aux ordres d'un adulte dans la peur et la souffrance muettes. La figure de l'enfant milletien ressemble de près à celle de l'enfant balzacien dans son cadre douloureux du manque originel.

Chez Millet, le caractère naturel empêche l'être de dissimuler sa froideur et sa sauvagerie. Il ne trouve pas le besoin de mentir ou de cacher une vérité : le départ de la mère et de la sœur de Jean Pythre est annoncé au fils par une violente scène de coups et de hurlements, le départ sans retour du père de Céline Soudeils est directement déclaré à la fille par la mère comme un nouvel état de vie auquel il faudra s'habituer, le départ de la mère de Thomas Lauve n'a même pas été annoncé, la vie a continué comme si elle était encore là, Pascal Bugeaud est crûment déclaré « bâtard » par ses camarades de classe à l'âge de sept ans... Les enfants sont abandonnés comme s'ils n'étaient que les fils d'un dieu qui les laisse grandir dans la nature et ils continuent à vivre comme ils peuvent, avec pour seuls guides, les forces de la nature, les rares expériences humaines et les rêveries désespérées. Dès son plus jeune âge, l'enfant chez Millet est immergé dans un entrelacs de récits et de mythes qui le précèdent, le traversent, et le constituent en profondeur. L'auteur sait d'ores et déjà que son personnage enfant est un être solitaire et mélancolique et qu'il sortira de son enfance en en portant le deuil toute sa vie. L'histoire du pays, la biographie de l'auteur, les récits mythologiques et les inventions romanesques se conjuguent pour créer l'histoire d'un enfant milletien.

L'écrivain, comme on le remarque dans la plupart des épigraphes de ses livres ainsi que dans les exemples et les références qu'il cite, a perpétuellement recours à son origine chrétienne et aux figures et récits bibliques. Entre le protestantisme paternel et le catholicisme de sa mère, il a été baptisé et a suivi la religion chrétienne comme Pascal

Bugeaud dans *Ma vie parmi les ombres* qui observe et décrit les rites chrétiens accomplis par ses grands-tantes à la moindre occasion. Il est influencé depuis son enfance par les histoires étranges qu'il lisait ou qu'on lui racontait en Corrèze et au Liban et qu'il répétait seul la nuit en y ajoutant de son imagination des scènes rêvées. Il a grandi dans un monde où la croyance en Dieu et l'honneur sont ce qu'il y a d'essentiel dans la vie. Il confie dans *Fenêtre au crépuscule* :

Peut être mon travail est-il en effet une relecture du texte biblique, une tentative pour comprendre ce qui m'a été donné, enfant, et que j'ai reçu de façon fascinée, parfois terrifiée, une manière de restituer ce qui m'a été donné, un acte de reconnaissance autant que de foi, mais aussi un questionnement. (FC, 88)

Richard Millet constitue ses personnages et ses pays romanesques à partir de figures mythologiques ou symboliques qu'il mentionne dans ses livres (tels Sion du *Cantique des Cantiques*, les héros de l'*Ancien testament* et même des *Évangiles*, les dieux de l'Antiquité et les mythes païens, grecs, égyptiens) ou qu'il évoque vaguement en y mêlant son propre imaginaire et ses propres croyances (telle la figure du père tyran - un dieu furieux - qu'on retrouve surtout dans *Brumes de Cimmérie*, ou celle de la mère absente incessamment désirée tel un amour perdu). Les histoires de la Bible, les croyances chrétiennes, les figures du père et de la mère créent, ensemble, l'image de la famille incomplète où l'enfant est offert aux forces des dieux et de la nature.

Section 1- Les traditions bibliques ou chrétiennes

1.1- L'enfant né du néant et guidé par les forces divines : le sacrifice d'Abraham

En étalant le récit de naissance de Pascal Bugeaud avec la voix de la grand-mère Louise, Richard Millet a voulu alterner, avec les détails de l'événement, le déroulement de deux péripéties : la fête du dimanche des Rameaux et la mise à mort d'un cochon par Chadiéras. La première est une célébration chrétienne et la deuxième unit, par son évocation, différents cultes, religions et récits mythologiques où le cochon, la naissance et le mal sont associés.

Pour commencer avec la mythologie grecque, « le porc était l'animal sacré offert en holocauste à la déesse Déméter¹ », déesse de la fécondité et de l'agriculture dont la fille Perséphone « est enlevée par Hadès, dieu et roi des enfers² ». La mère, affligée à la disparition de sa fille, se venge en changeant « les champs verdoyants » en « étendues stériles³ ». Le porc ou plutôt la truie est ainsi lié à la fécondité donc à « l'enfantement » - le porc étant l'autre nom du cochon, celui-ci utilisé par le narrateur, en l'occurrence Pascal Bugeaud.

Dans la mythologie égyptienne, « la truie dévorant ses petits était un symbole de la déesse celte Nut ("la femme du ciel") dont les enfants - les étoiles - disparaissent le matin mais renaissent le soir » et « le porc fut d'ordinaire rangé parmi les acolytes de Seth, l'assassin d'Osiris⁴ », le roi d'Égypte. Donc le cochon est encore une fois lié à la fécondité mais aussi à la malfaisance.

Bien qu'en Chine le porc soit « le dernier des douze signes du zodiaque et [qu'il] symbolis[e] la force virile⁵ », chez les juifs et les musulmans, « on considère le porc comme impur⁶ », comme une bête sale et maléfique. Des différentes symbolisations du porc, on retient la figure représentée par cet animal sous forme « d'enfantement maléfique », ce qui revient à la scène de naissance de Pascal Bugeaud où la grand-mère s'adresse à son petit-fils en lui racontant :

[...] le cochon braillait sous le couteau de Chadiéras avec des cris qui s'entendaient jusque dans les bois de Veix et, comme le temps était clair et que les sons

¹ BIEDERMANN H., *Knaurs Lexikon der Symbole*, München, Knaur, 1989. Édition française établie sous la direction de M. CAZENAVE, *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de poche, 1996 (éd. 2004), p.551.

² *Ibid.*, p.192.

³ E. HAMILTON, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes, op. cit.*, p.59.

⁴ *Encyclopédie des symboles, op. cit.*, p.551.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

portaient loin, jusqu'à la ferme de Couignoux et pourquoi pas au Montheix, chez les Piale, de sorte que les cris de ta mère se confondaient avec ceux du gagnou et qu'on ne savait plus qui criait le plus fort, du cochon ou de ta mère ou de toi, ont murmuré certains, toujours les mêmes [...]. Ils diraient, ces bêtes-là, que c'était d'un cochon que ta mère avait accouché [...]. (VPO, 221-222)

Comme pour exprimer la malédiction qui est tombée sur lui le jour de sa naissance, la vie étant pour Millet « une angoisse d'être au monde », l'auteur a probablement joint le récit du cochon tué à celui de sa naissance pour authentifier « le mal » que l'auteur et le narrateur ont vécu à la suite de leur mise au monde. La naissance de l'enfant et la mort du cochon, les cris de la mère et les braiments de la bête - « le thème du mugissement, du cri, de la bouche d'ombre » étant, selon le régime diurne de l'image de Gilbert Durand, « isomorphe des ténèbres¹ », ont ensemble, comme dans une scène mythologique, créé un nouveau-né cochon, donc une claire figure de saleté et de souillure puisque le père n'a jamais été connu dans la commune, ni de nom ni de visage. C'est ce qui a amené Pascal à se considérer le frère ou le fils d'un cochon lorsque, des années durant, il avait assisté à la même scène de mise à mort du cochon pendu. Il s'y identifie en s'imaginant crier : « Mon frère le cochon, mon frère le cochon² » (VPO, 236) ou en croyant entendre les enfants de Siom lui lancer : « Ton père le cochon » (240).

Lui, son frère et son père ne sont ainsi représentés que par l'animal « impur », le mâle n'ayant pour Millet qu'une appréciation médiocre, à la différence de la femme déifiée. Cette « impureté » s'est reportée sur le tueur c'est-à-dire sur Chadiéras qui « avait failli s'empoisonner avec le boudin qu'il avait fait, ce sang impur, sacrilège, rencontrait son mauvais sang à lui, sang de tuberculeux et probablement de syphilitique » (238). Le cochon est ainsi représenté sous son aspect maléfique et sale et il est à la fin dévoré par les chiens que Pascal désigne comme « des frères lointains » (238), le chien étant, selon Durand, « un symbole du trépas³ ». Ces chiens ont été aussi battus par le même Chadiéras qui a fini par mourir.

La mort règne dans tout le récit de « la mise au monde », comme si le petit Bugeaud venait d'être abattu lui-même à sa naissance. L'enfant est né de la mort même, dirait-on, venu d'un monde où les rêveries se mêlent aux récits étranges qui se répètent par leur aspect mythologique loin du normal et du logique. À la phrase que le narrateur énonce

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.99.

² Cette « fraternité » et cette proximité avec le monde animal rappellent, dans un sens positif, celles de Saint François d'Assise qui aimait « les oiseaux, les poissons, les fourmis, les abeilles, les lapins, les agneaux et les loups » et qui « se plaisait à les appeler "frères" et "sœurs" puisqu'ils ont pour origine le même Créateur ». [Cf. R. BONENFANT, « François d'Assise, un saint ami des bêtes », *Les Franciscains du Québec*, www.fransiscain.org, (consulté le 11 juin 2013)]

³ *Ibid*, p.92.

en parlant de ses parents : « Que je sois le fils de ma mère et du cochon, cela devait néanmoins se dire » (*VPO*, 240), fait miroir une autre phrase lancée après quelques pages : « [...] j'étais né d'une femme et d'un mouton de l'Astrakan : enfantine songerie [...] » (245).

Les animaux occupent la place du père inconnu, non seulement parce que le narrateur tente de dévaloriser l'image du père, mais parce que les animaux « avaient [...] droit de cité dans le monde du Siom » (240) et qu'ils vivaient avec les humains « dans une harmonie qui faisait de [leurs] rapports l'ultime frémissement de la vieille mythologie européenne » (241). L'enfant est influencé par cette mythologie et par ses premières lectures : sa « conscience d'enfant mélang[e] des légendes grecques, des récits de l'Ancien testament, des contes chinois et arabes, des fabliaux du Moyen Âge [...] ne trouvant pas étonnant d'être le frère d'un porc ou le fruit des amours d'une jeune Siomoise et d'un bélier d'Astrakan [...] » (246). En effet, les animaux chez les Grecs s'unissent facilement à l'être humain comme Zeus qui se transforme en cygne ou faucon, par exemple, pour s'unir à une belle femme ; dans l'Ancien testament, les animaux occupent une place importante dans la légende de Noé ; dans les contes orientaux et les fables, les animaux remplacent l'homme pour désigner le caractère et la force... Tout ce mélange de légendes s'unit dans l'imaginaire développé de l'enfant et le sollicite à se laisser aller à ses rêveries en croyant inventer une légende dont il est le fruit : sa mère se joint à un mouton ou à un bélier et le conçoit. La fourrure d'Astrakan de sa grand-mère suscite en lui cette rêverie ; le manteau est fabriqué à Astrakan, de la peau d'un jeune agneau mort-né. L'agneau est Pascal même : chez les Juifs, on égorgeait un agneau pour les Pâques. L'enfant se voit comme cet agneau-là mis à mort avec sa naissance.

Un autre bélier figure dans les récits de l'Ancien testament, c'est celui qui « prend la place d'Isaac lors du sacrifice que le patriarche Abraham s'apprêtait à commettre sur la personne de son fils¹ ». Dieu qui a voulu mettre Abraham à l'épreuve en lui demandant d'offrir en holocauste son fils pour prouver sa crainte de Dieu, lui a épargné, au dernier moment, ce sacrifice en lui envoyant un bélier à sa place. La pureté et la candeur de cet animal se reflètent dans l'innocence du nouveau-né qu'est Pascal dans le récit de naissance, les deux sont la proie du sacrifice : l'animal est souvent le symbole d'offrande dans différents rites et religions et Pascal est un enfant sacrifié par son père inconnu qui l'a laissé aux forces de la nature et, bien plus, aux forces divines puisque la mère était absente. L'enfant grandissait ainsi presque seul, ses seuls guides étant les vieilles tantes,

¹ *Encyclopédie des symboles, op. cit.*, p.79.

la Bible et les cours de catéchisme qu'il suivait tel « un malade venu recevoir [là] des soins longs mais nullement pénibles » (*VPO*, 305).

Dans *La Gloire des Pythre*, d'autres personnages incarnent aussi la figure de l'enfant abandonné aux forces de la nature, ce sont Aimée Grandchamp et son « mort-né », André Pythre et son fils Jean. Aimée, délaissée par la vieille Élise Grandchamp à l'orphelinat puis, plus tard, à André Pythre, a été engrossée par ce dernier et a accouché, dans la nature, d'un bébé mort-né. La mère et le fils sont ainsi des êtres innocents mais aussi sauvages, n'ayant pas leur propre jugement sur la vie et ne sachant qu'être sacrifiés : Aimée a été abandonnée deux fois et tel l'Astrakan de Pascal Bugeaud, son nouveau-né était déjà mort dans le ventre de sa mère. Deux agneaux, imaginerait-on, sacrifiés aux divinités de la nature. En revanche, André Pythre avec qui on assiste au début du roman à l'enterrement de sa mère Marthe, et après qu'il quitte Prunde et arrive à Veix, est décrit par le chœur siomois comme « un être venu on ne savait d'où » et imaginé venant « d'un patelin au nom presque aussi singulier que le sien, de l'autre côté du plateau, voire de plus loin ou de nulle part-en tout cas de quelque lieu où il n'y avait ni terre ni femme » (*GP*, 159), voire du néant.

Le regard du chœur-narrateur qui le connaissait très bien dans la première partie « Prunde », a changé dans la partie intitulée « Veix » : il ignore l'origine d'André et assiste à la naissance « illégale » de son fils Jean. Celui-ci est né de la servante Jeanne qui vivait chez la famille Pythre, donc un bâtard dont la mère a quitté la maison Pythre et a été chassée de la maison de ses propres parents. « Fils de la petite Jeanne et d'on ne savait qui [...] et que sa mère abandonna à ceux de Veix » (159), Jean est la proie des relations secrètes à Siom : on n'assiste pas à sa naissance comme à celles de son demi-frère Amédée et sa demi sœur Suzon. On le voit, pour la première fois, prenant le sein de sa mère « accroupie sur le seuil d'une remise » (160), alors André le prend et l'emmène vivre chez lui. Malgré l'apparente parenté d'André, on n'a jamais tout à fait cru à Veix que c'était lui le père, préférant le mystère à la vérité frappante. Ce qui rend le fils Jean, né d'une certaine Jeanne et d'un père qu'on pourrait assimiler aux pères-animaux de Pascal Bugeaud ou d'une certaine force divine, un demi-dieu ou, croirait-on, un enfant né juste d'une femme qui a le même nom que lui, presque un « enfant du néant » comme son père qui l'élèvera jusqu'à la fin de ses jours.

L'enfant-animal ou l'enfant dont on fait exprès de douter de son origine bien qu'on la connaisse est incarné aussi dans le personnage du *Renard dans le nom*, Pierre-Marie Lavlops. L'enfant qui a été accueilli et baptisé solennellement à Siom après sa

naissance, a été vite délaissé par sa famille : « [...] ce Pierre-Marie à propos de qui on déchanterait bientôt, chez les Lavlops, le tolérant à grand-peine, faisant comme s'il n'existait pas. » Et un peu plus tard, « on s'étonnait de ne jamais le voir et on commençait à se demander s'il était bien le fils de son père ; lequel [...] semblait aussi tourmenté que si le renard qui était dans le nom de Lavlops s'était mis à lui dévorer les entrailles, ou qu'au lieu d'avoir engendré un fils, il fût devenu le père horrifié de ce renardeau [...] » (*RDN*, 16-17). Il y a un mépris de l'enfant du côté du père et cette « horreur » du « renardeau » s'est propagée dans le village entier au point que tout le monde est en même temps fasciné et horrifié de l'enfant. Le renard qui est « le symbole de la ruse et de l'astuce perfide », « un démon du feu » et « qui accompagne le Diable¹ » est incarné dans le personnage de Pierre-Marie auquel Richard Millet a voulu d'emblée lui attacher ce symbole en intitulant le livre *Le Renard dans le nom*.

Se comportant comme un renard, c'est-à-dire voguant dans les forêts, bougeant discrètement et habilement, il attirait l'attention des autres sans pour autant s'exposer clairement aux regards. L'auteur emploie un vocabulaire spécifique en parlant de lui comme d'un animal : « des flammes qu'on voyait dans les yeux de Pierre-Marie », « il courait après nous, le long de la grille », « les garçons lui jetaient [...] des cailloux, des chats crevés, des orvets, des serpents », « il arrivait à Pierre-Marie d'échapper à la surveillance [...] et de sauter par-dessus le mur pour courir après nous [...] galopant [...] en silence, la tête en l'air » (*RDN*, 29-31). On pourrait facilement remplacer le prénom de l'enfant par « le renard » qu'on traite comme un être démoniaque et que tout le monde craint. Il paraît être guidé par les forces de la nature, c'est un enfant sauvage, inconscient des règles et des conventions. On ne peut l'attraper et on l'accuse du meurtre de Christine Râlé sans en être sûr ; même le père participe à la vengeance à la fin. La sauvagerie de l'enfant le rend à son innocence et comme s'il était une proie sacrifiée par le père à la nature, et par les villageois aux regards impitoyables, il incarne la figure de l'enfant « né du néant et guidé par les forces divines » qui fait miroir avec le mythe de l'enfant prodigue.

¹ *Encyclopédie des symboles, op. cit., p.572.*

1.2- Le mythe de l'enfant prodigue ou le mythe du retour au pays

Le personnage corrézien de Millet est en général un être qui naît, vit et meurt (sans avoir l'intention de se déplacer) au cœur de sa communauté. Mais Marc de *L'Invention du corps de Saint Marc*, le premier Corrézien qui va au Liban pendant la guerre, était censé retourner dans son pays au lieu de mourir. C'est l'histoire d'un Français qui quitte son village et va à l'aventure dans un pays mythique, le Liban, pour visiter ses amis : le narrateur et sa sœur. Mais la situation de guerre empêche le voyage d'être serein et paisible et le transforme en un chemin marécageux semblable aux longues et difficiles tentatives de retour effectuées par les grands héros de la mythologie. Le Liban et la France sont les deux seuls pays de Millet où le départ et le retour se réalisent. Marc donc ne vit pas les mêmes étapes du mythe de l'enfant prodigue mais on pourrait rattacher à son aventure quelques mythes communs comme le besoin du départ, les déplacements et le retour au pays d'origine qui est exprimé sous forme d'un songe fait par le narrateur. En effet, dans l'exemple donné par Jésus sur l'histoire de l'enfant prodigue, il s'agit « d'un homme [qui] avait deux fils », l'un prend sa part d'héritage et la dilapide « dans une vie de prodigue¹ », dans « un pays lointain » et l'autre reste auprès de son père et le sert. Privé de tout à cause de la famine qui survient dans ce pays, le premier décide de retourner à son pays et de demander la grâce de son père. Ceci fait, le père festoie à l'occasion de son retour, ce qui suscite la jalousie du frère. Marc prend le chemin du départ vers une vie d'exotisme, quitte son pays, sa famille et son origine pour aller dans un pays de guerre. Il va donc vers un lieu intéressant pour un jeune occidental mais périlleux et fatal même. Dans l'histoire de Marc, on est plus sensible à l'aller, au départ vers l'aventure plutôt qu'à la tentative du retour car celui-ci ne se réalise pas physiquement à la fin du roman. À l'instar de l'enfant prodigue qui vit une vie de débauche et rencontre des difficultés aux « pays lointain », Marc vit anxieusement auprès de ses amis et de leur famille et se fait brièvement combattant aux côtés du narrateur et de sa sœur Marie. Serait-il en quête d'exotisme ou fait-il une quête spirituelle ou même « une quête de l'absolu² ? »

Tout d'abord, son départ vers le pays dont il rêve, vers ce pays lointain qu'est le Liban, est pour l'auteur un voyage imaginaire de retour vers le pays d'origine (référons-nous ici à la biographie de Richard Millet qui désire retourner au Liban depuis

¹ *L'Évangile*, Beyrouth, La Société Biblique au Liban, Luc 15,11-32, p.213-214.

² M. BOCHET, *Allers et retours de l'enfant prodigue: l'enfant retourné*, Paris, Honoré Champion, 2009, p.66.

longtemps), donc le départ du héros est un retour pour l'écrivain, le départ de l'enfant prodigue est un retour d'Ulysse revenant à Ithaque. Nous y distinguons deux récits mythologiques, l'un chrétien et l'autre grec, qui se superposent à l'histoire de Marc.

Après être arrivé à Chypre, Marc

[...] manqua le bateau pour Beyrouth, il finit par trouver un caboteur qui accepta de le conduire dans un port libanais. On quitta l'île le soir même ; quelques heures plus tard, on pouvait apercevoir des lueurs subites déchirer le fond de la nuit. Le patron de l'embarcation refusait à présent d'accoster au Liban et avait mis le cap sur la Syrie ; Marc obtint, après bien des palabres, qu'on le laisserait dans la petite île de Rouad, d'où il pourrait gagner rapidement la côte, et le matin, il était sur l'île, à la recherche d'une barque. [...] Une barque aux couleurs criardes le déposa sur le rivage de Syrie, d'où il gagna sans peine la frontière. (*ICSM*, 25-26)

Ce long voyage plein d'obstacles pourrait être assimilé à celui d'Ulysse qui part à la guerre de Troie et, tentant de rentrer à son pays, il rencontre beaucoup de difficultés, et à celui de Richard Millet qui essaie de retourner à son pays d'enfance sans pouvoir y arriver pour plusieurs raisons, dont la guerre. Ulysse « va mettre plus de dix ans avant d'atteindre les côtes d'Ithaque » et Millet plus de vingt-sept ans avant de retourner vraiment à Beyrouth. « Le long périple d'Ulysse jalonné d'épreuves »¹, et les longues années qui ont séparé l'auteur de sa terre d'enfance, sont représentés sous la forme de complications que Marc affronte pour atteindre le Liban. « La route de Marc vers Beyrouth n'est donc pas en ligne droite, et ses étapes sont l'occasion d'expériences qui lui confèrent, ici encore, un caractère initiatique². »

Initiatique sera le retour de l'enfant prodigue : « sur la route de l'errance, l'égaré ou le fourvoyé cherche une issue [...] il chemine vers une foi chrétienne douloureusement retrouvée³. » Marc veut s'intégrer dans le milieu social de ses amis au Liban, dans leur culte, dans leur guerre, dans leur « aventure », dans leur condition de réfugiés et de combattants : c'est cette « foi » qu'il retrouve au cours de son périple jusqu'à sa mort. Son salut était de mourir sur cette terre à laquelle il a cru lorsque ses amis libanais étaient ses camarades de classe au lycée d'U. en France et qu'ils lui parlaient de leurs pays natal. Il veut « consacrer le peu de jours qui lui restent à vivre à faire entrer en lui le plus d'images possible d'un Liban traditionnel dont il a beaucoup rêvé.⁴ » Toutefois, se tenant près du corps agonisant de Marc, le narrateur ramène Marc à

¹ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.889.

² J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays*, op. cit., p.28.

³ M. BOCHET, *Allers et retours de l'enfant prodigue: l'enfant retourné*, op. cit., p.66.

⁴ J.-Y. LAURICHESSE, op. cit., p.103.

son pays natal à U., en prenant la parole, façon de reconduire « l'enfant prodigue » vers son lieu initial, vers son Créateur, vers la « sorte de saint » (ICSM, 110) qu'il est devenu :

La nuit tombait et un brouillard jaunâtre avait envahi le jardin. J'allai ouvrir la fenêtre ; il me fallait prendre à mon tour la parole et tenir tête aux états de fait à venir. Je ne lui demandais pas de m'écouter, mais de me laisser parler à sa place [...] (j'évoquais les promenades que nous faisons à U ; vers cette hauteur d'où nous découvrons, à l'horizon, les neiges bleues de l'Auvergne) [...]. (108)

Les sommets de la chaîne de l'Auvergne se superposent avec les sommets des montagnes libanaises et le retour de Marc en Corrèze se confond avec le retour espéré de Millet au Liban, la mort étant une sorte de retour vers l'état originel, vers le « pays natal ».

Initiatique serait aussi le voyage de Pascal Bugeaud au Liban pour combattre auprès des chrétiens pendant la guerre de 1975. Il fait le voyage de l'enfant prodigue : il décide de partir malgré les protestations de sa sœur en demandant l'aide financière de sa mère qui « devinait, ou mesurant l'enjeu, le but secret, les conséquences » et qui « l'encourageait » sans accepter de prendre à sa charge les frais du voyage bien que l'enfant ait droit à l'argent de son héritage paternel. Muni de son inflexible détermination, de sa froideur et de ses propres convictions, il part pour le Liban et participe à la guerre civile « de la manière la plus absurde et qui n'a de sens que si l'on comprend qu'à travers elle le héros y découvre la vraie vie, celle qui lui permettra "d'avoir vécu" pour pouvoir écrire¹. » Participer à la guerre en tant que guerrier est « la vraie vie » sans toutefois croire à la même cause que celle de ses camarades. Sur une étendue de plus de cinq cents pages, Pascal se déplace d'un quartier à l'autre, armé et insouciant, assistant parfois à la « débauche » des miliciens, contemplant les plus horribles scènes de guerre telles les tortures, les abus matériels et moraux, se soumettant aux pires conditions de belligérant...

En somme, il mène au Liban une vie d'enfant retiré de la paix et de la sérénité de son pays et de sa famille et traverse plusieurs situations souvent embarrassantes et inquiétantes tout au long du récit pour arriver à la fin, à la décision du retour au pays natal. L'enfant prodigue qui était, au début, en quête de liberté et qui part pour l'aventure, est retourné, après ses souffrances, à son pays, en espérant retrouver « la tendresse inattendue du père » et la « vraie liberté² ». Pascal, trouvant son salut après une année de guerre, le mentionne effectivement « dans cette langue qu'il [lui] restait à inventer dans

¹ N. TAMRAZ, « Sympathie et système de valeurs : pour une réception de *La Confession négative* de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.116.

² M. BOCHET, *Allers et retours de l'enfant prodigue : l'enfant retrouvé, op. cit.*, p.26.

les livres, c'est-à-dire [à] écrire » (CN, 524). Le retour de Pascal, « l'enfant prodigue », à son pays a été répété plusieurs fois par Millet au cours du roman mais sous forme de souvenirs doux et paisibles tels ceux du vrai enfant prodigue qui se souvient du « pain en abondance¹ » qu'offrait son père aux « journaliers ».

Cette tranquillité d'esprit de l'enfant retourné au pays ne se trouve qu'en partie dans le roman *Lauve le pur* où il ne s'agit pas du Liban mais de deux mondes français tout à fait différents : Siom et Paris. Thomas Lauve l'adulte, professeur à Helles² dans un lycée de la banlieue parisienne, vit à Nogent-sur-Marne puis retourne à Siom, son pays natal, pour se retrouver avec les vieilles du village à qui il relate l'histoire de sa vie. Déjà, le début du roman s'ouvre sur le trajet à pied que fait le héros, de Paris à Vincennes, après avoir « chié dans son froc », un trajet où il « effectue une descente aux enfers », selon Asma Chamly Halwany, « un itinéraire initiatique », « une descente dans la nuit et dans l'impur » qui serait « une complaisance dans le mal laquelle permet à Lauve le pur d'accéder à une sorte de perfection à rebours, une perfection dans le vice³ ». Le trajet est long et la souffrance continue.

On remarque tout au long du récit que la vie de l'enfant a été marquée violemment par l'agressivité du père, donc par des difficultés infinies qui ont duré longtemps. La liberté qu'il a cru atteindre en quittant la maison parentale et le village natal pour aller enseigner à Paris n'a pas été celle qu'il recherchait : les lycéens le faisaient tant souffrir qu'il a été renvoyé par le directeur après avoir frappé un élève. Lorsqu'il retourne à Siom pour présenter son amante Ingrid à son père, celui-ci la chasse et Thomas se soumet, comme toute sa vie, à la volonté de son père. Il retourne alors à Paris. À la fin du roman, on assiste au départ définitif du héros de Siom et on l'entend dire en prenant le train de Helles vers Paris :

J'étais, pensais-je un homme libre, quelqu'un qui s'était remis en route, qui ne pouvait plus s'attarder. (LP, 373)

Il ne descend pas à Nogent mais à la place d'Italie où il retourne en songe et pour la dernière fois à Siom :

Je suis remonté vers la Butte-aux-Cailles, de la même façon que je montais enfant, vers la Croix des Rameaux puis vers la route de Limoges, avec l'idée que j'allais, non pas me perdre, mais ne jamais revenir [...]. (378)

¹ *L'Évangile, op. cit.*, Lc 15,11-32, p.213-214.

² Le nom « Helles » renvoie à la même sonorité dans la langue anglaise *hell* qui désigne l'enfer.

³ A. CHAMLY HALWANY, « *Lauve le pur* de Richard Millet ou l'horreur fétide de la nuit et de l'impur », dans *Richard Millet* (ouvrage collectif dirigé par Ilham Slim-Hoteit), Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise, 2009, p.81.

Le retour au pays natal est sans doute le mythe le plus « innocent » qui soit : l'enfant, même s'il devient adulte ou vieux, ne cesse de retourner pour se réfugier dans le lieu de son « innocence », dans le calme de la solitude qu'il avait jadis connue. Il part à la quête de l'inconnu, du nouveau et du non-habituel mais il finit par se libérer de son propre être et par reconnaître la paix de son origine, celle-ci n'étant pas toutefois toujours accessible surtout quand l'être est condamné à un aller sans retour, à errer infiniment jusqu'au bout des temps.

1.3- Le « juif errant » ou le maudit

Tel le châtement du « juif errant », plusieurs personnages de Millet sont condamnés à errer depuis le début de leur enfance ou de leur jeunesse jusqu'à la fin de leur vie : le vieux chœur siomois, Céline Soudeils, le narrateur de *L'Orient désert*, Thomas Lauve, Pierre-Marie Lavolps... En effet, la légende du « juif errant » de la tradition chrétienne, ayant des analogies lointaines avec des mythes grecs comme ceux de Sisyphe et d'Ixion, avec des récits bibliques comme celui de Caïn et Abel et du peuple juif, se présente ainsi dans l'introduction du *Cordonnier de Jérusalem, la véritable histoire du juif Errant* :

La légende populaire du juif Errant, telle que la résumait au XIX^e siècle les complaintes, est l'histoire merveilleuse d'un cordonnier juif (Ahasvérus ou Isaac Laquedem) condamné par le Christ à errer jusqu'à la fin des temps, sans trêve ni repos, de pays en pays, de continent en continent. Il a commis sa faute au moment de la Passion ; quand le Christ, épuisé, chancelant sous le poids de sa croix, voulut se reposer en s'appuyant sur l'étagère de son échoppe, Ahasvérus (ou Isaac) le repoussa sans ménagement. Maudit par le Christ, le cordonnier de Jérusalem, depuis lors, parcourt le monde. Solitaire et immortel, il échappe aux naufrages, aux épidémies, aux guerres [...]¹.

Si le cordonnier a péché en repoussant le Christ, les enfants ou les adultes milletiens, loin d'être des pécheurs ou de commettre des crimes, sont condamnés à errer dans leur innocence donc dans leur enfance jusqu'à la fin de leurs jours. Le chœur siomois ressemble à ce « peuple juif [qui], dispersé sur la terre après la destruction du Temple, doit parcourir sans cesse tous les pays du monde² » : ces « pays du monde » se résument au haut plateau limousin où les Siomois errent de village en village sans jamais traverser les frontières. Leur mouvement cyclique, aux mêmes places et à travers les générations, apparaît surtout dans *La Gloire des Pythre* où ils regardent grandir André Pythre depuis la fin de son enfance jusqu'à sa mort, ainsi que sa famille et son fils Jean ;

¹ MILIN Gaël, *Le Cordonnier de Jérusalem, la véritable histoire du juif Errant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, p.7.

² C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.11.

ils le voient traverser Prunde, aller à Veix puis à Siom. On dirait que c'est le même narrateur collectif qui prend la parole depuis le début du roman mais en fait le lieu change et le temps passe. Nous remarquons le changement de génération du chœur siomois, dans la troisième partie du livre « Siom », où il assiste à toutes les étapes de vie des Pythre : « Nous avons été aussi ces gamins qui regardaient vivre Jean Pythre » (*GP*, 235). « Ces gamins » sont donc la nouvelle génération, les enfants des vieux qui sont depuis la nuit des temps « là » à observer et à accompagner les parents et leurs enfants et comme, selon Dominique Berthet dans l'avant-propos des *Figures de l'errance*, « l'errance [...] s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse, de peur[...] et l'errant [est] un être égaré, désœuvré, à la dérive¹ », les Siomois errent dans l'espace comme dans le temps, condamnés à leur innocence, au malheur de leur naissance dans cet endroit éloigné du monde. Les vieux comme les enfants sont les immortels qui vivent dans l'attente du « jugement dernier » lequel ne serait que dans la disparition de leur civilisation. Ils attendent la délivrance, c'est-à-dire la mort.

Vivant dans cette même attente, Céline Soudeils erre dans Siom et se transforme volontairement en cavalier et en cheval, recherchant son père infiniment, tâchant de retrouver son enfance perdue avec l'éloignement définitif de son père. Le chœur qui l'observe depuis le début du roman achève son histoire ainsi :

Elle pleurait doucement. Elle savait que l'horizon ne se déroberait plus, que la nuit qui montait des combes ne lui était plus hostile, qu'elle aurait bientôt traversé la steppe, serait parvenue au port, aurait remis le message, qu'elle était ce message, qu'elle pourrait se retourner bientôt sur sa vie antérieure comme le peuple errant sur les flots refermés [...]. (*CS*, 87-88)

Le narrateur compare la traversée du plateau par Céline à la traversée de la mer Rouge par le peuple hébreu. Il s'agit ici du mythe biblique de « la libération du peuple juif » par Moïse. Dieu demande à ce dernier « d'aller délivrer le peuple hébreu du joug égyptien² ». Réussissant à convaincre Pharaon, Moïse arrive à « emmener le peuple » : « la mer Rouge s'ouvre sur [ses] pas, avant de se refermer pour engloutir les chars et les soldats égyptiens. » Moïse sauve ainsi son peuple et le mène « aux frontières de la Terre promise ».

Bien que l'espoir semble atteint à la fin du roman et que Céline ait été près de traverser les frontières, le retour à sa propre « terre promise » et à « sa vie antérieure » qui n'est en effet que son enfance est sa seule issue. Elle souhaite que « les flots se referment » sur sa souffrance et sa solitude à Siom. Mais comme le « juif errant », sa

¹ D. BERTHET (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2007, p.10.

² C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.611.

peine est devenue éternelle depuis qu'elle a été condamnée à accepter l'absence du père. Sa métamorphose en cheval rappelle l'analyse de Gilbert Durand qu'il explique dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* : « Baudouin a raison de rattacher ce thème de l'errance, du Juif errant ou du Maudit, au symbolisme du cheval [...] C'est la chevauchée funèbre ou infernale qui structure normalement la fuite¹. » La souffrance de Céline ne lui serait-elle pas « infernale » ? Sa chevauchée n'est-elle pas le résultat d'une fuite éternelle vers l'avant, vers l'inconnu, vers la délivrance ?

Il semble que les personnages de Millet soient châtiés d'être venus à la vie et vont expier leur péché de naissance en errant solitairement dans le temps et dans l'espace. Ils répètent leurs actes et tentent de se dérober à l'éternité de leur être maudit mais ne le pourront jamais. Comme le « juif errant » manque de respect et de compassion au Christ, Sisyphe, le héros grec, en manquant aussi de respect à Zeus « est condamné à rouler un énorme rocher sur le flanc d'une montagne² » jusqu'au sommet et à le répéter tout au long de sa vie ; quant à Ixion, « un des grands criminels du Hadès ; ayant insulté Héra, son châtement fût d'être rivé à une roue qui ne cesse de tourner³. » Sisyphe et Ixion ont de commun avec le « juif errant » l'irrespect des divinités et le châtement éternel et avec les héros milletiens, l'errance éternelle sans toutefois avoir commis de péché bien qu'ils semblent payer la faute, la froideur et l'agressivité de leurs parents, de leur famille ou de leur conjoint. On peut recourir ici au narrateur de *L'Orient désert* qui n'est que Richard Millet venu au Liban, après une séparation amoureuse, juste à l'achèvement de la guerre israélo-libanaise en août 2006. Tel un errant éternel, il parcourt le Liban et la Syrie, fuyant son propre être et son amante et allant dans des contrées infinies, des villes, des montagnes et le désert. Adulte qu'il est à ce moment, son errance a une double cause : l'essentielle est celle qu'on trouve dans tous les livres, la perte de l'enfance et l'autre, la perte de l'amour. Il est condamné à les chercher simultanément en dehors de lui-même et au fond de son être ; se trouvant en Syrie, à Hama, au cœur de son « voyage en Orient », Millet récite un poème :

[...] je viens d'un haut plateau granitique,
et je marche vers la grise Alep,
et plus loin, encore, vers
le vaste plateau calcaire,
à la frontière de l'enfance
et des choses invisibles.

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.78.

² C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, p.818.

³ E. HAMILTON, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, op. cit., p.435.

Et il continue son récit :

Je ne sais pas être ici et maintenant - jamais su, rêveur emporté, prisonnier de moi-même -, mais dans le futur ou le passé : dans l'anticipation d'un bonheur qui se confondra probablement avec ma mort. (*OD*, 130)

L'errance de l'auteur, comme celle de ses personnages, est, dans l'apparence, spatiale mais effectivement, elle n'a pas d'issue ; les « choses invisibles » et « la mort » la définissent comme une « errance éternelle ».

Dans le mythe biblique d'« Abel et Caïn » où ce dernier tue son frère par jalousie, « Dieu entr[e] en fureur et maudit Caïn pour son fratricide, il le condamn[e] à errer sur terre et le frapp[e] d'une marque afin que nul n'ignore son crime¹. » Comme s'ils avaient une telle marque et comme si l'œil de Dieu les suivait, Millet et ses personnages sont dans une éternelle fuite du remords qui ne pourrait être que celui du péché originel ou la faute d'être en vie et de ne pas s'en délivrer. Thomas Lauve et Pierre-Marie Lavolps suivent un itinéraire presque infernal chacun de son côté dans leurs propres histoires : Thomas Lauve, le professeur de la banlieue parisienne est obligé de traverser Paris jusqu'à Vincennes, humilié par l'odeur d'excréments dans son pantalon. Il traverse la nuit, les ténèbres comme il avait déjà passé son enfance auprès de son père par qui il « est loin de se sentir attiré² », et Pierre-Marie Lavolps est condamné à errer dans les bois et sur les terres de Siom depuis sa plus tendre enfance jusqu'à la fin de ses jours. Le péché de ne pas « chier correctement » et à la même heure matinale comme le faisait son père Jacques lorsqu'il vivait avec lui enfant et subissait sa violence, accompagne Thomas depuis l'éternité. Dans sa traversée nocturne, « Lauve le pur qui s'attend "[...] à tout moment à être changé en statue d'excréments [...]" (*LP*, 30) donne à voir qu'il n'est qu'une sécrétion de l'impureté et que les matières fécales ne sont que le suintement d'un noyau impur au niveau de l'être [...]. Ce noyau impur est ancré dans la nuit de la mémoire où Lauve le pur se découvre enfant du rejet et de la déjection³. » Ceci est mis en évidence dans tout le premier chapitre du roman *Lauve le pur* lorsque la traversée est éternelle, l'humiliation infernale et la fuite impossible ; il représente un Caïn hanté par l'œil de son Père et par le nom qu'il portait :

[...] dans la nuit du haut plateau, le nom était votre lanterne, on avançait avec, à la bouche, ces quelques symboles qui proclamaient qu'on n'était pas mort [...]. (*LP*, 44)

¹ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.166.

² A. CHAMLY HALWANY, « *Lauve le pur* de Richard Millet ou l'horreur fétide de la nuit et de l'impur », op. cit., p.79.

³ *Ibid*, p.88.

L'attente éternelle est celle que subissent les pécheurs en guettant le salut ou même le « Jugement dernier. » Passant la plupart de son enfance dans les cabinets de toilettes avec le pantalon aux chevilles, Thomas porte son fardeau tout au long de sa vie ; son salut ne serait que dans sa libération morale de la culpabilité que lui a infligée son père. Bien que le « péché » soit aussi pur que le pécheur et son père, l'idée d'une certaine culpabilité, semblable à celle de Caïn, est restée enracinée dans l'âme de l'enfant, contrairement à la figure représentée dans le personnage de Pierre-Marie Lavolps. Selon le narrateur, ce dernier n'éprouvait aucun remords mais errait sauvagement dans Siom jusqu'au jour où on l'a accusé du meurtre et du viol de Christine Râlé. Dans ce roman, le personnage enfant est accusé de pécher, de commettre la faute, mais contrairement aux autres enfants, il ne porte pas son crime qui est, pour la seule fois, « véritable » (les autres n'ont jamais commis de crimes) et continue à errer jusqu'à sa mort qui n'a jamais été prouvée. Son errance n'était pas une fuite du crime – dont on n'est pas sûr qu'il soit coupable - mais une forme de « chevauchée » éternelle entre le lac et le bois de Siom, entre le village et le plateau occidental, continuant à rester dans l'enfance jusqu'à la fin, semblable à l'auteur lorsqu'il explore la Bible en avançant dans les villes et les villages de son histoire.

1.4- L'errance ou le « pèlerinage » dans les villes bibliques ou chrétiennes

La voix de Richard Millet qui hante les pages de *L'Orient désert* lance un cri de foi, de désespérance, de faiblesse, de souffrance, d'abandon et de retour perpétuel vers la paix de l'enfance. Le voyage que Millet fait au Liban en 1994 et qui a donné jour à *Un balcon à Beyrouth* (1994) réunit un grand nombre de villes et de villages libanais visités pour le souvenir d'une part, et pour leur histoire, d'autre part. Dans *Brumes de Cimmérie* (2010), les lieux visités (hormis le retour à Jezzine) sont presque les mêmes que ceux du voyage de 1994 mais le narrateur n'est plus fasciné par le retour, il reconstitue son enfance dans ce livre, et l'interprète à travers les souvenirs des lieux et de ses parents. À la différence de ces deux récits où le voyage n'est pas une fuite vers l'avant, dans *L'Orient désert* (2007), le voyage est plus poussé et il est transformé en une errance vers l'infini où le narrateur traverse, pour la première fois, les frontières libanaises pour arriver jusqu'aux hauteurs de l'Anti-Liban, la Syrie. Ceci rappelle la différence que fait Dominique Berthet dans *Les Figures de l'errance* entre le voyage et l'errance :

[...] être errant c'est être, à un moment donné, sans attache particulière, allant d'un lieu à un autre, en apparence sans véritable but. [...] Voyager, c'est quitter son domicile ordinaire pour l'inconnu. [...] Le voyage est un éloignement momentané. [...] Le plaisir de voyager [...] n'existe que si le voyage est volontaire et souhaité, s'il relève d'une décision et d'un projet¹.

Et on déduit à travers les incipits des deux livres de voyage de 1994 et 2010 que le projet était déjà prévu et préparé tandis qu'en 2006 le déplacement était impulsif, voire instinctif : on ne prend pas « le premier vol commercial » (*OD*, 28) pour aller dans un pays juste sorti d'une guerre destructrice (même si elle n'avait duré qu'un mois) où l'aéroport est fermé et la situation critique sauf si l'urgence l'oblige. Or Millet qui aurait pu « errer » dans un autre pays que le Liban, plus calme et moins dangereux, a choisi de « se jeter » au pouvoir divin, d'aller aux lieux saints de l'histoire chrétienne, dans un esprit de dévotion qui nous donne la liberté de nommer l'errance « un pèlerinage » pour rendre hommage à l'enfant en lui et au Christ auquel le narrateur ne cesse de retourner pendant tout son itinéraire.

Le Liban, cité dans *Le Cantique des Cantiques* (dont on parlera dans le passage suivant) fait partie des terres où plusieurs grandes civilisations ont laissé leurs traces : les Phéniciens, les Romains, les Musulmans (les Omayyades et les Abbassides), puis les Croisés, les Mamelouks, les Ottomans, les Français... L'Anti-Liban est l'étendue de cette terre qui arrive jusqu'à la Syrie, la Jordanie et Jérusalem.

Dans les voyages, les fuites, les errances, ou les pèlerinages, les villes sont tantôt visitées matériellement et tantôt mentionnées comme villes de rêve enfantin : dans *Un balcon à Beyrouth* et dans *Brumes de Cimmérie*, les terres rêvées (l'Anti-Liban, la Syrie jusqu'aux frontières de la Turquie) sont juste citées tandis que dans *L'Orient désert*, le narrateur observe ou visite les terres de l'ancienne chrétienté au Liban et en Syrie. Le premier voyage de Millet en 1994 a été non seulement affecté par la fascination de retrouver les traces de l'enfance mais aussi par le fait de « se purifier » de l'attente et de regagner les espaces de la piété que sa mère lui enseignait enfant. La première église qu'il revoit après vingt-sept années est celle de Notre-Dame-des-Anges à Badaro, qu'il désigne par « notre blanche église [...], claire et fraîche, et dépourvue de cette froide odeur de cierge, d'encens et de parfums dominicaux de dames » (*BB*, 45). Élevé entre le catholicisme de sa mère et le protestantisme de son père et, comme on le remarque dans la partie autobiographique de *Ma vie parmi les ombres*, associant l'odeur de l'encens à l'odeur de la mort de sa grand-tante Marie, il tend surtout à visiter les églises nues et

¹ D. BERTHET, *Figures de l'errance*, op. cit., p.10-11.

dépourvues de décorations et d'odeurs tels les lieux de culte protestants. Ces églises sont pour lui un lieu de « repos » ; à Notre-Dame-des-Anges, il fait avec ses compagnons une halte (« où nous nous reposons » (BB, 45) et, de même, plus tard à l'église Santa-Maria, rue Rmeil, (« nous entrons pour nous reposer dans le grand silence » (102) et dans *Brumes de Cimmérie*, dans l'église Saint-Antoine (« où j'étais entré pour me reposer » (BC, 59). Ensuite il arrive aux terres saintes, celles où Jésus avait marché, au Sud du Liban, à Maghdouché et à Qana, à Tyr et à Sidon :

Nous prenons à gauche une route cahoteuse qui monte vers Maghdouché : sur la gauche, l'immense Vierge, élevée, en 1961, sur un cône de béton et qui regarde le pays de Sidon [...] ; la légende veut que Marie ait séjourné quand Jésus allait prêcher dans Saïda [...]. (BB, 131)

La Dame de Mantara est le nom de cette Vierge au sud du Liban, ce « Sudoù marcha le Christ » (173), « mantara » voulant dire en arabe « l'attente », ce qui explique l'attente par Marie de Jésus qui « prêchait » dans la grande ville. Millet et ses compagnons continuent leur chemin vers Qana où Jésus a fait son premier miracle pendant les noces et a transformé l'eau en vin : « Nous allons jusqu'à Qana [...]. Nous sommes bientôt devant une cuvette de terre ; au fond, parmi des détrit, trois vasques de pierres à demi enterrées, vestiges peut-être des noces de l'Évangile » (133). Le sud du Liban qui est à peu près à quatre-vingt kilomètres de Jérusalem est une région mentionnée à plusieurs reprises dans l'Évangile : « Puis Jésus partit de là et s'en alla dans le territoire de Tyr et de Sidon¹. » Les distances ne comptaient pas au temps de Jésus, on pouvait marcher pendant des semaines. Et les « vasques de pierres » remarquées par le narrateur laissent à rêver de l'authenticité de la présence chrétienne sur la terre libanaise qui est aussi remarquable au monastère de Saint-Charbel à Annaya. Millet le visite dans *Brumes de Cimmérie* :

À Saint-Charbel, le chauffeur, un maronite de Dhour Choueir, souhaitait se recueillir sur la tombe du saint dont la dépouille, régulièrement exhumée, non seulement ne présente aucune trace de décomposition mais garde son sang dans les veines [...]. (BC, 29)

Millet est horrifié de l'odeur des dépouilles de Saint Charbel, l'ermite libanais qui a été canonisé en 1977 par l'Église maronite. L'idée de la mort le hante depuis son enfance dans les lieux chrétiens puisqu'il n'y a pas de mort qu'il ait vu (surtout dans *Ma vie parmi les ombres*) sans que cela ne s'attachât à une messe, à une prière ou aux rites de brûler de l'encens et d'allumer des cierges : les odeurs dans l'église sont liées chez l'enfant à l'odeur de la mort et les voyages dans les endroits de recueillement sont

¹ L'Évangile, op. cit., Mathieu 15-21, p.45.

caractérisés par l'envie d'une paix intérieure quelconque que les souvenirs proustiens rendent impossible. Cette quête de repos qui n'est que la forme connue du pèlerinage n'avait pas de raison fatale dans les voyages que Millet a entrepris dans *Un balcon à Beyrouth* et *Brumes de Cimmérie* tandis que dans *L'Orient désert*, il s'« oriente » dans l'Orient dont il rêve à travers sa propre envie de fuir, de ne plus rencontrer de frontières et de se retrouver en s'éloignant autant que possible. Il commence à rêver de la Cilicie et de l'Orient des premiers Chrétiens avant d'entamer son trajet vers la Syrie :

Cilicie, voisine de ces merveilleux noms antiques (Bithynie, Césarée, Pamphylie, et cette Petite Arménie qu'elle devint en 1080, après l'exil d'Arméniens persécutés par les Turcs Saldjuqides) [...] les pins de Silésie et ceux de Cilicie, à eux seuls un but de voyage, voyager revenant à oublier le but, l'idée même du voyage, autre façon d'être nu, de sortir du tragique personnel, du chagrin, de la mélancolie, et de se défaire du vieil homme en allant davantage vers l'est, vers la Terre sainte : non pas Jérusalem, mais Antioche, et le haut plateau de la Syrie du Nord. (*OD*, 61-62)

Tel un Nerval, un Renan, un Lamartine ou un Flaubert, Millet va en Orient guidé par son chagrin, par une fuite intérieure vers une terre qui laisse à rêver, à désirer l'étreinte avec les traces des pas du Christ et de ses disciples, une terre qui sollicite un retour à l'enfance, à la vérité de soi-même. « Oublier le but » c'est ne pas construire une utopie délimitée donc c'est simplement errer, l'errance étant « une figure intuitive de non-lieu », et « n'[étant] point quête, ni enquête, mais requête d'un autre que soi-même, de cet autre soi-même qui est l'envers de soi¹. » L'envers de Millet c'est l'autre enfant qu'il n'a jamais été mais qu'il cherche partout dans sa propre histoire, dans l'histoire de sa religion, dans l'histoire de l'humanité. Si Damas qui est la plus ancienne ville peuplée par l'homme et qui existe toujours se trouve en Syrie, les villes qui l'entourent sont les lieux rêvés par l'écrivain depuis son enfance et Antioche qui est citée ci-dessous a été déjà mentionnée dans *Un balcon à Beyrouth* comme une ville prometteuse aussi :

[...] alors que dans le Nord, outre les Cèdres, la source d'Afqa et le Akkar, il y a la Syrie, Ras Schamra, Lattaquié, Hama et Homs, et la route qui mène à la déjà turque Iskanderun [...] Antioche, capitale chrétienne de la Cilicie, les châteaux des Hachichins, et jusqu'à l'Euphrate, toutes les villes mortes dont les noms continuent de me hanter : Beskiya, Qalaat Semaan, Serdjilla [...], Qinnésrin, Khanazir, et Karkémish : noms qui me promettent toujours un Orient plus profond, celui des premiers Chrétiens [...]. (*BB*, 152)

La traversée déchirante, mentale tout autant que physique, de Millet n'est pas aussi riche dans l'espace que dans le temps. Sur les terres arides du Liban et de la Syrie, l'écrivain rêve, observe, visite et décrit. Attiré par les anciennes villes tantôt citées dans la Bible, tantôt dans l'histoire des chrétiens combattants (tels les Croisés), il regagne le

¹ D. BERTHET, *Figures de l'errance*, op. cit., p.248.

temps de l'Antiquité, des villes qui n'existent plus ou qu'il n'a jamais vues mais qui ont traversé l'histoire, comme lui son propre être.

Antioche-sur-Oronte doit son nom à Antiochos, le père de Séleucos I^{er} Nikator, un général et successeur d'Alexandre-le-Grand :

La ville eut une place importante dans l'évolution du christianisme, grâce notamment à la nombreuse communauté juive qui s'y trouvait. Saint Barnabé, Saint Paul et Saint Pierre y demeurèrent et formèrent la première communauté chrétienne, malgré les persécutions. Quand le christianisme devint religion d'État sous Constantin-le-Grand, Antioche devint l'un des évêchés principaux de l'empire et, dès 451, l'un des cinq patriarchats de la Pentarchie, aux côtés de Rome, Constantinople, Alexandrie et Jérusalem¹.

L'histoire mythique de cette terre du nord de la Syrie ou du sud de la Turquie est marquée par le passage de saints, comme les saints Barnabé, Paul et Pierre. Dans la Syrie du nord aussi, à la Cyrrestique, sur la montagne près d'Apamée, a vécu saint Maron, père de l'Église maronite (410) ; à Antioche est né encore Saint Jean Chrysostome vers 349, « docteur et père de l'Église primitive² » ; à Alep, au nord du pays aussi, a vécu Saint Siméon le Stylite ; au mont Hermon, sur la frontière entre la Syrie et le Liban, a eu lieu la « Transfiguration » de Jésus, dont l'aspect du visage a changé et les vêtements devenus d'une blancheur éclatante ; au mont Carmel cité par Millet aussi dans *L'Orient désert*, résidait selon la Bible, le prophète Élie ; à Maaloula, à l'ouest de la Syrie, sont passés sainte Thècle, saint Serge et saint Bacchus. Tous ces lieux sont cités dans *L'Orient désert* : visités ou non, leur histoire apparaît dans le livre comme s'ils étaient les lieux de la délivrance.

La basilique de Saint Siméon, par exemple, hantait l'enfance de Millet à cause d'une « vieille carte postale [...] autrefois apportée par [son] père » (*OD*, 83) ; il la visite enfin et se débarrasse de la carte c'est-à-dire de son enfance, d'un rêve ancien ou plutôt il « se délivre » de la hantise qui le poursuivait en touchant « ce qui reste de la colonne du saint » (157), la légende voulant que « Saint Siméon le Stylite (396-459) rest[e] pendant quarante ans sur une colonne haute de quinze mètres à proximité d'Antioche : il ne l'abandonna jamais, malgré les tentatives du Diable³ ». À Maaloula, au couvent Saint Serge, le narrateur se rappelle le visage « d'une silencieuse jeune fille » qui lui a proposé de boire le « rugueux vin des moines, avant de réciter Notre Père en araméen, la langue du Christ » (*OD*, 95-96).

¹ « Ville d'Antioche-sur-Oronte (Antakya / Hatay) », www.istanbulguide.net, (consulté le 11 octobre 2011).

² « Saint Jean Chrysostome », www.etoiledantioche.com, (consulté le 11 octobre 2011)

³ *Encyclopédie des symboles, op. cit.*, p.532.

En quête d'un réconfort spirituel, Millet chemine sur des terres de saints, des sols où le Christianisme a connu l'humiliation et la victoire, des lieux où les Chrétiens ont été persécutés ou ont combattu et régné. Le parcours est plus intérieur que spatial et la traversée un passage des gouffres noirs de son être qu'il essaie d'abolir en regagnant le chemin de sa propre vie. Il s'interroge en fait sur ce cheminement :

Est-ce vraiment un voyage ? Ni un pèlerinage ni un antivoyage. Je ne fais pas profession d'errance [...]. Je viens après les catastrophes dont on ne s'étonnerait pourtant pas si on se donnait la peine de lire la Bible. Je suis en route, à la recherche d'un rythme qui ne soit pas seulement celui de la marche. J'aimerais dire que je marche pour vivre, que je tente d'écouter dans la marche le rythme de ma propre vie. (96)

Si ce n'est un pèlerinage ni une errance ni même un antivoyage, le trajet de Millet n'avait pas été prévu et les villes qu'il a citées ou visitées n'existaient pas sur la liste des lieux à voir. « Marcher pour vivre » est le déplacement qu'il fait, donc c'est une fuite vers l'avant ; avancer sans évoluer, bouger sans « aller », juste partir et ne retrouver que l'écho de ses propres pas. Même s'il ne « fait pas profession d'errance », l'auteur n'a pas cessé de se déplacer, sans le vouloir, sur les terres de la Bible et des saints. Son aller n'avait pas de but géographique, il aurait pu traverser n'importe quelle zone, n'importe quelle frontière, pourvu qu'elle soit rattachée au « repos » des églises, à la paix du Christ qu'il cherche en vain sur les « terres de lui-même », les terres de son enfance, les terres de sa propre bible, Siom et le Liban.

1.5- Sion et le Liban : deux espaces du *Cantique des Cantiques*

L'Ancien Testament, le Nouveau Testament et les Évangiles sont cités dans les œuvres de Richard Millet à travers une épigraphe, une citation, un verset, une scène biblique ou une histoire brève de la vie du Christ. Siom (qui, phonétiquement est identique à Sion de la Bible) et le Liban, les deux pays qui forment le décor des romans et récits de Millet sont des lieux *saints*, si l'on se réfère à la Bible et à l'histoire – Sion se confondant avec Siom : Sion est à Jérusalem et le premier miracle de Jésus a eu lieu lors des noces de Qana au sud du Liban.

Dans *Le Cantique de Cantiques* - dont quelques vers sont cités par Pierre-Marie Lavalps à Christine Râlé dans *Le Renard dans le nom* et qui est évoqué par le narrateur de *L'Orient désert* - le Liban était presque le même qu'aujourd'hui mais avec des dimensions plus importantes et des frontières différentes tandis que Sion ne se situe pas sur la carte au même endroit que Siom de Millet. La montagne de Sion est à Jérusalem, en Orient, tandis que Siom n'est qu'un miroir de Viam en Corrèze, le village natal de

l'auteur mais dont il a changé le nom. Est-ce en une terre sainte qu'il voulait transformer sa terre natale en changeant son nom tout en gardant le Liban de sa deuxième enfance intouchable puisque le Christ y était passé ? Sion et le Liban sont tous deux cités dans la Bible, et Tyr et Sidon du Liban sont cités par Mathieu, Marc et Luc dans les Évangiles :

Jésus partit de là et se rendit dans le territoire de Tyr et de Sidon. Il entra dans une maison, désirant que personne ne le sût ; mais il ne put rester caché¹.

Nous pouvons remarquer l'authenticité du même Liban qui existe dans les livres de Millet et les livres religieux, sachant que le Liban de Millet est le lieu de ses récits donc de son autobiographie tandis que Siom de Millet est juste l'espace romanesque des personnages donc un endroit inventé qui unit l'imaginaire littéraire à la mythologie biblique.

Cette différence apparaît surtout dans *Le Renard dans le nom* (roman) où *Le Cantique des Cantiques* sert de chant d'amour au héros. Pierre-Marie Lavalps récite des versets du Cantique devant ses camarades de classe après que l'instituteur a donné la liberté du choix du poème aux élèves. Pierre-Marie recourt au Chapitre IX verset IV, 1 du Cantique où le roi Salomon et la Sulamite chantent réciproquement la beauté :

Ô que vous êtes belle, ma bien-aimée, ô que vous êtes belle ! Vos yeux sont comme les yeux des colombes ;

Que vous êtes beau, mon bien-aimé ! Que vous avez de grâces et de charmes !

Notre lit est couvert de fleurs ;

Les solives de nos maisons sont de cèdre, nos lambris sont de cyprès. (*RDN*, 37)

Christine Râlé est « secouée de sanglots » après l'écoute de ce « chant », émue jusqu'aux larmes, à son âge, de l'amour de Pierre-Marie et de sa voix « qui était tour à tour celle de la fiancée et celle de l'époux du Cantique » (37). On la fait sortir de la classe pendant que le garçon continue sa poésie en s'adressant au reste des ses camarades comme s'il unissait le réel au fantastique, le jeu de rôles reflétant la réalité des sentiments :

Filles de Jérusalem, je vous conjure par les chevreuils et par les cerfs de la campagne de ne point réveiller celle que j'aime et de ne la point tirer de son repos, jusqu'à ce qu'elle s'éveille d'elle-même.

Et la narratrice continue :

Mais la petite Râlé ne s'est pas éveillée [...]. (38)

On la change de classe, on l'éloigne de Lavalps mais elle ne guérit plus de ses sentiments et lui, fait d'elle le sujet de ses devoirs « inspir[és] du Cantique et des Psaumes », jusqu'au jour où le professeur apprend au garçon :

¹ *L'Évangile, op. cit.*, Marc 7-24, p.115.

[...] toutes les fiancées viennent bien sûr du Liban mais il fallait s'armer de patience, savoir l'attendre, cette bien-aimée qui lui était destinée [...]. Pierre-Marie l'avait écouté [...] comme s'il continuait à voir devant lui la Sulamite. (*RDN*, 39)

Le Liban est mentionné par le personnage, par la narratrice et naturellement par l'auteur, et l'action se déroule à Siom où le « héros » s'adresse aux « filles de Jérusalem », ce qui fait superposer Sion de la Bible à Siom du roman et le Liban de la Bible au Liban de l'enfance de Millet. La « petite Râlé », comme la Sulamite, ne veut pas se réveiller de l'amour de Pierre-Marie dont se sont éprises « les filles de Siom »(58).

Le garçon ne choisit pas un texte littéraire familier pour le réciter en classe, ni un poème « facile » pour un enfant de son âge. Son recours à la Bible peut être interprété de plusieurs façons. Richard Millet a tendance à avoir comme référence, dans ses livres et dans sa vie, les textes religieux considérés comme des textes fondateurs, d'ailleurs il le justifie dans une réponse à Chantale Lapeyre-Desmaison : « [...] réciter le *Cantique* est une sorte de court-circuit, une façon d'aller à l'essentiel, dans l'incompréhension générale. » Pierre-Marie est amoureux et sans avoir recours « à la parole balbutiante de l'adolescence » (*FC*, 90), il va droit aux mots qui, selon Millet et selon Claudia Jullien dans *La Sulamite* (« Dans le Cantique, tout se dit dans l'image libre et vibrante, statique ou dynamique, qui transmet l'émotion originelle de l'Amour¹. ») sont l'essence des paroles d'amour, de la « pérennité du désir [et] de la célébration amoureuse. » « Ayant découvert [au Liban] la beauté féminine et le vertige charnel » (*FC*, 89), l'auteur allie les vers du Cantique à ses premières amours et les insère dans les paroles de son personnage. *Le Cantique des Cantiques*, selon Sjeff Houppermans, « permet de faire le lien entre les désirs de Pierre-Marie Lavolps et la poésie sacrée », et il ajoute que « malgré le caractère obsessionnel des citations et des récitations du garçon, la grâce du texte biblique devient contagieuse et pousse toute la communauté scolaire à puiser dans l'Écriture Sainte² » (« ce chant des chants dans lequel tout le collège mettrait bientôt le nez » (*RDN*, 39). Les frères de Christine Râlé lisent désormais la Bible mais ils laissent tomber les vers d'amour et l'histoire tragique des deux amoureux, ils ne peuvent qu'y voir leur propre vengeance :

Saisissez pour nous les renards,
Les petits renards qui ravagent les vignes,
Alors que nos vignes sont en fleur. (46)

Comme une adaptation du texte biblique, *Le Renard dans le nom* joint plusieurs éléments du mythe du *Cantique* : Pierre-Marie Lavolps représente le fiancé, le roi

¹ P. BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p.1758.

² S. HOUPPERMANS, « Un "Né de goupil" », dans *Richard Millet : la langue du roman*, études réunies par Christian Morzewski, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », p.155.

Salomon ou « les renards », Christine Râlé la Sulamite, ses camarades les « Filles de Jérusalem », les frères Râlé représentent les frères de la Sulamite et l'action se passe à Siom comme à Sion de Jérusalem et l'on y évoque le Liban (le professeur à Pierre-Marie Lavolps) comme on l'évoque dans le *Cantique*. Ernest Renan qui traduit le *Cantique* et le commente¹ représente les deux fiancés comme deux bergers amoureux et la fiancée est enlevée par le roi Salomon mais reste fidèle à son amant. Cet élément (l'enlèvement) qui est représenté par l'assassinat et le viol de Christine fait simultanément de Pierre-Marie un « roi » et un « renard » dont la contradiction des deux faces est étudiée par Houppermans : « Lavolps réunit dans sa personne deux extrêmes : une beauté céleste et une bestialité infernale, le bien et le mal s'y rencontrent par court-circuit, les ailes de l'ange se referment sur les poils de la bête². » Le roi Salomon enlève la Sulamite puis la libère : « J'ai été un mur ; mes seins ont été des tours ; voilà comment j'ai obtenu qu'il [Salomon] me laissât en paix³. » Elle a pu l'affronter, le refuser, l'éloigner mais Christine a sombré dans la mort et l'opprobre. Pierre-Marie est celui qui l'a aimée et celui (selon les accusations) qui l'a violée et tuée. Il est l'ange et le diable, ce qui prouve la vision de Millet sur l'amour qui « transcende les catégories sociales, mentales, idéologiques » (FC, 89). La littérature (le romanesque) que l'auteur mêle à un des textes (le *Cantique*) les plus « commentés⁴ » de l'histoire, et le récit du *Cantique* qu'il insère dans son histoire « siomoise » projettent son point de vue sur la « relecture du texte biblique » :

Toute écriture vise une atemporalité qui rejoint le fonds éternel de la littérature [...] et dans ce fonds il y a la Bible [...]. (FC, 88)

De la Bible et spécialement du *Cantique*, on retient, outre tous les éléments de la tradition déjà cités, la ville de Sion figée dans le temps dans un double sens : « l'atemporalité » du texte religieux et l'« arrêt du temps » à Siom dans les romans milletiens. Sion qu'on ne peut s'empêcher de superposer à Siom est un « espace sacré » comme le désigne Mircéa Éliade dans *Le Sacré et le Profane*, créé par Millet comme le « Centre de l'Univers ». Éliade appelle le « carré construit à partir du point central », une *imago mundi* et explique :

Un univers prend naissance dans son Centre, il s'étend d'un point central qui en est comme le « nombril » [...]. La tradition juive est encore plus explicite : « Le Très Saint a créé le monde comme un embryon. Tout comme l'embryon croît, à partir du nombril, de même Dieu a commencé à créer le monde par le nombril et de là il s'est répandu dans

¹ *Le Cantique des Cantiques*, op. cit.

² S. HOUPPERMANS, « Un "Né de goupil" », dans *Richard Millet : la langue du roman*, op. cit., p.151.

³ *Le Cantique des Cantiques*, op. cit., p.113.

⁴ P. BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins* : « Aucun texte n'a été autant commenté que le *Cantique des Cantiques* », op. cit., p.1761.

toutes les directions. » Et puisque le « nombril de la Terre », le Centre du Monde, est la Terre sainte, Yoma affirme : « Le Monde a été créé en commençant par Sion ». Rabbi bin Gorion disait du rocher de Jérusalem qu'« il s'appelle la Pierre de base de la Terre » [...]¹.

Ce n'est pas par hasard que Millet choisit Siom pour désigner l'espace de Viam, pour créer l'espace imaginaire de ses romans. Il a inventé un pays complet, avec des personnages dont l'existence est récurrente dans plusieurs romans, avec les mêmes paysages et les mêmes décors. On pourrait imaginer que le « nombril » ou « point central » du monde romanesque de Millet à partir duquel naîtront ultérieurement la communauté et les paysages ne serait que l'enfance de l'auteur : Siom est le centre du monde selon les juifs et l'enfance de l'auteur est le « nombril » de l'espace de Siom. Si Sion est l'origine de monde, Siom est l'origine de l'existence milletienne ; si l'action dans *Le Cantique des Cantiques* se passe à Sion, celle du *Renard dans le nom* se passe à Siom ; et si c'est du Liban que devrait venir la fiancée du Cantique (« À moi, à moi, ma fiancée ! viens à moi du Liban² »), c'est du Liban que « toutes les fiancées viennent » selon le professeur de Pierre-Marie.

En suivant l'analyse de Mircéa Éliade, on peut déduire que l'enfance de Richard Millet est cet « embryon » autour duquel a été construit le « carré » qui forme l'*imago mundi* ou l'image de Siom et, comme sur un autre versant, l'image du Liban, le vrai Liban, dans toute son authenticité (son endroit et son histoire) ; ce qui fait avouer au narrateur de *L'Orient désert* :

[...] en Orient, je cesse d'errer en moi-même ; je vais [...] vers l'enfant que je fus, celui qui attendait la fiancée du Cantique, cette attente dût-elle se confondre avec ma vie tout entière. (OD, 12)

Et plus tard, il confie :

Liban, Liban : ainsi se nomme l'autre terre de mon enfance- ou terre de mon autre enfance [...]. (OD, 24)

Siom et le Liban, analogues à Sion et au Liban de la Bible, sont ainsi les deux « espaces sacrés » qui illustrent l'enfance de Richard Millet dans les livres. Le récit du *Cantique des Cantiques* qu'on pourrait assimiler à l'histoire du *Renard dans le nom* et les différents récits bibliques et chrétiens qu'on déjà vus dans ce chapitre rappellent l'enfant abandonné par le monde et soumis au gré de la nature ou à la merci des êtres qui l'« accompagnent » dans sa vie, surtout au père et à la mère dont la présence et

¹ M. ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 1957 ; Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p.44.

² *Le Cantique des Cantiques*, op. cit., p.102.

l'absence sont parfois similaires : deux archétypes de l'image familiale décrits et représentés dans la noirceur de leur rôle social.

Section 2- La figure du père

2.1- L'œil du Père

Étudier la figure du père dans une œuvre littéraire c'est avoir recours, tout d'abord, au mythe d'Œdipe auquel on rattache la psychanalyse de Freud et les études de Lacan et qui résume les relations « père-enfant-mère », ensuite, au symbole spectaculaire de Gilbert Durand « l'Œil du père » du régime diurne de l'image et, enfin, à la symbolisation générale du père comme une image du grand Créateur.

Dans la plupart des œuvres romanesques de Millet, le père est un être dénué d'affection, distant, violent, dur et autoritaire, à moins qu'il ne soit simplement imaginé ou rêvé parce qu'absent ou inconnu. Ayant une vue générale sur les pères dans l'ensemble des romans, on remarque, par exemple, la froideur de Jacques Lauve (le père de Thomas) et la violence d'André Pyhtre (le père de Jean) et du père boucher du narrateur de *L'Angélu*, l'absence d'identité et même d'existence du père de Pascal Bugeaud, l'éloignement voulu du père de Céline Soudeils et du père du narrateur de *Goût des femmes laides* et le départ du père du narrateur de *La Chambre d'ivoire* pour les travaux en Asie. Ajoutons à ces « pères romanesques » l'image du père que Millet laisse apercevoir dans ses récits, notamment dans *Musique secrète* où il joue du piano « sous l'œil intransigeant du père [...] l'oreille paternelle étant partout en [lui] » (MS, 31), et dans *Brumes de Cimmérie*, où il croit que son propre père va « l'abandonner » au pied d'une grotte...¹ En effet, on ne peut comparer les différentes images du père sans recourir à la biographie de l'auteur afin de justifier la sombre représentation de la figure paternelle qui n'est, en vérité, évoquée que rarement dans les propos de l'auteur et qui nous oblige à séparer le « père » romanesque du père réel malgré les ressemblances parfois très exactes entre Richard Millet et ses personnages (comme Pascal Bugeaud).

En revanche, fait exception à tout ce qui précède, le père de l'écrivain Sirieix auquel l'enfant voue de l'amour (« j'aimais mon père », ES, 233). Le père n'est pas défiguré par l'agressivité et la froideur. Son regard pour son fils qui a dix-huit ans, quoi qu'il soit un peu méprisant, est plein d'affection et d'inquiétude :

Je dis que je voulais écrire. Mon père éclata d'un rire nerveux, me regarda, puis regarda ma mère avant de dire : - Décidément, il restera un enfant. S'il me garda son affection, il cessa de s'intéresser à moi- ou le feignit- et me méprisa un peu. (ES, 237)

Dans ce passage les trois éléments de la famille (père, mère et fils) sont présents et la scène semble « normale » : un fils confie à ses parents son désir de devenir écrivain et

¹ Cf. p.55.

le père est inquiet pour l'avenir de son enfant et il se plaint de son immaturité à sa femme. Mais ce qui nous intéresse dans cette scène où le père paraît conscient et attentionné, c'est l'importance du *regard* direct qu'il porte à sa famille (« me regarda, puis, regarda ma mère ») et celui indirect que l'enfant saisit dans le mépris voulu du père : un regard sévère est une forme de pénitence allégée par l'« affection » camouflée (« feignit »). Malgré l'aspect positif exceptionnel qu'on retrouve dans la scène et malgré les sentiments affectueux qu'on décèle rarement chez un père inventé par Millet, le poids du regard sur l'enfant est aussi lourd que celui dur et culpabilisant de tous les autres pères. Donc il s'agit, d'emblée, d'étudier le regard du père pour son fils que Gilbert Durand classe parmi les « symboles spectaculaires ».

Pour lui, « le surmoi est avant tout l'œil du Père, et plus tard l'œil du roi, l'œil de Dieu, en vertu du lien profond qu'établit le psychanalyse entre le Père, l'autorité politique et l'impératif moral¹ » qui est, en l'occurrence, la communauté siomoise des romans de Millet. Le regard des habitants se fixe sur un enfant ou une famille et c'est toute la communauté qui voit et qui parle : on sent le poids du regard siomois (dont on a parlé dans la première partie) sur les familles Lavolps, Pythre, Piale, Lauve, Soudeils, Bugeaud... Ce regard est l'héritage qu'on lègue et c'est surtout l'œil accusateur du père qui est le plus perçant et le plus lourd comme celui de Jacques Lauve sur son fils Thomas :

Quand à l'autre, le chirurgien, le fils aux mains pendantes, il reçut, ce soir-là, la seule gifle que lui donna jamais son père, parce qu'il se tenait là, tout droit, au cœur de la maison froide et sombre, coupable, devait se dire le père, coupable comme il l'était, lui aussi, et impardonnable comme on peut l'être dans les affaires amoureuses et, davantage, dans les mésalliances. Il entendit, le petit Lauve, son père déclarer qu'un garçon dont les mains pendaient comme ça n'était qu'un bon à rien, et que lui, Jacques Lauve, n'était pas en mesure de le supporter. (*LP*, 163-164)

La scène se passe juste après le départ de la mère, et le père, se trouvant lui-même coupable et « impardonnable » suite à cette perte, projette sa culpabilité sur son fils, l'accable d'une gifle, le réduit à un « bon à rien » et le « chasse » presque de sa vie en ne le « supportant » plus. Thomas continue à aller « au collège des Buiges », « plus que jamais taciturne, mal vêtu, mal foutu, aussi, puisqu'il se nourrissait mal » et il le faisait exprès « pour n'avoir plus à aller à la selle, le matin, sous l'œil du père » (167). Il obligeait son fils à l'imiter dans sa fientaison du matin et le traitait méchamment s'il n'arrivait pas à le faire. Non seulement il l'obligeait mais il le *regardait* et l'attendait. Le regard du père est humiliant et le fils est soumis à ses humeurs : sa mère est partie et le

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.170.

père le rend coupable. « Il intervient donc, selon Eric Mansfield, dans la notion de regard toute une connotation culturelle qui lui donne sa signification. Dans la conception freudienne, il est question d'identification¹. » L'enfant s'identifie à la figure du père qu'il a idéalisé : selon le mythe de *Totem et tabou* inventé par Freud, où il s'agit d'un meurtre commun commis par des fils contre un père puissant et violent, les fils sont en proie au sentiment de culpabilité et vouent, désormais, un culte à ce père qui leur devient un dieu. Freud a voulu illustrer, par cet exemple, « l'Identification primaire sous la forme de la naissance de l'Idéal du Moi qui serait l'introjection d'un ensemble de traits fondateurs, dont le noyau est le rapport au père et à la loi [...]»². Thomas Lauve est l'enfant qui a grandi dans la culpabilité de ne pas être à la hauteur de son père, celui-ci le plaint de ne pas savoir « chier » correctement le matin et l'accable du regard puissant du maître pour son esclave³, un regard qui ressemble à celui de la communauté, voire de toute la civilisation qui a vu grandir le père et le fils. L'histoire personnelle et « le rapport au père et à la loi » dont parle Freud, s'explique chez Thomas par un parricide moral qui se transformera, plus tard, en idéalisation du père mais dans un sens négatif c'est-à-dire en une image impossible à éliminer ou à ne pas suivre mais à laquelle il espère échapper sa vie durant. Le parricide qu'on croit se réaliser dans l'imaginaire du garçon ou du narrateur collectif (ou peut-être de l'auteur) est présent dans une scène racontée par Thomas et rapportée par le chœur siomois où les rôles semblent être inversés :

Ils étaient là tous les deux, avait-il dit, le père et le fils, sauf qu'on ne savait plus très bien qui était qui, à ce moment-là, vu que c'était le fils qu'avait l'air de commander, soudain, avec sa tranche levée au-dessus de sa tête et le père qui semblait prêt à s'agenouiller à ses pieds, comme s'il allait lui trancher le cou et que le vieux acceptât ça, comme si ça lui faisait non pas plaisir, mais qu'il lui en était reconnaissant, oui, comme si ça pouvait le débarrasser enfin. Mais l'autre n'avait pas la force de le faire ; il n'était pas assez costaud et le poids de la tranche, comme ça, à bout de bras, ça l'a entraîné en arrière. Il est tombé à la renverse, sans chercher à se retenir ou à se protéger, et sans que son père fasse rien d'autre que le regarder comme une bête crevée. (*LP*, 174)

Le fils, le chœur, et même l'auteur semblent vouloir se venger du père et celui-ci apparaît comme un être misérable dont il vaut mieux se « débarrasser ». Ceci rappelle le mythe sacrificiel d'Abraham - déjà évoqué dans la première partie – mais inversement. Il s'agit ici de l'anti-sacrifice d'Abraham ou du meurtre du Père en tant qu'*imago*. L'enfant

¹ E. MANSFIELD, *La Symbolique du regard, regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française. Martinique, Guadeloupe, Guyane (1945-1982)*, Paris, Éditions Publibook Université, « Lettres et Langues. Lettres Modernes », p.23.

² *Id.*

³ Thomas, devenu professeur à Paris, raconte au chœur siomois ce qu'il a dit à ses élèves : « Je leur ai dit qu'ils étaient des assistés, des pauvres, des malheureux, que le monde se divise en maîtres et en esclaves, que moi aussi j'étais une sorte d'esclave [...] » (*LP*, p.356).

est soudain décrit dans une situation de domination et les rôles sont inversés momentanément, ce qui illustre l'idée de Carl Gustav Jung sur « L'Invincibilité de l'enfant » :

Il y a un paradoxe surprenant dans tous les mythes de l'enfance : d'une part, l'« enfant » se trouve livré sans défense à des ennemis extrêmement puissants, il est constamment menacé de destruction et, d'autre part, il dispose par contre des forces qui dépassent la mesure humaine¹.

Cette hypothèse aurait été plus concrète si Thomas était passé à l'acte ; mais, malgré le recours à un désir refoulé d'abattre le père - un désir qui pourrait être commun au fils et au narrateur - et malgré la chute maladroite de l'enfant succombant au « poids de la tranche » sous les yeux de son père, on ne saurait négliger cette scène œdipienne où le parricide aurait délivré tout le monde : le fils, le père et toute la communauté. La force de l'enfant est imprévue - vu sa faiblesse physique et morale décrite dans tout le roman - et, selon la théorie de Jung, c'est dans l'inconscient collectif qui réside cette « insignifiance » de l'enfant. On ne s'attend pas à un tel acte mais la volonté est là. Le narrateur explique pourquoi le fils ne pouvait pas le faire : non par amour ou par pitié mais parce que son corps fin et maigre ne pouvait pas tenir haut la tranche. Ce parricide imaginaire explique la révolte muette d'un fils soumis aux lois de son passé et de son présent. Le départ de la mère a érigé indirectement les lois infranchissables du père, ces lois qui correspondent à ce que Lacan appelle le Nom-du-père : « C'est dans le *nom du père* qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi.² » En effet, la mère qui devrait être le lieu des signifiants auxquels se réfère l'enfant et qui, par suite, devrait le conduire à suivre les lois du père et à s'identifier à lui, a rompu (non seulement avec son départ, mais, bien avant, avec son attitude distante et réservée), « l'enchaînement » qui devrait s'en suivre. Il se trouve que les étapes d'Œdipe, selon Lacan, ne sont pas applicables à l'histoire des Lauve. Dans la première étape, « le sujet, représenté par le signifiant du phallus, vient combler le désir de la mère » ; dans la deuxième étape, « cette jouissance incestueuse est prohibée par la loi paternelle, le Nom-du-Père ; il y a castration [...] » ; et dans la troisième étape, « intervient la différence sexuelle entre les enfants³ » et l'identification. Nous assistons ainsi dans le roman à l'absence de la mère,

¹ C.-G. JUNG et Ch. KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, (traduit de l'allemand par H. E. Del Medico), 1941 ; Paris, Éditions Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2001, p.147.

² J. LACAN, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 (éd. 1999, « Points »), p.276.

³ Ch. CHELEBOURG, « Du registre de l'Imaginaire à la poétique du sujet », dans *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, « fac. », 2005, p.103.

distante puis lointaine, pour passer directement à la phase de la castration et à la soumission aux lois paternelles avec une identification fortuite et, enfin, une ressemblance frappante entre le père et le fils. On pourrait alors imaginer l'enfance du père dans l'histoire du fils et on pourrait voir la mort du père comme la mort lente du fils. Il s'agit à la fin du regard pesant et réciproque des deux, le regard qui poursuit et qui tue. Le père qui n'arrête pas de scruter son fils avec son regard accusateur n'est pas regardé de la même façon que son fils qui avoue qu'« on ne regarde jamais vraiment un père dans les yeux » et que « c'est trop dur, plus dur que le granit et plus profond que la nuit [...] » (LP, 179). On constate que l'enfant, bien plus qu'il ne voit son père, imagine sa figure, l'entend, essaie de fuir son « œil », évite de le regarder comme on évite le soleil et comme on craint Dieu. La seule fois où il arrive à le « contempler », c'est sur son lit de mort (« Le fils regardait le père. Il contemplait celui qui mourrait dans le matin d'un beau jour de mai », 316). Thomas Lauve portera son père en lui, jusqu'à la fin ; dans d'autres termes, le regard du père pèsera éternellement sur le fils comme l'œil de Dieu sur Caïn, le meurtrier qui a tué son frère Abel par jalousie et qui fuira l'œil de Dieu toute sa vie. On entend le fils Lauve, à la dernière page, dire ses adieux à son passé, à Siom et à son présent parisien, on le voit partir, s'éloigner, graver monts et vallées afin de se débarrasser du regard paternel qui ne le quittera jamais :

Je suis remonté vers la Butte-aux-Cailles, de la même façon que je montais, enfant, vers la croix des Rameaux puis vers la route de Limoges, avec l'idée que j'allais, non pas me perdre, mais ne jamais revenir, et frissonnant de ne pas savoir ce que je redoutais le plus : la nuit qui sortait des grands bois à pas de loup ou bien la sombre figure de mon père, ou encore l'obscurité des cœurs désolés. Et voilà que, bien des années plus tard, alors que j'avais au fond de moi le poids de l'obscurité paternelle, j'avançais dans la bruisante nuit de Paris, vers le sud-est, à cause, peut-être, d'une petite bouteille de plastique et du paysage volcanique dont elle s'ornait ; et je me disais, en traversant le quartier chinois par l'avenue de Choisy, en direction du boulevard périphérique, que c'était là qu'il me fallait aller, vers l'Orient, vers Palmyre, vers l'Inde, vers la Chine. (378)

Lauve n'a pas cessé de s'enfuir de lui-même, de se débarrasser du regard du père, ou de la figure du père telle qu'il l'a connue. Se croyant libéré à la mort de son père, il part vers l'inconnu mais il portera son passé en lui jusqu'à la fin de ses jours, tout comme tant d'autres personnages siomois qui vivront dans la « misère paternelle », surtout comme Jean Pythre et le narrateur de *L'Angélu*s qui étaient agressés par leurs pères violents et « monstrueux ».

2.2- Le père tyran : Cronos¹ et ses descendants

L'infanticide dans la mythologie grecque a commencé avec l'image du Temps : Cronos, qui dévore ses enfants « redoutant d'être un jour détrôné par [eux]² », est une figure inverse du mythe inventé par Freud dans *Totem et tabou* - dont on a parlé plus haut - où les enfants dévorent leur père tyran. Pourtant, dans les deux mythes, ce sont les enfants qui prennent la relève et se vengent du père ; donc il est question de « l'Invincibilité de l'enfant³ » dont parle Jung.

Le père de Jean Pythre est l'un des plus violents parmi les personnages-pères de Millet. Sans aller jusqu'à l'infanticide, l'auteur décrit des scènes où le père bat violemment ses fils. Jean Pythre assiste à une scène terrible où son père bat son frère Médée sous les yeux de sa mère et de Suzon :

Médée ne se retournait jamais, et Jean contemplait ce cou maigre, cette nuque rase sur laquelle le père passait très souvent la tondeuse, [...] ce nez légèrement busqué comme celui du père, ces bras entre lesquels il mourait d'envie de se serrer « parce que j'étais seul et que je voyais que nous n'étions pas pareils, lui et moi, qu'il était beau et intelligent et que j'avais soudain pitié de moi et en même temps envie de rire, que lui seul savait se tenir, surtout quand Papa le battait avec le bout de harnais qu'il accrochait près de la cheminée et que Médée, culotte baissée, les mains appuyées au rebord de la table, recevait les coups sans rien dire, la figure tournée vers nous, Maman qui tenait Suzon tout contre elle, et moi, à l'entrée du couloir, qu'il regardait en souriant et qui avais tant pitié de lui que je souriais en pleurant, et que j'étais très fier aussi de lui comme à l'école quand il se levait pour répondre au maître d'une voix très calme, très douce, comme il se relevait quand Papa en avait fini et me demandait si j'avais compris, et que je me levais en bredouillant qu'il fallait le demander à Médée qui savait tout. (GP, 190)

La raison pour laquelle Médée est battu n'est mentionnée ni par le narrateur, ni par le personnage. On se demande « ce que pourrait être la cause de la violence du père et on répète avec Bernard This, dans « Le Nom-du-père, sa forclusion » : « Pour que la fonction paternelle exerce ses effets, faut-il que le père se manifeste avec violence ? Ce père "fort", "viril", "tyrannique", aimant jouer les patrons ou "les petits chefs", est tout aussi ridicule que le père "faible", pitoyable, timoré.⁴ » Nous pourrions croire à une « race » de pères violents et impitoyables sur tout le plateau de Millevaches : leur présence est lourde d'agression et de jugements et leur absence est une autre forme de violence. Suite à la description des pères dans les livres de Millet, nous avons une impression générale que dans cet endroit du monde, froid et graineux, dur et isolé, le

¹ Cronos, le roi des Titans et le père de Zeus dans la mythologie grecque est souvent confondu avec Chronos, divinité primordiale du temps dans les traditions orphiques. Mais la culture commune a donné forme mythique à l'idée du « Temps dévorateur » dont il s'agira dans notre étude.

² C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.225.

³ C.-G. JUNG et Ch. KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, op cit., p.147.

⁴ B. THIS, *Le père: acte de naissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, (éd. 1991), p.259.

père ne correspondra jamais aux qualifications mélioratrices de « bon », « attentionné », « doux » et « compréhensif » ; ce qui nous conduit à recourir à la pensée jungienne qui est définie, selon Christian Chelebourg, comme « l'application au domaine psychique des conclusions de la biologie et de la génétique touchant l'évolution des espèces¹ ». En regardant André Pythre grandir sans père, (il est mort à sa naissance) quitter Prunde et devoir souffrir depuis sa première adolescence, puis le voir avec ses enfants, distant et agressif, en voyant Médée battu puis parti, Suzon partie avec sa mère, et Jean (« ce Jean dont il [André Pythre] n'était pas certain qu'il fût le père » ; *GP*, 161) battu et soumis jusqu'à sa fin, nous ne pourrions pas être loin de penser qu'à Siom, les pères héritent du caractère taciturne des anciennes générations et de la rudesse de la nature. D'ailleurs, la quatrième de couverture du livre explique l'impossibilité de se débarrasser de ce que décrit Stéphane Giocanti dans *L'Œil-de-Bœuf* « [...] un destin pesant où la conscience collective et individuelle tente sans grandeur de se recomposer² » :

André Pythre est un personnage hors du commun, taciturne et mélancolique, en qui semblent se résumer des siècles de privations et d'entêtement à survivre en même temps qu'une volonté féroce de s'en sortir, d'échapper au nom impossible, au granit, à l'eau, au ciel trop bleu, à la jalousie des autres, à cette terre noire et froide qu'il faut disputer aux genêts, aux ajoncs, à la pierre. Mais comment vaincre la « maudissure » qui vous suit, vous et les vôtres depuis si longtemps, comment vaincre ce qui gît en vous-même et vous entraîne vers le silence et la nuit ? (*GP*, quatrième de couverture)

Le père Pythre est un de ceux qui ont porté le poids des générations siomoises et il n'a jamais cessé de fuir son destin, de vouloir finir avec la « maudissure ». Son propre père lui est inconnu puisque mort à sa naissance et Jean n'est jamais devenu père. Il est vrai que la lignée des Pythre est « restée étrangère » aux yeux de la commune représentée par « le chœur quasi omniscient, espion permanent de la famille³ » et que tous les « pères » des livres de Millet se sont pas aussi agressifs qu'André Pythre. Il n'empêche que l'image du père reste « noire » et « négative » dans la plupart des livres même si on surprend le même personnage-père dans des situations de tendresse, de pitié ou de compassion comme André Pythre qui, après s'être marié avec Pauline et avoir eu Médée et Suzon, prend l'enfant (qui deviendra Jean) de Jeanne Roche, leur servante, pour le joindre à sa propre famille et qui l'accueille chez lui, « fier et désespéré » (*GP*, 160) qu'il ne soit pas sûr qu'il était son propre garçon.

De plus, cette « sensibilité » cachée chez le père est aussi visible dans deux scènes qui se ressemblent : André Pythre et le père du narrateur de *L'Angélus* battant leurs fils.

¹ Ch. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, op. cit., p.21.

² S. GIOCANTI, « La présence tragique », *L'Œil-de-Bœuf*, op. cit., p.62.

³ *Id.*

Mais chez les Pythre, cette fois, la cause est claire puisque la femme et la fille Suzon ont quitté la maison :

Ce soir-là, il rentra après son père ; il le trouva assis dans la cuisine, sous l'ampoule nue, devant le bout de lettre que Pauline lui avait laissé plié sur son assiette et qu'il avait à peine lu, comme s'il savait, qu'il avait toujours su que c'était ça qui arriverait, et qu'il s'étonnât même, lui aussi, que ça ne soit pas arrivé plus tôt. « Et alors il s'est levé, murmurait Jean. Je voyais bien qu'il allait me battre, il fallait bien qu'il fasse quelque chose, mais pas qu'il me battraît comme ça, en hurlant et en pleurant, et très lentement, on avait dit qu'il ne voyait pas ce qu'il faisait, ça m'a fait de la peine. J'avais les mains qui sentaient le thuya, qui sentaient comme Médée, et j'ai pleuré : alors il m'a battu plus fort, et j'ai pleuré plus fort, sa tête était rouge et il criait que c'étaient toutes des salopes, oui, des salopes, et que moi aussi j'en étais une ; et quand mon nez s'est mis à saigner et que la tête m'a tourné, il a ouvert la porte du couloir et m'a poussé, je suis allé heurter du front la porte-manteau, sur la porte d'entrée, et je saignais de plus en plus, et je criais. Alors il a ouvert la porte et m'a poussé dehors. Tous les autres étaient là... (227-228)

Le côté « criminel » du père apparaît aussi dans une scène de *L'Angélu*s où le père (un boucher) bat son fils (le narrateur) sans raison apparente :

La punition avait lieu le soir, après la fermeture ; mon père me déculottait, m'installait sur un petit étal de l'arrière-boutique où il venait abattre et qui sentait fort la sciure, le sang, les viscères, la poussière d'os. Dans la semi-obscurité, on devinait des carcasses encore sanguinolentes, des linges et des cordes, des instruments serrés avec soin et des têtes de bœufs découpées qui avaient l'air de sommeiller ; je recevais mes coups en pleurant silencieusement ; j'étais un enfant soumis et lâche ; je ne cherchais pas même à savoir de quoi je m'étais rendu coupable. Pareilles scènes me semblaient d'ailleurs ressortir à une sorte de rituel obscur dont je ne soufflais mot à personne. Pendant que mon père me battait (d'une façon, je crois, destinée à me faire le moins de mal possible) ; ma mère me tenait le visage entre ses longues mains et me répétait, les yeux mi-clos, que toute faute, fût-elle virtuelle, méritait un châtement [...]. (*Ang.*, 22-23)

Dans la scène des Pythre, la férocité du père est à son comble et le lecteur pourrait appréhender, mais difficilement, la forte réaction du père quant au départ de sa femme et de sa fille. Il pleure c'est-à-dire qu'il ressent de la peine et ceci est rare chez un père milletien et pour analyser la scène d'un point de vue psychanalytique, la virilité du père qui a été mise en question après le départ des femmes de la famille est transformée en affront contre son propre destin où il ne lui reste plus que le seul enfant qui n'est pas de Pauline, sa femme. Une « castration symbolique¹ », selon Bernard This qui s'appuie sur la théorie lacanienne, devait avoir lieu chez l'enfant qui doit suivre la « Loi » de son père en cessant de se représenter la mère comme étant « un phallus » (dans un double sens pour la fille et le garçon) mais dans la scène ci-dessous, la mère n'est plus présente donc la rivalité entre le père et la mère n'existe plus et, par suite, le père- dont le fils suit la « Loi » par la force et non par la volonté- perd définitivement « sa Loi » que l'on pourrait

¹ B. THIS, *Le père: acte de naissance*, op. cit., p.261.

remplacer par « sa virilité » afin de me mieux souligner l'état instinctif des personnages de la communauté siomoise.

Dans *L'Angélu*, il n'est pas de cause pour la punition « rituelle » infligée au petit garçon, sa faute est « virtuelle » comme on le remarque à la fin de la scène. La figure du père boucher donne ipso facto l'image sanguinaire que l'auteur a voulu donner : le sang et les carcasses, les têtes de bêtes qui saignaient, les odeurs d'os sciés et de mort, tout le décor d'un massacre fraîchement commis se mêle avec le bruit des pleurs discrets de l'enfant, le bruit des coups du père et les paroles de la mère. La liaison père-mère-enfant suit la théorie lacanienne : la mère dicte à son fils la « Loi » du père et ce dernier l'applique à son façon. Une certaine tendresse- bien que le mot ne corresponde pas à la scène-presque inaperçue apparaît chez le père dans sa façon de frapper : il essaie de lui faire « le moins de mal possible ».

À écouter Richard Millet décrire un père, on est surpris toujours par un semblant de douceur ou d'affection camouflée ; et à classer les pères dans l'œuvre, on ne peut avoir que trois sortes : le « père-juge », le « père-tyran » et le « père-fantôme ». Les trois se présentent sous un aspect négatif. On se demande, par conséquent, pourquoi le père n'apparaît jamais dans sa face positive. Il nous faudrait avoir recours au vrai père de l'auteur qui n'est mentionné effectivement mais brièvement que dans le récit *Brumes de Cimmérie*. On le voit dans un souvenir horrible de l'adulte devant la grotte d'Afqa au Liban où « [son] père [l'] avait conduit, enfant, pour [l'] abandonner, croyai[t-il], à une divinité qui ouvrait là une bouche dont les dimensions se confondaient avec celles de la grotte » (BC, 24-25). Et un peu plus loin, il classe son père dans la catégorie des « divinités ténébreuses » : « Mars, Hadès, Barbe-Bleue, Dracula, les scélérats de Sade, et, d'une certaine façon, [mon] propre père » (26). À la fin du livre, l'auteur arrive à Jezzine, à la galerie ténébreuse et longue où on entend le fleuve Litani couler fortement. Il se sent forcé par « un père monstrueux [...] à habiter cet orage souterrain ». Et il continue :

[... obligé] à être tout à la fois ce que j'étais et ce que j'avais été, et ce que je serais ou que je ne serais pas, mon propre père et l'enfant de mon père, et le père de ma fille et de mon autre fille à venir [...]. (135)

Ainsi déduit-on que l'image du père est non seulement déformée dans les romans de Millet mais aussi dans ce récit où il raconte des événements qui ont effectivement eu lieu. Un autre récit parle du grand-père paternel de l'auteur, Germain Millet, dans *Petit éloge d'un solitaire* qui, malgré sa douceur et son esprit ouvert et généreux n'est pas loin de punir violemment. Une courte scène évoquée à la fin du livre montre Germain Millet

battant son benjamin Yvon parce qu'il lui a demandé d'aller dans une brasserie où « des orchestres divertissaient les clients », quand le fils a interrompu une promenade avec son père au cimetière, en prétextant un mal de ventre :

Germain Millet ne décolérait pas ; il décida de restaurer le martinet, sortant du placard malpropre de la cuisine les tranchets et tout le cuir nécessaire pour, une heure après, étrenner le nouvel instrument sur son fils qui ne lui a jamais pardonné. (*PES*, 76)

La punition d'autrefois avait une forme précise : frapper pour corriger ; le mal physique empêche de répéter la faute. Si le père de l'auteur a hérité de cette façon de châtier, il n'en est question que dans les romans. Les récits n'ont pas valeur de preuve mais les indices sont nombreux. Le père est donc un être souvent présenté sous un aspect négatif à moins qu'il ne soit absent : dans son absence, le « négatif » se transforme en une déification de son image.

2.3- Le père inconnu ou absent

Quand le père est inconnu, l'enfant ne peut s'empêcher d'imaginer son visage, de lui inventer un nom, un passé et un présent. Lorsque personne de la famille ne parle de lui et qu'il est considéré comme inexistant par la mère, les tantes et par toute la communauté, l'enfant l' imagine sous deux aspects : ou bien il le déifie et en invente une image qui correspond à ses rêves et à ses désirs, ou bien il le méprise en lui vouant de la haine et de la rancune pour l'avoir abandonné. Le père inconnu est, en l'occurrence, le père de Pascal Bugeaud de *Ma vie parmi les ombres*, de *La Confession négative*, et de *La Fiancée libanaise*. Dans les trois romans, le père de l'enfant est inexistant mais c'est surtout dans l'enfance de Pascal Bugeaud que l'absence du père est remarquable, c'est-à-dire dans *Ma vie parmi les ombres*. À sept ans, l'enfant découvre qu'il « n'a plus de père » (*VPO*, 156) après que Marie, sa grand-tante, arrive en classe et surprend ses camarades qui l'avaient traité de « bâtard » la veille en s'adressant au fils Philippeau :

[...] Ce petit n'a plus de père. Plus de père, entends-tu ? Tu devrais y penser, toi qui as encore le tien... (156)

Marie transforme, à sa façon, le « bâtard » en une sorte d'orphelin afin de sauver l'enfant du regard des autres qui, selon Marthe Robert, « humilie » la mère. Le narrateur décrit ses impressions :

Non seulement son intrusion dans la salle de classe ne souleva aucune objection, mais elle fut donnée en exemple par la maîtresse, elle entra dans la légende de Marie qui [...] me forçait à aller au-delà de la victoire obtenue en ma faveur, et (puisque c'était en public qu'il en avait été question, et que j'ai dû cesser enfin de me dérober, de faire comme si je n'avais pas de père et que je fusse né de l'union contre nature, à la fois monstrueuse et idéale, de ma grand-tante et de ma mère) à contempler celui qu'il ne m'avait pas été donné de connaître - ou dont je ne gardais aucun souvenir ; de sorte que le

contempler en face, comme m'y contraignait la situation, c'eût été regarder l'invisible, ou ce qui n'a pas de visage, des choses que j'avais cru entendre dans ce que me lisait parfois Marie dans la vieille Bible de Port-Royal [...] ; des choses dans la confusion desquelles je me trouvais autant de souffrance que d'habileté, comme un malade apprend à ruser avec sa maladie, mêlant la figure du Créateur et celle de mon propre géniteur, l'un n'allant d'ailleurs pas sans l'autre, [...] j'avais fini par me croire le fils de Dieu, non pas l'égal de Jésus [...]. (158)

L'enfant « chasse » le père de son esprit en se voyant le fils des deux seules femmes auxquelles il est attaché, ensuite, il le confond avec Dieu c'est-à-dire il le déifie puisqu'il ne peut imaginer ses traits. Selon Marthe Robert :

En se déclarant illégitime [...] l'enfant se place dans une situation qui [...] permet de déduire ses vraies raisons, et le cheminement de ses désirs cachés. D'abord, il garde sa mère à ses côtés [...] puis [...] il relègue son père dans un royaume de fantaisie, dans un au-delà de la famille qui a le sens d'un hommage et plus encore d'un exil, car pour le rôle qu'il joue alors dans l'ordre ordinaire de la vie, ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte¹.

Le père de Pascal est entré dans le monde imaginaire du garçon et il ne connaît que sa mère mais qui est souvent absente. Elle a engendré un « bâtard » selon les mots de ses camarades ou d'« une gourle de Mont-Gradis » (*VPO*, 165). Suite à une courte description du père « inventée » par Marie, l'enfant réalise que son « père est glabre » (159) ; cet adjectif étant inconnu de l'enfant, celui-ci place son père dans un « royaume » au-delà des pensées de ses amis qui, eux, ne connaissaient pas non plus le sens du mot. C'est ainsi qu'il « règle » la question du père. Toutefois, le choix du mot « glabre » par Marie et, indirectement par le narrateur, superpose l'image du père avec celle du « Créateur » (« mêlant la figure du créateur et celle de mon propre géniteur ») : symboliquement le père est « de stature imposante, barbu, mature, tenant un sceptre² ». Dans l'inconscient collectif ainsi que dans les représentations mythologiques le dieu-père possède une barbe (Zeus par exemple sculpté et peint). Or « glabre » signifie « dépourvu de poils³ ». Deux interprétations se présentent : d'une part, il y a une destitution symbolique du père mais non sans ironie puisque l'enfant ignore le sens du mot, et d'autre part, l'enfant qui confond l'image du père avec celle du Créateur a peut-être inconsciemment attaché le mot « glabre » ou mot « barbe » : les deux mots sont monosyllabiques, ont presque la même sonorité et ont plusieurs lettres en commun. Il a suffi d'un seul adjectif dans la description du père par Marie pour que l'enfant dessine

¹ M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p.51.

² C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.711.

³ *Le Robert de poche*, Paris, Le Robert, 2010, p.329.

une figure « idéale » de son père ; lui donner un indice concret pour voir le visage « invisible » allègerait, selon Marie, sa souffrance après « avoir eu pitié de lui ».

Marthe Robert affirme que « le Bâtard [...] sait qu'il aime et qu'il hait », toutefois, « il n'échappe pas à l'ambiguïté » entre « l'amour et l'admiration, entre les penchants sexuels et l'idéal moral. » Ainsi « la mère ici n'est rapprochée qu'au prix de son abaissement, c'est l'amour même qui l'avilit, tandis que le père abhorré demeure toujours dans la zone idéale [...] »¹. » La mère de Pascal Bugeaud est souvent absente, il ne la voit qu'« une fois par mois ». Et ayant déjà été traité de « bâtard », l'enfant - même si on ne le constate qu'à travers quelques mots et quelques scènes - crée inconsciemment dans son esprit une image moins idéale de la mère. En effet, il répondait souvent aux interrogations sur l'absence de sa mère qu'« elle est bien en quelque part... » (VPO, 159). Il est incapable de la juger et vit dans la confusion quant à la vie de sa mère. Mais plusieurs événements éloignés les uns des autres mettent en relief l'image négative de la mère (bien que l'enfant l'idéalise en tant que femme et subisse difficilement sa froideur et son absence) : par exemple, Berthe-Dieu, l'oncle de Pascal, « ne détestait pas d'aller chercher [sa] mère au train de Toulouse, l'attendant sur le quai non pas comme l'oncle et le complaisant chauffeur qu'il était, mais [...] comme son époux, c'est-à-dire[son] père [...] » (VPO, 161). Une autre scène est décrite par l'adolescent qui vient de voir sa mère, accompagnée pour la première fois « d'une femme en blanc [...] poussant un fauteuil roulant dans lequel se tenait, très droit, un homme dont [il] ne voyai[t] pas le visage [...] » (376). Il a pensé que c'était son père et est allé interroger sa mère dans sa chambre ; elle lui répond : « Qui ? Mais de qui parles-tu ? Je connais tellement de monde » (379). Connaître autant de monde réduit la mère à « une condition sociale humiliée » selon les termes de Marthe Robert ; en effet « la fable de l'illégitimité n'a pas d'autre fondement que son adultère supposé². » L'enfant est déchiré entre l'amour et l'admiration qu'il voue à sa mère d'une part, et le secret de sa vie intime et de son passé avec son père, d'autre part. Toutes ces images « restent [...] intimement mêlées dans la vie de l'inconscient³ », ce qui fait souffrir Pascal le « bâtard », jusqu'à son âge adulte où il raconte son histoire (le narrateur quinquagénaire).

L'enfant qui est en même temps le narrateur d'une cinquantaine d'années souffre d'une double absence, celle de la mère et celle du père. Celui-ci n'a pas de visage, ce qui amène le fils à chercher son père éternellement : « une telle absence, selon Miha Pintarić,

¹ M. ROBERT, *op. cit.*, p.55.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p.56.

ressentie comme une insécurité fondamentale, lance l'homme dans la recherche d'une autorité, dans une quête du Père.¹ » Cette recherche est longue et l'enfant Pascal trouve involontairement des substituts de son père dans des personnages à qui il tenait compagnie comme Berthe-Dieu, le mari de sa grand-tante Jeanne, Jean Pythre qui « se contentait de [l]'emmener à la pêche » (175), le père Moreau qui « [le] surveillai[t] mieux que les bêtes qu'on lui confiait » (177), Clément qui « s'occup[ait] de [lui] comme il faisait des vaches » (180), M. Quentin qui « [l]'emmenait souvent au barrage » (184) et Lam, son aîné d'une dizaine d'années qui lui « apprit à mesurer [ses] paroles et [ses] gestes [...] [le] laissant l'imiter » (194)... Tous ces hommes ont contribué à « enseigner la morale » au garçon sans père, la morale signifiant, en l'occurrence, les règles de l'autorité paternelle.

Le père absent n'est pas seulement celui de Pascal Bugeaud mais aussi celui de plusieurs autres enfants-héros des romans de Millet. Dans *La Chambre d'ivoire*, le père « travaillait le plus souvent en Asie » (CS, 97) puis, après de longues absences, il revient à sa « demeure pour n'en plus bouger, s'enfermant dans un silence que paraissait creuser chacun de ses gestes » (117). Dans *Le Cavalier siomois*, « il va falloir que [Céline Soudeils] [s]'habitue à ce que [son] père ne soit pas là » (34) pour le guetter tout au long du roman sur les hauteurs siomaises. Dans *Le Goût des femmes laides*, l'enfant « rejett[e] dans l'oubli [...] le visage d'un père qu'[il] n'[a] presque pas connu et qui se tuerait accidentellement, quelques années plus tard [...] ne [lui]laissant de lui qu'un visage épais, sombre, aux sourcils trop fournis » (GFL, 50). Dans *Dévotions*, Estelle vit avec son oncle qui a hérité du restaurant de son frère « ce restaurant pour lequel il avait appris à faire la cuisine, à la mort de[s] parents [d'Estelle], lorsqu'il s'était retrouvé avec une enfant de dix ans sur les bras » (Dév., 17).

« Le rapport au père est, selon un article de Fabrice Thumerel sur l'écriture de Richard Millet, [...] fait de proximité et de distance, qu'il revête l'aspect d'un « commandeur » (LP, 85) ou, le plus souvent, qu'il soit absent, disparu, mort. En tout cas, le père est proprement infigurable [...]². » Thumerel non seulement résume la figure du père dans l'œuvre de Richard Millet telle que nous l'avons déjà évoquée mais entame aussi une brève analyse des mères : « les mères se révèlent [...] aussi fascinantes, que repoussantes : dotées d'une beauté qui contraste le plus souvent avec le physique ingrat

¹ M. PINTARIC, « Terres lointaines. Le dernier Camus ou le “deuxième homme” entre la révolte et l'amour » dans *L'Enfance inspiratrice. Éclat et Blessures*, op. cit., p.148.

² F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l'entre-deux. Sociogenèse d'un antimoderne », dans *Richard Millet : la langue du roman*, op. cit., p.61-62.

de leur(s) rejeton(s), parfois aimantes à leur façon, elles sont capables de froideur, de distance méprisante, voire de cruauté¹. »

¹ *Id.*

Section 3- La figure de la mère

3.1- L'absence ou la fuite permanente : la mère froide et distante

Lointaine, insensible et inaccessible, la mère dans les œuvres de Richard Millet, a souvent une relation déséquilibrée avec son enfant. Celui-ci subit non seulement l'absence ou la violence du père mais il est aussi la proie des caprices et des complexes maternels. Le lecteur est presque à chaque début du roman, confronté à une image choquante de la mère quant à ses sentiments envers son fils (ou sa fille). La mère de Pascal Bugeaud est représentée, dès la première scène, comme une femme solitaire, mélancolique, semblable à une « ombre » dénuée d'affection et « infranchissable » pour son enfant.

Pascal Bugeaud décrit sa mère dans les premières pages de *Ma vie parmi les ombres* :

[...] elle s'avancait avec méfiance, regardant ses tantes ou sa mère, et enfin moi, qu'elle reniflait de loin, en retenant sa respiration, comme on embrasse un mort. [...] Une dernière inspiration la décidait non pas à poser ses lèvres sur mes joues mais à me permettre de lui baiser le visage, que j'effleurais, craignant par mes baisers de déranger l'ordre sévère et beau de cette figure [...] celle d'une étrangère [...]. (VPO, 28)

Sa mère est une « étrangère » qui ne vient le voir que « quatre ou cinq fois par an. » Elle vit à Vichy où elle enseigne l'allemand. L'enfant vit avec ses grands-tantes, surtout avec Marie qui remplace sa mère et pour qui il a plus d'affection que quiconque. En effet, il l'évoque dans *La Confession négative* lorsqu'il est allé au Liban guerroyer auprès des chrétiens et qu'un soir il brûlait de fièvre :

Ce n'était donc pas moi qui pleurais, mais un enfant, en moi, celui que j'avais été et qui en appelait à une morte, Marie, et non à sa mère, laquelle ne m'avait jamais pris dans ses bras, ne m'avait pas soigné, n'avait rien murmuré à mon oreille, ni soufflé doucement sur ce qui me brûlait, n'étant en fin de compte que ce qu'on appelle aujourd'hui une mère biologique. (CN, 80)

Cette même mère est évoquée aussi dans la suite des deux premières histoires de Pascal Bugeaud, *La Fiancée libanaise* : elle est morte à Lausanne et le narrateur décrit le déroulement de ses anciennes visites chez sa mère. Elle l'« accueillait à la gare » et lui préparait un « repas léger ». Quant à lui, il achevait la soirée en somnolant à cause du vin et en « support[ant] l'ennui de la conversation maternelle » qui portait entre autre sur « l'inutilité de [ses] visites et, somme toute, de celle de vivre ». Il continue :

[...] ma mère n'ayant jamais aimé personne, et surtout pas moi, me répétais-je non sans complaisance, mes larmes quand je parlais de ma mère, me donnant une espèce de bonheur alors qu'elle, ma mère, se montrait odieuse parce qu'elle ne supportait pas de se voir si vieille dans mes yeux [...]. (FL, 46-47)

La mère de Pascal Bugeaud se met en retrait, physiquement et affectivement. Elle est tout d'abord « méfiante » et dégoûtée, puis distante et sans affection et, enfin, détestable et insupportable. En somme, l'auteur trouve, pour mieux exprimer sa douleur, le qualificatif qui redimensionne la figure de sa mère à ses yeux : « mère biologique », dans d'autres termes, c'est celle qui a engendré un orphelin qui connaît concrètement son origine mais qui n'arrive pas à l'atteindre sentimentalement.

Pour Jung,

L'archétype de la mère a deux aspects : elle est en même temps aimante et terrible. Dans son aspect positif, l'archétype de la mère a été associé à la sollicitude, la sagesse, la sympathie, l'élévation spirituelle, les instincts secourables, la croissance et la fertilité ; le côté négatif et démoniaque de l'archétype de la mère est associé aux secrets, à l'obscurité, au monde des morts, à la séduction et au poison¹.

En étudiant la figure de la mère dans son aspect négatif, nous remarquons dans les exemples ci-dessous une allusion « aux secrets, à l'obscurité, au monde des morts et à la séduction » mentionnés par Jung. Dans le premier exemple, la mère a la figure « d'une étrangère », donc le secret y réside et dans *La Fiancée libanaise*, le narrateur rapporte les mots de sa mère : « [...] elle qui voulait emporter ses secrets dans la tombe [...] me laissant songer que j'étais, moi, le plus lourd de ces secrets [...] » (47). Ensuite, à « l'obscurité » est liée cette image de *Ma Vie parmi les ombres* où Pascal est en train d'explorer les caves de ses grands-tantes avec « l'espoir de voir [sa] mère se retourner dans le noir pour [lui] ouvrir une porte invisible en [lui] souriant [...] » (VPO, 61). Par ailleurs, le monde des morts apparaît fréquemment dans l'évocation de la mère comme dans les exemples déjà cités : elle embrassait son enfant « comme on embrasse un mort » et dans sa misère de la guerre au Liban, Pascal « en appelait à une morte, Marie, et non à sa mère ».

Enfin, la séduction, thème lié à la femme et très récurrent dans les livres de Millet, est souvent rattachée à la figure de la mère puisque chez Pascal Bugeaud la mère « infranchissable », figure interdite, est une femme qu'on désire ardemment toucher et sentir mais la « castration » dont parle Jung empêche l'inceste et l'enfant se réduit à un être séduit mais impuissant. Un long paragraphe de *Ma vie parmi les ombres* en est la preuve ; Pascal déjà adolescent accompagne sa mère à Vichy, à l'Hôtel de la Côte d'Or et visite sa salle de bain :

Et pénétrant pour la première fois dans l'intimité de ma mère, c'était sa propre nudité qu'il me semblait découvrir [...] ; j'ai préféré me la représenter assise dans la salle

¹ C.-G. JUNG, « Aspect psychologique de l'archétype de la mère. 2. L'archétype de la mère », www.cgjungfrance.com, (consulté le 20 janvier 2012).

de bains, parmi ses crèmes, ses lotions, ses parfums, son linge intime accroché à une patère dorée, humiliée par l'odeur de ses excréments, elle dont je voyais, dans le regard des hommes et celui, agacé des femmes combien elle était jolie [...], prié moi aussi de la juger telle, de la regarder comme si elle n'était pas ma mère. Je la voyais en outre nullement insensible aux hommages d'hommes de toutes conditions, y compris des garçons à peine plus âgés que moi ; et je me sentais sommé de répondre d'elle, de la défendre, découvrant qu'elle était ma mère alors que je commençais à la voir avec les yeux d'un homme [...]. (VPO, 360-361)

Selon Jung, les deux aspects « aimante » et « terrible » sont simultanément existants dans l'archétype de la mère, or ce qui est frappant dans l'écriture de Millet c'est que le « négatif » de la mère est montré dans les yeux de l'enfant et plus tard de l'adulte mais le « positif », s'il est apparent parfois, est le fruit des rêves et de l'imagination de l'enfant. D'ailleurs, Jung définit deux sortes « d'effets traumatisants d'une mère sur ses enfants : d'abord ceux qui correspondent aux caractéristiques réelles de la mère, et d'autre part ceux qui découlent des projections archétypiques que l'enfant fait sur elle¹. » Dans le décor de la salle de bain, l'enfant, déjà adolescent, se projette dans ses propres fantasmes où la femme désirée se confond avec la figure de la mère : délaissé par cette femme qui ne l'embrassait que rarement et qui n'éprouvait pour lui presque aucune affection apparente, il entre dans son monde intime, commence « à la voir avec les yeux d'un homme » (« sa propre nudité », « ses crèmes », « ses lotions », « ses parfums », « son linge intime », « l'odeur de ses excréments ») et se laisse aller librement à ses fantasmes. On ne peut que recourir ici au complexe freudien d'Œdipe où le fils exécute le père ou le statut du père qui est d'ores et déjà inexistant et se « marie » avec sa mère, la protège et la défend contre les hommes dont il est jaloux. Ce « mariage », à l'encontre du mythe d'Œdipe, n'est que le désir camouflé de l'enfant de treize ans d'affection maternelle, alors que la mère ne consent pas à se donner à son enfant, mais reste froide et éloignée à l'égard de « ce fils qui la vieillissait » (364) et garde ses distances jusqu'à la fin c'est-à-dire jusqu'à sa mort.

Une autre figure de la mère chez Millet est frappante par sur sa dureté et son aspect presque criminel quant au moral de son enfant, c'est celle de la mère du narrateur du *Goût des femmes laides* qui révèle à son fils sa laideur :

Je fais partie de ceux à qui leur mère a dit qu'ils ne sont pas beaux. (GFL, 12)

L'enfant révèle cette confiance juste au troisième paragraphe du roman puis il explique la façon avec laquelle la mère l'a dit : « à mots couverts, à mi-voix, et en patois » :

¹ *Id.*

« Ei be leyde ! » a-t-elle dû murmurer à regret [...]. (12)

« Qu'il est laid ! » est la traduction française de cette phrase prononcée en patois. On ne peut s'empêcher, en l'occurrence, de rappeler la même phrase célèbre de Chateaubriand dite par sa mère en colère : « Qu'il est laid¹ ! », dans le premier livre des *Mémoires d'outre-tombe*. Les deux enfants ont entendu leur mère leur adresser la plus choquante des vérités. Pourtant, la mère de l'enfant du *Goût des femmes laides* « parlait du romanichel » (GFL, 13) et non de son fils mais celui-ci a été touché par son regard sévère et a compris qu'elle s'adressait à lui :

Elle parlait du romanichel, mais ses yeux ne se détournaient pas des miens, qui la fuyaient, l'ayant toujours fuie, elle dont le regard décourageait tout élan, et qui travaillait à trouver chez autrui ce qui ferait qu'elle serait déçu, renvoyée à sa mélancolie, et découvrant sans doute en moi, ce jour-là, ce qu'elle n'avait jamais voulu voir mais que la colère forçait à admettre, et que j'allais à mon tour découvrir, lorsque j'aurais compris ce que j'avais de commun avec le romanichel ; [...] le barraquin étant laid du fait de sa race [...] tandis que j'étais, moi, laid par essence, et sans espoir de transfiguration. (13-14)

La froideur qu'on trouve chez la mère de Pascal Bugeaud ressemble de près à celle de cette mère qu'on dirait dégoûtée de son enfant. Elle découvre la laideur de son fils comme si le narrateur voulait soupçonner la découverte de sa propre laideur à elle : les deux personnages, mère et fils, semblent soudain mettre en valeur leur laideur réciproque. Le narrateur, en confiant au lecteur l'intention de sa mère, a servi de miroir à ce regard perçant qui « décourageait tout élan » et qui ne le quittait. Il souffrira toujours d'être chassé de l'enfance par cette découverte et avoue plus tard :

La seule personne capable d'effacer ma laideur en passant sur mon visage cette main qu'elle enduisait de crème [...], cette femme, ma mère, ne porterait pas la main sur ma figure, ne l'ayant sans doute jamais fait [...]. (43)

La mère de cet enfant, comme la mère de Pascal Bugeaud et de la plupart des enfants milletiens, ne montre presque jamais une quelconque affection à l'égard de sa progéniture, ce qui renforce le complexe œdipien chez les garçons comme chez les filles (Céline Soudeils part à la recherche de son père pendant toute son enfance et rejette le rôle de sa mère par la désobéissance). Le désir pour les femmes devient, chez le garçon dont la mère est froide et distante, intense et plus imaginaire que réel. Le narrateur du *Goût des femmes laides* fréquente « la laideur » des femmes en n'osant pas s'approcher de la beauté : « C'est pourtant vers elles, ces femmes laides, que j'ai fini par me tourner, à l'âge de vingt-trois ans [...] » (144). L'enfant milletien désire voir sa mère chez la femme qu'il aime ou qu'il fréquente, il la cherche infiniment et ne se console pas malgré ses

¹ F.-R. de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe I* (extraits), [Paris, Penaud frères, 1849] ; Paris, Larousse, 1983, p.39.

innombrables aventures, il la guette dans tous les regards, les voix et les parfums féminins comme s'il suivait un fantôme qui s'enfuit incessamment.

3.2- Eurydice perdue

Telle Eurydice retrouvant le chemin des Enfers qui la mène vers une disparition éternelle, la mère dans l'œuvre de Millet part souvent pour ne plus revenir et la perte de la mère dans la famille rend le père agressif et fait de l'enfant cet Orphée qui tente de sauver son épouse, en l'occurrence sa mère, du monde des Morts mais qui y échoue à chaque fois.

Dans la mythologie grecque, Orphée, poète et musicien, tente de sauver des Enfers sa femme Eurydice « piquée par une vipère ». Les dieux « lui accordent le privilège de pouvoir ramener Eurydice à la vie¹ » à condition que, durant son chemin vers la lumière, il ne se retourne jamais. Mais Orphée se retourne pour s'assurer que sa femme le suit et la perd à jamais. Le sentiment de culpabilité ne le quittera plus à l'instar des enfants milletiens qui se sentent responsables du départ de leur mère. Les mères de Jean Pythre et de Thomas Lauve ont quitté leur famille un jour sans prévenir personne ; les mères d'Estelle de *Dévotions* et d'André Pythre sont mortes alors que leurs enfants sont encore en bas âge.

Quand Pauline, femme d'André Pythre, et sa fille Suzon ont quitté le domicile familial, la fureur du père est tombée sur le fils Jean qui a été battu sans merci et sans raison (*GP*, 227-228). La tristesse du père d'avoir perdu les deux « femmes » de la maison après le départ de son aîné Médée a explosé dans l'acte de violence que Jean se trouve finalement le seul à subir : il a été battu et accusé de « saloperie » comme sa sœur et sa mère. Ces deux dernières ont quitté la famille et André Pythre n'en était pas vraiment surpris puisque quand il avait lu la lettre laissée par Pauline, il s'était « étonn[é] même, lui aussi, que ça ne soit pas arrivé plus tôt » car « il le savait et [...] il avait toujours su que c'était ça qui arriverait » (227). Le départ est toujours prévu pour une femme siomoise, elle ne souffre pas l'attente, le froid et l'homme, elle part pour ne plus retourner. Pauline et Suzon, « ces deux réprouvées qui avançaient sans rien voir sur la route déserte et bourdonnante d'insectes » s'éloignaient mais non sans mélancolie, « n'ayant peut-être jamais cessé de regarder en elles-mêmes – nul homme n'ayant su leur faire tourner les yeux vers autre chose, à tout le moins les détourner de ce puits de

¹ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.679.

mélancolie qui béait en elles et sur quoi elles se penchaient trop souvent [...]. » Les deux « Eurydice » se réfugient chez le père de Pauline qui, lui aussi, « s'attend[ait] depuis longtemps (depuis [...] les noces dans la froide salle de l'hôtel des Voyageurs, vingt ans auparavant) à voir sa fille revenir auprès de lui [...] » (*GP*, 224). Lui-même a été trompé par sa femme qui l'a quitté et a été délaissé par sa mère qui s'est remariée. On remarque clairement le départ ou l'éloignement de la femme milletienne et ce fait est toujours prévu : on s'attend à ce que les mères, les femmes et les filles partent pour de bon, comme Anne-Marie, la mère de Thomas Lauve qui « était partie sans un mot, ni lettre d'adieu, comme ça, comme il faut faire quand on a décidé de ne plus regarder par-dessus son épaule [...] » (*LP*, 161). Jacques Lauve, le père de l'enfant, qui était moins violent qu'André Pythre, réagit néanmoins comme ce dernier mais plus doucement (163).

Orphée, le coupable, l'amoureux d'Eurydice, ne s'est pas remis de sa faute. Et les quatre hommes siomois, qui ont vu s'éloigner leurs femmes, se rongent de culpabilité et de détresse : André et Jean Pythre, Jacques et Thomas Lauve se transforment en « vieux » siomois dès le jour de la perte de l'élément féminin de leur famille. Pour les maris comme pour les enfants, la femme est une mère qu'on s'attend à perdre à n'importe quel moment et l'on accepte son sort dès le lendemain. Pour eux, traverser les frontières de Siom ou du plateau de Millevaches c'est prendre « le chemin des Enfers » ; le retour est impossible, pas plus que leurs efforts de retrouvailles. On laisse partir la femme et l'on sait d'ores et déjà la cause de sa « fuite », on n'essaie même pas de la retenir ou de la chercher. La mère, au caractère « graniteux » et dur distant et froid, elle aussi, avait grandi dans la rigidité de Siom. Bien que certaines rares marques d'affection et d'amour apparaissent dans ses relations avec ses enfants, elle demeure la femme qui ne continue pas à souffrir le sort siomois. Malgré son amour caché, elle laisse ses « hommes » et part : quand elle ne meurt pas (les mères d'André Pythre et d'Estelle de *Dévotions* ont quitté leurs enfants en décédant quand le premier avait treize ans et la deuxième, dix ans), elle s'en va pour toujours. Ce qui reste des souvenirs, de l'odeur, de la voix, du regard, des paroles, de toutes les traces de la mère est ce que gardera l'enfant siomois toute sa vie, surtout avec ses rapports avec les filles et plus tard les femmes qui sont des substituts maternels par excellence ainsi que certains éléments naturels comme l'eau et la terre.

3.3- Les substituts maternels

L'absence, la distance, la dureté et la froideur de la mère chez Millet stimulent chez l'enfant le besoin d'affection maternelle qu'il cherche partout : dans les soins des « remplaçantes » telles que la grand-mère, la tante, la sœur ou même la camarade, dans les rêveries sollicitées par la nature siomoise comme les « eaux noires de la Vézère » et la terre rigide du haut plateau de Millevaches, dans les fragrances féminines ou naturelles qui le balancent et l'emportent vers le souffle maternel et, plus tard, dans la découverte de la chair des femmes où le toucher ramène « l'enfant grandi » vers le désir de l'affection de sa mère qu'il ne cesse de guetter. Si la mère n'est pas là, l'enfant en invente une : dans son imagination, dans ses rêves ou à travers ses sens assoiffés.

Dans la plupart de ses romans, Millet sépare l'enfant de sa mère pour qu'un autre personnage féminin prenne sa place : Pascal Bugeaud est élevé par sa grand-tante Marie aidée de Jeanne sa sœur puis par sa grand-mère Louise, Céline Soudeils est laissée à sa grand-mère, André Pythre après la mort de sa mère, cherche l'affection - même médiocre - dans sa relation avec son aînée Aimée Grandchamp qu'il engrosse, le narrateur du *Goût des femmes laides* se détourne de la froideur de sa mère pour se blottir dans la maigre affection de sa sœur, Pierre-Marie Lavolps après avoir été accusé du meurtre de Christine Râlé s'est défiguré ou s'est réfugié dans « sa propre féminité », Nagy et Leila, les neveux de la jeune Libanaise partie se réfugier en Corrèze lors de la guerre de 2006, sont veillés par leur tante et, en même temps, par Mme Razel, qui tenait la demeure corrézienne Le Rat, Nada ayant elle-même perdu sa mère pendant la guerre du Liban en 1976 et son père trois ans après... Les enfants grandissent sans mère et même sans substitut maternel stable. Ils cherchent à combler leur manque tout d'abord dans la nature qui ne leur apparaît pas dans son aspect positif (surtout à Siom) : bien au contraire, ils sombrent dans la noirceur du paysage comme dans le manque maternel.

Pour Pascal Bugeaud, l'eau est liée à la mort et aux ténèbres, telle que la représente Bachelard dans « les eaux mortes¹ » et Durand dans les symboles nyctomorphes du régime diurne de l'image. L'enfant abhorrait le « lavage » nocturne dans l'eau froide de la « grande bassine » à la cuisine, un bain qu'il devait subir à l'arrivée de sa mère par le train du soir :

Je me retrouvais sur-le-champ entre les main de Marie et de Jeanne, plus tard entre celles de Louise, à Villevaleix, pour être installé non pas dans quelque tub descendu du grenier [...], encore moins dans une baignoire [...], mais dans la grande bassine où on

¹ G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Corti, 1942 (éd. 1983), p.57.

laissait tremper le linge de table avant de le faire bouillir dans la lessiveuse, et où, lorsque ma mère annonçait sa venue, autrement dit rarement, j'étais lavé de la tête aux pieds, le plus souvent à l'eau froide [...]

Je frissonnais, serrais les dents, fermais les yeux, grelottant [...] et puis sommé d'ouvrir les yeux dans ce fond de cuisine toujours sombre, quels que fussent le temps et l'heure, car c'était le soir, une fois ma mère arrivée par le dernier train, qu'avait lieu cet examen, si bien que l'eau reste associée pour moi à la pénombre, à la nuit, au froid [...]. (VPO, 29-30)

La scène du bain décrite par le narrateur quinquagénaire et vécue par Pascal enfant, rassemble l'eau, le froid, la nuit et la figure de la mère : cette dernière, dénuée d'affection pour son fils, le « met en examen » dans une atmosphère presque noire, voire ténébreuse. La bassine contient de l'eau usée par le « linge de table » et l'enfant est condamné à se laver avec de l'eau « sale ». Ce bain d'eau « noire » définit une fois pour toutes l'élément « eau » pour l'enfant : l'eau est dorénavant liée au « sommeil noir » et « froid », voire à la mort. Incapable de formuler, dans son langage de personnage enfant, la signification de l'eau comme qu'il le fera dans toute la suite du roman, le narrateur se contente de l'associer naïvement « à la pénombre », « à la nuit » et « au froid ». D'ailleurs, un peu plus tard, alternant les scènes de l'enfant avec celles de l'adulte, il compare le sommeil aux eaux mortes : Marina, l'amante de Pascal vient de partir de chez lui, descend « dans les souterrains de la ville comme dans ceux de l'esprit, chacun dès lors renvoyé non seulement à sa nuit, à celle qu'il lui reste à traverser à la façon, le plus souvent, d'une pierre qu'on lâche dans un puits, mais encore à ces eaux dont nous sortons chaque matin, en nous réveillant, et dont notre mort [...] n'est probablement que la réminiscence anticipée » (37).

La noyade dans les eaux « profondes », les eaux « calmes » et « dormantes » telles que les nomme Bachelard, les eaux « lourdes », les eaux « mortes », est une chute dans la noirceur, celle-ci étant liée au souvenir de la mère chez Pascal. Alors que l'eau renvoie, en général, à la paix du ventre maternel, elle est pour Pascal (comme pour Edgar Poe dont la mère est morte) une « eau mortuaire, toute imbibée des terreurs de la nuit, grosse de tout le folklore de la peur¹ ». Gilbert Durand qui emprunte l'étude de Bachelard sur Poe dans son classement des symboles, désigne l'eau comme « doublet substantiel des ténèbres », « une directe invitation à mourir » ; en effet, « l'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour », elle est « la figure de l'irrévocable² ». Telle est l'eau sombre du lac de la Vézère à Siom, lequel n'est presque jamais mentionné par le narrateur milletien qu'associé aux ténèbres et à la mort. Dans *Le Renard dans le nom*,

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.104.

² *Id.*

Pierre-Marie Lavalps glisse dans l'eau puis réapparaît « au milieu des eaux noires, à l'endroit où la Vézère continue à couler », « ce beau garçon au corps ivoire sortant des flots comme s'il remontait du lit ténébreux de la Vézère » (*RDN*, 54). La baignade n'est pas associée, tel est le cas dans la psychanalyse freudienne, au giron maternel, mais à une descente aux enfers, au monde des morts. En effet, le lac a été formé par le barrage lorsque dans *La Gloire des Pythre*, l'eau a englouti le pont et puis le cimetière. Bien qu'on ait transporté les cadavres dans le nouveau cimetière, les morts pour Pascal reposeraient toujours dans les profondeurs de « cette étendue d'eau malpropre muée en lac profond, calme et noir, avec quoi il fallait pactiser » (*GP*, 178). Ceci attise la peur de l'enfant dans *Ma vie parmi les ombres* où, pour chasser son effroi nocturne, Marie « tapait du pied sur le plancher » :

Marie me toisait sans cesser de taper du pied sur le plancher, dont j'avais conscience qu'il donnait, au-delà de la cave, sur un monde souterrain, dont personne, pas même Marie, ne pouvait mesurer la profondeur et dont la nature me semblait à peu près celle, ténébreuse et froide, du lac dans les eaux duquel on avait repêché, cet été-là, un noyé que j'ai redouté longtemps de rencontrer en nageant, remonté du lit invisible de la Vézère du cimetière englouti [...]. (*VPO*, 48)

L'eau liée à la mort rappelle ici l'image d'une Ophélie shakespearienne flottant sur la surface du lac mais avec les détails horrifiants du cadavre : « la bouche et les yeux grands ouverts, plus gonflé que le cochon qu'on a plongé dans l'eau bouillante » (48). Le lit de la Vézère est devenu un tombeau et si les morts ne surgissent pas souvent, la mort y règne tout le temps. Bachelard explique :

L'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle. Ainsi, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille. [...] La mort dans une eau calme a des traits maternels¹.

Le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* a d'ores et déjà lié la scène du bain à la froide présence de sa mère et au noir, d'où l'eau qui tient de la figure maternelle son aspect négatif, voire horrifiant. *Substitut* maternel, l'eau s'associe au visage maléfique et distant de la mère tel qu'il est vu par l'enfant : dans l'eau noire, l'enfant sent la mort, la chute vers l'inconnu, la descente éternelle et ténébreuse. « La mort dans une eau calme » ressemble à la mort de l'affection maternelle, le « noyé » qui émerge à la surface de l'eau est « l'horreur lente et tranquille » qui ne finit pas de réapparaître. L'enfant milletien échoue dans son expérience d'affection maternelle liée à l'eau, et, comme Pascal Bugeaud, il ne parvient pas « à aimer vraiment [...] l'élément marin : l'élément

¹ G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p.105.

océanique », « [se] méfiant du vent, de l'eau, de l'horizon infini », étant « trop terrien pour cela » (VPO, 443-445).

Est-ce Pascal Bugeaud que l'on entend s'exprimer ici ou bien Richard Millet ? En comparant dans tous les romans de l'auteur la fréquence des descriptions « terrestres » avec celles des allusions aquatiques, nous ne nous étonnons pas que l'auteur, tout comme ses personnages, tende beaucoup plus vers le repos de la terre et des paysages verts. En effet, une scène qui se passe « dans un haut pré » à Siom où Pascal Bugeaud, adolescent, gardait un troupeau de brebis, représente la relation « terre-mère » (nommée ainsi par Mircéa Éliade dans *La Sacré et le Profane*) :

On m'employait à garder un troupeau d'une centaine de brebis, assez loin, dans un haut pré cerné de genêts et le long duquel débouchait le chemin venant de Villevaleix par la Croix de la Demoiselle : un champ vaste, déclive, et si bien arrondi que, lorsque je m'allongeais en son milieu, je ne voyais plus que l'herbe rase et le ciel, avec l'impression [...] d'être allongé au centre d'un œil, ou encore d'avoir la joue sur un ventre de femme, là, dans ce paysage à perte de vue, dans le temps immobile et une solitude plus profonde encore que celle que j'avais connue dans les pacages de Siom où je gardais les vaches avec le père Moreau ou Clément, d'abord parce que la compagnie des vaches se rapproche, par certains côtés, de celle des humains [...] ; ensuite parce que j'étais seul entre ciel et terre, et que rien de meilleur ne pouvait m'arriver, ni de plus juste, ni de plus simple, que ce sentiment d'être là, que je le méritais, que ça m'était accordé comme une grâce [...]. (VPO, 460-461)

« Entre ciel et terre » demeure le personnage milletien lorsqu'il est « en repos », état rare de calme intérieur que l'on trouve chez le Siomois ou encore chez le Corrézien. Le « haut pré » est donc à une altitude qui rapproche le ciel de la terre, telle une montagne au milieu de laquelle on est comme au milieu du monde. D'ailleurs, dans la mythologie, « la montagne symbolise le centre du monde, séjour mythique des dieux » et « selon certaines interprétations de la Bible, la terre ayant servi à créer Adam, aurait été prélevée au mont Moriah, considéré comme le nombril du monde¹. » Le « centre de l'œil » et « le ventre de la femme » évoqués par le narrateur rappellent ce « nombril du monde » qui est, à l'origine, le « lien sacré qui relie l'enfant à sa mère, la créature à son créateur² » ; d'où ce sentiment de « grâce » et de paix, celui de se retrouver au centre du corps de sa mère, de retourner à l'état fœtal et de renaître dans la terre, comme s'il était immergé à la façon d'un baptême, non dans l'eau mais dans la terre. Selon Éliade, « ce rite équivaut à une nouvelle naissance », ce qui prouve la forte relation entre « la femme, la terre et la fécondité. » En effet, il explique que « la femme est mystiquement solidarisée avec la

¹ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.616.

² *Ibid*, p.648.

Terre » et que « l'enfantement se présente comme une variante, à l'échelle humaine, de la fertilité tellurique¹ ».

Revenant à Pascal Bugeaud qui, à cette époque de sa vie, est revenu à Siom auprès de sa tante Jeanne, après la mort de sa grand-mère Louise et a traversé cette enfance qui ne finissait pas, nous déduisons, d'après la description du narrateur, une certaine conscience de l'état où il était : sa relation est désormais avec la nature et les animaux plutôt qu'avec les humains. Sa mère « joue le rôle de la mère légère, insouciante devant ce fils qui avait poussé loin d'elle », et lui n'a « pour elle qu'un sentiment de respect assez éloigné de l'amour filial » (*VPO*, 443-445). On le sent en quelque sorte débarrassé de son doute pour s'être retrouvé dans les bras d'une mère remplaçante, d'une mère naturelle, qui l'a « réenfanté », la « Terra Mater » qui est pour l'adolescent un substitut maternel protecteur qu'il « méritait » et dans lequel il ne voyait « rien de meilleur ».

La terre, dans son aspect bénéfique, est donc un des éléments de la nature qui a pu remplacer la mère, différemment de l'eau que le narrateur a peinte comme un souvenir ténébreux et noirâtre ; il en est de même pour les odeurs et la chair qui renverraient infiniment au souvenir maternel.

L'odeur est pour le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* « [sa] vraie façon d'accéder au monde selon un profond mouvement de plaisir ou de refus [...] » (61). Est-ce accéder au monde originel, à l'enfance ou aux souvenirs amers du passé ? Dans la plupart des livres de Millet, le monde des odeurs ramène le narrateur ou le personnage vers un passé proustien plein de souvenirs et de retours dans le temps. Mais deux sortes d'odeurs emportent souvent le narrateur vers des souvenirs « maternels » : les fragrances à aspect positif qui rappellent l'odeur de la mère réelle, celles dont rêve le narrateur tout au long de sa vie, et les odeurs à aspect négatif qui rappellent l'odeur de la mort qu'il a appris à sentir dans son enfance.

En sentant l'odeur du manteau de M. Quentin qu'il essayait fièrement, Pascal retourne involontairement au souvenir du contact charnel avec sa mère :

[...] un parfum mélangé à une sueur plus forte que celles dont j'avais l'habitude et qui, tout en m'écœurant un peu, me donnait le désir de respirer d'autres fragrances, sur d'autres peaux, comme lorsque ma mère se penchait sur moi pour m'effleurer la joue en m'enveloppant non de ses bras ou de son sourire mais des effluves d'un parfum toujours nouveau et [...] riche [...]. (187)

Ensorcelé par le désir de se blottir contre sa mère, de la toucher et de sentir sa peau contre lui, il retrouve son parfum qui « l'enveloppe » sans oser s'attarder sur le

¹ M. ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, op. cit., p.124-125.

contact charnel imaginaire. Le parfum qui « l'écoeure » le transporte vers le « parfum désiré », le seul qui puisse le ramener vers sa vérité originelle. « L'odeur dans sa première expansion est ainsi, selon Bachelard, une racine du monde, une vérité d'enfance » et « parfois une conjonction singulière d'odeurs rappelle du fond de notre mémoire une nuance odorale si unique que nous ne savons pas si nous rêvons ou si nous nous souvenons¹. » En effet, l'odeur pour le personnage de Millet, en l'occurrence Pascal Bugeaud, est un appel à l'affection maternelle, à l'image sacralisée de la mère, bien que, dans un autre passage, l'enfant ose rattacher son désir charnel du sexe féminin à l'image de sa mère. Lors du discours d'un de ses camarades sur l'odeur de la culotte d'une fille, discours mélangé avec les pensées du narrateur, on entend ce dernier évoquer la mère dans un passage presque érotique :

L'odeur de la femme était pourtant là, mystérieuse, subtile, soutenait Jean-Louis Toulx, dans ce mélange de parfum et d'immondice, de savon et de sueur qui nous troublait plus que nous ne l'admettions, même si elle ne nous arrachait pas les soupirs ou les exclamations qui nous venaient à la bouche lorsque le vent nous faisait grâce de soulever un pan de linge sur les deux lourdes grappes qui frémissaient au torse de Bernadette Brun des cris et des soupirs qu'un jour nous convertirions en râles, en souffles rauques, en implorations, en un chant de détresse et d'adieu à l'enfance ; et alors que je m'émouvais de la figure d'une jeune Gitane surprise à sa toilette, des senteurs contradictoires d'une culotte d'adolescente, des lourds parfums d'une mère toujours absente, l'arrivée d'un petit cirque sur ces hautes terres, au printemps, suscitait encore un émerveillement [...]. (VPO, 297-298)

Le « désir de l'Éternel féminin » dont parle Marthe Robert est applicable dans la narration des personnages milletiens. Il est vrai que l'odeur déclenche un souvenir, un désir ou une image mais quand il s'agit d'une odeur de femme, le retour charnel vers la mère est inévitable. En effet, Marthe Robert explique le phénomène du « double romantique » où « le héros dédoublé n'a ni ami, ni ennemi, ni but d'action qui ait en soi une valeur irremplaçable, il ne rencontre même pas de femme à aimer, puisque, incapable de distinguer des individualités, il ne connaît que la Femme éternelle, éternellement changeante et unique sous ses innombrables visages, qui contient toutes les partenaires amoureuses possibles sans qu'aucune puisse jamais l'égalier en perfection et en pureté². » Le « dédoublement » naît lorsque l'enfant est déchiré entre le rêve et la réalité : il choisit alors de se projeter dans l'imaginaire et de l'incarner dans sa propre réalité. Pascal est séduit par le discours de son ami et, se donnant à ses rêveries en insérant son « je » à la suite de la description érotique, lance ses propres visions et met en évidence la « contradiction » des senteurs : celles de la « culotte d'adolescente » et, juste en face,

¹ G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.120.

² M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p.125.

« les lourds parfums d'une mère toujours absente ». Les deux odeurs ne peuvent pas être mêlées dans l'imaginaire d'un enfant comblé d'affection maternelle du fait que la mère reste la figure interdite par excellence. En revanche, dans ce passage, l'érotisme et la figure de la mère se superposent dans un sens : l'absence de la mère a la même valeur que l'interdit sexuel avec l'adolescente. Il ne lui est pas « permis » de profiter de la présence maternelle (donc charnelle) ni de la chair sexuelle. La « conjonction d'odeurs » confond le désir sexuel de l'adolescent avec le besoin d'affection maternelle de l'enfant. Le désir charnel est donc ainsi, à côté des odeurs ensorcelantes, un des moyens les plus efficaces pour se rapprocher de la mère par l'imaginaire abondant du personnage milletien, celui-ci se tenant toujours au bord des odeurs néfastes qui le tirent infiniment vers la nuit ténébreuse, vers le puits obscur de l'enfance, vers le gouffre éternel de la mort.

Chapitre deuxième : Le vertige des gouffres

Dans une constellation d'images sombres et sinistres, l'œuvre de Millet s'enlise dans une obscurité néfaste qui est en même temps, selon Gilbert Durand, isomorphe de la profondeur de l'abîme. Le narrateur est soumis à une chute permanente sous différentes formes : une chute natale, une chute anatomique (complexités de digestion), une chute sexuelle, une chute temporelle ou mortelle et surtout une chute dans « le puits obscur et infernal de l'enfance. » Parfois une superposition de l'auteur et du narrateur ainsi que du personnage évoque une même idée qui se répète dans les romans, les récits et les essais de Millet : l'écrivain se penche sur lui-même, s'ouvre sur son propre abîme et se suspend à son propre vertige. Philippe Feuillie dans *La Voix d'alto*, par exemple, prend la voix de Richard Millet et s'exprime :

Nous ne demandons qu'à être ouverts, vidés, épuisés, rendus à toutes sortes de sommeils. Nous sommes avides de notre propre mort alors que nous croyons désirer vivre et que nous voulons ignorer que vivre n'est rien d'autre qu'en appeler au plus lointain de soi, à ce moment où l'enfance et la mort cessent d'être contradictoires. (VA, 50)

« Le plus lointain de soi » est ce moment où l'on touche le fond du gouffre et où les ténèbres rendent aveugle jusqu'à confondre « enfance » et « mort ». L'angoisse de la nuit, des ombres, des tombes et des images noires est née de ce vide obscur où les paysages sortent des rêveries perturbantes, les caves et les greniers sont les tombeaux du temps et les chambres noires des lieux horribles de chute natale et de chute dans le temps originel.

Dans « l'imaginaire du ventre », tout est chute et dans « les ténèbres néfastes », tout est noir. Dévorer, avaler, manger, digérer, déféquer et éjaculer révèlent, un à un, la chute fatale du corps, voire la mort. Et les ombres, les caves, les greniers, les tombeaux, les chambres noires, les paysages nocturnes, le froid, la nuit et le bruit alimentent l'imaginaire milletien des images les plus terrifiantes de l'abîme personnel. Enfant, le personnage de Millet se déchire entre sa peur de la nuit, sa souffrance physique et ses désirs sexuels. Entre le vide et le noir, Richard Millet tente de représenter l'enfance de tous ses personnages dans à peu près le même cadre spatial froid et obscur qu'est Siom et explique ainsi la souffrance de ses personnages, laquelle est toujours localisée dans l'enfance.

Section 1- L'imaginaire du ventre

1.1- Le « paysage alimentaire »

« Le paysage alimentaire s'impose [dans l'œuvre de Millet] avec autant d'évidence et de continuité que le paysage corrézien auquel il se trouve intimement lié¹ », écrit Sylviane Coyault dans son article « La soupe et autres cuisines de Richard Millet ». Elle explique qu'évoquer la nourriture ne renvoie pas uniquement à une étude « quasi ethnologique du monde rural » mais aussi revêt une « valeur mémorielle ». En effet, pour Millet, deux cuisines différentes composent ses deux paysages méditerranéens, la cuisine française rurale et la cuisine libanaise.

Dans les récits comme dans les romans, la mère du narrateur (sans doute celle de l'auteur aussi) interdit à son fils certains aliments qui feraient la jouissance d'un enfant et même d'un adulte. Dans *Ma vie parmi les ombres* (roman) comme dans *Brumes de Cimmérie* (récit), le narrateur évoque les interdits culinaires de sa mère : celle-ci obsédée par « ce qu'elle appelle ses crises de foie », lègue à son fils « la terreur que lui inspiraient les œufs, le lait, le chocolat et les glaces, qu'elle ne digérait pas et qu'elle interdisait à Marie, à Louise, et à Jeanne de [lui] donner. » Malgré tout, il s'en régalaient en cachette en « ne résistant plus à la tentation » et en « mange[ant] du chocolat ou, surtout, ces œufs au plat dont la métamorphose et l'odeur dans la poêle [le] ravissaient » (*VPO*, 348-349).

Une scène pareille est racontée aux premières pages du récit libanais *Brumes de Cimmérie* où le narrateur se souvient de son enfance à Beyrouth et surtout de sa mère :

[... ma mère] qui m'interdisait [...] les crèmes glacées sous le prétexte qu'elles lui faisaient mal au foie, les quelques piastres qu'elle me donnait étant réservées à un *kaaké* au thym ou à l'une de ces mauvaises glaces à l'eau vendues par des marchands ambulants souvent plus jeunes que moi. Le goût de ces glaces reste étrangement lié, dans mon esprit, à la forme des petits carreaux couleur crème tapissant les trottoirs ; ils ne subsistent que par endroits, rue Badaro, et me font toujours songer à des carrés de chocolat blanc, friandise également interdite par ma mère, tout comme les œufs et la crème, si bien que ce sont là des choses que je mange le plus volontiers, aujourd'hui, et toujours avec un sentiment de transgression [...]. (*BC*, 14)

En fait, nous trouvons du commun entre ces aliments interdits, dans l'étude de Christiane Beerlandt sur *La Symbolique des aliments*².

Tout d'abord, *l'œuf* symbolise « le fait de chercher un abri en soi-même » et « l'être humain qui a envie d'un œuf [...] aspire à trouver refuge en lui-même de manière

¹ S. COYAULT, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.9-10.

² Bien que l'analyse soit plutôt personnelle, elle peut tout de même être un appui pour notre étude du personnage milletien.

à se sentir intimement accueilli et protégé dans son propre nid [...]»¹. Ensuite, « *le lait* symbolise une sorte de “Force contraignante” : c’est la Femme-Mère en l’être humain qui l’oblige à porter son regard sur lui-même, sur ses possibilités, sa puissance, sur la “page vierge” qu’il porte en lui et qui attend d’être reconnue, acceptée, développée² ». Par ailleurs, « celui qui a envie de *chocolat* au lait s’invite à s’unir au doux ondoisement des flots maternels originels³ ». Enfin, l’amateur de la *crème glacée* « s’empêche trop souvent de profiter vraiment du moment présent. Il ne trouve pas assez de joie en lui-même⁴ ». C’est comme si l’on analysait le personnage de Pascal Bugeaud ou de Thomas Lauve par exemple, ou même de Céline Soudeils : l’enfermement sur soi, l’introspection, le besoin d’affection maternelle, le désir de retour au stade fœtal et l’absence de joie ou le perpétuel sentiment d’écart et de mélancolie, tout cela est déjà analysé dans notre étude sur l’enfant milletien. La série des interdits alimentaires reflète ainsi le caractère du personnage souffrant d’un manque affectif et son désir de revenir à l’état originel.

En outre, les mets interdits font face aux mets servis à Villevaleix, chez la grand-mère de Pascal :

[...] de la soupe, des légumes bouillis, des pâtes, de la salade, du porc sous forme de petit salé, de jambon, de pâté, d’andouille ou de boudin, quelquefois un poulet ou un lapin, tous les vendredis, acheté au poissonnier ambulancier d’Eymoutiers ou apportée par un braconnier à qui elle donnait en échange quelque invendable article de quincaillerie, une truite qui est le seul poisson, que j’aie connu jusqu’à l’âge de dix-sept ans, puisque ma mère m’interdisait la friture de goujons quelquefois préparée par Jeanne avec la pêche d’un client [...], les sardines à l’huile d’arachide exclusivement [...] et les filets de maquereaux au vin blanc, que ma grand-mère servait les mauvais jours, lorsque l’humeur sombre se jetait sur elle [...]. (VPO, 249-250)

La soupe, qui occupe le titre de l’article de Sylviane Coyault, désigne dans le monde rural des années 1950 et plus particulièrement dans « le paysage alimentaire » de Millet, aussi bien « l’entrée que, par synecdoque, le repas tout entier » (CN, 301). Selon l’auteur de l’article, « les usages alimentaires définissent aussi bien la vie quotidienne en Limousin au siècle dernier, que les êtres qui l’ont habitée, y ont travaillé et y sont morts. Le Limousin, ou toute autre province reculée ou démunie⁵ ». En matière de nourriture, on sent l’esprit campagnard des préparations : tout se mange selon une certaine tradition éloignée des mets citadins. On cuisine la viande de l’animal fraîchement abattu, le

¹ Ch. BEERLANDT, *La Symbolique des aliments*, Ostende, Éditions Altina, 1997 ; Nazareth, Beerlandt Publications, 2005, p.264.

² *Ibid.*, p.257.

³ *Ibid.*, p.490.

⁴ *Ibid.*, p.501.

⁵ S. COYAULT, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.10.

poisson que l'on pêche le jour-même, la salade du jardin et la soupe traditionnelle dont la recette est détaillée dans *La Confession négative*, et dont Pascal Bugeaud raffole :

[...] ma sœur me servirait de la soupe préparée par ses soins, sur mes indications, selon une formule qui, avec les pommes de terre, les carottes, les navets et un poireau, avait la clarté et la solidité de la sonate classique, laquelle admettait des variantes ornementales, comme du chou, de la rave, du persil, du tapioca ou du vin [...].

Et puis il se souvient des plats que réussissait Jeanne :

[...] le petit salé aux lentilles, ou la potée aux choux, ou les pommes de terre sautées aux fines herbes [...]. (301)

Cette soupe est restée dans sa mémoire d'enfance, dans ses souvenirs proustiens qui ont été sollicités par l'odeur de la soupe aux lentilles – plat libanais par excellence - « en train de mijoter » à Faytroun. À ce plat s'ajoutent certains aliments libanais que l'auteur mentionne fréquemment dans ses récits surtout et qui construisent l'autre rive culinaire de son enfance et de son âge adulte. Il y a les aliments qu'il abhorrait au Liban comme la viande qui lui « répugnait si fort que [sa] mère ne [lui] en a plus donné que hachée ou bien sous forme de biftecks reconstitués, importés des États-Unis, vendus, rue Hamra, sous le nom de steackets, et non moins insipides que les glaces à l'eau des vendeurs ambulants » (BC, 15). Il y a, en revanche, les nourritures libanaises qu'il aimait, les *manakich* par exemple :

[...] j'aimais ces galettes chaudes roulées sur elles-mêmes avec un peu d'huile d'olive et du thym en poudre, mais qu'on pouvait servir aussi avec de la viande hachée ou du fromage fondu. (CN, 151)

Il raffolait aussi de « la confiture de coing fabriquée à Chtaura » (83), de l'arak « d'excellente qualité qui venait de Sebaal »(165) et, bien plus tard, de la viande de bœuf dont il analyse la relation avec l'être humain dans un récent texte inédit paru dans la revue *Littératures*, intitulé « L'être-bœuf ». Il y avoue avoir, « à présent », pour la viande « un goût extraordinaire qui [lui] est venu en même temps que la découverte du corps féminin¹ ». Dans ce texte, il fait donc hommage à la côte-de-bœuf en relatant les événements d'un dîner beyrouthin en compagnie d'un ami et de deux femmes. Et dans l'autre partie du texte, il décrit « l'être-bœuf » qu'il a remarqué lors d'un dîner dans un restaurant isolé à Faqra, *Chez Michel*, et où il y avait un repas de première communion : un repas typiquement libanais où les entrées variées et nombreuses s'unissent dans l'appellation *mezzé*. L'homme décrit « distribu[ait] à sa droite et à sa gauche » des bouchées des assiettes qui étaient devant lui :

¹ R. MILLET, « L'être-bœuf », dans *Littératures*. Richard Millet, *op. cit.*, p.168.

[...] des fèves [...], des feuilles d'artichauts, des cœurs de salade, de petits concombres au vinaigre, des radis roses, du labné, du hommos et, du babaghanouge, présentés dans des cornets de pain arabe, et puis des morceaux de viande auxquels il ne goûtait pas [...]¹.

Le *mezzé* libanais traditionnel comprendrait parfois plus d'une soixantaine de plats. Dans cette courte description, Millet met l'accent sur la façon avec laquelle sont consommés ces assortiments et, plus vulgairement, à travers la caricature d'un homme gras et gros, « immense, la tête rase, les épaules larges, le cou épais, semblable à un Cosaque hollywoodien.² » Ensuite, l'auteur ajoute que c'était cet homme-là, le bœuf dont il avait partagé avec son ami les côtes, au restaurant *Beyrouth Cellar* au début du texte. L'image met l'accent sur une certaine gourmandise libanaise, d'une part à cause du nombre des plats, et d'autre part, à cause de la description d'un homme qu'il nomme l'être-bœuf. C'est ainsi que « le paysage alimentaire » libanais diffère tout à fait du français et plus particulièrement de l'alimentation du Limousin. Mais dans l'un et dans l'autre, l'aliment interdit est commun (les glaces, les œufs, le chocolat, le lait...). En effet, c'est exactement cette nourriture qui fait de Millet un enfant à la santé fragile, et un écrivain « dont l'obsession de l'ingestion, la digestion, puis de la défécation témoigne d'un rapport beaucoup plus inquiétant au corps ou à la matière³ ». La description des plats, de leurs odeurs, de leurs recettes et de leurs goûts met en relief les aliments qui, après leur métamorphose dans le corps, lui causent des « dérangements intestinaux » et qui le laissent, depuis son enfance, des heures aux toilettes.

1.2- La cavité puante

Interrogé par Chantal Lepeyre-Desmaison sur la source de « son obsession » pour « l'abjection corporelle », Richard Millet avoue :

J'ai été autrefois, à Beyrouth, affligé d'amibes, de ténias, de colopathies diverses qui m'ont contraint à passer des heures interminables, le plus souvent nocturnes, dans les toilettes, grand lieu de souffrance mais aussi de lectures, de songes, de bonnes résolutions, bien déterminé à me refaire une santé avant de m'apercevoir que je resterais fragile toute ma vie. [...] j'ai vécu pendant des années avec la peur d'être trop loin des toilettes [...]. (FC, 143-144)

Il suffirait d'écouter l'auteur s'exprimer sur sa propre expérience de maux de ventre quand il était enfant pour comprendre toutes les souffrances intestinales qu'ont

¹ *Ibid*, p.180.

² *Id.*

³ S. COYAULT, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.10.

subi Pascal Bugeaud, Jean Pythre et Thomas Lauve. Les trois personnages souffrent de dérangement digestif mais c'est surtout dans le roman *Lauve le pur* qu'il est question « de corps, de ventres et d'obscénité » selon les mots de Christian Morzewski dans son article « Lauve l'impur ou la question de l'obscénité... »

« L'enfance de Thomas Lauve, écrit-il, s'est surtout trouvée écartelée entre la pureté désincarnée et pour ainsi dire éthérée de sa mère, et l'omniprésence du *bas* corporel qui s'exprime chez le père¹. » En effet, Thomas l'adulte qui traverse Paris, misérable dans son pantalon souillé d'excréments après « un soudain mal de ventre, une sueur froide [et] des convulsions » (*LP*, 15), avait, dans son enfance, « passé une bonne partie de son temps avec ses pantalons autour des chevilles, dans tous les cabinets de Siom » (65) et subissait chaque matin la « fierté » de son père après la défécation : « il est donné à tout homme une fois dans sa vie, de tirer de ses entrailles un étron magnifique, une sorte de chef-d'œuvre » (185).

Christian Morzewski explique :

La mère si belle, mais si distante, si froide et si vite enfuie, vit un scénario d'étiollement bovaryste au fond de ce pays arriéré et sait à peine embrasser son enfant le soir. Le père n'est pas plus doué pour la tendresse, en particulier dans le rituel matinal de la défécation, source d'incompréhension mutuelle, de déception, de frustration et de honte réciproques (le père aimerait qu'en cela aussi le fils lui ressemble, ce qui serait pour celui-ci gage de meilleure santé, mais l'enfant, « maigre comme un petit Chinois », quand il n'est pas opiniâtrement constipé, arrive tout juste à faire quelques « crottes de bique » !) Sans doute est-ce cette scène humiliante pour l'enfant qui explique ensuite ses séjours répétés et prolongés aux toilettes de l'école, lui valant moqueries et punitions².

L'auteur lie la souffrance physique de l'enfant au manque d'affection des parents. D'ailleurs, Pascal Bugeaud exprime cette idée en parlant des *imaginaires* « coliques néphrétiques » de sa grand-mère et de sa mère, et de ses propres diarrhées fréquentes en justifiant : « des êtres tels que nous, incapables de se parler ou de se témoigner de l'affection, s'exprimaient par leur système digestif et trouvaient à s'aimer grâce à leurs maux » (*VPO*, 429). Le ventre évoque donc une « chute sentimentale » semblable à « l'inquiétude sexuelle » dont on parlera dans le passage suivant. Selon les termes de Gilbert Durand qui réunit les « symboles catamorphes » dans le régime diurne de l'image, « le ventre est bien le microcosme euphémisé du gouffre³ ». Il cite Bachelard qui considère le ventre comme « l'outre des vices » et évoque l'image des égouts de Paris dans le roman de Victor Hugo, *Les Misérables*, image fort semblable à celle du métro de

¹ Ch. MORZEWSKI, « Lauve l'impur ou la question de l'obscénité dans l'œuvre de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.105.

² *Id.*

³G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.130.

Paris qui emmène Thomas Lauve dans ses habits souillés vers Nogent. L'égout parisien de Hugo est un « polype ténébreux, tortueux... d'où se dégagent des pestes... gueule de dragon soufflant l'enfer sur les hommes » et il est pour Durand le « ventre de la ville où se cristallisent les images du dégoût et de l'épouvante ». Il ajoute que « dans toute l'œuvre de Hugo, le bas-fond moral appelle le symbolisme de l'égout, de l'immondice et les images digestives et anales¹ ». Le même « bas-fond » moral existe chez les personnages de Millet ; le manque d'affection et la frustration des enfants se dévoile dans les complexités intestinales, l'intestin étant, pour Durand, « cet égout vivant » qui rappelle l'image du labyrinthe donc celle du Minotaure, mythe qu'évoque Sylviane Coyault dans son article déjà cité. Elle y évoque André Siganos, auteur du *Minotaure et son mythe* en expliquant :

Les avatars du labyrinthe dans la littérature contemporaine correspondent à un certain nombre de traits et de représentations, parmi lesquelles figurent les entrailles, l'enroulement intestinal, les processus régressifs².

Tout ce qui s'allonge et qui présente un mouvement quelconque au fond de ses longueurs ressemble au grouillement anarchique infernal. Morzewski compare la traversée de Paris par Lauve à « une sorte de descente dans les différents cercles de l'enfer dantesque³ » comme on avance dans les tournants infinis du labyrinthe vers le Minotaure, donc vers la mort. Coyault parle de la métamorphose alchimique de la matière dans le corps, d'une « douloureuse métamorphose du réel intériorisé dont on se délivre⁴ », comme se laisserait aller à la mort. Le Minotaure est également évoqué par Millet dans son article « L'être-bœuf » où il décrit son goût pour « la bonne chair » dans tous les sens du mot. Les deux hommes partagent une côte-de-bœuf pour se perdre ensuite dans les confins du labyrinthe intérieur et se laisser dévorer par le Minotaure :

Autant dire que nous avons été mangés par le bœuf, Élie et moi, et non, comme on pourrait le croire, par les femmes, étant même devenues la proie du Minotaure qui hante ces infinis replis de nous-mêmes où nous nous égarons en hélant des figures impossibles. Ce Minotaure n'est rien d'autre qu'une projection sexuelle du Temps [...]⁵.

L'aspect digestif et l'aspect sexuel du ventre sont représentés dans la brutalité de l'acte : « être mangé par le bœuf » et « devenir la proie du Minotaure. » La fin du dîner

¹ *Id.*

² S. COYAULT, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.15.

³ Ch. MORZEWSKI, « Lauve l'impur ou la question de l'obscénité dans l'œuvre de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.104.

⁴ S. COYAULT, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.16.

⁵ R. MILLET, « L'être-bœuf », dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.179.

est couronnée par une lente avancée vers le labyrinthe sexuel, vers l'abstinence des désirs où « héler les figures impossibles » est la seule voie du plaisir, celui-ci n'étant que l'autre côté de la mort. Le jeu de la digestion, du plaisir et de la mort est résumé par Durand :

Si le tube digestif est en effet l'axe de développement du principe de plaisir, il est également en nous la réduction microscopique du Tartare ténébreux et des méandres infernaux, il est l'abîme euphémique et concrétisé. La bouche dentée, l'anus, le sexe féminin, surchargés de significations néfastes par les traumatismes qui diversifient au cours de l'ontogénèse le sadisme dans ses trois variétés, sont bien les portes de ce labyrinthe infernal en réduction que constitue l'intériorité ténébreuse et sanglante du corps¹.

Ce sont surtout « les ténèbres intérieures » de la sexualité et de la métamorphose du corps qui occupent les premières inquiétudes de l'enfant milletien soumis souvent à un plaisir imaginaire qui finit par une chute chaotique vers une certaine mort qui n'est que la fin de l'enfance.

1.3- L'inquiétude sexuelle : dialogue avec la mort

La sexualité et la mort se mêlent étroitement chez certains personnages adolescents de Millet. Les trois figures d'adolescents des trois premières nouvelles du recueil *Cœur blanc*, « Cœur blanc », « L'Offrande méridienne » et « L'Autre miroir » vivent une expérience d'initiation aux toutes premières découvertes érotiques qui finissent toutes par une mort tragique. Et les trois narrateurs de la « trilogie noire », « L'Angélu », « La Chambre d'ivoire » et « L'Écrivain Sirieix » vivent « une leçon de ténèbres où « l'apprentissage est une épreuve liée au sperme et au sang, où l'on découvre le mal² ».

Dans « Cœur Blanc », une jeune fille, Nadine, juchée sur un arbre, meurt après être tombée du tilleul où elle observait un jeune apprenti boulanger « qui asperge le monde du produit de ses masturbations fréquentes, désinvoltes et inopinées³ » :

Je me suis approché : Nadine gisait sur le ciment, la tête baignant dans un peu de sang, parmi des feuilles et des fleurs ; ses yeux étaient ouverts ; elle respirait doucement et se mit à sourire lorsqu'un peu de farine s'échappant de mes cheveux tomba sur sa figure. (CB, 26)

La farine, substitut blanc du sperme dans cette dernière scène de la nouvelle, se mêle au sang frais de la jeune adolescente comme pour couronner de fleurs blanches la cérémonie endeuillée.

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.133.

² Y. HAENEL, « La trilogie noire de Richard Millet », dans *L'Œil-de-bœuf*, op. cit., p.47.

³ M. MELKONIAN, « Figurines », dans *L'Œil-de-bœuf*, op. cit., p.33.

Une autre jeune adolescente de douze ans, cachée entre les bottes de paille, assiste à la conquête du « liquide blanc » d'un soldat allemand au milieu d'une cour où entrent un officier et ses soldats pour l'exécuter. Après être délivré de son « liquide blanc » et dans toute sa nudité, le soldat dansait avant l'exécution comme s'il fêtait lui-même sa propre mort devant le regard curieux de la narratrice.

Le soldat nu a violemment tressailli, il a semblé danser encore en tournant une fois sur lui-même, les mains recroquevillées autour d'une étoile de sang qui s'agrandissait sur sa poitrine ; puis il s'est effondré ; il regardait de mon côté et j'ai cru le voir me sourire. (42)

La cérémonie de mise à mort a unifié le sang, la nudité, le blanc, la danse et, enfin, la joie (« le sourire »), comme si la délivrance du corps ne se réalisait que par le rejet du sperme avant la mort.

Un troisième « liquide blanc » et une troisième mort atteignent respectivement deux jeunes adolescents : le premier se poste devant un miroir où il voit le reflet de l'autre presque du même âge, tous deux nus et seuls dans leurs chambres. Un soir de septembre, après s'être retiré sa « blancheur », le premier garçon regarde s'agenouiller et s'allonger le deuxième pour prendre la posture de la mort laquelle n'est découverte par le narrateur qu'à l'aube :

Je dus m'assoupir un peu avant l'aube. Des piaillements innombrables se mêlèrent à un lointain carillon. Je retrouvai l'eau pâle du miroir. Le garçon n'avait pas bougé. Un peu plus tard, je vis entrer un homme, suivi de deux femmes ; ils se penchèrent vers lui avec de grands gestes désordonnés. J'entendis, très assourdis, des paroles et un long cri féminin. Les pieds disparurent du miroir dans lequel je pus voir surgir le corps entier, la tête renversée, les paupières fermées : il avait, dans les bras de l'homme, un sourire paisible d'enfant qui dort. (56)

Pour célébrer l'union dans la délivrance, l'autre adolescent semble s'offrir entièrement au premier qui, à travers les reflets miroitants, lui offrait tout l'été son sperme. Le dernier sourire est analysé par Martin Melkonian comme « le sourire d'un masque – le rictus recomposé du diable » puisque « la jouissance manuelle du premier entraîne la mort du second » et que les deux, à ce moment, « se superposent » : « si chacun voit un double dans un miroir, ce double ne peut être que soi-même¹. » Et ce que Melkonian appelle « des criminels d'abandon », on peut le désigner par « victimes de délivrance » : les deux garçons sont un même être se noyant dans le miroir, dans la psyché de son intérieur troublé et qui trouve la voie de sa délivrance dans les mains de son alter ego déjà mort.

¹ *Ibid*, p.35.

Les trois personnages de ces nouvelles se trouvent ainsi au cœur de la mort dans ce qui s'attache à la sexualité masculine : le secret de la jouissance est mêlé à l'horreur de la mort, tous deux jaillissant d'une seule et même profondeur. Melkonian s'étonne de la voix « muette » qui dessine ces scènes : « Et avec quelle sûreté Millet nous mène-t-il jusqu'au-dedans de l'être ! », pour, un peu plus tard, résumer ces trois paysages humains en une phrase :

Cœurs blancs, sexes rouges, lèvres intimes impatientement fourragées, humeurs lactées, gestes archaïques : nuits de la blessure, jours de la jouissance, fumigènes de l'ordalie¹.

Cette description « sanguine » fait appel au texte de Yannick Haenel sur la « trilogie noire de Richard Millet » où, comme une synthèse des trois nouvelles, il utilise un champ lexical semblable à celui de *Cœur blanc* :

À force de scruter ses propres abîmes, on voit de la tricherie partout, on joue avec son enfer, on goûte à sa propre mort et à celle de l'écriture, on se perd, et les autres s'en vont².

Dans *L'Angélu*, le narrateur est un adolescent dont le père est boucher et la mère pianiste. Déchiré entre les complexes de l'adolescence et les obligations parentales, il se taillade le bout des doigts et laisse couler le sang le long de son corps en disant :

Je vécus dès lors entre l'ivoire et le sang, le sperme que je me soutirais et la musique qui commençait à m'habiter vraiment. (*Ang.*, 34)

Refusant de jouer au piano, regardant son père abattre les vaches et découvrant les douleurs physiques, l'enfant se baigne dans le rouge sanguin et le blanc sexuel. N'est-ce pas encore une sorte de délivrance qui rapproche le corps de la mort pour se débarrasser du poids d'une perte définitive qui est la perte de l'enfance ?

Dans *La Chambre d'ivoire*, le narrateur paraît un enfant soumis aux caprices de son frère aîné Antoine qui partageait avec lui le rituel du « liquide blanc » :

Je m'agenouillai devant lui, plaçai mes mains en conque près de sa verge pour y recevoir la semence qu'il se soutirait dans un silence parfait. (*CI*, 99)

Dans cette scène, il n'est pas question de mort mais juste de la délivrance d'un adolescent pour le compte de son frère adolescent aussi. Mais une autre scène qui la suit joint la mort, la sexualité et, en quelque sorte, l'inceste : les garçons ont une sœur, Léa, que le narrateur « détest[e] d'emblée ». Le décès de Léa quelques mois après sa naissance met en scène la jouissance mêlée à la mort :

¹ *Ibid*, p.34.

² Y. HAENEL, « La trilogie noire de Richard Millet », dans *L'Œil-de-bœuf*, op. cit., p.50.

Léa mourut quelques mois plus tard. Je jubilai à part moi. [...] Je ne parvenais toujours pas à concevoir qu'elle eût été notre sœur ; et les larmes silencieuses de ma mère m'indignaient. Antoine se pencha sur la morte et lui baisa les lèvres [...] Antoine sortit derrière moi. [...] Il me parla de douceur, de l'extrême douceur des lèvres de Léa, qu'il avait même effleurées de sa langue, non sans effroi, comme pour y trouver il ne savait quelle humidité. À cet instant, nous étions si près l'un de l'autre qu'Antoine inclina la tête vers la mienne et, plusieurs fois, effleura ma bouche de ses lèvres en murmurant : " Ne la sens-tu pas ? Ne la sens-tu pas ? " Il riait doucement, un peu comme on se retient de pleurer. Je posai mes doigts sur ses lèvres et me mis à sangloter. (102)

Les deux scènes du liquide blanchâtre de l'aîné et de la mort de la sœur ressemblent aux scènes infernales des nouvelles déjà citées. L'adolescence est la phase de la découverte du corps, en même temps que de l'abîme intérieur ; elle puise dans les reflets intérieurs de l'être nouveau qui apparaît après la perte totale de son enfance, une perte dont il est tout à fait conscient.

Dans *L'Écrivain Sirieix*, la mort n'est pas tout à fait apparente sauf que le narrateur adolescent assiste à la masturbation d'un ouvrier arabe dont « le liquide laiteux » (*ES*, 206) se répand sur le bois de la scierie de son père. En effet, les trois nouvelles de la trilogie et les trois autres déjà citées témoignent toutes d'un mélange excessif de la mort et de la sexualité. Ce mélange est expliqué par Haenel :

Si la sexualité est vécue comme une épreuve et une entrée dans le territoire des tourments, chacune des scènes initiatiques est suspendue entre paradis et enfer ; le sordide est lié à l'innocence, et l'on se trouve autant par ces révélations rejeté vers les "terreurs nocturnes" qu'ouvert aux ténuités infinies du désir, au corps d'autrui, aux ivresses futures¹.

Les « terreurs nocturnes » sont celles de l'adolescence face au néant de la vie qu'on ne peut plus appeler *enfance*. Le corps essaie d'échapper aux frustrations et se laisse aller entièrement à un autre corps pour s'y trouver guéri, renaissant dans une nouvelle vie, dans un « ailleurs » intouchable et inaccessible sauf par le biais de la mort. Les transformations de la chair sexuelle reflètent selon Gilbert Durand cette « attitude angoissée devant la mort et devant le temps » et « lorsque la mort et le temps seront refusés ou combattus au nom d'un désir polémique d'éternité, la chair sous toutes ses formes [...] sera redoutée et réprouvée en tant qu'alliée secrète de la temporalité et de la mort. » Ce que Durand appelle « le microcosme de la chute en miniature », « la chute intérieure et coenesthésique sous sa double forme sexuelle et digestive² » est bien l'image de l'angoisse devant l'inconnu, devant la perte de l'enfance, devant la mort d'un temps révolu, l'image d'une chute croissante dans le temps.

¹ *Ibid*, p.48.

² G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.133-134.

1.4- Le puits obscur et infernal de l'enfance ou la profondeur chtonienne

En parlant de la « trilogie noire » de Millet, Yannick Haenel écrit :

Chaque récit plonge dans les gouffres nauséabonds de soi (où se mêlent prétentions, orgueils, pathos, complaisances, instincts meurtriers, haines) afin de passer à l'épreuve du miroir [...] il s'agit de faire l'expérience du mal [...] d'en passer par le tumulte, de marcher dans les ténèbres, afin, comme disent les Écritures, de "mourir au péché"¹.

Le ventre, source de malaise et d'inquiétude, serait-il le foyer des « gouffres nauséabonds de soi » ? Depuis cette cavité puante sortent les saletés de la « dépouille humaine » et au creux de ces entrailles ténébreuses, l'on revoit son propre visage déformé par la perte de l'enfance et puis la déchirure s'élargit : tenter de se sauver des profondeurs chtoniennes ou se faire noyer dans le puits obscur et infernal de l'enfance, celui d'où il serait impossible de sortir ?

On entend Richard Millet raconter un court souvenir de son enfance dans *Brumes de Cimmérie*. Entrant dans la cour du Collège du Sacré-Cœur à Beyrouth après trente-cinq ans, il se revoit sur la scène du théâtre du collège récitant *Le Lion et le Rat* de La Fontaine devant un grand public et cherchant le visage de sa mère parmi une centaine de spectateurs :

Si ce théâtre existe encore, ce n'est qu'un théâtre d'ombres, une sombre caverne rouge et blanc, une sorte de bouche ou de sexe dont le visage maternel était, par son invisibilité (mais non l'absence), l'extension heureuse, le visage étant avec la voix tout ce qui nous reste du ventre dont nous avons été expulsés et dans quoi je veux voir l'origine de mon goût pour la pénombre et la clarté nocturne. (BC, 66)

Un ensemble d'images isomorphes y est cité : « ombres », « sombre caverne rouge et blanc », « bouche », « sexe », « ventre », « pénombre », « clarté nocturne. » Les couleurs et les formes dessinent une cavité, un creux noir, un gouffre aux éclaircies possibles. « Les ombres » renvoient aux êtres absents des souvenirs, « le sombre » à la salle de théâtre noire, « le rouge » au « velours rouge sang des fauteuils et des murs » (BC, 65), « le blanc » aux lumières de la salle ainsi qu'à l'apparition attendue du visage maternel, « la bouche » à la « dévoration » audio-visuelle des spectateurs ou à la bouche de la mère comme à son « sexe » ou à son « ventre » qui constituent tous les trois, le lieu de la perte et en même temps celui du salut : leur « pénombre » protège le fœtus ou le mord comme Kronos dévore ses enfants. La bouche est le lieu « de la manducation »,

¹ Y. HAENEL, « La trilogie noire de Richard Millet », dans *L'Œil-de-bœuf*, op. cit., p.49.

« de la voracité sadique », « de la gueule dévastatrice » et du « mugissement terrifiant¹ » ; « le ventre sexuel » et « le ventre digestif » sont liés à « la manducation de la chair animale » qui « est toujours reliée à l'idée du péché² » et la « clarté nocturne » est, finalement, la fine éclaircie du salut éternel. Durand explique que Bachelard « montre comment le cri humain est lié à la “bouche” des cavernes, à la “bouche d’ombre” de la terre, aux voix “caverneuses”³ ». Cette image, on peut la voir incarnée dans la scène des Pythre où André, le père, menace ses enfants, Médée, Suzon et Jean de les jeter dans le puits :

[...] ce puits sans margelle où il [le père] menaçait de nous jeter, Médée et moi, et aussi Suzon, d’une main attrapant le couvercle, de l’autre resserrant ses doigts énormes sur mon cou et m’approchant la tête du trou dans lequel il se mettait à crier comme le diable, je ne comprenais pas, ce n’était pas notre patois ni du français, on aurait dit que sa voix sortait du puits, froide, profonde, toute noire, et je criais moi aussi dans le puits, mais je ne reconnaissais pas ma voix [...]. (GP, 189)

Un cri diabolique retentit, un cri souterrain d’un espace immense, noir, terrifiant ; le cri du père et celui de l’enfant se confondent, ils sortent de leurs entrailles obscures, du « ventre » de leur enfance perdue, de la « bouche » de leur décadence. L’enfant milletien est submergé de terreur face au gouffre, face à l’obscurité ténébreuse et aux cris diaboliques de son être intérieur. Il est né au monde et subit le péché originel : l’expulsion du ventre maternel protecteur vers les « saletés » de son propre ventre. Pascal Bugeaud explique qu’à sa naissance « la chaleur de l’ampoule faisait tomber une lumière presque *sale* sur le ventre de [sa] mère » (VPO, 40). L’image négative qu’il décrit reflète ce déchirement involontaire du nouveau-né qui, avant son apparition, nageait dans le paradis originel pour, subitement, subir le choc de la chute natale et le bain dans le « monde sali » de la réalité. Les profondeurs chtoniennes ne seraient-elles pas les entrailles lourdes et pesantes de la réalité qui n’est que la perte totale de l’enfance ? La chute au moment de la naissance est une sortie brusque vers la *pesanteur*, c’est une chute physique au premier abord mais aussi une sorte d’échec, d’abandon et de « changements dénivellants et rapides qui suscitent et fortifient l’engramme du vertige⁴ ».

Dans *Lauve le pur*, le chœur siomois résume ce qu’est la vie :

[...] l’interminable descente dans le temps, l’assentiment à la saison ultime, la chute au fond de nous-mêmes comme dans les eaux de ce lac au bord duquel nous finissons nos jours [...]. (LP, 15)

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, op. cit., p.90.

² *Ibid*, p.129.

³ *Ibid*, p.91.

⁴ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, op. cit., p.123.

La chute est par définition rapide mais la lenteur des changements dans la commune siomoise fait de la chute une « interminable descente dans le temps », comme si la chute natale continuait jusqu'à la mort. Le vertige cause une chute brutale dans le temps mais à force de vivre dans la lenteur, la chute se transforme en une attente de la fin. La chute que Durand, après Bachelard, lie « à la rapidité du mouvement, à l'accélération comme aux ténèbres [...] constitue pour la conscience la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité¹. » Ce ne sont pas en fait deux représentations contradictoires de la chute mais « le temps foudroyant » causé par le changement brusque n'est connu qu'au moment même de la naissance dans l'espace apparent du monde siomois ; après, il est une descente encore plus redoutable que la chute, une noyade lente et terrifiante dans le temps qui n'est pas « fuyant » mais qui est presque immobile, donc glacé, froid et noir, le temps qu'on regarde gémir au fond des entrailles ténébreuses et qu'on ne tente même pas d'accélérer.

¹*Ibid*, p.123-124.

Section 2- Les ténèbres néfastes

2.1- Les « ombres »

Dans une magnifique représentation des ombres, Richard Millet retrouve, dans *L'Orient désert*, ses souvenirs d'enfance sur le trajet qui le mène de Beyrouth vers la Békaa en passant par le col du Baïdar :

Bouquets de pins maritimes sur les crêtes : plus aucun déjeuner en famille dans leur ombre.

Mes parents, mon frère, moi : des ombres. Des ombres cheminant dans leur nuit.

Ça ne finit jamais, l'enfance, ni la douleur d'en avoir été chassé ; et pourtant, que d'humiliations, d'ennui, de fadeur, de morne souffrance, pendant toutes ces années, même contemplées par-dessus l'épaisse épaule de l'adulte !

Les enfants dévorent les adultes : des ombres mangent l'ombre qu'ils seront bien vite. Le temps est cette manducation tragique. (*OD*, 87-88)

La famille, l'enfance et toute l'existence de l'adulte sont devenues une « ombre » du passé. Les souvenirs qui foisonnent sont la face sombre du temps. Le Liban et la Corrèze de l'enfance vivent toujours dans l'esprit de l'auteur adulte grâce aux ombres des personnes qui les ont habités ou visités. Ce que désigne Millet par « manducation tragique » est traduit par René Char comme « une morsure du temps », « un temps aux lèvres de lime¹ ». Les ombres succèdent aux ombres et la perte de l'enfance met toutes les ombres en relief et les fait revivre dans l'esprit de l'adulte ; « Ma vie parmi les ombres » est bien le titre le plus évocateur du foisonnement des souvenirs d'enfance dans la vie de l'auteur, cette ancienne vie dont il ne reste plus que quelques paysages et quelques odeurs proustiennes pour la lui ramener.

Les ombres des êtres perdus, des personnes vieillies ou de celles qui n'étaient qu'une simple rencontre dans sa vie d'enfant mais dont l'initiation à la lecture ou à l'écriture a fait ses effets sont celles des personnages de livres, des personnes aimées de la famille, des parents disparus ou des écrivains de passage qui ont eu, d'une manière ou d'une autre, une certaine relation avec Siom. Michel Lioure, dans son article « Ma vie parmi les ombres : naissance d'un écrivain », compte un certain nombre d'écrivains « vivants ou morts, dont [Pascal Bugeaud] n'a cessé de ressentir la présence ou la proximité tutélaire » :

Né près des lieux où ont vu le jour Bernard de Ventadour et Jean-François Marmontel, le héros croit bénéficier également, par un hasard providentiel où il pressent comme une prédestination de la protection d'écrivains contemporains dont il apprend qu'ils ont croisé son chemin. Ainsi Virginia Woolf, "la romancière anglaise au nom de loup", devait passer aux environs de Siom, où elle eût pu rencontrer sa mère. Simone de Beauvoir avait des "attaches limousines". André Malraux, du temps qu'il était le "colonel

¹*Ibid*, p.90.

Berger" dans la Résistance, avait accordé sa protection à la mère et à la grand-mère du narrateur gravement lésées par les maquisards [...] le bref séjour de Françoise Sagan à l'hôtel familial, même en l'absence du narrateur, n'a pas été sans "conséquences littéraires" [...] Lisant enfin *Le Mystère Frontenac* de Mauriac, [...] il s'identifiait si profondément au personnage d'Yves Frontenac, l'adolescent promis, comme l'auteur, à une carrière d'écrivain, qu'il espérait pouvoir à son tour "raconter des histoires de cet ordre, vécues ou rêvées [...]".¹

À cela s'ajoutent toutes les œuvres des grands écrivains que le narrateur a dû lire dans sa première adolescence. Les « ombres » des écrivains rappellent celles de leurs personnages et, à leur tour, ces personnages vivent intensément dans les pensées du narrateur : tout d'abord, comme Yves Frontenac (*VPO*, 339), il souhaitait devenir écrivain ; ensuite, comparant le paysage de Millevaches dans une ancienne carte postale à une lande du « Yorkshire où Catherine Earnshaw va retrouver Heathcliff », il dit qu'il « n'[a] jamais séparé ce qu'on appelait l'ancien temps [...] de ce que [lui] a donné la littérature [...] » (113) ; par ailleurs, il rêve « d'habiter un lieu idéal : quelque chose qui [...] serait à égale distance du château de Montheix, du Valois de Nerval, de la Sologne du Grand Meaulnes et de la Bretagne de Chateaubriand » (414) ; enfin, il va jusqu'à voir, dans sa vie d'adulte, la figure de son amante Marina confondue avec celles des livres (ou parfois de l'histoire), figures qui l'ont marqué dans sa jeunesse :

Pourrait-elle, Marina Faurie, trop jeune fille d'aujourd'hui et par conséquent peu sensible, sinon sourde, à ce qui se déploie dans les vieux noms français qui m'ont tant donné à rêver, lorsque je vivais sur les hautes terres limousines, et dont l'énumération constitue à elle seule une sorte de poème, Julie d'Étange, Béatrix de Castéran, Madeleine de Nièvrès, Clara d'Ellébeuse, Yvonne de Galais, Oriane de Guermantes, Sygne de Coüfontaine, oui, pourrait-elle ma jeune maîtresse, se montrer sensible, autant que je l'ai été, à seize ans, vouant même une sorte d'amour à cette femme dont je n'a jamais vu le portrait, au nom de Marie de La Morvonnais, sur la mort de qui le doux Maurice de Guérin a écrit en 1835 une belle *Méditation* ? (18)

Les ombres des écrivains, les ombres de leurs personnages, les ombres des figures historiques, les ombres des paysages, les ombres des objets, les ombres des personnages des propres romans de Richard Millet comme celles de Jean Pythre, de Céline Soudeils et de Philippe Feuillie, les ombres des grands-tantes de Pascal, Marie et Jeanne Bugeaud, de son oncle Berthe-Dieu, de sa grand-mère Louise, de son père inconnu qui est d'ores-et-déjà une ombre, de sa mère et de lui-même, toutes ces ombres qui émerveillent la face cachée de l'enfant dans l'adulte, font de lui un témoin des existences abolies, une sorte de sauveur qui essaie de restituer la vie achevée des êtres réels ou imaginaires. Il essaie d'incarner leur passé dans le présent en fouillant dans les archives de sa mémoire et de son imagination. Il les a déjà perdus et il revient à eux à travers l'écriture de leurs paroles

¹ M. LIOURE, « Richard Millet, *Ma Vie parmi les ombres* : naissance d'un écrivain », *op. cit.*

et de leurs gestes ; il les fait revivre, réanime la mort et pénètre dans les ténèbres de l'enfance où la douleur est énorme quant à la perte des êtres par l'effet du temps « mordicant ». En effet, aux funérailles de sa grand-mère Louise, le narrateur ne croit pas à la mort totale de celle qui a remplacé, dans sa deuxième enfance, sa mère ; il dit qu'« elle allait, sous terre, pouvoir continuer de songer à nous autres vivants » puisque les morts « n'existent que dans la mesure où on parle d'eux. » Il deviendra le porte-parole de ces êtres enfouis dans les ténèbres de l'oubli et il « écrira leur ombre » dans sa misère ou dans sa grandeur ; il croit à la seule façon de les garder en vie : l'écriture. Celle-ci est finalement le biais par lequel on « œuvr[e] à la destruction du temps, [on] entr[e] dans une autre figuration de la vie et de la mort et [on] ouvr[e] dans la ténèbre un autre espace » (433-434), un espace où les morts sourient et étreignent et avec qui on peut causer même dans les fonds sombres des caves et des greniers où ils ressuscitent dans les yeux de l'enfant explorateur.

2.2- L'emboîtement : les caves et les greniers

Le ravissement de Pascal Bugeaud enfant, et plus tard adulte, quant au monde souterrain, au monde labyrinthique, à l'univers renfermé des greniers et des caves est tel que de grands passages de l'enfance siomoise dans *Ma vie parmi les ombres* sont consacrés à la description des caves et de greniers de la « vieille maison et de l'Hôtel du Lac », des caves de Marie, de Jeanne et de Louise, des odeurs du fermé, de la mort et des ténèbres. Le narrateur évoque ces endroits comme les « lieux privilégiés de [ses] premières découvertes » (50) ; à l'âge de six ans, il visite le sombre grenier de la vieille maison :

[...] en 1959, c'était à ces bâtiments que pour moi se résumait le monde, et avant tout à ces escaliers, passages et couloirs qui, des caves de la vieille maison aux greniers de Marie et de Jeanne, constituaient un labyrinthe dans lequel je me suis longtemps égaré [...].

Un labyrinthe où je ne pénétrais pas sans frémir ; l'ombre y était aussi épaisse que le silence, et je n'étais renseigné sur ma position que par la rampe de bois humide, par les yeux des chats brillant dans le noir, par les souffles plus froids venus de chambres dont pour rien au monde je n'aurais entrebâillé la porte, seul, la plupart du temps, pas assez grand pour atteindre les commutateurs [...].

Le grenier de la vieille maison s'ouvrait devant la chambre où je suis né [...].
(52-53)

Le narrateur s'exprime par la bouche d'un enfant qui, plus tard, saura mieux rattacher l'angoisse des ténèbres extérieures à l'effroi profond de l'être face à sa propre imagination. « Les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement

difficile, du mouvement angoissant¹ », explique Bachelard, et le labyrinthe dans lequel erre l'enfant semble parsemé d'obstacles qui l'empêchent de bouger à son aise : le noir, le silence, le froid et sa petite taille. Un retour à l'évocation de la chambre natale est volontairement mentionné par l'auteur. En effet, Bachelard se demande si le labyrinthe est « un traumatisme de la naissance » et il résume que « le labyrinthe est *une souffrance première, une souffrance de l'enfance*² ». Les peurs de l'enfant créeront toujours, malgré la clarté et la lumière, une atmosphère macabre et un monde isolé où la solitude amplifie le sentiment de frayeur tel que « certaines angoisses enfantines trouveront toujours une porte étroite, un couloir un peu sombre, un plafond un peu bas pour en faire les images du resserrement, les images d'une physique d'oppression, les images d'un souterrain³ ». C'est ainsi qu'est révélée l'angoisse de Pascal lorsqu'il quitte le grenier pour visiter « la première cave » où la porte « marquait la frontière entre le monde habitable et celui des ténèbres » (*VPO*, 60), la tirant derrière lui, ayant ainsi traversé le seuil qui sépare la lumière et l'obscurité. Ce ne serait que la ligne qui coupe la quiétude de l'enfance et la peur d'un monde nouveau et inconnu, le « monde des ténèbres » ou tout simplement, le « monde souterrain ».

Celui-ci est exploré lorsque l'enfant découvre « une autre cave » qui est plutôt un « caveau » ou un « tombeau » et où son imagination des morts abritant le monde souterrain justifie les angoisses enfantines expliquées plus haut par Bachelard :

Car ce qui m'inquiétait, dans ces caves, tout en maintenant à un haut degré ma curiosité [...], c'était bien sûr le contenu des casiers, les étagères creusées dans le roc, les recoins que n'atteignait pas la lumière tombant du plafond correspondant au plancher de l'Hôtel du Lac (une mince épaisseur de chêne sonore séparant deux mondes aussi incompatibles que la vie et la mort, de sorte que mon oreille percevait, là-haut : bruits de pas, chaises remuées, coups sourds, rires, éclats de voix, me semblait n'appartenir à nulle langue, ne pouvoir être rapporté à aucun buveur diurne mais aux morts que j'imaginai allongés contre la muraille du fond [...]. Une inquiétude vite muée en dégoût puis en une terreur qui m'obligeait à quitter les lieux le plus doucement possible, pour ne pas réveiller ce qui sommeillait là, dans le sol : surface meuble et tiède, apparemment [...] qui avait tout d'une terre sablonneuse où s'enliser [...]. (61-62)

L'invisible est ce qui crée la peur de Pascal : le « contenu », les « creux », les bruits qui ne viennent de nul être visible, le souterrain caché et qui ressemble « aux sables mouvants » qui aspirent les êtres dans ce que Bachelard appelle un « fleuve souterrain⁴ ». Les voix et les bruits variés viennent des morts, selon Pascal, bien qu'il sache qu'un hôtel

¹ G. BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948 (éd. 2004, « Les Massicotés »), p.207.

² *Ibid*, p.243.

³ *Ibid*, p.243-244.

⁴ *Ibid*, p.248.

entier est en train de bouger là-haut avec ses clients, ses visiteurs, ses serveurs et ses propriétaires. Il se crée un monde de ténèbres puisqu'il imagine que « les morts de la famille Bugeaud reposaient là, dans cette cave, et non au cimetière », « ils gisaient là, dans la cave, en attendant la résurrection de la chair », se persuade-t-il. Son seul refuge lorsqu'il est soumis à ses propres imaginations effrayantes c'est le retour au visage de sa mère qui, elle aussi, occupe une place importante dans ce monde souterrain : elle est celle qui le sauve et qui le protège. Il la voit « étendre en souriant sur [les morts] une main comminatoire, en un geste qui [lui] faisait comprendre qu'[il] n'avai[t] rien à craindre d'eux, qu'[ils] pourr[aient] un jour être ensemble, elle et [lui], n'imaginant pas qu'[il] puisse mourir seul, ni elle sans [lui] [...] » (63-64).

L'image de la mère et l'image de la grotte qu'on substituerait ici à celle de la cave sont isomorphes selon Bachelard et Durand qui s'entendent pour donner à ce symbole, le sens d'un « retour à la mère », plus précisément à la « mère tellurique » (la cave se rattachant à la maison donc à la terre), au giron protecteur de la vie originelle.

Suivent des découvertes régulières dans les caves de Marie puis de Louise à Villevaleix ; il imagine tout un monde d'horreurs : des « morts peuplant les greniers », des « morts ensevelis », des « momies » (68-70), des « chauves-souris monstrueuses » (326)... Toutes ces images sont revues par l'adulte qui raconte et qui se souvient surtout de l'odeur « méphitique » de ce monde :

Ni le mot "renfermé", ni celui de "remugle" ne sont assez forts, malgré leur justesse, pour désigner l'odeur délétère et funèbre que je respirais là, comme dans les chambres où venait de mourir quelqu'un [...]. (168)

Le narrateur adulte et écrivain use de sa faculté olfactive pour se souvenir des odeurs qu'il abhorrait enfant : ce sont ces odeurs macabres qui, peut-être, construisaient-elles ce monde de ténèbres, un monde qui le rattache aussi au vin et à sa couleur.

Gardé au fond des caves dans les souterrains siomois, son « odeur insidieuse » donnait à Pascal « l'impression de marcher dans quelque chose qui avait à voir avec le sang autant qu'avec le produit de la vigne » (423). Richard Millet évoque, dans un article à publier en Tunisie sur « Le vin du Liban », ses souvenirs du monde souterrain des caves limousines où le vin « venait d'une cave si profonde qu'il [le] répugnait, comme tout ce qui séjourne au sous-sol, [lui] faisant même imaginer que, s'[il] en buvai[t], il avalerai[t] un peu de sang des morts dont [il s'] étai[t] persuadé que certains reposaient là, dans les ténèbres de la cave. » Et il conclut que les vins libanais sont considérés comme « une solution de continuité entre la sagesse un peu ivre de l'âge adulte et l'innocence de

l'enfance, c'est-à-dire une manière d'éternité¹ ». Ce retour incessant à l'enfance explique l'attachement à un monde révolu, la perte de la perfection d'un univers que seuls les souvenirs ravivent : malgré la noirceur des images des caves et des greniers, il est une certaine nostalgie pour les « angoisses enfantines » que Millet évoque, encore une fois, dans les pensées et les imaginations de plusieurs de ses personnages lorsqu'ils sont solitaires dans leur chambre, blottis dans un lit froid, au fond d'une obscurité que nulle lumière ne peut réduire.

2.3- La chambre noire : espace clos, flux d'images et peur infantile

À travers la représentation effrayante qu'il donne de la nuit, le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* exprime l'angoisse que lui inspire le noir ténébreux de la chambre close, au milieu d'un silence funèbre et à travers l'imagination bien développée d'un enfant solitaire. Cette chambre se situe en Corrèze, à Siom, là où la nuit est plus dense et plus profonde. Pascal Bugeaud était horrifié à l'idée de dormir seul « dans les chambres où il n'y avait nulle lampe de chevet », dans « son lit de ténèbres », dans les chambres « froides, humides, tristes [et] sinistres. » Il préférait se faufiler dans la chambre de sa grand-tante Marie, « chez qui [il] dormai[t], la plupart du temps » (49). Mais à Villevaleix, chez sa grand-mère Louise, il dormait seul dans une des trois chambres du premier étage, « la première étant occupée par [sa] grand-mère [...] et la troisième par [sa] mère, quand elle venait à Villevaleix, de sorte qu'[il] étai[t] presque toujours seul là-haut dans cette chambre » (222). L'insomnie l'accable : l'épreuve de monter la nuit à l'étage et d'écouter les pas de Louise se relever pour redescendre est déjà une introduction aux imaginations nocturnes et solitaires de l'enfant :

Mais lorsque la nuit était là et qu'il me fallait monter seul un escalier semblable à celui de la maison de Marie [...] je ne me défendais pas d'un frisson qui faisait sourire Louise, elle qui vivait là, seule, depuis si longtemps [...]. Elle me promettait de monter dormir là-haut, dans sa chambre d'été dont j'entendais grincer le lit qu'elle quittait quelques instants plus tard, me croyant endormi, voire rendormi, après que j'avais perçu dans mon premier sommeil son pas lourd dans l'escalier qui lui faisait peine à monter. [...] elle marchait comme si elle se déplaçait dans un autre monde, cette vieille femme étrange, inquiétante [...]. (224)

Il percevait le bruit des persiennes de sa chambre en bas qui se referment puis il se dirige vers la porte de l'armoire pour la fermer à clé et la couvrir d'un drap car la glace qui occupe toute la porte est un signe de malheur selon Marie : « il n'est pas bon de dormir en face de sa propre image, car on risque de ne pas se réveiller du bon côté du

¹ Courriel personnel de l'auteur envoyé à un ami tunisien.

miroir, et de demeurer prisonnier à jamais de son propre reflet, devenir un fantôme avant l'heure. » La peur de l'enfant vient aussi donc des superstitions et des croyances de Marie qui lui a appris aussi que laisser une porte ouverte c'est « entrebâiller une porte sur les ténèbres » (225), celles-ci étant selon Durand, « chaos et grincement de dents¹ », donc un lieu souterrain infernal, l'endroit d'où sortent les « puissances inconnues » :

[...] si grande était ma peine que je finissais par gémir, par pleurer, d'abord doucement, pour ne pas réveiller les puissances inconnues, puis en m'engouffrant tout entier dans le hurlement que je ne pouvais plus retenir et par lequel j'en appelais à Marie, à Jeanne, jamais à Louise [...]. (228)

La chambre nocturne est dès lors l'espace où s'opère une vertigineuse descente vers un souterrain épouvantable, ne serait-ce que le lieu des angoisses propres à l'enfant et qui se développent et continuent à exister chez l'adulte comme chez la mère de Pascal qui lui parlait des insomnies en expliquant :

Des insomnies, mon petit Pascal, tu ne sais pas ce que c'est que de ne pas dormir, de remuer jusqu'à plus soif de l'obscurité qui nous entoure, de s'en faire un foulard assez grand pour servir de linceul. Et cette solitude, cette solitude... (375)

Il semble que la nuit de l'enfant, de sa mère, de sa grand-mère et de sa grand-tante ait le même poids infernal. Les superstitions des adultes se calquent sur les visions de l'enfant, de génération en génération, on pénètre plus profondément dans la noirceur des « ténèbres nocturnes » qui, pour Durand, « constituent le premier symbole du temps² », celui-ci étant immobile, infini et lourd comme la mort. L'obscurité sert de « linceul » pour envelopper l'être dans ses propres ténèbres et pour le faire disparaître dans la grande nuit de la solitude.

Cette solitude ressemble à celle de Nada, la narratrice d'origine libanaise du *Sommeil sur les cendres* qui se trouve à Siom et qui retrouve, dans la demeure du Rat (le nom symbolisant d'emblée « la destruction et la mort³ »), ses angoisses enfantines du Liban :

J'avais peur du noir, j'ai toujours eu peur du noir, dans l'appartement de Badaro comme dans la maison de Ehden et dans celle de Jezzine, où quelquefois on m'oubliait et où je déambulais à la recherche de la gardienne des lieux [...].

Et, un peu plus tard, se promenant la nuit dans la grande maison, elle croit écouter et voir des mouvements jusqu'à arriver dans sa chambre :

Quelque chose a hurlé en moi, l'enfant qui détestait le noir, la nuit des vieilles demeures de la montagne où, comme au Rat, je hurlais sans qu'on m'entende, étreignant

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.99.

² *Ibid*, p.98.

³ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.760.

dans l'obscurité une main qui n'était pas celle de ma sœur, ni celle de personne [...].
(SSC, 62-88)

Les personnages de Millet ont presque toujours cette angoisse du noir, qu'ils soient libanais ou siomois, cette terreur de découvrir, dirait-on leurs propres ténèbres : l'enfant dans l'inquiétude de traverser la nuit en solitaire annonçant l'adulte qui sombrera toujours dans l'angoisse de la perte, probablement et en permanence la perte de l'enfance. Cette angoisse est, dans une deuxième représentation des ténèbres attisée encore une fois par des éléments comme le froid et le bruit des paysages nocturnes de Siom.

2.4- Le froid et la nuit profonde, amplificateurs de bruits

La peur de la nuit n'atteint pas uniquement les enfants milletiens mais elle accable aussi les adultes, surtout à Siom où les paysages nocturnes, le froid et les bruits étranges de l'obscurité créent une atmosphère terrifiante qui naît chez l'enfant, grandit en lui et puis il la lègue aux autres générations. Pascal Bugeaud se souvient de la peur de Marie, une peur qui atteint aussi tous les Siomois :

Marie n'aimait pas la nuit, la redoutant même, comme la plupart des Siomois qui, à mesure qu'ils s'enfonçaient dans le grand âge, retrouvaient leurs peurs enfantines et avaient tendance à confondre l'espace nocturne avec les ténèbres du shéol [...] chacun étant, à la nuit tombée, renvoyé à ses propres ténèbres, au secret des chambres, à ce sommeil sans songes qui était encore la seule façon de franchir les ténèbres, surtout en hiver, lorsque les vitres étaient prises par le givre à l'intérieur des chambres [...]. (VPO, 145)

Les peurs enfantines, elles seules, débordent de mille images conçues à partir d'une forte imagination, à cet âge où le regard transforme la réalité en scènes exagérées et souvent illogiques et incompréhensibles. Quant à la peur de l'adulte qui a déjà réalisé qu'il n'y a pas de métamorphose de la réalité pendant la nuit, se soumet à ses propres superstitions et croyances en amplifiant le facteur de la peur mais en le rendant plus accessible à la logique. Le « shéol » évoqué dans la Bible est une des sept strates de l'Enfer, de la géhenne, « la plus élevée est le Shéol, et au-dessous se trouvent les autres » et « l'Enfer est décrit avec un luxe de détails, de façon à inspirer la crainte, l'horreur, voire la terreur¹ ». La Bible est déjà une raison forte pour confondre les ténèbres avec l'Enfer, la nuit avec le châtement et avec les voix de la conscience, semblables à celles du « Jugement dernier » ; des voix comme celles entendues par Pascal Bugeaud lorsque, à la tombée de la nuit, il sort regarder « si le cul de la Limougeaude était noir » :

¹ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.365.

[...] je m'avançais dans la rue jusqu'à la hauteur du lavoir dont la fontaine me bercerait, et, l'été, lorsque j'eus grandi et que je rechignais à me coucher en même temps que Marie, montant jusqu'à la Croix des Rameaux [...]. Je ne m'attardais guère à la Croix des Rameaux, le soir, car c'était par là qu'on montait au cimetière et il y avait sur la route une ligne invisible qui se matérialisait par un brusque refroidissement de l'air et de l'asphalte et, à une certaine époque, par une couleur différente du gravillon dont l'ocre signalait, me disais-je, l'entrée du royaume des morts, à la hauteur du petit château d'eau à demi enfoui sous une voûte de fougères et de genêts et dont le murmure profond avait quelque chose des premières voix de la nuit. (145-146)

L'expression « cul de la Limougeaude » signifie, pour les Bugeaud et pour tous les Siomois, la ville de Limoges. L'enfant monte vérifier si la couleur du ciel est grise ou noire afin de prévoir ou non de la pluie le lendemain. Déjà le mot « cul » signifie la face postérieure, l'endroit caché, l'autre côté, le lieu obscur et presque invisible. Et la montée vers la Croix des Rameaux est un chemin vers le cimetière, en d'autres termes, vers la mort. Le froid et le bruit sont aussi les deux autres facteurs déclenchant la peur : la « ligne invisible » ressemble au seuil qui sépare la vie de la mort. Soudain, tout devient froid, les couleurs changent et on entend un « murmure » semblable aux « premières voix de la nuit. » L'enfant imagine « l'entrée au royaume des morts » c'est-à-dire à ce que Gilbert Durand appelle « ténèbres infernales. » D'ailleurs, celui-ci signale que « les ténèbres sont toujours chaos et grincement de dents » et que « le thème du mugissement, du cri et de la « bouche d'ombre » est [aussi] isomorphe des ténèbres¹ ». Ces images de bruit et de chaos s'appliquent à la description que Pascal Bugeaud fait à Marina lorsqu'il lui explique la peur de la fille qu'il a rencontrée un soir à Siom en gardant le troupeau de vaches à la tombée de la nuit. Après s'être étonnée de la peur qu'avait la fille de rentrer toute seule à sa maison et de traverser le pré, Marina écoute la réponse du narrateur :

Elle n'avait pas tort ; elle ne risquait rien, mais elle devinait que ces solitudes sont reprises, à nuit tombée, comme un corps par le haut mal : une nuit peuplée de feulements, de gémissements, de cris, de choses qui se déchirent comme de la soie ; une nuit où nul Siomois ne s'aventurerait sans frémir, surtout si, comme ce soir-là, le cul de la Limougeaude était sombre et qu'on sentait déjà l'odeur de la pluie qu'on aurait presque pu entendre tomber à l'ouest, sur les contreforts du haut plateau. (VPO, 202-203)

Dans cette description, « l'obscurité est amplificatrice du bruit », elle est « résonance ». On entend le monde nocturne s'agiter sans pouvoir définir la source de cette agitation. Mais l'inconnu, l'invisible et le noir accroissent l'activité cachée, le mouvement et les bruits. Les ténèbres deviennent « l'espace de toute dynamisation paroxystique² » comme celles de Siom nocturne dans la bouche du chœur siomois,

¹ G. DURAND, *op. cit.*, p.99.

² *Id.*

narrateur de *Lauve le pur*, où la nuit est le grand lieu du « grouillement anarchique » et du chaos :

[...] une nuit dont nous écoutions parfois le chant profond avec ses bruits, feulements, petits cris, tout ce qui naît, bondit, gémit et se dissout dans l'obscurité, des vies obscures, des morts ténébreuses, des silences plus inquiétants encore puisqu'on n'y voyait, en ce temps-là, jamais rien [...]. (*LP*, 63-64)

Il y a, dans chaque description de la nuit par Millet, une représentation hostile de la nature et puis une superposition de la nuit intérieure et des paysages nocturnes. Les ténèbres qu'on décèle en dehors du corps c'est-à-dire celles de la chambre noire, du bois obscur et du ciel sombre et gris se reflètent dans la « tache noire » que chacun laisse grandir en soi avec l'âge. Les peurs enfantines se métamorphosent petit à petit en ténèbres aveugles pour se transformer, après la perte de l'enfance, c'est-à-dire après la perte de soi, en une mort lente et croissante où l'on quête infiniment le retour désespéré à l'enfance.

Troisième partie
La perte de l'enfance

« Écrire, c'est accepter la perte [...] »¹, se console Millet dans son récent texte inédit, « Échange solipsiste ». Le langage intime et la traversée de soi à travers l'écriture délivrent, en quelque sorte, l'auteur du poids de la douleur difficile à apaiser. « La perte de l'enfance » aurait pu être un titre commun à toutes les œuvres de l'écrivain malgré les variations thématiques et les originalités linguistiques auxquelles il a recours : tout part de l'enfance et tout retombe dans le regret de sa perte.

Dans un article paru dans *Le Matricule des anges* en 2000, intitulé « Richard Millet, requiem pour les vivants », on fait l'éloge de sa langue et de ses livres « qui fouillent dans les angles morts du corps et de l'âme dans un vibrant chant de gloire » :

À la fois moine et séducteur, Millet, autant fasciné par l'ascèse que l'extase, le paradis que l'enfer, le charme adolescent que la putréfaction des corps, avouant sans sourciller son dégoût pour le bleu du ciel mais son éblouissement pour le sang qui coule entre les cuisses des jeunes filles. C'est une langue au travail qui fouille les angles morts du vivant, les grands rites de l'espèce humaine, fore la porte obscure de notre présence au monde, des fulgurances volées au temps, dont la plus grande réussite est de redonner de l'épaisseur, du poids à la réalité².

« L'ascèse », « le paradis », c'est ce que l'auteur cherchera désormais : à la suite de la fin de l'enfance, toute sa quête répondra au besoin de se blottir dans un bonheur constamment perdu. Cette quête sera incorporée dans une forme et dans un fond : une écriture qui creusera dans les profondeurs de l'« espèce humaine », dans sa vie comme dans sa mort.

La troisième partie portera ainsi sur le thème de la mort en premier lieu, et ensuite sur celui de la survie. Il y a toutes sortes de morts dans la pénible perte de l'enfance : la mort des êtres chers, la mort des lieux, des langues, des civilisations et la mort de la foi et des religions d'autrefois. Survivant est celui qui « accepte la perte » et continue à subsister malgré le monde extérieur qui le défie et qui le renvoie souvent à la misère de la solitude. « À la recherche de *l'enfance* perdue » aurait pu être un titre proustien commun à toutes les œuvres (romans et récits surtout) de Millet. Mi-confession, mi-fiction, les romans de cet écrivain évoquent un retour sur soi, sur les inquiétudes et les espoirs de l'enfance et de l'adolescence et surtout sur les désillusions et les déceptions adultes. Perdus sont l'auteur et ses personnages qui, une fois sortis de leur première période de vie, sont hantés par les ténèbres du trépas et demeurent, la plupart du temps, seuls face à la vie qui les attend.

¹ R. MILLET, « L'Échange solipsiste », dans *Roman*, 20-50, *op.cit.*, p.106.

² *Le Matricule des anges*, *op. cit.*

Dans le premier chapitre intitulé « Au trépas », il s'agira de plusieurs formes de « disparitions », donc de mort. Les enfants milletiens expérimentent tout d'abord leur perte en étant témoins du décès d'un être cher de leur famille ou même de la commune. Ils assistent à une double perte : la fin de l'enfance commence avec la « veillée funéraire » autour du personnage décédé. L'enfant apprend à supporter « l'odeur cadavérique » qu'il sentirait émaner non seulement du corps inerte et pas encore inhumé du mort mais aussi des vieilles créatures qui semblent être plus mortes que vivantes.

En outre, il sera question d'une méditation sur la société rurale aujourd'hui disparue, sur les langues perdues et sur le christianisme déformé. Enfants, Millet et ses personnages apprennent le patois limousin à côté du français ; le patois disparaît avec la mort du monde rural d'autrefois et Millet devra ne plus le pratiquer parce qu'il arrive au Liban à sept ans et sera obligé de pratiquer le « français des livres » ainsi que l'arabe dialectal. Une deuxième privation d'une langue aimée aura lieu lorsque, à quatorze ans, Millet quittera le Liban et, par conséquent, s'empêchera de pratiquer l'arabe dialectal qu'il a appris à Beyrouth. Il tentera de retrouver, en France, la civilisation qu'il a quittée à la fin de son enfance anéantie. En effet, les êtres, la langue, les lieux de la communauté rurale et la foi en un ancien monde chrétien, ont changé ou ont disparu.

Dans le deuxième chapitre, « Le survivant solitaire », la question de la mort est suivie de l'après-mort ou l'après-perte : la solitude comme expérience de survie et de défi. Après la perte de l'enfance, l'auteur est seul à « accepter » et à supporter sa « propre poussière ». Il écrit pour appréhender la rupture supposée entre l'enfant et l'homme en lui. À jamais, il cherchera l'innocence dans ce qui lui restera à vivre. Il creusera partout dans son enfance en cherchant un « secret » qu'il ne trouverait que dans la continuation de l'expérience de l'écriture.

Enfin, il s'agira du jeu infini entre l'intérieur et l'extérieur de l'être illustré par la courte nouvelle « L'Autre miroir » qu'on analysera à travers la théorie jungienne de *la psyché*. Et puis, le balancement entre « les voix de l'inconscient et celles du corps » sera étudié aussi en ayant recours aux quatre « voies royales » de l'inconscient selon Jung. Toute cette quête est à l'origine d'une seule et essentielle recherche, c'est le désir de connaître le vrai visage de soi qui, inaccessible et en fuite permanente, oblige à se demander « comment être au monde sans souffrir ».

Chapitre premier : Au trépas

La dramaturgie du trépas s'explique chez Millet par la recherche littéraire d'une beauté mélancolique, d'une déploration de la perte et du deuil, d'un ressassement nostalgique de ce qui n'est plus... La fin de vie des personnages, la fin d'un monde, d'une culture ou d'une civilisation se recourent dans une époque cruciale : l'enfance. À travers elle, exprimer « la mort » d'un monde ou d'une vie se matérialise et amorce l'implication du lecteur dans les événements puisque celui-ci éprouve généralement plus de compassion pour les paroles d'un enfant que pour celles d'un adulte. L'enfant est donc celui qui enterre les êtres, les langues et les civilisations et qui assiste à la fin de sa propre vie – qui n'a peut-être jamais débuté, mais ceci est révélé sous la plume de l'adulte. L'exergue de *Ma vie parmi les ombres* l'exprime mieux dans des mots de Bossuet sur l'enfance :

Cet enfant est déjà crucifié au monde, cet enfant est déjà mort au monde, auquel il n'a jamais commencé de vivre. (VPO, 13)

Le regard de l'enfant semble rétrospectif, porté sur une vie passée, sur un temps révolu, voire un regard d'adulte superposé avec des affections enfantines. De la mort des êtres à la disparition des civilisations, l'enfant est le témoin de la perte mais aussi « un veilleur funéraire » qui tisse le lien entre les deux mondes : il assiste au trépas et il redonne vie aux disparus. La rupture avec le monde de « l'au-delà » n'est que physique, les morts et leurs spectres reviennent incessamment et hantent l'enfance comme s'il n'y avait pas de continuité sans leur retour. De leurs corps ne restent que les cadavres aux odeurs humiliantes et de leurs esprits subsistent les souvenirs relatés, rapportés, revécus dans leur absence par la forte imagination de l'enfant. Ce dernier est présent et veille à leur départ ainsi qu'à leur retour tout en attendant sa propre fin. Il vit entre les morts et les vivants mais aussi avec les « morts-vivants », ceux qui sont « là » mais sont déjà lointains, plus proches de l'autre monde que de « l'ici-bas. » L'adulte assiste à l'anéantissement de leur langue, de leurs traces, de leur patrimoine, de leur religion. L'enfant milletien est le dernier de la génération du patois parlé au Limousin, langue morte avec la perte des êtres qui s'en servent et avec la perte de l'enfance. L'auteur enfant est arraché à la langue de sa deuxième enfance, l'arabe dialectal, pour aller retrouver en France l'accent « citadin », obligé ainsi de bannir le patois et le libanais de sa mémoire, donc d'effacer les deux premiers âges de son enfance. De retour en France, et avec l'âge, le monde « idéal » français de l'enfant disparaît petit à petit : l'honneur de la mort à la

guerre, la simplicité de la vie rurale, les figures historiques comme celle de De Gaulle et des grands combattants de l'ancienne politique universelle sont irremplaçables. L'enfant devenu adolescent puis adulte assiste à la clôture d'une civilisation qu'il a connue dans les contes de ses vieilles tantes et des voisines, dans des cartes postales et des photos en noir et blanc qui témoignent de la bravoure des hommes d'autrefois et de leur attachement à l'ultime religion de l'ancien monde : « le christianisme d'autrefois. »

Section 1- La disparition des êtres

1.1- La hantise des morts et de leurs spectres

Dans un texte inédit intitulé « Un château dans les Carpathes », publié dans *L'Œil-de-bœuf* en 1996, Richard Millet emprunte le titre d'un roman de Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, pour expliquer sa relation avec les êtres de l'au-delà et le monde de l'outre-tombe. Verne invente une pure fiction romanesque tandis que Millet, l'enfant (et même l'adulte) est hanté par les spectres :

J'ai habité longtemps un château des Carpathes. J'étais, enfant, hanté par les défunts, les tombeaux, les momies, l'ombre, le vent qui montait du désert, les voix de la nuit et des grands bois. Je suis encore plein de terreurs et de superstitions, comme les villageois de Werst, sur le plateau d'Orgall, comme ceux de Siom, sur le plateau de Millevaches. J'ai souvent passé des portes sombres, arpenté les châteaux des Croisés, des princes français d'Edesse, d'Antioche et de Tripoli ; des forteresses arabes se dressent toujours dans mes songes, à côté des burgs de Victor Hugo, et des châteaux d'Atlante et de Barbe-Bleue, d'Otrante ou d'Argol¹.

Les habitants du village voisin du château des Carpathes, Werst, aperçoivent à plusieurs reprises de la fumée sortant de la cheminée du château en ruine et croient que le bâtiment est hanté et que ce sont des fantômes qui sont venus l'occuper. Millet se sert de cette image pour dessiner une enfance habitée de figures mortes mais revenues à la vie grâce à son angoisse et aux superstitions dont il avait hérité. Il évoque les différents éléments de ses terreurs enfantines dont on a parlé dans la partie précédente : les morts, les cadavres, les caves souterraines, les ténèbres, les bruits sourds et les paysages nocturnes et il fait allusion à ses explorations des ruines en Orient, à ses découvertes, dans les livres, des tombeaux et des châteaux des figures d'horreur comme celle de Dracula. L'outre-tombe le hante donc depuis son plus jeune âge et il tente, à travers l'écriture, de tisser une toile pour lier le monde des vivants à celui des morts, acte désigné par Fabrice Thumerel comme une « spectrographie » ou une « thanatographie. » La spectrographie n'ayant pas ici le sens scientifique de « l'analyse du spectre d'un rayonnement² », elle est, selon les termes de Thumerel, une « convocation des spectres du passé³ », et la thanatographie, une certaine « écriture de la mort. »

Pascal Bugeaud qui semble être une de ces « figures fantomatiques » qui continuent à communiquer avec les êtres même après leur mort parle de sa propre expérience « thanatographique » à l'occasion du décès de sa grand-mère Louise :

¹ R. MILLET, « Un château dans les Carpathes », dans *L'Œil-de-boeuf*, op. cit., p.79.

² www.linternaute.com

³ F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l'entre-deux », *La Langue du roman*, op. cit., p.52.

Ils [les morts] viennent à moi dans l'écriture – écrire n'étant en fin de compte qu'une forme d'alliance entre les vivants et les morts, par laquelle œuvrer à la destruction du temps et entrer dans une autre figuration de la vie et de la mort, ouvrir dans la ténèbre un autre espace, des fenêtres où susciter ceux qu'on croit disparus mais qui sont là, souriants et calmes, au bord des mots. (*VPO*, 434)

« Morts » et « mots » se rencontrent sous la plume de l'écrivain adulte mais, initialement, c'est l'enfant qui continue à dialoguer avec les disparus. Le quinquagénaire raconte à son amante Marina que les morts sont « des spectres reconsidérés par le fantôme de l'enfant qu'[il était] » (176) et dont il essaie de restituer la vie « désespérément ». En assistant à la mort de celles qui l'avaient gardé pendant l'absence de sa mère, Marie et Louise, son innocente vision du monde n'admet pas qu'elles soient parties pour de bon, il va jusqu'à se croire le « fantôme » qui a le pouvoir de les revoir, de leur parler et de les inviter dans son monde à lui, un monde de « l'entre-deux » où une autre forme que l'écriture semble lier l'au-delà et l'ici-bas, le sommeil.

Identique à la mort par la posture ainsi que par la perte momentanée de la vigilance, le sommeil pour Pascal Bugeaud est une autre forme de contact avec le monde des morts :

Je n'ai jamais pu me résigner à l'idée que le sommeil n'est que du temps donné au repos du corps et de l'esprit, ou bien la scène ombreuse où nos désirs sont satisfaits de façon hallucinatoire, encore moins une seconde vie ; il est plutôt un autre régime du temps, la continuation de la vie dans son apparent contraire, la réversibilité de l'ombre et de la lumière et, pour quelques-uns dont je suis, la réfraction de la vie dans la mort, un dialogue avec les morts non pas à la façon des spirites mais dans l'ordre naturel des choses, allongés dans une position semblable à la leur, avec la même capacité à oublier le monde des vivants, à nous en absenter, comme si nous étions nous-mêmes morts, et, par ce principe de réciprocité qui régit tant d'actes et de sentiments, aussi bien capables d'entendre et de voir les disparus que d'être perçus par eux. (436)

Il s'agit d'un retour réflexif de l'adulte sur ce qui a été ressenti obscurément par l'enfant. En effet, l'enfant succombant aux rêveries bachelardiennes qu'il inventerait volontiers et auxquelles il croirait sans hésitation, prépare le chantier des superstitions et de l'imaginaire à l'adulte : l'être perd l'enfance en « mourant » à l'âge adulte et en léguant les croyances enfantines. L'enfant qui a vu « dormir » sa tante Marie sur son lit de mort pourrait confondre le corps d'un cadavre avec son propre corps. Et en tentant d'en imiter la posture, il devient le lien de la vie et de la mort. Les ombres des morts reviennent et se mêlent à l'ombre qu'est devenu l'enfant après sa perte (la perte de l'enfance). Elles retournent à la vie grâce à la foi indubitable de l'enfant en leur présence et créent ainsi « un château des Carpathes » où les revenants sont guidés par l'ultime « voyant », l'enfant. Leur présence est ainsi ressentie par des illusions sentimentales et imaginaires que les vivants ne pourraient ignorer, surtout lorsque l'abstrait de leur

continuité se transforme en concret à travers l'odeur de la mort qui se répand partout sur le haut plateau limousin, surtout en été.

1.2- Les odeurs cadavériques

À la lecture de l'incipit de *La Gloire des Pythre*, on n'est pas étonné de sentir, une nouvelle fois, l'horreur qu'éprouve l'auteur pour les odeurs de la mort. Mais la description de ces odeurs qui ressemble de près à celle de l'incipit du roman de Patrick Süskind, *Le Parfum*, explique la malédiction par laquelle sont poursuivis tous ceux qui la respirent :

En mars, ils se mettaient à puer considérablement. Ça sentait bien toujours un peu, selon les jours, lorsque l'hiver semblait céder et que ça se réveillait, se rappelait à nous, d'abord sans qu'on y crût, une vraie douleur, ancienne et insidieuse, que l'on pensait éteinte, qu'on avait fait mine d'oublier et qui revenait, par bouffées, haïssable comme les vents d'une femme aimée ; et ça poursuivrait tous ceux qui l'auraient respirée [...]. (GP, 13)

Cette malédiction poursuivrait Chat Blanc ou André Pythre dont la mère est morte au début du roman et dont la vie se couronnera de mauvais sort et de misère. La chaleur est donc la première cause de la puanteur qui se « réveille » dans Prunde, sachant que les habitants ne peuvent « ensevelir leurs morts » parce qu'il n'y a « ni église, ni mairie, ni école » et qu'ils devraient, après les avoir mis dans les charrettes, traverser tout le plateau pour les enterrer, « lorsque le vent noir cédait » et que « les morts commençaient à parler. » À côté du chœur siomois et d'André Pythre, l'odeur est, dans les sept premiers chapitres du livre, un « personnage » agissant sur les différentes circonstances comme un individu dont l'action est primordiale. Sans les scènes où l'odeur des morts occupe le premier plan, on dirait que le livre n'aurait jamais pu commencer. C'est à travers elle que l'action commence : les habitants se déplacent en chœur et font une longue marche vers « l'autre bord du plateau », les morts dans les cercueils en bois puent, leur odeur fait avancer l'histoire et tout le monde se précipite vers le cimetière afin d'en finir avec la puanteur, avant même de penser à l'acte d'inhumation obligatoire dans la religion chrétienne. Une longue description de l'itinéraire de l'odeur met en scène un tableau mobile et actif dans l'enchaînement des péripéties :

L'odeur, quand elle se réveillait dans d'autres vents que ceux qui tombaient de Gentioux ou du Franc-Alleud, butait d'abord contre la grange de Niarfeix, et, sans s'attarder à cette basse muraille de pierre grise, s'élevait à la verticale des toits et des pentes de Prunde, fléchissait, planait au-dessus de nos têtes pour retomber au cœur du hameau où les bêtes la respiraient les premières : elles se mettaient à mugir, à souffler, à tirer sur leurs chaînes, à donner des coups de cornes ou de sabot, tandis que les chiens cessaient d'aboyer, s'aplatissaient sur la pierre des seuils et regardaient les gens d'un air méfiant, babines étrangement retroussées, yeux luisants. Seule la basse-cour semblait

indifférente, et aussi les oiseaux qui la traversaient avec des cris perçants, presque joyeux et insolents, tandis que nous feignons de nous y faire, même si, d'heure en heure, jour après jour, et la nuit, surtout, au redoux, elle nous soulevait toujours mieux le cœur, nous coupant l'appétit, nous inclinant à boire, à parler ou à nous taire plus que de raison. Mais alors la raison n'avait plus guère cours ; nous ne pouvions oublier l'odeur ni, avec elle, ceux qui venaient de nous quitter, ni les autres, ceux qui étaient morts depuis si longtemps qu'il ne leur restait plus que cette puanteur anonyme pour se rappeler aux vivants. (14)

Le mouvement de l'odeur surpasse tous les autres : les bêtes et les gens bougent en fonction de ce qu'ils sentent. Poursuivi par la malédiction d'avoir humé l'odeur, tout Prunde se déplace dans la direction du cimetière. C'est là-bas qu'ils enterreront les cadavres. Une fois « arrivés sur la place » et après avoir enseveli les morts, l'odeur qui commence à « cesser » continue à se reproduire au fond des êtres « maudits », ceux qui l'ont une fois respirée et ne peuvent plus s'en débarrasser :

Mais en nous-mêmes ça continua de puer, et ça puerait longtemps encore. Les femmes avaient beau se mettre de l'eau de Cologne, priser, mâcher de la menthe ou de la sauge, et nous, nous envelopper le visage de fumée de tabac, l'odeur était là, en nous, sournoise et révoltante [...]. (175)

C'est l'odeur de la mort intérieure, de la fin d'une communauté, de la détérioration des générations à venir. La puanteur se répand à l'extérieur comme à l'intérieur. Ce n'est qu'au cimetière - l'enterrement n'a eu lieu qu'après de longs moments de narration, presque au milieu du livre - que les morts ont cessé vraiment de puer, mais les vivants emporteront avec eux, jusqu'à la fin, l'odeur de la mort. Mais quelle fin ? La fin du livre, la fin des générations ou la fin de toute la civilisation ? Cette même odeur est restée longtemps à Paris, dans le roman de Süskind. La puanteur enveloppait les vivants presque morts. Dans l'incipit du *Parfum*, l'auteur décrit longuement la mauvaise odeur qui sortait de tous les coins de Paris en employant répétitivement le verbe « puer » : « les rues puaien le fumier, les arrière-cours puaien l'urine, les cages d'escalier puaien le bois moisi et la crotte de rat, les cuisines le chou pourri et la graisse de mouton [...] »¹. » Mais ce qui ressemble à l'odeur cadavérique qui hante le plateau de Millevaches est celle des cadavres de l'Hôtel-Dieu mal ensevelis :

Et au sein de la capitale, il était un endroit où la puanteur régnait de façon particulièrement infernale, entre la rue aux Fers et la rue de la Ferronnerie, c'était le cimetière des Innocents. Pendant huit cents ans, on avait transporté là les morts de l'Hôtel-Dieu et des paroisses circonvoisines, pendant huit cents ans on y avait jour après jour charroyé les cadavres par douzaines et on les y avait déversés dans de longues fosses, pendant huit cents ans on avait rempli par couches successives charniers et ossuaires [...]².

¹ P. SÜSKIND, *Le Parfum*, Zurich, Diogenes Verlag AG 1985 ; (traduit de l'allemand par Bernard Lortholary), Paris, Livre de poche, 2006, p.5.

² *Ibid*, p.6.

Les morts habitaient avec les vivants, dans les mêmes lieux puants au point de les confondre et de croire non à la deuxième vie des trépassés mais à la mort éveillée des vivants. « Huit cents ans » sont suffisants pour évoquer l'idée de dégoût et de détérioration des générations qui n'arrivent pas à se débarrasser de l'odeur maléfique. C'est au moment de la Révolution qu'on a pu enfin transporter les cadavres vers les catacombes de Montmartre. Donc les morts ont côtoyé pendant plusieurs siècles les vivants puants. Et comme dans ce Paris puant, à Veix, les habitants n'arrivent plus à « très bien distinguer les vivants des morts » et le curé, pendant la cérémonie de l'enterrement déclare : « Laissez les morts enterrer les morts ». Le chœur semble répéter les pensées du curé : « C'était nous-mêmes que nous enterrions » (GP, 176). La mort collective représente la clôture de toute une civilisation et les vivants qui n'existent plus, même dans la nouvelle génération où les enfants sont désignés par le chœur comme « des gourles en sursis, des morts sans sépulture » (175), ne sont que des trépassés allant s'enterrer eux-mêmes dans les gouffres du destin siomois. Et pour couronner l'enterrement collectif, l'auteur de *La Gloire des Pythre* a choisi l'élément naturel eau pour immerger les traces du cimetière et les odeurs cadavériques (il y a eu, après, le « grand déménagement » du cimetière en vue de la construction du barrage) au fond d'un lac qui contiendra dorénavant les ténèbres de la commune, une eau noire « avec quoi il fallait pactiser » (178). Le cimetière disparaît donc, épisode semblable à celui du cimetière des Saints-Innocents à Paris où « pendant plus de 10 siècles furent enterrées les dépouilles de 22 paroisses parisiennes, ainsi que les morts de l'Hôtel-Dieu et de la morgue¹ », puis il y a eu « le déménagement des ossements des Innocents dans les anciennes carrières de la Tombe Issoire ».

Les odeurs cadavériques disparaissent ainsi, sauf que les esprits siomois en vie pueraient encore, mourant petit à petit, sous le regard infernal de la commune. La mort, en effet, surgit au moment où l'enfant sait qu'il n'est plus enfant, c'est-à-dire lorsqu'il est en contact avec l'odeur maléfique de l'avenir. Au moment où il réalise que le premier âge est irrévocable et que, d'un jour à l'autre, il ne sera plus cet enfant, l'idée de sa mort surgit et il devient le « veilleur funéraire » de son propre sort ainsi que du sort des morts.

¹ Ph. ASPAIRT, « Histoire des carrières et catacombes de Paris », 2013, www.catacombes.info, (consulté le 13 juin 2013)

1.3- L'enfant, « un veilleur funéraire »

La scène ultime de l'enfant veillant sur le corps d'une morte dans les romans de Millet est celle d'André Pythre en face de sa mère Marthe endormie depuis deux jours sur son lit :

Nous savions par exemple qu'il avait à peu près treize ans et ne comprenait pas, ne voulait pas comprendre de quel sommeil dormait depuis deux jours et deux nuits la femme éternellement belle qui l'avait mis au monde, à l'autre bout de la pièce, dans le grand lit de bois sombre qu'elle avait apporté en dot, avec la paire de draps et l'édredon rouge sang sous lequel elle gisait, la tête légèrement tournée vers lui, la bouche et les yeux entrouverts. (22)

Déjà la scène introduit une fin : la fin d'une vie qui coïncide avec la fin d'une enfance. André, du bout de ses treize ans et au seuil de son adolescence, n'accepte pas l'idée de la séparation : se séparer à la fois de sa mère et de son enfance. La souffrance est double et la veillée funèbre ne sera pas uniquement une affaire de quelques nuits mais probablement de toute la suite de sa vie. Le chœur siomois continue à relater après que le héros commence à humer l'odeur de la mort :

Il fallait la veiller. Il savait que ça se faisait. Il s'endormit sur son lit à lui, se réveilla au milieu de la nuit, n'osa pas regarder vers le lit maternel à cause, dirait-il, des yeux et des dents qui luisaient dans la semi-obscurité. Il se blottit sous l'édredon, attendit le chant du coq, sortit dans la lumière blanche ; il regarda les fumées monter bien droites de la combe ; puis il marcha vers la maison de Niarfeix. (23)

Et chez les Niarfeix, on s'occupait du cadavre : la femme lave la morte. Puis le fils Gorce assemble le bois du cercueil et, vêtue en noir avec « les doigts enchaînés au chapelet de bois clair » (27), elle est veillée la nuit suivante par son fils et par Élise Grandchamp « de l'autre côté du cercueil. » La nuit passe en compagnie de ces deux femmes, l'une morte et l'autre semblant « plus morte que la première puisque toutes deux avaient à peu près le même sourire. » L'adolescent traverse la veillée funéraire comme il affrontera toute sa vie la misère qui est survenue à ce moment où il réalise sa perte de l'enfance. En effet, à la fin de la dernière nuit, « il pleurait en silence, non pas sur la femme qui gisait devant lui, encore moins sur lui-même, mais sur leur misère commune » (32) ; la misère d'être abandonnés, lui, sa mère, et toute la commune dans cet endroit du monde où on meurt mal et où on ne peut même pas être enterré.

Si l'idée de « veilleur funéraire » s'exprime concrètement dans cette scène de deuil, elle est souvent abstraite chez les enfants des autres romans de Millet. Quand ils n'assistent pas au vrai moment de mort de quelqu'un, ils sont toujours en état d'attention sinistre à l'idée de la mort. Ils disposent d'une certaine « familiarité avec la mort », comme l'explique Évelyne Thoizet dans son article « Le retentissement de la parole

conteuse chez Richard Millet. » Elle y parle des conteurs et des conteuses « investi[s] de l'autorité des morts¹ ». D'ailleurs, ils semblent être des « veilleurs funéraires » qui regardent mourir petit à petit les personnages de leurs histoires comme Yvonne Pialet racontant au jeune Claude Mirguez l'histoire de sa sœur Amélie, Thomas Lauve racontant au chœur siomois sa propre histoire, la mère du narrateur du *Renard dans le nom* racontant l'histoire de Pierre-Marie Lavolps à son fils et Pascal Bugeaud racontant à Marina son enfance et sa jeunesse. Le fil de la mort est présent dans tous ces récits et les conteurs veillent ainsi à la détérioration lente du corps et de l'esprit de leur personnage, donc à leur mort. Thoizet cite, dans son article, Walter Benjamin : « La mort est la sanction de tout ce que relate le conteur. C'est de la mort qu'il tient son autorité² ». Dans ces exemples, le conteur n'est pas un enfant mais souvent un adulte qui s'adresse à un cadet – nous pouvons imaginer ici Millet enfant écoutant les contes des adultes à Siom. En revanche, l'enfance du conteur apparaît dans ses propres paroles, lui qui assiste, enfant, aux scènes vécues par son personnage. Pascal Bugeaud, par exemple, le quinquagénaire qui relate son histoire, résume son enfance et prononce la célèbre expression de « veilleur funéraire » :

Les autres existaient-ils mieux, ou d'une autre façon que les morts ou les personnages des livres que je lisais ? Le monde avait pour moi les limites de la commune [...] Je mourrai sans descendance. Je suis un témoin, une sorte de veilleur funéraire. J'aurai passé plus de temps avec les morts qu'avec les vivants, ou avec ces intermédiaires entre les vivants et les morts que sont certaines femmes [...]. (VPO, 174)

Pour lui qui poursuit depuis son enfance une relation avec la mort (la mort des bêtes abattues, et, à six ans, la mort de sa tante Marie lorsqu'il était obligé de lui baiser le visage...), il n'y a pas plus de vie chez les vivants que chez les morts : le « veilleur funéraire » qu'il est, a assisté, depuis son plus jeune âge, à la non-existence des autres qu'il compare aux morts et aux personnages des livres, ou à l'inertie de leur vie.

Dans un autre passage de *Ma vie parmi les ombres*, le narrateur qualifie de « veilleurs funéraires » les « mères », les « écrivains » et les « fossoyeurs » qui « savent où gisent les morts », tout en mentionnant sa propre mission de « veilleur » lorsqu'il était enfant et qu'il explorait les caves et les greniers en vue d'être plus proche des défunts :

Les mères, les écrivains et les fossoyeurs savent où gisent les morts, comment les retrouver, les évoquer, les faire revenir, les apaiser. Ils descendent dans les tombeaux. Ils inventent ce que les autres ont banni, même quand ils viennent se recueillir sur les tombes, un fois l'an, le jour des Morts, au milieu des chrysanthèmes et des brouillards d'automne. Les écrivains sont, comme les fossoyeurs, capables d'ouvrir des cercueils, de

¹ E. THOIZET, « Le retentissement de la parole conteuse », dans *Richard Millet : la langue du roman*, op. cit., p.107.

² Cité par É. THOIZET, dans « Le retentissement de la parole conteuse », op. cit., p107.

réduire des corps, de les dépouiller de leurs habits ou de leurs linceuls, de regarder en face ce qu'on n'imagine pas de voir. Et ce n'est pas d'autre chose que je m'approchais, enfant, dans les caves et les greniers de Siom, en redoutant de voir les morts se retourner vers moi, ou bien, plus tard, lorsque j'ai tenu sur mes genoux l'accordéon de Pierre Bugeaud, dans la chambre du fond, et que je les ai entendus se plaindre, ces grimaçants, ces grelottants, ces gémissants, non seulement les gourles, les fadards, les simples, les innocents, mais tous les autres, cette cohorte de défunts au premier rang desquels Marie, Louise et Jeanne Bugeaud, et leurs frères, leurs parents, et tous ceux qui leur furent alliés ou proches ; et les morts à venir, ma mère, moi et toi aussi, Marina, tant il est vrai que l'empire des morts est trop puissant pour ne pas faire du territoire des vivants une province sans cesse perdue puis reconquise.(189-190)

Les mères, les écrivains, les fossoyeurs et encore « les prêtres » (189) ont en commun la proximité avec la mort. Les mères répondent aux « appels d'air » que les défunts font entendre et elles ne ratent pas l'occasion de se recueillir sur les tombes pour commémorer les morts, non seulement ceux qui leur sont proches ou chers, mais aussi tous les morts de la commune puisque la religion, la tradition et la proximité avec l'au-delà l'exigent. Les écrivains, avec leur plume qui fait ressusciter et leur imagination débordante d'appels sinistres et de souffrance ténébreuse, arrivent à communiquer, d'une certaine façon, avec l'autre monde, en mettant sur le papier les visions, les voix et les couleurs de l'outre-tombe. Les fossoyeurs sont les porteurs de cadavres, ils creusent la terre pour y enterrer les corps sans toutefois croire à la mort de l'esprit et les prêtres sont ceux qui écoutent les appels des âmes, le chant qui monte de la terre et qui devrait revenir pour revivre avec les vivants. Pascal l'enfant et Pascal l'écrivain adulte se superposent dans le passage ci-dessous : l'enfant-vivant explore le monde des morts dans la découverte des espaces sombres et ténébreux et l'écrivain-mort s'adresse à sa compagne comme s'ils vivaient eux-mêmes dans « l'empire des morts », et lui, en se remémorant les trois femmes décédées de son enfance et en évoquant la vie comme une étape intermédiaire où l'on s'arrête momentanément dans un itinéraire de va-et-vient entre l'ici-bas et l'au-delà. Les « morts à venir » sont pour Bugeaud et même pour Millet les « déjà morts » et lui, enfant, il se voyait chanceler entre la vie et la mort et, adulte, il attend le moment de la résurrection. Le seuil entre la vie et la mort paraît inexistant et on confond ainsi souvent les vivants et les morts : les cadavres sont évoqués sans cesse jusqu'à croire à leur retour et les vivants sont des êtres plus proches de la mort qu'on ne peut l'imaginer.

1.4- Les êtres « morts-vivants »

Il est fréquent de trouver dans la littérature de Millet des personnages chancelant entre la vie et la mort : les vivants passent leur vie dans une sorte d'inertie complète, « endormis », silencieux, froids, insensibles ou passifs, et les morts reviennent à la vie

dans l'évocation des souvenirs, dans la description des anciennes photos et cartes postales, dans la manifestation des superstitions héritées, dans le surgissement de l'imagination des narrateurs souvent enfants, explorant les souterrains, les caves, les greniers, les ruines et les tombeaux, endroits parfaits pour l'appel des esprits revenants.

En outre, certains personnages vivants sont réduits à leur condition de morts éveillés, en revanche, les morts sont vus comme des êtres endormis prêts à se mettre debout d'un moment à l'autre. Élise Grandchamp, par exemple, la vieille qui veillait avec André Pythre sur sa mère Marthe, « semblait plus morte » que la défunte, « elle avait les yeux ouverts et, bien qu'elle regardât dans sa direction, elle ne voyait peut-être rien, attendant entre le songe et la veille (ou plutôt entre la vie et la mort) de savoir de quel côté elle s'éveillait » (*GP*, 32-33) et, encore lorsqu'il la regardait, elle avait « les yeux fermés elle aussi, immobile et si jaune de teint qu'il pouvait douter si elle n'était pas aussi vivante que l'autre » (29). En revanche, Marthe, la morte, « dormait donc, les traits à présents relâchés, avec un sourire qu'il ne lui connaissait pas, qu'il n'avait vu sur nulle bouche » (27). Et il y a encore les habitants de Prunde qui sont devenus « sinon des damnés, du moins de muets intermédiaires entre les vivants et les morts » (20). Dans un même texte, trois sortes de morts sont présents : la morte au corps inerte, la morte éveillée et le groupe de « damnés » se balançant entre la vie et la mort. Chez les trois, on retrouve simultanément le trépas et l'éveil : quand le personnage a l'esprit soi-disant présent, il est considéré par le narrateur comme absent et quand l'esprit est déjà dans l'au-delà, il recommence à être présent.

Dans un ouvrage qui réunit plusieurs articles sur « Les littératures de l'entre-deux-mondes », Arlette Bouloumié explique dans son introduction que « l'entre-deux-mondes implique une réflexion sur les voyages des vivants dans l'au-delà, mais aussi sur l'incursion des revenants dans notre monde¹ ». Ce va-et-vient est présent dans l'œuvre de Millet sous forme de croyance chrétienne qui est à la base de la pensée des narrateurs : après la vie, il n'y a pas de fin mais une continuité sous une autre forme dans l'au-delà. Florence Bayard, dans son article « Pourquoi les morts reviennent-ils ? » définit la mort non pas comme « néant » mais comme « un passage ». Et le mort est désigné par trois termes : « le mort (celui qui est en transit, "l'itinérant"), le trépassé (celui qui est arrivé à destination), et le revenant (qui, s'il est arrivé à destination, ne veut pas ou ne peut pas y

¹ A. BOULOUMIÉ (dir.), *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*, Paris, Imago, 2008, p.12.

demeurer [...]»¹ ». Elle y ajoute que « l'inaction n'existe pas dans l'autre monde, la vie ne cesse pas avec le dernier souffle, elle change seulement de lieu. » Le mort, pour elle, et dans la religion chrétienne est « orienté vers l'enfer ou le paradis » mais « il atteindra plus sûrement le purgatoire² » comme première étape. Ces itinéraires d'allers et de retours incessants, Richard Millet les expérimente dans le monde de l'ici-bas et il en fait un long discours à travers la voix de Pascal Bugeaud dans *Ma vie parmi les ombres* :

Nous sommes des voyageurs égarés à la croisée d'époques contradictoires ; des survivants ; des passagers d'une mémoire qui excède le seul individu, les morts continuant de rêver en nous autant que nous pensons à eux [...] Une fois chassé de l'enfance, on est au monde par défaut – doutant même si on est réellement en vie, et si l'expression « être de son temps » n'est pas la vanité des vanités, maintenant que l'au-delà a été banni de nos catégories de pensée, et que l'enfer et le paradis ne sont que deux versions également séduisantes, quoique pour des raisons opposées ou paradoxales, du présent, c'est-à-dire du néant [...] Notre époque [...] nous oblige à nous grimer comme tout un chacun [...] et à nous croire des forteresses inexpugnables, alors que nous ne sommes que des individus, des enfants déçus, des corps peu tranquilles par le truchement desquels ne cessent de gémir, de parler, de se lamenter, d'en appeler aux vivants, la cohorte de ceux qui nous ont précédés, les pères de nos pères et ceux que nous avons croisés, aimés, rejetés, perdus, et non seulement les morts mais ceux que nous engendrerons, aimerons, tuerons peut-être, et les fils et les filles de ceux-ci, et même les enfants que nous n'aurons pas et qui demeureront à jamais dans nos rêves aussi puissamment que les autres, songes et chair mêlés, vivants et morts flottant dans le même tremblement du temps [...]. (VPO, 206-207)

La voix du narrateur se superpose à la voix de l'écrivain dans ce passage. La fiction dans la vision de Pascal et la vision personnelle de l'auteur semblent être confondues. Il ne s'agit pas d'autofiction au vrai sens du terme mais d'une vérité dite par un personnage romanesque, qui représente son créateur. Ce long passage trouve son point culminant dans la phrase ultime qui fait du narrateur (mais de l'auteur aussi) et de tous les personnages milletiens des « survivants », « des voyageurs égarés » : « une fois chassé de l'enfance, on est au monde par défaut. » Il reste donc à souffrir le poids de la vie ou, en d'autres termes, à continuer à mourir. Si pour Bayard, le paradis et l'enfer sont le sort après la mort, pour Bugeaud (alias Millet), ils sont le sort après la perte de l'enfance, et si Bayard n'adhère pas à l'idée de la mort comme « néant », le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* considère le présent comme « néant » tout en avouant ses propres idées « opposées ou paradoxales. » Bernard Desportes analyse ce « néant » de Millet comme une attente infinie :

[...] nous sommes devant une catastrophe irrémédiable, et privés d'avenir puisque dépossédés de présent notre attente est infinie³.

¹ *Id.*

² A. BOULOUMIÉ (dir.), *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*, op. cit., p.17-18.

³ B. DESPORTES, « Un chant crépusculaire (À propos du mal et du temps dans l'œuvre de Richard Millet) », dans *Richard Millet : la langue du roman*, op. cit., p.39.

L'attente dans le néant réunit les vivants avec les morts, ils sont tous dans un état d'inertie : les personnages ainsi que le narrateur, les vivants et les morts, les grands et les petits, tous ceux qui ont succombé à la perte de leur enfance semblent des passagers de la vie, traversant le purgatoire sans espérer la délivrance puisque la perte est continue et l'enfance jamais accessible. L'entre-deux n'est plus, selon Millet, le passage entre la vie et la mort mais c'est l'étape entre la fin de l'enfance et le reste de la vie. Et la vraie mort une sorte de salut posthume. Pascal Bugeaud avoue à Marina qu'il est « sans visage ni reflet [...] n'existant pas tout à fait, mort d'une certaine façon aux vivants et vivant parmi les morts comme du bois flotté » (442). Ce chancellement dans le monde de l'entre-deux est dû aux croyances, aux superstitions et aux déceptions de l'auteur (avant le narrateur) face au monde « modernisé » et à la détérioration de la France et du Liban qu'il a connus enfant. Il n'a été vraiment vivant qu'au cours de son enfance corrézienne et libanaise, il est devenu un mort éveillé lorsqu'il a assisté à l'anéantissement de ses langues d'origine et des civilisations qu'il avait connues.

Section 2- L'anéantissement des langues et des civilisations avec la fin de l'enfance

2.1- La mort du patois et du monde rural

Le dialecte limousin que constitue le « patois » de l'enfance de Richard Millet est la « petite langue » à laquelle l'auteur consacre non seulement un livre de poésie fragmentaire, *Le plus haut miroir*, mais aussi plusieurs textes variés insérés dans des récits, des essais et des romans. Le « patois » est la langue-miroir où l'écrivain se dévoile totalement à lui-même dans un reflet pur : « Aucune langue ne m'a dressé plus haut miroir où je me sois découvert si entièrement, si dérisoirement écrivain » (*PHM*, 44). Si cette langue de l'enfance est l'outil de son inspiration posthume, elle fera aussi l'objet d'un deuil total : son anéantissement avec les années est une projection de la disparition du monde rural que l'auteur a connu enfant. Dans *Le Sentiment de la langue*, Millet exprime son « amour » et fait son triste adieu à cette langue en intitulant un des textes « L'amour et la mort des langues » :

Je suis né sur un territoire que se partageaient deux langues : l'une est aujourd'hui à peu près morte ; l'autre demeure l'objet de passions, de lutte, d'envie, de soupçons, de répudiations [...].

La terre où je suis né est le lieu d'une mort, la scène d'un crime sans coupables : un territoire minuscule, un village à présent presque éteint, en haute Corrèze, dans le Massif central, d'où s'est retiré, peu à peu, avec ses habitants, ce qu'on appelle un patois, *i.e.* selon Littré un « parler provincial qui, étant jadis un dialecte, a cessé d'être littérairement cultivé et qui n'est plus en usage que pour la conversation parmi les gens de la province, et particulièrement parmi les paysans et les ouvriers. »

Une langue donc qui ne s'est jamais écrite : une branche minuscule de l'occitan limousin, variante infime qui n'a été parlée, telle quelle, que sur quelques dizaines de kilomètres carrés [...]. (*SL*, 275)

Le « patois » est « trop étroitement li[é] à la terre¹ » mais aussi au lieu de naissance de l'auteur (« je suis né » est répété deux fois, « terre » et « territoire », « haute Corrèze » et « Massif central » situent la langue ou plutôt la cernent, « morte » et « lieu d'une mort » expriment la disparition de la langue, des ses « parleurs » et de sa terre). Le lien tissé avec cette langue depuis l'enfance de l'auteur apparaît dans un fragment du *Plus haut miroir* analysé par J.-Y. Laurichesse, où Millet « constate, mais sans le dénoncer, y voyant même une sorte de gloire obscure, que cette langue est restée à l'écart de la grande voie républicaine de l'instruction obligatoire² » :

¹ J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays, op. cit.*, p.48.

² *Ibid*, p.49.

Nul n'en a été l'écolier [...]. Nul ne l'a regardée, enfant, se déployer dans les buées de bouches bées, tournées ensemble vers un maître qui l'élevât au mystère d'elle-même, à la blancheur qui l'inscrivît sur quelque tableau noir, au scintillement de quelque ciel nocturne.

Laissée sur le seuil de l'école avec sabots, capelines et frondes, faussement reniée sous quelques coups de triques, cette langue ne s'apprenait ni ne s'oubliait. (*PHM*, 14-15)

On n'apprenait donc pas le « patois » à l'école et Millet ne voit dans ce refus de la langue qu'il aime qu'une tentation de la garder à un niveau autre, de montrer sa valeur en ne l'apprenant pas, de l'« élever » à un plus haut rang. Et comme l'auteur y trouve « une sorte de gloire obscure », elle reste malgré tout une « langue sans prestige, langue minuscule, mais langue à part entière [...] condamnée à disparaître¹ », une « langue des idiots et des gourles » comme la définit Jean-Pierre Cavaillé². Il accuse les trois auteurs étudiés par Coyault-Dublanchet « d'avoir acquis une supériorité sur [leurs] propres origines, par la maîtrise de la belle langue et la réussite littéraire » et ajoute que « le patois est la preuve et le médium original de cette misère du vivre et du dire, à laquelle s'oppose diamétralement la langue, la belle langue de la littérature, riche, immense et exacte à laquelle il revient d'exprimer, de célébrer et de pleurer ce que le “patois” fait ou plutôt faisait entendre³ ». La « supériorité sur ses propres origines » n'est pas tout à fait ce qu'exprime Millet dans son « hommage à la petite langue. » Celui-ci recourt au « patois » pour se « délasser de la rigueur française » (20). Il avoue que le français (qui lui est, malgré tout, aussi cher que le patois) est une « langue d'État, de science, de littérature, alors que le “patois”, lui, relève de l'intime, du secret, de la jubilation » (*SL*, 277). Cavaillé, en revanche, pour mieux s'exprimer sur le « patois », « idiome semi-animal d'une infra-humanité privée de tout », cite les mots de Millet dans *La Gloire des Pythre* : « langage informe », bon pour les « idiots » et les « gourles ». Pourtant Millet fait exprès de représenter ses personnages dans leur « glorieuse idiotie⁴ » s'exprimant en « patois » dans leurs « souffles innocents », leurs « regards recueillis », leurs « bouches amoureuses », leurs « visages émerveillés qui prendraient forme en elle » (*PHM*, 21). Ce n'est pas non plus pour montrer leur « infériorité » qu'il leur inflige le « patois » mais pour remettre à la surface de ses romans son attachement à l'enfance révolue avec cette

¹ J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays, op. cit.*, p.49.

² J.-P. CAVAILLÉ, « Patois de province et belle langue : les lieux communs en héritage », dans Jean-Pierre, *Acta Fabula*, 28 septembre 2004, <http://www.fabula.org>, (consulté le 18 décembre 2012). Cavaillé y critique l'œuvre de Sylviane Coyault-Dublanchet, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

³ *Id.*

⁴ « Glorieuse idiotie » est l'intitulé de l'article écrit par Guy Larroux dans la revue *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.85.

langue, où il a connu les êtres authentiques qui se sont exprimés en « patois » auquel il doit d'avoir perçu « la latinité du français » (*SL*, 279) :

Ce patois, je le vivais déjà, enfant, comme quelque chose de limité par le nombre et le temps, lié au déclin de la civilisation rurale, et néanmoins dans le pur bonheur d'une complémentarité : non pas selon un rigoureux partage avec le français, mais dans une réciprocité singulière, une porosité, un échange permanents [...]. (277)

La langue et la terre auxquelles il s'est attaché, enfant, sont vouées à la disparition. Millet l'enfant a « vécu » le patois et le français en alternance : si la première langue n'était acceptée qu'en langage oral, l'autre était étudiée sous forme d'expression complétant la première. L'« heureuse diglossie » (*PHM*, 26) était ce « pur bonheur » de l'enfance et, avec la mort progressive du patois du monde rural, le « bonheur » de la langue s'est concentré sur le français littéraire qui, à travers ses résonances, sert d'outil suprême à l'auteur qui fera revivre éternellement le « patois » dans ses livres comme il le fera avec le « franbanais » (*SL*, 281) qu'il apprendra à sept ans mais dont il sera privé avec la fin de l'enfance.

2.2- La privation fortuite de l'arabe dialectal

Dans le même texte du *Sentiment de la langue* où Millet fait l'éloge du « bruissement linguistique » du « patois » et du français, il raconte aussi son initiation au libanais, à la langue arabe littéraire et au « franbanais » en arrivant à Beyrouth à l'âge de sept ans :

Dans les temps où je faisais l'épreuve de cette diglossie heureuse, je m'éloignais de la Corrèze ; je faisais l'expérience d'un autre redoublement ; j'ai, en effet, passé la part majeure de mon enfance au Liban, débarquant sur le port de Beyrouth, en janvier 1960, et découvrant le bruissement singulier de la ville [...] avec, au cœur de ce bruissement, la langue – les langues, plutôt, puisque Beyrouth est un lieu privilégié du bruissement linguistique.

J'y ai, bien sûr, entendu le français tel qu'il ne m'avait pas encore été donné de l'entendre (accent, idiolectes libanais, voire ce qu'on a pu appeler, de façon plus ou moins heureuse, le *franbanais*) et que j'ai écouté au point de me l'approprier, retrouvant l'accent libanais dès que je pose le pied sur ces rivages, ou, même, dès lors que la perte de l'enfance se mue en exil et que j'en appelle à ces langues et aux accents pour apaiser ma douleur. (*SL*, 281)

Liées à l'enfance, les langues que l'écrivain avait apprises sont vouées à la disparition avec la fin de la première période de sa vie. Si le « patois » avait été, petit à petit, banni avec la fin du monde rural et, simultanément, avec la fin de l'enfance de l'auteur, le libanais qu'il a appris et pratiqué durant son long séjour au Liban (1960-1968) a brusquement disparu de sa vie de jeune adolescent français, de retour à son pays d'origine. Mais dans ce passage, il s'agit du français parlé avec l'accent libanais. En effet,

au Liban, la diversité des langues immerge le jeune homme dans un bain linguistique. « Au contact de l'autre, affirme J.-Y. Laurichesse, sa propre langue lui apparaît tôt dans une distance féconde, et ce par un double écart : entre son français et celui qu'on parle au Liban, entre le français et l'arabe¹ » ; ajoutons à ces écarts, la distance entre l'arabe dialectal et l'arabe littéraire. L'apprentissage de ces différentes langues place le français sur un autre niveau. Il garde, en revanche, avec le patois limousin et la langue arabe une « situation de partage affectif », une « alchimie de cette “douce langue natale” dont parle Baudelaire » (281). Il ne lui reste plus qu'à remettre à la surface de ses écritures et de ses songes l'accent libanais et la langue arabe : ne plus les pratiquer ou ne pas s'en souvenir le rendrait à son état malheureux d'enfant perdu ou plutôt d'adulte ayant été chassé de l'enfance, puisqu'à son retour au pays natal, il a été obligé de renouer avec le français sans accent et sans traces libanaises. La mort de ces langues en lui n'a jamais été totale :

La langue arabe, donc, comme le tout autre du français et, aujourd'hui, par-delà l'opposition entre Orient et Occident, comme le patois limousin, perdue et infiniment retrouvée et continuant de bruire en moi parmi toutes les langues apprises ou entendues à Beyrouth : l'anglais, le latin, le grec ancien, l'arménien, l'hébreu, ou bien celles qui suscitaient une contemplation muette : les écritures antiques dont je recopiais opiniâtrement les alphabets et les formules tombales : le phénicien, le sumérien, les hiéroglyphes égyptiens. (282)

La langue arabe, l'accent libanais et le patois limousin sont les trois piliers d'une enfance partagée entre l'Occident et l'Orient et sont à la base de l'œuvre du futur écrivain. Les autres langues et les écritures antiques lui ont été d'une certaine douceur et ont gardé en lui une enfance perdue dans les pays quittés mais retrouvée dans leurs langues immortelles.

Pour mieux expliquer son initiation spontanée à l'écriture, à travers la littérature et les langues apprises dans l'enfance, Millet avoue dans *Fenêtre au crépuscule* :

Nul souvenir d'un épisode fondateur, d'un archaïque moment où j'aurais commencé à écrire ; écrire a, d'une certaine façon, toujours eu lieu ; je me souviens cependant du moment où, enfant, en Corrèze, j'ai compris qu'il n'y avait pas qu'une langue mais plusieurs, et donc, grâce à leur variété, possibilité de littérature, je ne peux l'expliquer autrement que sous la forme d'un désir obscur, d'une rêverie prémonitoire, sentant que le français, le patois limousin, puis, à Beyrouth, l'arabe libanais, l'anglais, le latin, le syriaque, ne disaient pas les choses, le monde, de la même façon, que la musique des syntaxes le pliait de manières diverses et heureuses ; et puis, avec cette découverte des langues, la possibilité de réitérer à volonté, les réinventant, les contes lus ou entendus ; et enfin la perte de l'enfance, l'exil, la sexualité, l'inconsolabilité, tout ce qui finit par en appeler à la langue littéraire, faute de mieux, peut-être, mais nécessairement, parce que vous le dites justement, la littérature est à l'origine de l'écriture, les langues cherchant cette forme d'expression dans la bouche de ceux qui survivent dans l'âge adulte. (FC, 107-108)

¹ J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays, op. cit.*, p.131.

Un « survivant » c'est ce qu'appelle l'auteur du *Dernier écrivain* l'être qui sort de l'enfance et qui continue le défi de la vie grâce au seul moyen salvateur, l'écriture. Toutes les langues qu'il a connues, lues, parlées, pratiquées, écrites, explorées, ont fait de lui cet écrivain solitaire, le seul survivant d'une race, d'une civilisation disparues. Arraché au patois limousin et à l'accent toulousain (*FC*, 61) lorsqu'il arrive au Liban en 1960 et obligé de parler le français correct des livres et encore de simuler l'accent libanais, puis arraché de nouveau à l'arabe qu'il a appris minutieusement dans les rues et au lycée franco-libanais à Beyrouth pour arriver de nouveau en France avec l'accent citadin, éloigné du patois et de l'arabe, Millet perd à plusieurs moments de sa vie son identité linguistique pour en retrouver une autre, dans un autre lieu, dans un autre temps, et avec de nouvelles personnes. Cette identité reflète aussi la culture des pays visités, une culture qui change ou même disparaît avec la fin de l'enfance et avec la disparition des êtres et des paysages jadis connus.

2.3- La clôture des civilisations avec la disparition des êtres

À propos de la fin de la civilisation et de la communauté rurale¹ sur le haut plateau de Millevaches à Viam, Millet confie dans *Fenêtre au crépuscule* :

Songez à ce que c'est que d'avoir vu mourir une civilisation millénaire, une langue, une communauté rurale. J'ai écrit *Ma vie parmi les ombres* du point de vue du survivant, comme s'il m'était donné de demeurer un peu dans ce présent où j'ai parfois l'impression d'errer, moi aussi, mais entre le monde et les livres, dépêché par les défunts afin de leur donner voix, une dernière fois, à eux qui n'ont disposé que d'une parole sans trace. (57)

Et sur la quatrième de couverture de *Ma vie parmi les ombres*, Pascal Bugeaud lui fait écho :

J'ai vu s'éteindre à Siom, sur les hautes terres limousines, entre les années 60 et le début de ce nouveau millénaire, le monde rural dans lequel je suis né.

J'ai vu finir une civilisation qui avait duré des siècles.

Ils sont tous morts, les Bugeaud comme toutes les grandes familles siomoises [...]. (*VPO*, quatrième de couverture)

À Viam et à Siom comme à Beyrouth, ce qui existait dans l'enfance n'est plus le même à l'âge adulte. La guerre a envahi Beyrouth du petit Millet et il évoque sa perte dans un passage du *Sentiment de la langue*, « Beyrouth sous la pluie » :

¹ La fin de la civilisation et de la communauté rurale s'inscrit dans la mort ou l'immigration de la plupart de ses habitants. « La paroisse de Viam existait vers l'an 1000 » mais Viam compte aujourd'hui « 132 habitants » seulement, selon le site de Viam, (www.viam.correze.net, *op. cit.*).

Je suis en quête d'une ville perdue en elle-même (effondrée par endroits sur elle-même, telle une étoffe lourde). Parfois je crois reconnaître des maisons, des rues, des visages, mais cela n'a plus de nom, même dans les inflexions si douces du français que l'on parle au Liban. (*SL*, 25)

Ces deux territoires où l'enfance de l'auteur, comme celle de ses personnages, a évolué, entourée d'êtres chers, aimés puis perdus, représentent les deux civilisations qu'il a connues et qui, après la mort de ceux qui l'ont bâti, ont disparu ou du moins n'ont plus la forme dont l'enfant se souvient. En fait, « qu'il s'agisse d'un versant ou de l'autre, de l'Orient ou de l'Occident, ce que Millet n'en finit pas de fouiller par l'écriture, ce sont bien les lieux d'où il vient. Or ces lieux sont perdus. D'abord bien sûr parce que l'enfance elle-même est perdue [...]»¹.

À Viam, la « communauté rurale » n'existe plus : les jeunes quittent la province et les vieux sont presque tous morts. La civilisation de cet endroit du monde est réduite aux souvenirs que l'enfant a gardés dans sa mémoire. À Siom, les Bugeaud « sont tous morts » ainsi que les « grandes familles siomaises », tous les êtres chers de son enfance ont, avec leur disparition, clôturé un monde : le monde dont le narrateur des trois tomes libano-siomois, *Ma vie parmi les ombres*, *La Confession négative* et *La Fiancée libanaise* fait le deuil.

À Beyrouth, l'écrivain y retourne après vingt-sept années de la fin de son enfance (1967-1994) ; les êtres jadis connus ne sont plus aux mêmes endroits, sont morts ou sont partis en temps de guerre. Sa mère est décédée en 2009 et en hommage à sa mémoire, il lui dédie le récit *Brumes de Cimmérie* où il revisite tous les lieux chers de son enfance. Il y retrouve, par exemple, au lycée Abdel Kader, « sans la reconnaître, une condisciple, Fatima S., devenue surveillante générale de l'établissement, et qui avec un effroi grandiloquent s'étonnerait que quarante ans eussent déjà passé, et que toutes ces années ne [leur] rendent pas [leurs] visages d'enfants, ni même [leurs] noms [...] » (*BC*, 66-67). Il est vrai que cette femme est restée à sa place, au lycée, sur les mêmes lieux qu'il y a presque un demi-siècle, mais la mémoire trahit parce que les lieux, les noms, les visages et le terrain changent. L'auteur est, de même, ému lorsqu'il rencontre sa camarade du Lycée franco-libanais, Mona Makki :

Je suis tout à la fois l'enfant et l'adulte, l'enfant marchant à la rencontre de l'adulte, et l'homme mûr parlant au jeune garçon dans une langue qu'il faut réinventer. Je continue à chercher ; je m'en remets aux visages. Les visages sont comme les murs de la ville, énigmatiques et familiers, proches et absents. Visages des années 1960, à jamais immobiles, ou qui ont voyagé dans le temps, comme toi et moi, Mona, depuis cette photo

¹ J.-Y. LAURICHESSE, « Le sentiment géographique de Richard Millet », dans *Richard Millet : La langue du roman, op. cit.*, p.67.

sur laquelle nous avons huit ou neuf ans, sur les marches de ce Lycée franco-libanais où nous jouions à la balle contre le mur du cimetière sans savoir que des guerres allaient nous séparer [...]. (FC, 73)¹

Les fils semblent ici se renouer avec l'enfance mais il n'en est ainsi que dans les souvenirs : une camarade retrouvée après vingt-sept années de séparation, même si elle apparaît dans une photo de l'enfance, ne peut plus recréer ce qui était avant la guerre, avec la même population et les mêmes lieux. Le Liban de l'avant-guerre est perdu avec la fin de l'enfance, avec le départ, voire avec l'exil, tout comme la Corrèze perdue. « Le thème crépusculaire de la fin de la civilisation rurale, écrit J.-Y. Laurichesse, ne prend toute son importance dans l'œuvre que dans la mesure où l'écrivain a été témoin enfant des derniers feux de cette civilisation². » Et entre l'Orient et l'Occident, il ne s'agit plus, pour l'adulte, de lieux « antagonistes » mais aller vers l'un ou vers l'autre c'est continuer de fouiller dans l'enfance perdue :

Avec le temps, dans le temps, grâce au temps qui redistribue les cartes de la mémoire et de la perception de soi, je ne perçois plus ces deux lieux comme antagonistes mais comme complémentaires, parce que d'une certaine façon retrouvés dans l'écriture. Il m'est en outre donné de choisir [...] la langue de mes affects, jurant par exemple en arabe pour certaines choses, en patois limousin pour d'autres, le reste du temps en français, mais ayant tout aussi bien le désir d'aimer dans ces langues, de dire l'amour en ces langues. Noces charnelles et spirituelles, puisque le Liban n'est pas un pays comme les autres, mais que le Christ a marché dans le sud, au pays de Sidon, dit l'Évangile, que le Jourdain y prend sa source, que des hauteurs du château de Beaufort, on aperçoit la Galilée, que c'est le point de rencontre entre trois religions qui m'importent. Le Limousin, comme le Proche-Orient, continue à me pousser vers des pointes où je ne me suis pas encore aventuré : en moi-même, bien sûr [...]. (66)

La quête de soi est réalisée à travers l'écriture de ces deux civilisations perdues - perdues dans le sens de la fin d'une époque et de la mort, de la disparition ou de la métamorphose des êtres chers. Le regret des lieux et des époques révolues se superpose au regret qu'a l'auteur du christianisme d'autrefois puisque le Liban est une terre divine, sacrée par les pas du Christ et la Corrèze est le premier endroit où il a appris les rites religieux et la lecture de l'Évangile.

2.4- Le regret du christianisme d'autrefois

Richard Millet est né d'un père protestant et d'une mère catholique ; il est « de confession catholique mais élevé dans le puritanisme protestant » (171). Initié aux croyances et rites religieux de la France d'autrefois, de la communauté rurale et

¹ Texte écrit pour le film de Mona Makki, *Richard Millet, les territoires de la langue*, Espace francophone, France 3, 2003.

² J.-Y. LAURICHESSE, « Le sentiment géographique de Richard Millet », dans *Richard Millet : La langue du roman, op. cit.*, p.68.

provinciale, en Corrèze et à Toulouse, c'est à Beyrouth qu'il découvre la diversité des religions. « Le Lycée franco-libanais l'ouvre à la coexistence pacifique des communautés qui fit longtemps [du Liban] une exception : “[...] je me sentis à mon aise parmi les catholiques, les maronites, les protestants, les Grecs orthodoxes, les Arméniens, les melkites et les musulmans...” » (*Bey.*, 43-44). Les différentes religions auxquelles est initié l'enfant « né chrétien » n'ont pas pu remédier à la douleur de la perte de l'authenticité du christianisme d'autrefois que l'auteur de *L'Orient désert* déplore dans un passage touchant :

Né chrétien, sur un haut plateau de landes, de forêts, d'eaux vives, de pierre grise ou rosée, de brouillards lents à se lever, de ciels trop bleus. Une terre peuplée de simples églises à clochers-murs, de croix et de récits dressés contre la nuit, de paroles tues aussitôt qu'échappées dans la buée du matin.

Né comme on brûle, ou pour brûler [...].

Chrétien, c'est-à-dire debout face à la Croix : sur cela, aucun doute, hors toute Église, oserai-je dire, et même si toute foi respire par ses défaillances, son défaut de ferveur [...], autant que par la plus douce certitude, qui ne m'a jamais vraiment quitté : bien plus qu'un reste de superstition enfantine, elle est l'inconditionné que suppose, selon Simone Weil, l'amour de Dieu [...].

Déplorons le crépuscule de la chrétienté d'Occident, cet océan qui se retire, cette aurore désormais invisible : plus de nuit ni de jour, mais l'obscurcissement progressif des cathédrales, de la musique savante, de la langue dans laquelle nous nous efforçons de garder sensible une parole millénaire. [...] Naguère on disait qu'on vivait dans l'erreur ; parlons aujourd'hui d'ère du faux, de mensonge universel, d'inversion des valeurs, et pleurons la fin des symboles sonores, l'invisible cessant de palpiter à notre chair, la déroute du silence où accueillir les mystères.

Chrétien, c'est-à-dire mystérieux [...]. (*OD*, 22-23)

La transformation de la notion de chrétienté occidentale dans l'esprit de l'auteur est apparente dans la différence de description entre le premier paragraphe et le dernier. Le premier tableau représente le paysage paisible et naturel de Viam où les différents éléments s'harmonisent autour des deux premiers mots « né chrétien ». La terre, l'eau, l'air et le feu sont tous présents pour authentifier les dons du Créateur. Tel un jardin d'Éden, les « hauteurs du limousin » semblent abriter le bonheur absolu, entre la verdure, les eaux, l'azur et les chants des clochers des églises. Puis naît l'homme. Et dans cette transition où il est prêt à renier sa foi ou à perturber le bonheur céleste, il ne peut que retourner à l'amour « inconditionné » de Dieu, lequel lui a été légué par l'apprentissage des rites religieux étant enfant. Une fois l'enfance perdue, le « sentiment de chrétienté » semble chuter dans les ténèbres du monde moderne, alors le paysage naturel se transforme et ce qui a été le péché originel (« on vivait dans l'erreur ») devient « le mensonge universel ». L'authenticité du christianisme se perd alors dans l'actuel où l'élément aquatique (« océan ») auquel est comparée « la chrétienté d'Occident » « se

retire » et les prémices de la lumière (« aurore ») ou de l'espoir quotidien disparaissent, ainsi que « la parole millénaire » qui n'est que la parole du Christ. Le sentiment chrétien, où le sonore est symbolique, l'invisible imposant et le silence un des signes mystérieux de l'amour divin, se perd dans « l'ère du faux » et plonge petit à petit dans « l'obscurcissement total ». C'est surtout avec la mort de la civilisation rurale et du patois limousin si chers à l'enfant des hauts plateaux que celui-ci réalise la « déchristianisation d'une civilisation, l'occidentale » (CN, 86). Le Liban, par contre, reste le lieu du refuge chrétien avec toutes les villes de l'Anti-Liban et tous les lieux où le Christ est passé. L'Orient est pour lui alors « l'un des lieux de la grande indifférence asiatique, où il [lui] est loisible de [se] reposer de la *doxa* occidentale, d'oublier l'horreur du monde nouveau en train de naître sur les décombres du christianisme » (FC, 64-65). Le « monde nouveau » de Richard Millet est apparu lorsque celui-ci a réalisé sa perte de l'innocence enfantine, une perte qu'il révèle irremplaçable, mais pourtant infiniment présente dans la ferveur de l'écrivain adulte, du poète revenu à son état originel d'enfant nu dans ces trois vers de *L'Orient désert* :

Déchirer ses vêtements de chair
Être chrétien
Comme on va nu. (OD, 182)

Se débarrasser de toute matière, même de son propre corps pour renaître dans la chrétienté originelle, c'est redevenir l'enfant guidé par les forces divines et par le chemin de la religion apprise à l'âge pur :

Mon enfance, c'est aussi la Bible : le plus vaste des paysages et qui s'accorde, ici, immémorial, avec le territoire : ce qui est au-delà du paysage originel. (89)

La Bible est représentée dans la description des paysages du Liban et des chaînes de l'Anti-Liban ; la Bible de l'enfance se dévoile dans le mont Hermon et, « au-delà de la Galilée et de la Samarie, le mont Carmel » (89). Non seulement l'adulte rêve à l'ère des premiers Chrétiens mais aussi aux époques qui la précèdent, celles des Phéniciens et des Païens. Il retourne au creux de son enfance qui semble arrêter le temps : « Je marche, je respire, je dors dans cette enfance » (90). Un « lieu » unique et puissant est ainsi tissé entre le christianisme d'autrefois et l'enfance de Millet. Dégoûté par le monde moderne où la pureté originelle s'est muée en perte de valeurs, Millet désespère quant à l'amélioration du système mondial actuel qu'il dénonce d'ailleurs dans l'essai *Fatigue du sens* paru en 2011. L'Occident « malade » est désacralisé pour Millet, c'est pourquoi l'Orient est un lieu de refuge chrétien. Il résume son « désespoir contemporain » encore dans un passage du *Dernier écrivain* :

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 de personne, le bois pourrir, le corps rouillé du Christ oublié dans le silence des derniers regards, dans la lente mort de la langue limousine et les métamorphoses délétères du français. (*DE*, 22)

La fin de la chrétienté telle que la connaît l'auteur des *Arguments d'un désespoir contemporain* se révèle une fin d'innocence, un achèvement total de la pureté originelle et de la paix qu'il a connues dans ses langues et ses pays d'enfance, demeurant ainsi un survivant attendant l'heure du salut, un solitaire implorant la résurrection.

Chapitre deuxième : Le survivant solitaire

Le survivant est le résistant, le restant, l'indemne qui fend les obstacles et continue bravement sa marche périlleuse. Le survivant unique est le héros qui navigue seul contre les forces majeures, contre la nature et contre lui-même. Survivants sont Thomas Lauve, Jean Pythre, Yvonne Piale, Pascal Bugeaud et Céline Soudeils : ils sont des demeurants au-delà du dernier tournant de leur vie. Ils survivent à leur exil. Chassés du paradis de l'enfance, ils n'en meurent pas mais persistent et arrivent à traîner leur innocence avec eux dans la solitude. Ils assistent à la mort, au départ, à la misère de leurs proches, mais tenaces et inébranlables, ils se soustraient à la communauté pour demeurer seuls, attendant doucement la fin. Ces personnages singuliers sont le fruit d'un imaginaire unique aussi, et solitaire, celui de l'auteur projeté dans les caractères qu'il invente. L'inventeur est un écrivain qui a la douleur de l'éloignement et la peine de l'exil : l'enfance est déjà loin ; il survit à cette privation fortuite par le seul moyen de l'écriture. Témoin de la mort d'êtres chers, de leurs odeurs puantes et de leur état misérable, témoin de la disparition de ses chères langues d'enfance, de la communauté dans laquelle il a grandi, de la religion à laquelle il croit sans défaillance, il projette sa douleur dans la voix de ses personnages et dans ses propres paroles lorsqu'il se vante misérablement d'être le « dernier écrivain ». « Dernier » est celui qui vient après tous les autres et qui n'a pas de successeur. Millet se voit l'écrivain qui clôt l'époque de la littérature à laquelle il a toujours cru. Il ne se voit pas quelqu'un « de son temps » :

Parvenu à un âge et en un siècle auxquels, enfant, et même une fois ma jeunesse perdue, je pensais ne pas atteindre, âge qu'une métaphore ouvrant l'un des textes fondateurs de la littérature moderne désigne comme le milieu du chemin de notre vie, je me rends compte à quel point l'expression *être de son temps* me convient moins que jamais. (DE, 11)

L'incipit du livre entre d'emblée dans le vif de l'âge révolu, de l'enfance perdue ; après le regret de la pureté première, arriver au « milieu du chemin de la vie » et ne pas se retrouver dans l'universel contemporain de l'humanité ni de sa littérature, exile d'ores et déjà l'écrivain inconsolable et le rend, comme l'appelle J.-Y. Laurichesse dans son article sur la polémique de la modernité et de « l'antimodernité » de l'auteur, « le dernier guerrier¹ ». Millet guerroye dans tous les sens du mot, au Liban en tant que combattant et à travers la littérature en tant qu'écrivain, afin de regagner sa « pureté originelle » : il est

¹ J.-Y. LAURICHESSE, « Richard Millet : le dernier guerrier », dans M.-C. HUET-BRICHARD et H. METER (dir.), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p.317.

« seul comme Franz Kafka, ou comme Peter Handke » (*DL*, 21). Il emprunte le titre *Seul comme Franz Kafka* au livre de Marthe Robert sur cet écrivain déchiré entre différentes cultures : l'autrichienne, l'allemande et la bohémienne. Il est seul aussi comme Peter Handke qui, réputé depuis sa jeunesse et ayant obtenu de nombreux prix littéraires, « ne semble plus aspirer aujourd'hui qu'à effacer sa réputation initiale en se gommant lui-même de plus en plus dans ses textes, tout en n'écrivant qu'au plus serré de son expérience¹. »

Par ailleurs, se sentant coupable de lire sous une « mauvaise lumière », tous les soirs, à La Celle où sa grand-tante Jeanne l'avertissait que la littérature « finirait par [lui] faire du mal », Richard Millet donne raison à ces paroles et avoue que « la littérature est impuissante à nous consoler de la perte de l'enfance ou de cette mort avant la mort qu'est la fin de l'amour » (*FC*, 167). La première mort que subit l'être humain est pour lui celle de l'enfant en lui, et puis celle de l'amour, toute mort se résumant à une seule conséquence, la solitude. Survivre c'est essayer de se consoler avec les restes de ce qui a été perdu. Une entrée profonde dans les labyrinthes de soi, en fouillant dans les mots, dans les souvenirs, dans le passé et dans la mort elle-même, est dorénavant la bouée de sauvetage du survivant solitaire. Il indique dans *Fenêtre au crépuscule* que si « on peut échapper au mytique, par souci moral, on ne saurait se soustraire à son mythe personnel : écrire le relance sans cesse, désespérément » (65-66). Parler de Millet l'écrivain ou de Pascal Bugeaud son double ou même de tous les personnages ancrés dans la même solitude, c'est donner corps à la matière qui subsiste après la perte de leur enfance. Le « mythe personnel » est cette « poussière » qui s'éternise et qui, malgré son effritement, ne périt jamais ; il reflète la contradiction entre la perte de soi avec l'âge et la tentative de survie en se protégeant par l'innocence première et par la quête d'un intérieur qu'il faudrait, à un moment donné, séparer de l'extérieur. Arriverait-on ainsi à sacrifier la vérité et à enterrer l'enfance qui est le reflet de la vérité, dans les confins de l'inconscient ? Ou faudrait-il transgresser l'universel afin de reconnaître son vrai visage à travers le seul moyen consolateur qu'est l'écriture ?

¹ « Bibliographie. Peter Handke », www.bibliomonde.com, (consulté le 10 juin 2013).

Section 1- Le mythe personnel

1.1- Le ténébreux témoin de sa « propre poussière »

Pendant de longues années, Richard Millet a laissé bruire en lui l'appel à l'enfance et comme s'il assistait à sa propre « incinération », lente et prolongée depuis qu'il avait dépassé le premier âge, il ne cesse de chercher de plus en plus tous les éléments qui le rapprocheraient de cette période révolue. Il dit de son premier voyage de retour à Beyrouth, après vingt-sept années, qu'il lui a « permis de renouer avec le temps, de réactiver en quelque sorte ce qui était resté figé, en attente, et de relancer le mouvement qui [le] rapproche de [son] enfance tout en [se] confrontant avec [sa] propre poussière » (*FC*, 65). L'acte qui le rapprochera de l'enfance, c'est l'écriture. Cette bouée de sauvetage est la même utilisée par un des auteurs préférés de l'écrivain, Georges Bernanos, qui indique dans *Les Enfants humiliés* avoir le besoin d'écrire pour répondre à l'enfant qu'il a été :

J'ignore pour qui j'écris, mais je sais pourquoi j'écris. J'écris pour me justifier – Aux yeux de qui ? Je vous l'ai déjà dit, je brave le ridicule de vous le redire. Aux yeux de l'enfant que je fus. Qu'il ait cessé de me parler ou non, qu'importe, je ne conviendrai jamais de son silence, je lui répondrai toujours¹.

Écrire sur l'enfance, écrire l'enfance ou écrire sa propre enfance, c'est tenter de sauver un monde et de le rendre, comme le qualifie A. Camus, plus « divin² ». Millet, comme Bernanos, tient à rester fidèle à l'enfant qu'il était et en fait son projet de vie. Le terme de « fidélité » est récurrent chez les deux auteurs et tous deux l'évoquent lorsqu'ils se retrouvent dans les lieux chers à leur enfance : Millet à Beyrouth et Bernanos en Artois. Lorsque, arpentant les rues d'Achrafiyé, la pluie commence à tomber, Millet explique ce qu'est le sentiment de « flotter dans le temps » :

[...] le sentiment d'appartenance sensorielle à un pays, et, plus exactement, la fidélité à l'enfant que je fus, là, trente auparavant, et que je tentais de retrouver, celui-ci ne se laissant saisir que dans la mesure où il s'échappe, retourne à une absence qui est le mode d'être de l'existence temporelle [...]. (*BC*, 74)

Et Bernanos, dans *Les Grands cimetières sous la lune*, s'engage dans une sorte de restitution de l'enfance ou même de résurrection :

Qu'importe ma vie ! Je veux seulement qu'elle reste jusqu'au bout fidèle à l'enfant que je fus. Oui, ce que j'ai d'honneur et ce peu de courage, je le tiens de l'être aujourd'hui pour moi mystérieux qui trottait sous la pluie de septembre, à travers les pâturages ruisselants d'eau, le cœur plein de la rentrée prochaine, des préaux funèbres où l'accueillerait bientôt le noir hiver, des classes puantes, des réfectoires à la grasse haleine,

¹ G. BERNANOS, *Les Enfants humiliés*, dans *Essais et écrits de combat*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.870.

² A. CAMUS, *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.483.

des interminables grand'messes à fanfares où une petite âme harassée ne saurait rien partager avec Dieu que l'ennui – de l'enfant que je fus et qui est à présent pour moi comme un aïeul¹.

L'état édénique que les deux auteurs déplorent dans leurs sentiments, l'un tentant de le rattraper et l'autre chantant ses louanges, constitue la genèse de leur existence. Être *fidèle* à l'enfant en eux, c'est s'accrocher à un élément en proie à l'effritement, se transformant en poussière à chaque tentative. Pour Millet et Bernanos comme pour Mauriac (et comme pour tant d'autres tels Green et Saint-John Perse), la source de tout est à trouver dans l'enfance : « L'enfance est le tout d'une vie puisqu'elle nous en donne la clef². »

Une autre ressemblance entre les œuvres de Millet et de Bernanos apparaît aussi dans la conception de « l'enfance-mort » et qui fait d'eux, des êtres hantés par une « poussière » inaccessible, où l'enfant en eux est un trépassé qui a été sacrifié lors de la perte de son âge d'or. Millet écrit dans *Brumes de Cimmérie* :

[...] j'ai retrouvé certains [camarades] qui ne feront que confirmer que nous ne nous adressons la plupart du temps qu'à des morts, à commencer par l'enfant que nous avons été, vivre n'étant qu'une longue déploration de cette perte pour laquelle il n'existe pas de corps mort, dans aucun tombeau, sinon celui qu'en parlant et en écrivant nous élevons en plein vent, ce que nous appelons le temps n'étant que le silence où choit tout enfant, qui ne pourra revenir que sous forme de spectre. (BC, 75)

Et Bernanos, qui est en effet un des auteurs préférés que Millet lisait enfant, qui est évoqué à plusieurs reprises dans *Ma vie parmi les ombres* et qui est peut-être à l'origine de ses pensées, écrit dans la préface du roman *Les Grands cimetières sous la lune* :

Oh ! je sais bien ce qu'a de vain ce retour vers le passé. Certes ma vie est déjà pleine de morts. Mais le plus mort des morts est le petit garçon que je fus. Et pourtant, l'heure venue, c'est lui qui reprendra sa place à la tête de ma vie, rassemblera mes pauvres années jusqu'à la dernière [...]³.

Si Bernanos attend le retour de l'enfant qu'il était sous la forme d'un « aïeul », Millet, lui, l'attend comme un « spectre ». Les deux (l'aïeul et le spectre) sont morts mais les deux sont attendus. Les adultes continuent à chercher leur place dans l'univers et ils attendent de l'enfant en eux qu'il les guide. Ils le feront éternellement comme le fera le narrateur de *L'Autre* de Julien Green dont l'enfance tente de se maintenir à travers les difficultés de l'âge adulte : « [...] comme si à travers la brutalité du monde, l'enfance se

¹ G. BERNANOS, *Les Grands cimetières sous la lune*, dans *Essais et écrits de combat*, I, op. cit., p. 404.

² F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1959, p.9.

³ G. BERNANOS, Préface aux *Grands cimetières sous la lune*, op. cit., p.355.

frayait un chemin jusqu'à moi¹. » L'enfance deviendrait ainsi un surgissement insaisissable du passé dans le présent. La nostalgie du paradis perdu que l'adulte essaie infiniment de rattraper tout en étant, pourtant, conscient de l'impossibilité du retour, le laisse, en effet, en vie. Devenant un survivant solitaire face à sa propre poussière qu'il regarde s'envoler avec le vent et qu'il suivra jusqu'à la fin de sa vie, l'adulte milletien assistera perpétuellement et progressivement à sa propre perte.

1.2- La perte progressive de soi avec l'âge

Si Millet, Bernanos et, encore, Pierre Bergounioux considèrent que la quête incessante de la terre perdue a pour source l'enfance, Roland Barthes au contraire tranche obstinément sur la question de la continuité entre l'enfant et l'homme et préfère classer l'enfance dans un espace clos qui s'achève au bon moment et ne se prolonge plus à l'âge adulte :

Point de continu entre l'enfant et l'homme : l'espèce enfantine n'est nullement le germe physique de l'humanité adulte : elle constitue une race particulière, close, essentiellement *autre*, prestigieuse par sa différence même. Dans la mesure où elle est paradis perdu, elle postule une rupture ontologique ; c'est un univers entièrement autarcique, qui a ses lois morales, sa parole, sa morale [...]².

Pour Barthes, le passage de l'enfant à l'adulte n'est pas une sorte d'évolution mais de rupture, de basculement entre deux univers, tandis que pour Millet « ça ne finit jamais, l'enfance, ni la douleur d'en avoir été chassé ; et pourtant, que d'humiliations, d'ennui, de fadeur, de morne souffrance, pendant toutes ces années, même contemplées par-dessus l'épaisse épaule de l'adulte ! » (*OD*, 87-88). Il n'est pas suffisant pour Millet de garder l'enfance en soi pour revivre le bonheur, il est en fait conscient que le monde ne lui ressemble pas et que toutes les « autres années » où il devrait *survivre* ne seraient pas aussi « prestigieuses » que le premier âge.

Bernanos s'exprime aussi sur l'incapacité de « sortir de l'enfance » :

Quel artiste est jamais sorti tout à fait de l'enfance ? Disons mieux : il s'y enfonce un peu plus chaque jour, c'est au cœur même de l'enfance, comme à la source de tous les rêves, qu'il va chercher sa terre inconnue³.

« S'enfoncer dans l'enfance un peu plus chaque jour » c'est ne pas se plier à la rupture dont parle Barthes. Si pour celui-ci l'âge d'or est circonscrit dans un univers « autarcique », pour Bernanos et pour Millet, une fois qu'on y est, on n'en sortira jamais.

¹ J. GREEN, *L'Autre*, Paris, Plon, 1971, p.296.

² R. BARTHES, *Pour une histoire de l'enfance*, dans *Œuvres complètes, I*, Paris, Seuil, 1993, p.459.

³ G. BERNANOS, article paru dans *La Revue générale*, 1930.

Bergounioux les épaula en se confiant dans un entretien : « Il me semble quand j'écris, que j'ai toujours six ans¹ ». Il y a certes le moment de l'enfance où l'enfant a un langage et une contrée à l'écart du monde adulte et il y a l'autre moment, celui de l'adulte qui s'aventure dans les souvenirs et écrit une certaine *altérité* intime. Séparer l'enfant et l'homme n'est pas sans raison : les deux mondes, chacun pris dans son unité, ne se recourent que dans les souvenirs. L'enfant s'éprouve de façon un peu sauvage tandis que passer à l'âge adulte c'est accéder à une certaine *culture*. Pourtant, le même être progresse et c'est lui-même qui porte en lui la perte de l'« univers autarcique ». Donc s'il n'est pas de « continu » entre l'enfant et l'homme, le savoir et la connaissance adultes délient progressivement ce qui a été noué à un certain moment et fragmentent l'univers immanent de l'enfance. Il s'agira alors d'un déchiffrement du « paradis perdu » et, par suite, d'une prolongation de la douleur première (qui serait « la rupture » à la sortie de l'âge d'or) puisqu'on ne saura jamais les bonnes réponses aux interrogations innocentes de l'enfance. Millet, en écrivant son livre *L'Orient désert*, appuie l'idée de la prolongation de la souffrance :

Mon livre : remonter à la source pour s'y aveugler en découvrant qu'on a toujours été abandonné, que le moment où j'ai été conçu est celui-là même où je fus rejeté, que je n'ai cessé de déchoir, que je ne puis donc qu'aimer ma propre fin, hors la volonté de me tuer, mais avec le souci d'en finir avec bien des choses et des mots qui ont constitué ce que j'ose appeler ma vie, quoique je me sois toujours senti si peu vivant et que ma vie soit, comme toute existence, vouée au grand oubli dont je désirerai bientôt qu'il me soit octroyé. (*OD*, 17)

La *découverte* par l'adulte de la chute originelle n'est pas une idée de l'enfance mais elle est le fruit d'un savoir développé. En « remontant à la source », il ne s'est pas arrêté au moment de la fin de l'enfance mais il a reculé jusqu'à la naissance, c'est-à-dire jusqu'au premier moment de douleur, se voyant expulsé du paradis prénatal. La perte de soi a donc commencé depuis qu'il a vu le jour et elle continue avec l'âge : une mort lente en croissance continue, une attente de la fin. L'expulsion du paradis est bien vécue aussi par le narrateur-enfant de *Partir avant le jour* de Julien Green, celui-ci étant sorti tout à coup du beau moment de l'enfance :

[...] je sortis à ce moment-là d'un paradis [...] Certes je fus heureux par la suite, mais non comme je l'étais auparavant dans l'Éden d'où nous sommes chassés par l'ange fulgurant qui s'appelle Moi².

¹ L. DEMANZE cite Pierre Bergounioux, Entretien *Œil de la lettre*, juillet 1994, p.7, dans « Pierre Bergounioux, le crépuscule des origines », *L'Ère du récit d'enfance*, sous la direction d'Alain SCHAFFNER, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 2005, p.215.

² J. GREEN, *Partir avant le jour*, Paris, Grasset, 1963, p.23.

La chute ici est un peu allégée par le bonheur plutôt postérieur à l'expulsion (« je fus heureux par la suite »), une joie qui ne ressemble plus à celle du paradis mais qui console, en quelque sorte, de la souffrance de la chute. L'écrivain a su, en revanche, séparer les deux êtres en lui : celui qui est resté enfant et celui qui est devenu adulte. L'altérité trouve son chemin dans cette réalisation de soi. C'est le « moi » adulte qui « chasse » l'enfant paisible de ce même « moi ». Une fois sorti de l'enfance, l'adulte qui devient écrivain essaie de reconstruire ce monde qu'il a perdu, comme le prouve cette phrase de F. Mauriac où il dit avoir trouvé la source de son art dans l'enfance : « Écrire pour moi se ramena à recréer ce monde enchanté, pourtant si médiocre, si pauvre...¹ » Qualifié d'épithètes si contradictoires, le monde de l'enfance n'est donc pas écrit tel qu'il était, le narrateur devrait le « recréer », donc inventer ses scènes à partir de son état actuel. Aurait-il perdu, à ce moment, ce monde dont il se souvient vaguement ? En rupture ou en continuité, l'enfance n'est plus facile à retrouver. La perte est indubitablement un passage qui n'en finit pas de se prolonger. Avec l'âge, on progresse dans le regret d'une enfance, d'un paradis perdu (même si elle est restée dans un coin clos de la vie) et la perte est inévitable surtout avec l'expérience de l'adulte et sa quête infinie de l'innocence.

1.3- L'expérience et l'innocence

L'innocence est pour Richard Millet « une forme d'éternité infiniment menacée dont nous tentons en vain de retrouver la lumière par l'amour, la musique, les livres, le silence, le retrait. Se perdre est une des conditions de cette innocence [...] » (FC, 75). La perte est ainsi liée à l'expérience de la vie, du « social », du « bruit du monde ». Donc guetter l'innocence c'est traverser la perte par l'expérience. Pour l'auteur de *L'Innocence*, celle-ci est une « sainteté par défaut, ou anticipée. » Il y en a « certains [qui] s'en débrouillent [...] en tentant de rejoindre les pratiques de l'espèce humaine ; [et] d'autres [qui] s'y soustraient, par volonté ou fatalité [...] » (FC, 78). La perte a tous ses sens dans les livres de Millet : le personnage perd ses parents, ses camarades, ses lieux originaires, sa vie sexuelle, sa langue, sa civilisation, sa religion, son avenir et même son présent. Est-ce à travers ces pertes qu'on devient innocent ?

¹ F. MAURIAC, *Mémoires intérieurs*, op. cit., p.171-172.

Parlons des personnages comme on parle de l'auteur¹ ; tous sont des survivants. Les essais, les récits et les romans joindraient en eux tous un seul être : un enfant dont les pertes progressives ont créé un « survivant solitaire ». En se comparant lui-même avec son personnage Jean Pythre dont la vie « apparaît, selon les mots de Lapeyre-Desmaison, comme une âpre conquête progressive de l'innocence », Millet avoue :

Jean Pythre serait le Perceval de tous les innocents que j'ai suscités, leur frère infiniment sacrifié, celui qui m'aura servi d'exemple non seulement littéraire mais moral : l'énigme de ma propre innocence, le songe de n'être plus l'homme que je suis, ayant consenti à un naufrage intellectuel, à cette simplicité heureuse, intermédiaire entre l'enfance et le monde magique dont ma grand-tante Marie, à Viam, possédait les clés incantatoires et opératives. (FC, 79)

Le personnage de Perceval inventé par Chrétien de Troyes est « de caractère particulièrement niais et stupide, [...] il est fragile et a peur d'être abandonné² ». En revanche, il a des capacités et des connaissances pointues dont il ne sait d'où elles viennent. Il se rend à la cour du roi Arthur et, dans la légende, c'est lui qui trouve l'emplacement du Graal. Celui-ci est le « vase sacré qui aurait, selon la légende, recueilli le sang du Christ après sa crucifixion³. » La quête du Graal symbolise « toute démarche orientée dans le sens d'une recherche pour soi-même, d'un progrès spirituel⁴. » La « conquête progressive de l'innocence » faite par Jean ressemble en effet à la quête spirituelle élaborée par Millet. Jean, « le Perceval de tous les innocents », est le reflet de l'auteur qui déchiffre « l'énigme de sa propre innocence ». Pour Millet, son personnage, dont les capacités intellectuelles sont minimales et dont la vie semblait plutôt dans la naïveté, reflète le caractère de l'être innocent, comme Perceval. Après que le père André a « fondé une lignée » et a « redonné vie à une ferme abandonnée », au temps du fils Jean « succède le spectacle d'une dé-création à mesure que s'effondre ce qui avait été mis en place⁵ ». En fait, l'innocence reprend sa place après l'expérience du père, voire après les pertes qu'a subies ce dernier : perte de sa mère au début du roman, d'Aimée Grandchamp sa compagne temporaire, de la ferme, de Médée son aîné, de son épouse, de sa fille Suzon et de l'avenir du dernier de ses enfants, Jean. Le résultat de ces pertes est incarné dans le personnage de Jean tel que l'exprime Jacques Poirier dans son article « *Anus mundi*, ou Le Glas des Pythre » :

¹ Notons que la relation entre la fiction et l'autobiographie chez Millet sera étudiée en détails dans la quatrième partie.

² « Perceval ou le conte du Graal », fr.wikipedia.org

³ C. MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p.442.

⁴ *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p.288.

⁵ J. POIRIER, « *Anus mundi*, ou le glas des Pythre », dans *Roman 20-50*, op. cit., p.19.

Après le triomphe de l'énergie mauvaise, incarnée par le père, le monde va s'épuiser en retrouvant son innocence, comme voué à l'impuissance à mesure que vient le temps de Jean, le fils, cette figure synchrétique où passe le souvenir de « l'idiot », mais aussi de Rousseau. Comme Aimée, Jean va vivre jusqu'au bout de son propre effacement, en une sorte de Genèse à rebours¹.

Tandis que l'innocence se joue au même endroit (sur le haut plateau limousin) pour Jean comme pour tant d'autres et que la perte se fait petit à petit jusqu'à l'« effacement » total, – c'est-à-dire un retour à l'état originel qui est la forme d'« éternité » ou la forme de « sainteté » dont parle Millet plus haut – les personnages corréziens de Bergounioux, par exemple, vivent leur expérience loin de leurs lieux originaires, en vue d'avancer et de s'accomplir loin du monde qui les a vus naître. Chez Millet, les personnages qui sont restés à Siom tel que Jean et qui sont l'innocence même ressemblent à ceux qui ont quitté Siom ou à ceux qui y sont revenus aussi. La grande expérience se passe dans l'enfance et la perte se produit à la fin de l'enfance, tandis que chez Bergounioux, la perte naît au moment où l'enfant quitte la province : « L'enfant peu à peu quitte le monde rural, puis d'échelon en échelon, gagne les lieux décisifs, la ville, la grande ville et Paris enfin, au rythme d'abord du lycée, puis de la khâgne et de Normale. » La perte donc puis l'expérience : « S'accomplir en tant qu'individu, ce sera abandonner son pays et sa terre². » Mais ce qui unit les deux auteurs d'origine corrézienne et leurs personnages, c'est qu'ils sont tous témoins de la disparition d'une civilisation et d'un monde rural où les traditions ancestrales et les anciens modes de vie n'existent plus, ce qui fait dire à Bergounioux – comme nous l'avons entendu à plusieurs reprises dans les paroles de Millet : « Nous sommes les derniers³ ».

Celui qui a été qualifié par Guy Larroux d'« idiot⁴ » est un des derniers d'une race qui a vu s'éteindre sa « gloire » à Siom et pour Millet cet idiot est un « écrivain sans livre, comme Aloysius, Sirieix, Lauve, Yvonne Piale et tous les parleurs qui peuplent [ses] romans » et le « devenir-idiot » de ces personnages réside dans le sens du « simple » et de l'« unique », « puisque l'innocence se définit comme une rupture absolue avec le social » (FC, 85), avec une culture liée à la modernité – comme au monde postmoderne dans lequel se débattent l'écrivain et ses personnages. Cette définition de l'innocence est une face de la sainteté que Millet déplore dans *L'Orient désert* :

¹ *Id.*

² L. DEMANZE, « Pierre Bergounioux, le crépuscule des origines », dans *L'Ère du récit d'enfance*, op. cit., p.227.

³ P. BERGOUNIOUX, *Conversations sur l'Isle*, entretiens avec Tristan Hordé, Bordeaux, William Blake and Co, 1998, p.32.

⁴ Jean Pythre dans « Glorieuse idiotie », par Guy Larroux, dans *Littératures. Richard Millet*, op. cit., p.85.

Comment séparer l'innocence d'une forme de sainteté, et celle-ci de la déchéance ? Dans quel surcroît d'abjection irai-je la trouver ? Ou quelle gloire trop tardive, et vaine ? (*OD*, 51)

Rompre avec le social est une forme d'innocence mais aussi de sainteté ; et pourquoi pas une forme d'abjection puisque, selon les mots de l'auteur, « l'abjection est confrontation à la misère non sociale » et « elle suppose la rédemption, le souci de soi, la pureté, et pourquoi pas le salut par l'écriture [...] » (*FC*, 80). Il y a donc un conflit extérieur : contre le social, et un autre, intérieur, contre soi-même. Couper avec le monde extérieur est déjà un pas vers l'innocence mais être abject en défiant sa propre misère est ce qu'il y a de sublime pour atteindre la pureté extrême ; la seule façon pour atteindre « la gloire » est ainsi, pour Millet, l'écriture. Celle-ci est l'expérience subtile, qui, après la perte, sera une façon pour « éteindre le feu par le feu », une manière « d'accepter [sa propre] insignifiance » (*FC*, 81) surtout en sacrifiant une fois pour toute son enfance et en y enterrant la vérité.

1.4- Le sacrifice de l'enfance, tombeau de la vérité

Dans *L'Orient désert*, le narrateur se console dans les paroles du Christ et y situe la fin de l'enfance :

« Je serai avec toi jusqu'à la fin du monde. »

[...]

Cette parole du Christ ne m'émeut-elle pas parce que je suis depuis toujours perdu, coupable, abandonné ? Une de ces paroles qui faisaient dire à Dostoïevski que s'il lui fallait choisir entre le Christ et la vérité, il choisirait le Christ.

La fin du monde, entendons-la comme celle de l'enfance accordée à la mort : le dernier sacrifice, l'enfant immolant le vieillard dont il aura pendant toute une vie retenu la main. (*OD*, 18)

Trois fins se superposent dans ces impressions milletiennes : la fin du monde, la fin de l'enfance et la fin de la vie. Tout se joue dans un même être et dans une même durée. Quand l'enfance s'achève, le monde – le vrai, celui où le Christ « protège » et garde l'enfant, selon Millet – finit et puis on meurt. Mais on s'interroge ici sur le moment où s'achève l'enfance : est-ce lorsqu'on traverse le seuil vers l'adolescence ou est-ce au moment de la mort puisque l'enfant portera toujours en lui l'être en croissance qu'il deviendra ? « Perdu », « coupable » ou « abandonné », l'enfant cherchera la vérité jusqu'à la fin de la vie ; le vieillard qu'il deviendra sera enterré par l'enfant en lui et celui-ci enterrera sa propre enfance ainsi que la vérité qu'il n'a cessé de rechercher.

« L'enfance déborde [ici] l'âge de l'enfant, un enfant qui lui-même n'est plus soluble en adulte¹ » et qui sera lui-même la proie de cette enfance qu'il faudrait sacrifier.

Brumes de Cimmérie est l'un des derniers récits où l'auteur-narrateur fait en même temps l'éloge et le deuil d'une enfance révolue en relatant des scènes nostalgiques de « jadis » c'est-à-dire de son enfance libanaise qu'il a dû sacrifier au prix du temps, de la distance et des souvenirs enfouis dans ses limbes, où il cherchera infiniment des vérités cachées. Plusieurs scènes ramènent le lecteur au temps de paix libanaise que Millet a connu, entouré de sa famille. Le tombeau dont il est question dans ce livre est celui du secret de la mère ou de l'enfance donc de la vérité. La mère est morte quelques mois avant la publication du livre, l'enfance est recherchée partout dans les scènes inoubliables, racontées en détails et la vérité n'est pas plus claire à l'âge adulte qu'au premier âge de l'enfance. Le narrateur-enfant tient la main du narrateur-adulte et le conduit dans les marécages de la mémoire et tous deux se dirigent vers une même issue : s'enterrer l'un l'autre dans « la fin d'un monde » où nulle éclaircie n'a pu consoler leur sacrifice de l'enfance, l'énigme les laissant perdus jusqu'à la fin des temps. Après la scène du déchirement de l'adulte et de l'enfant devant la porte de la chambre d'hôtel Shangri-La - celle de la mère lorsqu'il avait séjourné avec sa famille à Laqlouq - dans les années soixante, le narrateur indique :

Je n'écris pas là un livre sur ma mère ; je ne lui donne pas de tombeau ; je cherche un secret dont je sens que la loi obéit autant à de savants calculs qu'à la vanité de toute chose. Un secret hors de tout récit, inaccessible au verbe, et qui cependant appelle l'écriture [...]. (BC, 42)

Le secret, l'énigme, l'indéchiffrable, le mystère... Ayant inventé de nombreux personnages enfants et ayant écrit des romans entiers sur l'enfance, il reste cette « chose » incomprise, floue, indéfinie qui marque l'enfance de tous et de lui-même en premier. La quête de soi est interminable et la mort de la mère a sollicité en lui ce besoin de rechercher la vérité, le secret : de la mère, de l'enfance, de lui-même. Il ajoute plus tard :

Je ne suis plus ce petit arpenteur qui cheminait tête baissée parmi les pierres, les colonnes et les tombes, en quête d'objets antiques ; je ne collectionne plus que des ombres ; et c'est sur moi-même que j'enquête [...]. (50)

La différence entre l'enfant et l'adulte dans ce passage apparaît dans l'objet de la quête : l'enfant cherche, dans le concret, des traces de civilisation d'un temps révolu et l'adulte cherche, dans l'abstrait, des traces d' « ombres » de personnes mortes dont lui, ou plutôt l'enfant en lui. D'ores et déjà, l'adulte est conscient du sacrifice de l'enfance mais

¹ B. BLANCKEMAN, « La tentation du défaut (sur quelques récits d'enfance) », dans *Le Récit d'enfance et ses modèles*, op. cit., p.272.

il enquêtera infiniment sur le passé afin de découvrir *le secret*. Dans la rue Gouraud, le narrateur se souvient : « [...] j'étais passé dans cette rue en remuant ces couches de souvenirs qui sont les vrais vêtements de l'homme mûr » (61-62). Il porte ces « vêtements » et continue à « chercher le secret » dans les villes du Liban ou plus précisément dans les paysages de son enfance :

Ce que je cherchais, dans les ruines de Joun, était aussi insaisissable que l'enfant que je fus [...]. (94)

Il y a toujours une quête de quelque chose d'imprécis qui se dérobe et qui s'éloigne à force d'avancer et que le narrateur essaie de « dire » en lisant exclusivement « en ce printemps » la poésie de Rimbaud, « tant [sa] langue menace de se dérober, comme sous l'effet d'une maladie qui [lui] rend suspect tout récit qui ne s'affronterait pas à l'énigme. L'énigme ? L'indéchiffrable ? » (94). Toute écriture de soi tourne autour d'un mystère que l'être essaie de déchiffrer ; Millet en est conscient et tente de fouiller dans son enfance pour sauver une vérité qui se dérobe. Explore-t-il, en effet, le moment de l'enfance, la mort de l'enfance ou le « meurtre » de l'enfance ? Il affirme plus tard dans le même récit libanais :

La fin de l'enfance est un bien grand mot ; elle ne finit jamais tout à fait, ou c'est une mort (un meurtre, quelquefois) infiniment acceptée parce que différée. (113)

Il s'agit ici de la fin mais d'une fin incomplète, d'une mort inachevée ou d'un meurtre manqué. On meurt, selon Millet, la première fois lorsqu'on arrive à la fin de l'enfance et on se soumet à cette mort pendant tout le reste de la vie. Malgré tout, l'enfance ne finit pas, elle continue à germer dans l'adulte, celui-ci la réveillant sans cesse, volontairement ou non, comme dans cette scène où le narrateur adulte visite la galerie principale d'un petit barrage à Jezzine qui « empêchait le Litani de se déverser dans la vallée. » La peur l'envahit alors, tellement la pression de l'eau sur « la porte de fonte » est grande. Il commence ainsi à « trembler », « hurler », « l'adulte raisonnant l'enfant » et puis il finit « par lancer [son] cri à l'enfant qu'[il a] senti mourir une seconde fois dans ce bruit de fleuve coulant au centre de la terre [...] » (134-135). Cette seconde fois présume une première fois et l'enfant est toujours présent puisque l'adulte le « raisonne ». Il n'y a donc pas une seule mort de l'enfance, elle continue à resurgir lorsque l'adulte la sollicite, parfois malgré lui. Celui-ci sait qu'il a sacrifié son enfance un jour et se charge d'enquêter sur lui-même le reste de sa vie cherchant une vérité intérieure à travers l'apparente objectivité du monde, la vérité se dérobant éternellement, jusqu'à l'enterrement définitif de l'adulte par l'enfant.

Section 2- Le vacillement entre les pulsions intérieures et l'objectivité extérieure

1.2- « Me rencontrer, me trouver, c'est mourir à moi-même... »

Dans la nouvelle « L'Autre miroir » de *Cœur blanc* de Millet, le narrateur, en usant de son « je » habituel, est un adolescent qui, après avoir fait l'éloge de sa mère discrète et mystérieuse, raconte les détails de son *aventure* dans sa chambre d'hôtel : il fixe le miroir de sa chambre près de la fenêtre de façon qu'il voie le reflet d'un autre adolescent de son âge, arborant la même posture, tous deux nus, délicats et vivant dans l'attente. Après avoir joui manuellement, le narrateur assiste à une scène douloureuse : on emporte le corps inerte de l'autre adolescent mort et souriant. Dans son entretien avec Ch. Lapeyre-Desmaison dans *Fenêtre au crépuscule*, Millet répond à une question sur une rencontre de soi à travers l'autre et sur la « chance d'apercevoir l'innommé de soi » représenté par cette nouvelle :

Me rencontrer, me trouver, c'est mourir à moi-même dans l'instant où je reçois ma figure d'un autre que je reconnais pour tel sans pouvoir le nommer. L'autre est le miroir d'un impossible reflet, le sans-nom de ce qui n'a de visage que pour moi ; on approche là, en effet, de l'obscur, de l'inconnu, voire de l'inconnaissable ; l'autre est la chance qui m'est offerte de sortir de moi, d'être hors de moi, de briser le cercle enflammé du même, de rêver que je m'abolis non pas dans l'autre mais pour lui : don sans contrepartie qui est, vous le savez, l'élémentaire morale de l'amour – cet amour qui fait tant défaut aux personnages de mes premiers livres, si sombres, si frêles, qui vivent de ne pas mourir tout en mourant de ne pas vivre vraiment, dans cette zone de soi incertaine, innommable peut-être, qui ne cesse d'en appeler à l'archaïque, à cette part qui ne cesse de mourir en nous pour mieux nous acclimater à la vie. (FC, 97-98)

Le double personnage de la nouvelle est le narrateur même, car « si chacun voit un double dans un miroir, ce double ne peut être que soi-même¹ ». On ne peut ici que revenir à la notion de la *psyché* élaborée par Jung – la psyché ayant aussi le sens de « grande glace mobile² » dans notre analyse. Joël Thomas, dans son article intitulé « Le XX^{ème} siècle, et les théories formatrices autour de l'image », résume « la structure de la psyché selon Jung » en quatre étapes. Il note que « la prise de conscience et l'installation dans un espace intérieur, la pénétration progressive par l'homme des cercles qui le mènent vers le centre de son être » se résument par « l'individuation » où l'être « passe par quatre états de la psyché : la *persona*, l'ombre, le moi et le Soi³ ».

¹ M. MELKONIAN, « Figurines », dans *L'Œil-de-boeuf*, op. cit., p.35.

² *Le Robert de poche*, op. cit., p.584.

³ J. THOMAS, « Le XX^e siècle, et les théories formatrices autour de l'image », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p.84.

En décortiquant la réponse de Millet citée plus haut ainsi que les remarques du narrateur de l' « Autre miroir », on pourrait appliquer la théorie de Jung aux images données.

« Bientôt je remarquai que je n'étais pas seul dans le miroir » (CB, 50) : l'adolescent commence à voir plus profondément, il se voit et il voit l'autre à travers sa propre image dans le miroir. La « persona » est en effet « une sorte d'écorce de la psyché », elle est « l'image de nous que nous avons pour les autres¹ », écrit J. Thomas sur la théorie jungienne. Millet écorche la première couche de la psyché au moment où « [il] reçoi[t] sa figure d'un autre qu'[il] reconnaî[t] pour tel sans pouvoir le nommer. »

Dans une deuxième étape, on fait face à ses propres « démons » dont on ne peut déceler la vérité ; l'agitation intérieure prend son élan et le chaos persiste ultérieurement. L' « ombre » en fait « suppose déjà une première prise de conscience » : elle est, telle que la définit E. Morin cité par J. Thomas, « cette couche mouvante de l'âme où s'agitent les démons qui nous possèdent tant que nous n'avons pas compris que ce sont nos forces vives². » Le narrateur et son double semblent éviter de se regarder dans les yeux (« [...] on eût dit qu'il ne me voyait pas vraiment et que nos regards ne pourraient pas se rencontrer », 50). L'adolescent a en face de lui un autre lui-même dont il ne comprend pas la figure, ni le reflet. Il essaie de bouger le miroir, de ne pas voir, mais « l'ombre » est là, attendant derrière la glace. « L'impossible reflet » qu'évoque Millet est cet autre qui n'a de visage que pour celui qui regarde mais celui-ci ne déchiffre pas son autre figure, elle est « obscure », « inconnue », « inconnaissable ».

La troisième étape se dévoile dans le « moi » où l'on peut « établir une relation, une circulation entre les différentes instances et les différents niveaux formateurs de la psyché. » C'est le « processus de *transfert* » qui « passe par la relation de l'analysé et l'analyste. » C'est un « acte mystérieux et obscur », « un acte amoureux, mais qui est aussi un acte de liberté, et enfin un acte de volonté conduisant à une métamorphose³ ». L'adolescent, sans être tout à fait lucide sur ce qui se passe en lui, commence à prendre conscience de ce « moi » dans le corps de l'autre adolescent, il est au sein de lui-même, dans la perfection de s'offrir à l'autre comme il s'offrait à lui-même :

[...] je m'avouerais plus tard que c'était lui que j'attendais, ou que je m'attendais à voir surgir au milieu des ombres...

¹ *Id.*

² *Id.* (J. THOMAS cite E. MORIN, *Mes démons*, Paris, Stock, 1994, p.11.)

³ *Ibid.*, p.85.

[...] voilà que je me soumettais à lui, dans nos miroirs, avec une grâce qui me faisait rougir d'aise, immobile et nu comme un jeune captif.

Seule m'importait la perfection des moments pendant lesquels je me montrais nu à lui qui était nu, lui aussi, immobile devant sa glace.

J'imaginai qu'il me regardait, à ce moment, alors qu'il ne regardait peut-être qu'en lui-même [...]

J'avais pourtant besoin de croire qu'il me regardait, que c'était pour moi et pour ce moment précis qu'il se tenait debout devant son miroir, chaque soir, et que ce que je lui montrais le distrairait un peu de sa mélancolie. Je me mentais encore : j'avais besoin non pas qu'il aille mieux [...] mais qu'il me regarde jouir pour être certain de me délivrer de moi. (52-55)

L'amour est le seul chemin pour sortir de soi, « l'acte amoureux » est là puis « l'acte de liberté » en vue d'une « métamorphose ». Le « don » de soi qu'évoque Millet dans sa réponse plus haut est « l'élémentaire morale de l'amour », il rêve de « [s'] abolir non pas dans l'autre mais pour lui. » Il lui faut « briser le cercle enflammé du même », se libérer, se transformer et accéder, par suite, au « soi » où Freud s'arrête et où Jung continue.

Thomas explique, dans une dernière étape de la psyché, qu'à ce stade de l'individuation, « le Moi se découvre identique au Soi : à mesure qu'il s'élabore, le Moi, comme espace du sujet, tend à devenir le Soi, comme espace élargi au cosmos [...] ¹ ». La mort de l'autre adolescent se confondrait ainsi avec la jouissance et la délivrance du premier. L'un et l'autre, le moi et le soi, s'immergent ainsi dans le « cosmos », ensemble, unis dans une seule posture :

[...] il avait, dans les bras de l'homme, un sourire paisible d'enfant qui dort. [...] j'aurai été le seul à voir ce sourire ; et cela, je l'avais attendu non seulement toute la nuit, mais dès l'instant où j'avais trouvé devant le miroir une position définitive ; et peut-être l'attendais-je depuis que je regardais autour de moi, devinant que quelque chose me serait donné alors que je ne l'attendrais plus [...]. (56-57)

Le narrateur plonge, à la fin de sa réponse, dans le « soi incertain », dans « cette part qui ne cesse de mourir en nous » donc à ce « moi » qui se confond à la fin avec le « soi » pour « mieux nous acclimater à la vie » c'est-à-dire pour mieux communiquer avec l'extérieur, avec le « cosmos ». Le cheminement vers la découverte de soi s'est réalisé dans la « pénétration progressive » qui mène l'individu vers « le centre de son être ». Les quatre étapes élaborées par Jung expliquent la phrase de Millet déjà citée plus haut : « Me rencontrer, me trouver, c'est mourir à moi-même dans l'instant où je reçois ma figure d'un autre que je reconnais pour tel sans pouvoir le nommer. » C'est une quête solitaire

¹ *Id.*

oscillant entre le conscient et l'inconscient, entre le « moi » et le « soi ». Il serait ainsi inévitable de faire ce « voyage intérieur qui s'ouvre sur un espace élargi, au terme de la "rencontre" de ce qui est en nous et de ce qui est hors de nous¹ ».

2.2- Entre les voix de l'inconscient et celles du corps

Depuis l'enfance, Millet et ses personnages balancent dans les livres entre une âme inquiète et une époque troublée et menaçante. Les récits de l'auteur sont écrits par l'adulte qui *se souvient* de sa propre enfance, et les romans dont les héros sont des enfants, sont inventés par l'écrivain qu'il est devenu et qui témoigne d'impressions adultes sur l'enfance des autres – qui n'est en vérité qu'un reflet de sa propre enfance, de celle des enfants qu'il a jadis connus ou de celle qu'il aurait désiré avoir. On est donc en présence de l'enfant et de l'adulte dans chaque acte d'écriture mais le corps de l'enfant est absent, il est vu grâce aux souvenirs et aux traces qui restent. L'enfant est donc cloîtré dans l'abstrait de l'imaginaire ou dans ce que Jung appelle les « voies royales » qui mènent vers l'inconscient. Et l'adulte est ce corps qui vit dans une situation très différente de celle dont il parle.

Jung distingue le « thème de l'enfant » et « l'expérience concrète de "l'enfant"² » en négligeant ce qu'on attribue à l'archétype de l'enfant comme image « empirique », « divine » et « miraculeuse ». Il sépare ainsi l'expérience *humaine* de l'expérience *individuelle* de l'enfance. Dans la première, il est question d'archétype de l'enfance où « le thème de l'enfance est représentatif de l'aspect infantile préconscient de l'âme collective³ » mais ce qui nous intéresse ici c'est la « vie individuelle » où il s'agit d'un « dédoublement » :

On constate, en effet, que certains chapitres de la vie individuelle peuvent devenir indépendants et acquérir une personnalité, au point qu'on peut arriver à une sorte de dédoublement, à une « autospection » ; par exemple, on peut se voir soi-même enfant. L'expérience prouve que de telles impressions visionnaires – qu'elles se produisent en rêve ou à l'état de veille – sont liées à la condition d'une dissociation préalable entre l'état présent et celui passé. De telles dissociations se produisent à la suite d'incompatibilités, quand par exemple l'état actuel se trouve être en contradiction avec celui de l'enfance⁴.

Il n'est guère exemple plus convenable pour l'application de cette théorie jungienne que de revoir, à travers ce que Joël Thomas appelle « "les voies royales" d'accès à l'inconscient », l'exemple de Pascal Bugeaud, l'écrivain quinquagénaire qui se

¹ *Id.*

² C. G. JUNG et Ch. KÉRENYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, *op. cit.*, p.134.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

« dédouble » pour se revoir enfant et raconter son passé dans les trois romans de son itinéraire de vie, *Ma vie parmi les ombres*, *La Confession négative* et *La Fiancée libanaise*. Il ne s'agira ici que des souvenirs d'enfance de Pascal sur le haut plateau de Millevaches : dans le premier roman, Pascal, l'écrivain adulte raconte ses souvenirs à Marina avec qui il se retrouve régulièrement dans la tour d'Italie à Paris (donc très loin de l'endroit des événements de l'enfance), dans le deuxième roman, Pascal, l'écrivain adulte, se souvient de sa jeunesse au Liban où il a combattu auprès des Chrétiens à vingt ans (il est loin du Liban, il est adulte et il raconte, dans un effet de miroir entre le Liban et Siom, des événements de la guerre libanaise qu'il associe à des souvenirs de l'enfance siomoise), dans le troisième roman, il se trouve au cœur du haut plateau limousin avec sa sœur mais raconte ses expériences avec les femmes à une jeune libanaise, Sahar, en s'arrêtant parfois à des souvenirs d'enfance ainsi qu'à des souvenirs du Liban. Ce ne sont, en somme, que les scènes d'enfance où l'inconscient de l'adulte fait reflet qui nous intéressent si l'on veut avoir recours aux quatre « voies royales » qui nous emmèneront petit à petit de l'expérience individuelle vers l'expérience de l'humanité toute entière, donc vers une enfance archétypale.

Joël Thomas rassemble les formes de culture et de créativité auxquelles Jung s'intéressera (en dépassant Freud) pour accéder à l'inconscient sous quatre « voies » : le rêve, la fonction religieuse, la fonction créatrice et l'alchimie.

Souvent, Pascal Bugeaud s'arrête à des souvenirs lointains qu'il étoffe de rêveries et d'imaginations à l'état conscient mais qui seraient, à un moment donné, le reflet de rêves éloignés, enfouis dans les secrets de son âme. Toutefois, les rêves se multiplient surtout lorsqu'il est dans un état de délire à cause de la maladie ou de l'alcool, situations fréquentes qu'il subit au Liban, dans *La Confession négative*, où il est question surtout de ses souvenirs de petite enfance, avec sa grand-tante Marie :

Elle était loin de la nuit d'Orient où je souffrais, et elle avait depuis longtemps quitté la grande nuit siomoise [...]. Ce n'était pas moi qui pleurais, mais un enfant, en moi, celui que j'avais été et qui en appelait à une morte, Marie, et non à sa mère, [...] et me donnant à croire que j'étais le fils de la grande nuit siomoise où seule Marie savait y voir et pourrait en ramener peut-être l'étoile qui avait été mon père, m'avait-elle dit, un jour, en un pieux mensonge, pensais-je dans la nuit beyrouthine où je doutais cependant si je n'avais pas rêvé ces mots sous l'effet de la fièvre, et me croyant de nouveau dans la chambre de Siom où elle se penchait sur moi comme nulle femme ne l'avait donc encore fait [...]. (CN, 80)

Le rêve du retour à l'état premier de son enfance (comme à l'état originel) se répète souvent. La grand-tante Marie (qui est la même pour Millet l'auteur et qui représente, pour le narrateur, une image féminine de la femme, ou ce que Jung appelle

l'*anima*) occupe une grande partie de l'enfance heureuse de Pascal. La « situation actuelle » du narrateur est différente de celle de l'enfant, certes, mais aussi de celle de l'auteur. Le narrateur est à Beyrouth, dans un état de délire fiévreux, au cœur de la guerre. L'enfant est à Siom accompagné de la seule personne à laquelle il s'est vraiment attaché. L'auteur n'est ni le jeune Pascal, ni l'enfant mais l'écrivain adulte qui revoit son *rêve* d'autrefois. En effet, selon les termes de J. Thomas qui explique Jung, « ce rêve est pour Jung une autoreprésentation spontanée et symbolique de la situation actuelle de l'inconscient, mais avec d'autres codes que ceux de la conscience "diurne". Il exerce donc bien une action de complémentarité, et de thérapie virtuelle, par rapport aux attitudes conscientes¹. » Il est probable que ce rêve soit fait, non seulement par le narrateur à un moment difficile de sa jeunesse, mais par l'auteur même qui, dans un état de mélancolie nostalgique suscitée par l'écriture, projette sur le papier un désir inconscient de retour à l'enfance perdue ; il s'agit donc de donner corps à ce désir en transformant par l'écriture le rêve en « réalité ».

Dans une deuxième étape, il s'agit pour Jung de la *fonction religieuse* qui est une « façon de vivre dans et par la relation – *religio* – entre le moi et le soi, le microcosme et le macrocosme, le profane et le sacré. » Ce serait un domaine de transition entre l'inconscient et le corps, entre l'intérieur et l'extérieur, « entre l'homme et les forces cosmiques dans lesquelles il est immergé² ». Lier le « moi » au « soi » c'est commencer par l'être même pour arriver au cosmos qui d'ores et déjà existe avant la naissance du « moi ». Établir ce lien, c'est regarder l'enfant Pascal se donner au monde qui l'entoure comme les primitifs aux forces naturelles. Pascal, l'écrivain adulte qui abhorre le monde contemporain où la religion chrétienne est « haïe » (*VPO*, 476) et la langue déformée, est le même Pascal enfant qui a découvert, peu à peu, sa relation au monde à travers le christianisme :

J'aurai connu les dernières messes en latin, les dernières cornettes, les dernières soutanes. J'ai été témoin des ultimes superstitions régissant la vie des campagnes, et dont Marie avait le goût, malgré sa mère, et dont elle me faisait bénéficier, comme elle l'avait toujours fait pour elle et vu faire à son père lorsque celui-ci traçait, le jour de la Chandeleur, de petites croix avec la cire d'un cierge béni sur les cornes des vaches, les murs de l'étable, les portes et les fenêtres de la vieille maison, avant d'en laisser tomber quelques gouttes dans les cheveux de ses enfants pour les garder du mal de gorge, sauf que c'était sur ma gorge nue que Marie, dès que je commençais à tousser, laissait couler la cire brûlante d'un cierge béni par l'abbé Guerle et réservé à ce seul usage. (142-143)

¹ J. THOMAS, « Le XX^e siècle, et les théories formatrices autour de l'image », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire, op. cit.*, p.86.

² *Ibid.*, p.87.

Pascal, dans cette scène de découverte de la cire brûlante sur sa chair, aurait découvert la relation entre lui et le cosmos : les « superstitions » et leur application reviennent à « la sacralité de la nature et la religion cosmique¹ ». Le microcosme se lie ainsi au macrocosme. Il est dans l'inconscient collectif de la communauté siomoise, des aïeux donc comme des petits-fils, une certaine peur des forces surnaturelles (des forces divines) où il fallait chasser les mauvais esprits et le mauvais sort. La pénitence corporelle (la brûlure) est une façon de subir le cosmos et d'en être l'enfant obéissant. « Avant tout, le Monde *existe*, il est *là*, et il a une structure : il n'est pas un Chaos, mais un Cosmos ; donc il s'impose en tant que création, en tant qu'œuvre des dieux². » Dans l'inconscient collectif, il s'agit d'unir ce Cosmos existant à l'être, et ce par la *relation* : l'inconscient individuel se lie ainsi au collectif pour se déverser dans le « corps » du monde.

La troisième « voie royale » selon Jung est *la fonction créatrice* « car l'artiste est, par excellence, un "homme collectif", qui va au-delà de l'homme personnel [...]»³. Le passage de l'inconscient abstrait vers le collectif concret est applicable ici à Pascal Bugeaud l'écrivain et certainement à Millet lui-même. La *création* de l'histoire de l'enfance prend avec eux une dimension archétypale, donc collective. Pascal (alias Richard Millet) écrit dans l'incipit de *Ma vie parmi les ombres* :

Après moi la langue ne sera plus tout à fait la même. Elle entrera dans une nuit remuante. Elle se confondra avec le bruit d'une terre désormais sans légendes. Les langues s'oublient plus vite que les morts. Elles tombent, comme le jour, le vent, ou le silence sur le monde où je suis né et qui était peuplé de gens rudes, peu loquaces, au visage tourné vers le couchant, et qui aurait souci de me voir, moi, le dernier des Bugeaud, seul de ma race à écrire aujourd'hui le français à peu près comme ils ont rêvé de le parler [...]. (VPO, 15)

L'écriture est la création derrière laquelle se cache l'inconscient de l'auteur pour qu'elle devienne universelle. L'œuvre dont parle le narrateur suit « la progression vers un centre de l'être qui s'ouvre et se dilate aux mesures de l'infini du cosmos⁴ ». L'écrivain se mesure au monde entier et résume le monde à sa propre écriture, à sa propre langue ; de personnel, il devient un « artiste collectif ».

Dans la quatrième et dernière « voie royale », il s'agit de *l'alchimie*. Thomas explique :

¹ M. ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, op. cit., p.101.

² *Id.*

³ J. THOMAS, « Le XX^e siècle, et les théories formatrices autour de l'image », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p.87.

⁴ *Id.*

L'alchimiste *projette* l'image de l'inconscient dans un corps, et s'efforce d'y réaliser la transmutation, à base de réconciliation des opposés, dont il a le sentiment nostalgique¹.

Il s'agit ici surtout de Millet l'auteur, plutôt que de ses personnages. L'alchimie se fait à travers ses livres où la création artistique « projette » son inconscient dans un corps qui sera l'œuvre même. Joël Thomas fait référence à la belle définition du « processus de la création artistique vue par le poète portugais Fernando Pessoa » :

On laisse d'abord *pourrir* les sensations (Œuvre au Noir) ; une fois mortes, on les *blanchit* par la mémoire (Œuvre au Blanc) ; ensuite, on les *rubéfie* par l'imagination (Œuvre au Rouge) ; enfin, on les sublime par l'expression².

L'alchimie, qui marie l'abstrait avec le concret pour faire en sorte que la « pierre philosophale » sorte de l'expérience en une « âme », est un travail d'artiste. Millet est cet alchimiste qui a su aborder cette expérience : d'abord, il « perd » l'enfance pour vivre dans le regret du bonheur, ensuite, il se souvient infiniment de cette perte, puis il l'étoffe par son imagination pour la transformer, enfin, en sa dimension universelle par son écriture, où il ne cessera jamais de chercher, à travers tout ce chaos, le vrai visage de son être.

2.3- Vers la connaissance du visage originel

Influencé par la pensée du philosophe Emmanuel Levinas sur le visage de l'« Autre » et son impact sur l'individu, Richard Millet consacre, avec son interlocutrice Chantal Lepeyre-Desmaison, un chapitre entier au thème « Le visage, l'alter ego » dans *Fenêtre au crépuscule*. Il explique :

Le visage est le mode d'existence immédiat d'autrui, son apparaître à la fois éphémère et sidérant, changeant et définitif, ce par quoi je me présente dans une nudité que le nom ne propose pas toujours, même si celui-ci suscite une autre forme d'assignation à soi, non moins difficile ou séduisante, ou tragique. (FC, 93)

Selon Levinas –sa philosophie étant à la base de ce qu'explique Millet plus haut – ce qu'on voit d'autrui c'est son visage, non pas entre autres choses à voir de lui, mais c'est ce qu'on voit d'abord. Et c'est à son visage que s'adresse notre quête, que se fixe notre regard attentif. Il révèle, selon le philosophe, l'invisible de la personne qu'il donne à voir. Le visage d'Autrui interpelle ainsi le Moi et il apparaît comme une autre vérité que celle des objets relevant de la perception. Millet enfant avait un problème avec son propre

¹*Id.*

²*Ibid.*, p.87-88. (Thomas cite Pessoa, «Pages intimes et d'auto-interprétation», dans *Action poétique*, 104, 1986)

visage et il en laisse des traces dans plusieurs romans et essais, surtout dans *Le Goût des femmes laides*. Il explique son complexe du visage lorsqu'il était enfant, au Liban, dans *Fenêtre au crépuscule* :

Mon souci du visage a sans doute sa source dans les problèmes que j'ai eus avec ma propre figure, à Beyrouth, où un petit rouquin tavelé de taches de rousseur pouvait prêter à sourire, mais aussi dans la fascination salvatrice qu'ont dès lors exercée les autres visages, répulsion et attirance, poussées à l'excès sous le couvert d'une fausse indifférence [...]. (93)

Dans cet exemple, la relation à Autrui ne se situe pas plus dans la réciprocité que dans la pensée qu'Autrui est meilleur ou pire que le *moi*. Le sourire de l'autre mettait l'enfant dans l'embarras et c'est cette « vérité » qui a fait que l'adulte qu'il est devenu ne puisse pas déceler le secret de son propre visage. Il ajoute, en effet, dans sa longue réponse sur les mystères du visage :

Habiter mon visage, voilà ce qui m'aura tourmenté toute ma vie, l'âge rendant encore plus difficile ce séjour, comme si je ne parvenais pas à être l'exact contemporain de ma figure. Cela dit, et sans minimiser ce que je dois à Levinas, je reste obsédé par la dimension *vultuaire* de l'apparaître, par la face, la Sainte Face étant une des plus émouvantes, mais aussi par ce qui se révèle dans l'amour et que nulle photo, dessin, ou attouchement, ne saurait saisir puisqu'il n'apparaît, ne se donne qu'à nous : le visage du visage, sa figuration secrète, le visible de l'inapparaître, cela même qui n'est visible que parce qu'inappropriable, à la fois abandonné, promis et se dérochant infiniment. (94)

Il y a dans le visage une « trace de l'infini », une « Parole de Dieu¹ » et il y a son propre visage et celui d'Autrui. « Habiter son visage » n'a jamais été une tâche facile pour l'enfant milletien : le mystère et l'embarras se révèlent fréquents dans les livres. Refuser de perdre l'enfance c'est ne pas accepter sa métamorphose avec l'âge. Et à propos du visage de l'autre, il y a une image divine que Millet, après Levinas, décèle dans la face d'autrui. Levinas affirme que « Dieu ne prend jamais corps » et que « c'est cela son invisibilité » et il ajoute dans sa pensée sur la recherche de l'origine de la Parole de Dieu : « J'ai pensé que c'est dans le visage d'autrui qu'il me parle pour la “première fois”. C'est dans la rencontre de l'autre homme qu'il me “vient à l'esprit” ou “tombe sous le sens²”. » L'apparence « vultuaire » qu'évoque Millet est celle d'autrui où se projette la face de Dieu. Mais le visage d'autrui a, pour lui, cette dimension à la fois claire et cachée, il révèle ce qui est visible mais cache infiniment un secret indéfini. D'ailleurs, la laideur du visage (qui présuppose la beauté d'un autre) est un thème récurrent dans les livres de l'auteur. Véronique Nahoum-Grappe prend un exemple des *Notes de chevet* de la japonaise Sei Shonagon sur le « sommeil qui enlaidit les laids » pour parler de « cet effet

¹ E. LEVINAS, *Entretiens avec Angelo Bianci*, dans *Hermeneutica*, 1985. Extrait de *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, 1995, p.171.

² *Id.*

de laideur que produit sur un visage l'abandon de la conscience de soi¹ ». Le narrateur (et même l'auteur) a tendance à se mépriser et à détester son propre visage qui lui semble « laid ». Éviter soi-même ou son propre visage et avoir « du goût » pour la laideur des femmes – celles-ci vivant également « l'abandon de la conscience de soi » puisqu'elles sont laides – c'est s'oublier ensemble dans le reniement de la beauté.

Dans *Le Goût des femmes laides*, l'auteur consacre, par exemple, les débuts de quelques-uns des dix-neuf chapitres du livre, au thème de la laideur. Le narrateur, mentionnant dans le premier chapitre qu'« [il] fai[t] partie de ceux à qui leur mère a dit qu'ils ne sont pas beaux » (*GFL*, 12), continue :

Ainsi je n'étais pas beau : un crapounaud, un limassou, un vilain petit canard [...] (Chapitre II, 17)

« Je suis laid », ai-je répété devant ma sœur [...] (Chapitre III, 24)

Celui qui se découvre laid, surtout un enfant, est voué à se sentir coupable, à chercher jusqu'à la fin une absolution qui ne viendra pas. (Chapitre IV, 42)

J'étais ce laidassou, et qui avait de qui tenir, non pas de sa mère, que sa distinction mettait à part, mais du côté du père, assurait-on [...] (Chapitre V, 49)

Je n'étais pas seulement laid : j'étais trop laid [...] (Chapitre VII, 68)

Impossible ? Voilà qui me convenait mieux que laid [...] (Chapitre VIII, 83)

J'ouvre ici un chemin de verre brisé. Je crains que tant de paradoxes empêchent qu'on me comprenne bien. La laideur m'avait rendu exigeant. La haïssant chez moi, je la supportais d'autant moins chez les autres [...] (Chapitre XII, 126)

Il était donc trop tard. Comme la beauté, la laideur a toujours attiré l'injure et l'injustice. (Chapitre XIX, 226)

Ce que Levinas appelle « la violence du visage » est applicable chez le narrateur du *Goût des femmes laides* surtout dans le premier chapitre où le regard de la mère a engendré des conséquences fatales quand à l'appréhension du visage propre à l'enfant. Ne connaissant son visage qu'à travers le regard de sa mère, il pèsera la beauté et la laideur à travers le regard de l'autre sur son visage. Il a ainsi sa responsabilité à l'égard du visage d'autrui. Levinas s'explique sur ce sujet : « J'ai toujours décrit le visage du prochain comme porteur d'un ordre, imposant au *moi* à l'égard d'autrui une responsabilité gratuite². » Cette responsabilité, Millet et ses personnages en sont conscients et se sentent redevables envers le monde et envers eux-mêmes du poids de leur propre visage ; ils

¹ V. NAHOUM-GRAPPE, « Beauté et laideur : histoire et anthropologie de la forme humaine », www.revues-chimeres.fr, (consulté le 10 juin 2013).

² *Id.*

fuients infiniment leur face : « C'est peut-être sa propre laideur qu'on fuit [...] Il me répugne, ce visage, ou m'effraie [...] » (*OD*, 75). Depuis l'enfance, on tente de rechercher partout la vraie origine de ce visage inaccessible et invisible, le visage d'autrui se reflétant sur sa propre image et son propre visage portant en lui la souffrance éternelle de la perte de l'enfance.

2.4- Comment être au monde sans souffrir ?

Avant même d'entamer la lecture et l'analyse des œuvres de Richard Millet, on pressent, à travers les titres qu'il choisit pour ses livres, son dégoût pour le monde – surtout contemporain – et l'ennui (littéraire) qu'il a à supporter face à ce nouveau siècle. Les derniers titres qu'on a pu lire sur les couvertures de ses livres indiquent sa réflexion négative sur la perte définitive des valeurs et des idéologies qu'il a appris à respecter dans son enfance : *Fatigue du sens* (2011), *Arguments d'un désespoir contemporain* (2011), *L'Enfer du roman* (2010), *L'Opprobre* (2008), *Désenchantement de la littérature* (2007), *Harcèlement littéraire* (2005), *Le dernier écrivain* (2005)...

On écoute sa lourde « fatigue du sens » dans le « Liminaire » du livre où celle-ci « est un des attributs de l'horizontalité » et il ajoute :

Il est possible que je n'aie fait que dire une douleur : celle de voir que tout ce qui m'a fait ce que je suis est aujourd'hui la chose du monde la mieux méprisée, décrétée obsolète [...]. (*FS*, 11)

On entend fréquemment l'auteur répéter, dans des interviews, des entretiens et des témoignages télévisés ou médiatisés, qu'il est fatigué et qu'il est arrivé à une époque où il ne supporte plus la souffrance quotidienne d'avoir à vivre dans le monde contemporain. Il déplore la perte de « tout ce qui [l'] a fait ce qu'[il] est » c'est-à-dire le monde rural, le christianisme et la langue d'autrefois, voire « la verticalité » des valeurs. D'ailleurs, Christian Morzewski explique dans un article qu'il intitule « Richard Millet, mécontemporain capital », l'étouffement que subit l'auteur du XXI^{ème} siècle, dans la société contemporaine :

La présentation souvent faite de Richard Millet par les médias (qu'il déteste et qui le lui rendent bien, quand ils ne l'ignorent pas tout simplement) reste celle d'un imprécateur antimoderne, image véhiculée par certains de ses ouvrages et par ses prises de position, souvent polémiques, sur le naufrage de la nation française et de son génie, la déchristianisation de notre société, la disparition de la civilisation rurale, la défaite de la langue, la mort de l'école, la « falsification du réel » - et à l'inverse par sa dénonciation de l'avènement du relativisme universel et de l'« horizontalité des valeurs » dans une

époque de perte générale du sens et d' « enténébrement du monde », pour paraphraser Heidegger souvent convoqué par Richard Millet¹.

Morzewski expose en une seule phrase la discordance entre l'auteur et son époque, et son combat visant à dénoncer l' « horizontalité des valeurs » dans un univers médiatique qui le « déteste » et que lui ne supporte pas. En effet, Millet réunit dans ses ouvrages une souffrance personnelle et une expérience déchirante de son « monde perdu » avant même de partager ses récentes considérations sur la littérature et les idéologies qu'il conteste violemment depuis le début du XXI^{ème} siècle. La « nostalgie crépusculaire à l'égard d'un monde perdu² » prend forme surtout avec les premiers livres qu'il écrit comme *L'Invention du corps de Saint Marc* où l'idée du retour à la terre d'enfance (le Liban) le hante sans doute. Sa « quête », depuis ses premiers livres, ressemble à une quête spirituelle plus qu'elle n'est matérielle ou existentielle. Elle dépasse le présent et va se réfugier perpétuellement dans l'enfance, celle-ci étant l'origine et l'issue de la souffrance ; elle refuse *ipso facto* le futur qui n'a qu'un aspect « désespérant » et « fatigant ». Millet commence sa « leçon de littérature » en évoquant, en effet, la littérature qu'il lie directement à l'enfance : « Un écrivain évoquant aujourd'hui la littérature a quelque chose d'un disparu, cet enfant, peut-être, qui revient au demi-jour de son nom comme de son effacement [...] » (*DL*, 15). L'exploration de la réalité intérieure se fait, pour Millet, par le retour à l'enfance, et, par suite, par l'ultime façon de s'exprimer, la littérature. Il finit sa leçon alors en affirmant que « toute entreprise littéraire est un voyage au cœur des ténèbres, vers l'origine, l'inscrutable, l'irreprésentable » (65). Si l'enfant en lui est ce fantôme inaccessible à l'écrivain adulte, il n'y aura jamais de réponse définitive quant aux interrogations de l'auteur du XXI^{ème} siècle.

« Être au monde » c'est, pour Millet, vivre avec son propre spectre d'enfant dans un monde ténébreux qu'on ne peut fuir. Un court texte intitulé « Le fantôme de la voix », tiré de son dernier ouvrage *La Voix et l'Ombre* (2012), montre bien à cet égard le surgissement permanent de l'enfance dans le monde adulte :

Ce qui revient hanter, c'est non pas la voix perdue de l'enfance, la voix organique s'entend, ni même ce qui peut en resurgir à l'âge adulte ; c'est la fidélité à l'enfance de la voix, au taire même de l'*infans*, celui qui ne parle pas mais découvre le monde dans le défaut de nomination. C'est ce silence de l'enfance qui hante nos voix et qui fait de chacun de nous, ayant trouvé ici bas l'éternité de l'ombre, son propre fantôme. (*VO*, 193)

¹ Ch. MORZEWSKI, « Richard Millet, mécontemporain capital », *Roman 20-50, op. cit.*, p.6.

² *Ibid*, p.7.

La fidélité au silence de l'enfance dans un univers d' « ombres » semble, d'une certaine façon, une manière de souffrir la vie d'adulte et de se consoler de la grande perte qu'est la perte de l'enfance. Survivre est une façon d'exister dans « l'enfance de la voix » et de faire, par suite, de cette enfance une image collective en créant un mythe où les personnages réels se meuvent dans un univers fictif et vice versa.

Quatrième partie
La fiction et l'enfance réelle

De l'autobiographie et de la fiction, certes nous en trouvons dans l'œuvre de Richard Millet. Mais délicate sera la question de l'autofiction dans une œuvre principalement imaginaire mais imprégnée de scènes, de noms et de paysages réels. La définition de l'autofiction selon l'inventeur de ce mot, Serge Doubrovsky, apparaît pour la première fois sur la quatrième de couverture de son livre *Fils* :

Autobiographie ? Non. Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté¹.

L'autofiction serait ainsi l'écriture personnelle de la vie dans ses grands moments authentiques auxquels on a pris la liberté d'*ajouter* des faits imaginaires². Or, Millet dans *Ma vie parmi les ombres* – le livre le plus proche de la vie réelle de l'auteur - n'a pas suivi les conditions de ce « nouveau genre » : Richard Millet dont les traits, l'âge, le caractère et aussi les sentiments et les opinions sont calqués dans le personnage de Pascal Bugeaud, n'a pas vécu toute son enfance à Siom, il n'y passait que les grandes vacances. Et les sept années de sa vie passées au Liban, entre six et treize ans, ne figurent sous aucun angle et ne sont pas mentionnées dans tout le roman. Ceci est crucial : omettre de dire toute la vérité n'est pas tout à fait du domaine de la fiction, mais modifier des faits essentiels de la biographie, transformer l'espace et le temps et oser changer fondamentalement les liens familiaux (le père inconnu et la demi-sœur apparue pour la première fois dans *La Confession négative*) emporte notre analyse loin de ce qu'on pourrait appeler l'autofiction. Ceci dit, la fiction occupera le premier chapitre de notre étude, « La création d'un mythe », et la relation autobiographie/fiction sera l'objet du deuxième chapitre, « L'écriture de Richard Millet, entre fiction et autobiographie », sachant que le mot « autofiction » est inexistant pour Millet. (*FC*, 23)

L'auteur du « cycle bugeaudien³ » ne se doutait pas, lors de l'écriture de *Ma vie parmi les ombres*, que son Pascal serait peut-être, un jour, une image de l'homme du début du XXI^e siècle. Le « mythe identitaire⁴ » et l'histoire d'une communauté et d'une civilisation en train de disparaître montrent le personnage de Pascal Bugeaud comme une figure emblématique tiraillée entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, l'authentique et le falsifié... Non seulement Pascal Bugeaud représenterait une

¹ S. DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977, quatrième de couverture.

² L. JENNY, « Méthodes et problèmes. L'autofiction. », éd. Ambroise Barras, 2003-2004, www.unige.ch, (consulté le 2 février 2013).

³ Les trois romans de Pascal Bugeaud : *Ma vie parmi les ombres*, *La Confession négative* et *la Fiancée libanaise*.

⁴ C.-G. DUBOIS, « Les modes de classification des mythes », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p.34.

telle image mais aussi le « chœur siomois » inventé par Millet et inspiré de la mythologie grecque : il ressemblerait de près au « chœur de la tragédie grecque ». Encore, nous pouvons citer Siom qui n'est initialement qu'un espace mais qui joue, à côté des personnages, un rôle primordial dans le mythe milletien. De plus, les « protagonistes-ombres » sont « un personnage » essentiel chez Millet : ce sont ceux qui sont morts, qui sont disparus, qui sont inconnus, qui sont partis et dont l'ombre rôde toujours autour des vivants.

Ensuite, nous nous attarderons sur les « constituants du mythe milletien » qui se répètent d'un texte à l'autre et d'un discours de personnage à un autre. Il ya intertextualité, selon Gérard Genette, que Marie-Catherine Huet-Brichard cite, lorsqu'il y a « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes¹ » pouvant prendre la forme de « la citation » ou de « l'allusion ». On y évoque les mêmes propos ou le même thème, ou encore les mêmes personnages ayant les mêmes identités ou les mêmes histoires...

Dans le dernier chapitre de notre étude, il s'agira d'étudier le côté autobiographique inscrit dans la fiction romanesque de Millet. Nous analyserons les points communs entre la vie de l'auteur et celle de ses personnages. Puis nous mettrons l'accent sur la vraie histoire de vie de l'écrivain et ce qu'il aurait désiré vivre : il écrit son imaginaire n'ayant pas la force, la chance ou même l'envie de le vivre réellement.

Finalement, nous nous interrogerons sur la situation de Richard Millet dans le monde contemporain, en cherchant la place de l'enfance de Millet dans la fiction romanesque mondiale (après Proust, Dickens, Faulkner...) et par suite, la place de l'auteur dans le monde contemporain, en abordant la question polémique de la modernité et de l'antimodernité élaborée par Antoine Compagnon. Enfin, nous développerons l'idée du doute infini de l'être tiraillé entre l'enfance et le monde.

¹M.-C. HUET-BRICHARD, *Littérature et mythe*, op. cit., p.83.

Chapitre premier : La création d'un mythe

Il est délicat d'entamer la question de la « création d'un mythe » sans proposer une définition exacte du mythe. Pour cela, nous aurons d'emblée recours à la formulation élaborée par Claude-Gilbert Dubois dans « Les modes de classification des mythes » :

Le mot « mythe », dans son acception la plus restreinte et la plus courante, désigne un mode discursif (d'expression orale ou écrite) qui se définit :

- sur le plan formel, par une trame narrative (il y a une « histoire » racontée définissant la possibilité d'une diégèse) ;
- sur le plan sémantique, par une référence à des problèmes fondamentaux de l'existence (utilisations des schèmes et d'archétypes constituant une constellation ou un bassin sémantique [...] ;
- sur le plan de l'expression, par l'usage de la symbolisation, qui suppose un caractère polysémique, et une fracture des sens, amenant à recourir à une herméneutique, pour en décrypter les significations et notamment les sens infus dans la structure¹.

Les trois « plans » évoqués par Dubois devraient être applicables au texte de Millet pour que le mythe y soit présent. En commençant par le « plan formel » et en suivant le fil diégétique que l'on rencontre dans presque tous les romans signés par Richard Millet, nous distinguons une unité des lieux dans les différents romans : Siom étant toujours le lieu d'origine du narrateur enfant et adulte (sauf dans *Le Sommeil sur les cendres*), il constitue le décor principal de l'œuvre entière de l'écrivain. Paris et Beyrouth apparaissent dans un second plan ou parfois se manifestent au premier plan du roman (*Le Liban dans L'Invention du corps de saint Marc* et *La Confession négative* ; Paris dans *Lauve le pur*, *La Voix d'alto* et *Ma vie parmi les ombres*) pour se fondre, petit à petit, dans le décor siomois qui fait miroir avec ces deux lieux ou qui l'emporte finalement sur tout autre décor. Du point de vue du cadre temporel, le narrateur relate souvent des souvenirs, donc « l'histoire racontée » se situe dans un passé où le héros est enfant ou au début de sa jeunesse et le narrateur est un adulte qui s'adresse à un auditoire (à un jeune dans *L'Amour des trois sœurs Piale*, à une femme dans *Ma vie parmi les ombres*, à un groupe de Siomois dans *Lauve le pur...*). « Les enfances » des héros milletiens, bien qu'elles se présentent différemment selon les circonstances, se ressemblent énormément sur le plan fondamental de l'existence. L'enfance, qui est un « temps de la vie », sert de cadre temporel dominant dans l'œuvre. La forme du roman est construite sur une base fixe : l'enfance d'un personnage est « l'histoire » principale autour de laquelle les autres âges et les autres séquences temporelles sont agencées.

¹ C.-G. DUBOIS, « Les modes de classification des mythes », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p.28.

Sur le « plan sémantique », les « problèmes fondamentaux de l'existence » désignés par Dubois sont représentés chez Millet par l'ultime question de la relation entre les trois constituants archétypaux de la famille : le père, la mère, et l'enfant, d'une part, et d'autre part, par les grands thèmes de la mort, la civilisation, la religion, la guerre et la solitude. Entre la séparation des parents, le départ de la mère, la disparition ou la violence du père, l'errance de l'enfant, la solitude des personnages, la mort des êtres, des civilisations, des religions et des langues, il est une constellation d'images isomorphes et complexes, riche en symboles et schèmes se recoupant dans les différents romans et constituant un univers unique où la symbolique des éléments se répète et peut être analysée identiquement dans les différents textes. « L'usage de la symbolisation » est donc abondant : la cave, le grenier, l'Œil du père, le ventre, le noir, la chair, le cadavre, la tombe, la chambre close, la semence, l'eau, la terre, le puits, le sacrifice sont des symboles qui font appel aux archétypes du gouffre, de la nourriture, des ténèbres, de la nuit, de la souillure, de l'enfer, de la mère, du fils, de la femme, du père...

Le mythe a donc des constituants forts retrouvés dans les différents textes de Millet, allant du plan formel au plan sémantique et à celui de « l'expression ». L'hypothèse de la « création d'un mythe » se pose alors. Afin de trouver tous les constituants du mythe créé, il est nécessaire d'étudier l'ensemble des personnages que l'on rencontre dans les romans : Pascal Bugeaud est un personnage héros des trois romans du « cycle bugeaudien », le chœur siomois est considéré comme un personnage essentiel, il est présent, il écoute et il est narrateur dans plusieurs romans, les « protagonistes-ombres » sont les êtres perdus (morts, disparus ou partis) et ils hantent l'enfance de tous les héros (ou anti-héros) des romans et, enfin, Siom, lieu où naissent et grandissent les enfants, est un « personnage spatial » jouant un rôle essentiel dans tous les romans.

En outre, l'intertextualité entre les différents romans de Millet constitue, à la façon d'une toile d'araignée, un lien singulier entre les personnages, les lieux et le temps de leur croissance. La répétition des faits, l'évocation des mêmes personnages dans plusieurs livres et les mêmes thématiques développées dans différentes œuvres fondent ensemble une certaine forme qui s'élève à la dimension du mythe.

Section 1- Les personnages emblématiques

1.1- Pascal Bugeaud, un homme du XXIème siècle

Le personnage de Pascal Bugeaud inventé au début du XXIème siècle est l'illustration symbolique d'une certaine situation humaine de l'époque. Sa figure simplement romanesque reflèterait une figure universelle, typique d'une certaine collectivité dont l'aspect est unique et exemplaire. Pascal Bugeaud serait-il un emblème de la littérature du XXIème siècle ?

M.-C. Huet-Brichard justifie, dans un chapitre de son livre intitulé « La notion de mythe littéraire », la métamorphose du personnage littéraire en mythe :

Tout personnage littéraire ne se transforme pas en mythe. Il lui faut, pour ce faire, être à la fois énigmatique et pluriel, chaque fois lui-même et pourtant autre dans toute œuvre nouvelle où il apparaît, exprimer le système de représentation de l'époque où il voit le jour mais dépasser ces valeurs contingentes pour accéder à l'universel [...]¹.

Pascal Bugeaud est un personnage ordinaire, originaire de la province française, ayant vécu son enfance sur les hautes terres limousines, élevé par des femmes âgées, avec une mère absente et un père inconnu, et ayant participé comme combattant à la guerre libanaise. Ceci ne fait pas encore de lui un personnage-mythe.

Pascal dit avoir passé sept années avec Marie et neuf avec sa grand-mère Louise (VPO, 436 ; décédées respectivement en 1959 et en 1968 selon l'arbre généalogique figurant au début du roman *Ma vie parmi les ombres*, 10). Et puisque, depuis sa naissance, le narrateur est élevé par la grand-tante Marie, il serait donc probablement né entre 1952 et 1953. Or, la chronologie de Pascal Bugeaud coïncide avec celle de Richard Millet. Né donc en 1953, Pascal assiste aux développements technologiques, scientifiques, industriels, linguistiques, religieux, sociologiques et politiques qui ont eu lieu dans la deuxième moitié du XXème siècle et continue à vivre cette évolution mondiale au début du troisième millénaire.

La Seconde Guerre mondiale finie, l'époque qui la suit serait une longue étape de reconstruction, de réparation, d'innovation. L'époque d'avant Internet est tout à fait différente de celle qui la suit : la mondialisation a transformé les civilisations et les flux migratoires ont contribué à d'énormes changements démographiques. En outre, l'intrusion américaine dans le monde européen de l'après-guerre et sa contribution à la rénovation des systèmes économiques et financiers de l'Europe, ont fait des États-Unis un pays phare dans l'ancien monde occidental. Tout cela est vécu par l'écrivain Pascal

¹ M.-C. HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, op. cit., p.27.

Bugeaud qui grandit avec les vieilles personnes des deux grandes guerres, qui subit à cinquante ans, la nouvelle génération et le progrès mondial et est témoin du terrorisme et des catastrophes naturelles.

Devant toutes ces métamorphoses universelles, la langue est pour Bugeaud l'écrivain le problème central. D'ailleurs, les premiers mots que prononce le narrateur des trois grands romans closent une époque linguistique entière :

Après moi, la langue ne sera plus tout à fait la même. Elle entrera dans une nuit remuante. Elle se confondra avec le bruit d'une terre désormais sans légendes. (VPO, 15)

Cette « nuit » et cette « terre sans légendes » seraient le monde actuel en décadence aux yeux de Richard Millet qui se confond avec Pascal Bugeaud dans *La Fiancée libanaise*:

Elle m'avait demandé si j'étais bien Pascal Bugeaud. À cette question, je réponds d'ordinaire par la négative, non seulement à cause des menaces qui peuvent encore peser sur moi, depuis le meurtre d'Idil, la jeune Turque, et depuis la publication de *La Confession négative* [...]. (FL, 88)

Ce roman publié par Richard Millet en 2011 est ici publié par Pascal Bugeaud. Il est vrai que la vie de Pascal Bugeaud n'est pas exactement celle de Richard Millet et que les divergences sont nombreuses mais en supposant que les deux se confondent à un certain moment, nous pourrions imaginer le personnage Millet/Bugeaud, l'être solitaire et pessimiste ultime du XXI^{ème} siècle.

À propos des langues, Millet écrit dans la *Lettre aux Libanais sur la question des langues* :

Le statut des langues s'est assez modifié, en un demi-siècle, pour qu'on puisse y lire l'histoire politique et morale du monde contemporain. (LLQL, 14-15)

Dans les essais de Millet, Bugeaud s'exprime implicitement. Enfant solitaire, jeune combattant, écrivain adulte, Pascal Bugeaud incarne deux époques qu'il désigne par ancien monde et « nouveau monde ». « Rien de commun » (FS, 154) entre les deux. Le regret de l'un amplifie le dégoût de l'autre. La solitude, le pessimisme, le refus de la mondialisation, le deuil des civilisations, des langues et des religions d'une part, l'enfance solitaire et mélancolique, la figure négative du père et de la mère, l'absence des amis et les obsessions ténébreuses d'autre part, font de Pascal Bugeaud un être à part, aussi unique qu'universel, « énigmatique et pluriel, chaque fois lui-même et pourtant autre dans toute œuvre nouvelle¹ ». Osons dire qu'il y a un Pascal Bugeaud dans chacune des œuvres de Millet, dans les romans comme dans les essais, dans les nouvelles et dans

¹ M.-C. HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, op. cit., p.139.

les récits. Parallèlement, selon Fabrice Thumerel, « Richard Millet exprime son dégoût pour un monde contemporain qu'il caractérise au moyen de qualificatifs commençant par post : postchrétien, postidentitaire, posthumaniste, postdémocratique, postpolitique, posthistorique... Un monde infernal qui provoque *La fatigue du sens*, c'est-à-dire la chute de la vérité axiologique dans une horizontalité anémique [...] »¹.

Pascal Bugeaud incarnerait donc l'homme du XXI^{ème} siècle qui a vécu ce qu'on appellerait « l'ancien » et qui subit « le nouveau ». Or, M.-C. Huet-Brichard, en évoquant « quelques mythes nouveau-nés », explique :

Le personnage ne naît pas mythe, il le devient au fil de ses apparitions : il se construit comme mythe par ce qu'il est reçu comme tel par un public qui reconnaît en lui la représentation emblématique de ses désirs, fantasmes ou peurs².

Sans doute, faudrait-il préciser que cette dimension de personnage-mythe n'est encore que potentielle en ce qui concerne le personnage de Pascal Bugeaud. Pour qu'un personnage devienne mythe, il faut davantage de temps et qu'il soit reconnu comme tel par une collectivité. Pascal Bugeaud serait plutôt considéré comme un personnage « emblématique » d'une certaine position par rapport à l'époque. Et peut-être désignerait-on ainsi de Pascal Bugeaud tout homme du XXI^{ème} siècle tiraillé entre « l'ancien authentique » et le « nouveau falsifié ».

1.2- Le « nous » collectif : chœur d'une tragédie grecque

Si Richard Millet a tenté de faire de son personnage Pascal Bugeaud un emblème du XXI^{ème} siècle, il a usé, en revanche, de ses connaissances mythologiques pour proposer une forme classique de narrateur collectif, c'est le chœur siomois que l'on retrouve dans *La Gloire des Pythre*, *Lauve le pur*, et sur un second plan, dans d'autres romans comme *L'Amour des trois sœurs Piale*, *Le Renard dans le nom*, *Le Cavalier siomois*...

Semblable au chœur de la tragédie grecque dans les pièces d'Eschyle (*Les Suppliantes*), de Sophocle (*Les Trachiniennes*) et d'Euripide (*Les Phéniciennes*), le chœur chez Millet est un témoin dont la fonction semble plus importante que l'action même, surtout dans *La Gloire des Pythre*. Jacqueline de Romilly explique dans *La tragédie grecque* :

Pour que le chœur pût concilier une fonction si importante avec une telle incapacité d'agir, il fallait que l'action de la tragédie fût elle-même peu développée :

¹ F. THUMEREL, « Une *Nausée* antimoderne », dans *Roman 20-50*, op. cit., p.48.

² M.-C. HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, op. cit., p.29.

lorsqu'elle prit plus d'importance, le chœur ne conserva plus le rôle central qui avait été le sien¹.

Cette distinction entre le chœur à la « fonction importante » et le chœur avec une importance moindre s'applique respectivement à *La Gloire des Pythre* et à *Lauve le pur*. Dans le premier roman, c'est la vie monotone du chœur (qui pourtant change d'âge et de génération avec l'avancement de l'histoire) qui fait avancer les péripéties du texte, tandis que dans le deuxième, la voix du narrateur Thomas Lauve alterne avec celle du chœur siomois : lorsqu'il relate sa propre histoire, c'est le chœur qui écoute et lorsque le chœur raconte l'histoire de Lauve, l'action est légèrement ralentie. « Cette "sorte de chœur" fait désormais, selon Jean-Yves Laurichesse, tellement corps avec l'histoire, dans une adéquation parfaite de la forme et du contenu, qu'on l'en distingue à peine. Il est une parole plus qu'une incarnation, non seulement parce que collectif et anonyme, mais aussi parce qu'en constante métamorphose, se déplaçant dans l'espace, traversant le temps, et même changeant de sexe². » Cette « parole » évolue parallèlement à l'action dans l'histoire des Pythre : elle n'a aucun rôle dans les événements mais sans elle les héros n'agissent pas. D'où, la note de Romilly sur le chœur dans la tragédie grecque qui ressemble au narrateur collectif siomois mais qui a sa propre fonction romanesque loin de la tragédie :

[...] le chœur n'est en aucune façon un élément étranger à l'action. C'est lui qu'elle concerne le plus. C'est pour lui, par lui, qu'elle peut toucher les spectateurs. Et l'on comprend qu'il ait à intervenir, à supplier, à espérer, et qu'enfin ses émotions scandent d'un bout à l'autre les diverses étapes de l'action. [...] le chœur doit être tout à la fois plus intéressé que quiconque à l'issue des événements et pourtant incapable de jouer lui-même aucun rôle. Il est, par définition, impuissant³.

Nullement « étranger à l'action », le chœur siomois, témoin des échecs et des évolutions pathétiques des Pythre, intervient explicitement dès le début du roman avec les deux pronoms personnels « on » et « nous ». C'est lui qui introduit les actions ; par exemple, pour anticiper l'action de l'enterrement de la mère de Jean dont le cadavre commence à puer, le chœur déclare : « Nous n'avons pas le droit, à Prunde, d'ensevelir nos morts » (*GP*, 15). Et puis, il explique en détails comment « préparer les charrettes » pour emporter les cadavres puants dans les voitures et aller les enterrer sur la grande place. Entre le héros et le chœur, il existe d'ailleurs un rapport essentiel : le chœur qui se composerait « de femmes ou [...] de vieillards », de « femmes du pays, de confidents

¹ J. DE ROMILLY, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, (éd. 2002), p.29.

² J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays*, op. cit., p.240.

³ J. DE ROMILLY, *La Tragédie grecque*, op. cit., p.28.

[ou] de témoins¹ », compatit avec les héros ou alors les juge sévèrement. C'est à travers son regard parfois abusif que le lecteur construit sa perspective romanesque. Dans *La Gloire des Pythre*, le chœur semble être un personnage-mythe d'un roman qui « atteint à une universalité poétique » ; il « transmet [comme le « chœur satyrique » de la tragédie primitive selon Nietzsche] une “sagesse” qui consiste dans “la connaissance, le coup d’œil lucide sur la terrible vérité”². » Cette « vérité » se dévoile à plusieurs reprises dans le roman surtout lorsque le chœur se plaint de sa propre condition : « [...] on devait bien finir par nous plaindre, nous qui étions devenus, sinon des damnés, du moins de muets intermédiaires entre les vivants et les morts » (*GP*, 20).

Cette « forme chorale³ » réapparaît dans le roman *Lauve le pur* avec quelques variations. Le chœur n'est plus un témoin direct de la vie du héros mais le rapporteur de son histoire. Il est formé de « femmes du pays⁴ » siomois. D'ailleurs, il « offre un beau portrait collectif de la femme corrézienne, dans sa dignité et sa manière de replacer l'homme face à la vérité de la vie⁵. » Le chœur féminin est un adjuvant du héros mais aussi un critique parfois sévère et, dans ce roman, il intervient avec sa propre expérience au cœur de l'histoire de Thomas :

Nous ne le comprenions plus. Nous le lui avons dit. Il n'y a jamais eu, pour nous, qu'une seule, une vraie souffrance : la perte d'un enfant [...]. (*LP*, 110)

Lui qui racontait sa souffrance d'enseignant dans la banlieue parisienne ne peut pas être comparé, selon le chœur, aux femmes ayant perdu un enfant. Le chœur compatit avec lui, l'écoute, allège sa peine mais finalement, il participe indirectement à l'action dans un arrière-plan où il interagit avec le héros sans pour autant être capable de changer quoi que ce soit aux péripéties. En effet, le pronom personnel « nous » qui représente le chœur fait face au « je » solitaire du narrateur. Le passé quasi mythique rencontre un individu des temps modernes. Le conflit entre les deux générations est représenté dans le jeu des personnes.

Le chœur est finalement un des personnages-phares de la littérature milletienne, il figure sur tous les plans, il est témoin ou interlocuteur, il existe sous plusieurs variantes et il assiste à l'évolution des personnages et des événements de leur vie dans presque tous

¹ J. DE ROMILLY, *La Tragédie grecque*, op. cit., p.28-29.

² J.-Y. LAURICHESSE cite NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, traduction et présentation de Cornélius Heim, Denoël/Gonthier, « Médiations », 1975, p.49-50. (Cf. *Richard Millet. L'Invention du pays*, op. cit., note 2, p.242)

³ J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays*, op. cit., p.244.

⁴ J. DE ROMILLY, *La Tragédie grecque*, op. cit., p.29.

⁵ J.-Y. LAURICHESSE, op. cit.

les romans, comme d'ailleurs Siom, l'endroit témoin de l'existence paysanne de tous les héros milletiens.

1.3- Siom : personnage mythique

Pour inventer Siom, il a fallu à Richard Millet décrire et inventer des lieux variés dans plusieurs romans avant que le village natal de Pascal Bugeaud ne prenne sa forme et son nom définitifs. Ces lieux se sont toujours ressemblés et, d'un texte à l'autre, depuis son premier roman *L'Invention du corps de saint Marc* jusqu'à l'apparition claire de Siom avec *La Gloire des Pythre*, il est question de paysages et atmosphères identiques. Avec les Pythre, il y a eu la vraie « invention du pays¹ ». « Richard Millet s'inscrit donc dans la lignée de ces romanciers qui, familiers d'un territoire réel, l'ont recréé par l'imagination, transformé en territoire imaginaire². » La Corrèze natale de l'auteur (ou Viam) s'est transformée - comme nous l'avons expliqué dans la première partie de notre étude - en Siom, lieu évoqué initialement dans la Bible ; ce qui lui donne d'ores-et-déjà, un caractère mythique. Cette « cité céleste » (*HL*, 143) est devenue une « terre mythique » sous la plume de Richard Millet, selon les mots de Delphine Descaves

Comment un lieu pourrait-il se transformer en personnage ? C'est parce que ce lieu-même est à l'origine des caractères et des comportements de tous les personnages milletiens. Son rôle est essentiel dans leur vie et dans l'évolution de l'intrigue. Siom apparaît dans tous les romans de Millet, appelé ainsi ou par l'initiale V. ou même sans être mentionné : la scène est la même et le décor ne change presque jamais. C'est d'ailleurs un élément fixe du mythe qui forme la littérature milletienne.

Dans *La Gloire des Pythre*, Siom apparaît après Prunde et Veix. En effet, c'est l'enfance de Jean Pythre qui y est développée. Au début du roman, André Pythre s'aventure, après la mort de sa mère, en compagnie d'Aimée Grandchamps, jusqu'à arriver à Siom. C'est dans ce lieu que se passe la plus grande partie de l'histoire et c'est cet endroit qui semble raconter les secrets des Pythre. André est venu commencer sa vie à Siom et Siom l'accueille prudemment et même avec méfiance : il semble souvent que le chœur siomois est la voix du lieu et que ce lieu a une voix divine à laquelle tout le monde devrait obéir :

[...] ce Siom que, répétons-le, nous prononçons Sion et qui avait pour nous quelque chose de céleste que le curé tentait de nous représenter mais à quoi nous ne

¹ Titre donné par Jean Yves Laurichesse pour son étude sur le pays dans l'œuvre de Richard Millet.

² J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays*, op. cit., p.171.

compreions par grand-chose, sinon que, damnés ou innocents, pauvres et moins pauvres, nous vivions en terre bénie. (GP, 110)

Siom guide André Pythre, partant de Veix où il a enterré le nouveau-né d'Aimée jusqu'à sa vieillesse aux côtés de son fils Jean. Siom le réprimande après le grand incendie, met en relief ses échecs, étouffe sa famille qui le quitte, montre l'idiotie de son fils Jean et témoigne de sa fin mesquine. « Toujours, ainsi, l'espace et l'homme seront liés, puisque ce qui est en jeu n'est pas tant la nature elle-même qu' "une manière d'être sur terre" incarnée dans ses habitants. Le plateau est bien plus qu'un paysage : un monde en réduction¹ », voire une entité de personnage.

Dans *L'Amour des trois sœurs*, *Lauve le pur*, *La Voix d'alto*, *Ma Vie parmi les ombres*, *Le Cavalier siomois*, *Le Renard dans le nom* et dans tous les autres romans, Siom est identique à celui des Pythre. Siom renferme ses habitants dans son monde « parfaitement délimité, sinon clos, dans lequel chaque chose était à sa place, chaque être issu d'une histoire connue de tous » (VPO, 177). André et Jean Pythre, Yvonne, Lucie et Amélie Piale, Thomas Lauve, Philippe Feuillie, Pascal Bugeaud, Céline Soudeils, Pierre-Marie Lavolps, Pierre Tarnac, les narrateurs de *L'Angélus*, de *La Chambre d'ivoire* et de *l'Écrivain Sirieix* sont tous des Siomois habités par leur terre, par leur territoire sacré, l'endroit qui a fait d'eux ce qu'ils sont dans les romans, le lieu qui les réunit d'un roman à l'autre. À son tour chaque narrateur, se souvenant de son enfance siomoise, évoque les enfants de son village natal Siom. Pascal Bugeaud parle de Jean Pythre, de Céline Soudeils, de Pierre-Marie Lavolps, Tarnac mentionne les Pythre, les Lauve et les Piale, Philippe Feuillie regrette son amour pour Céline Soudeils... Les uns et les autres grandissent sous l'aile géante du divin Siom, sous le Grand Œil, oserions-nous dire. Siom, le personnage mythique est en quelque sorte vu ainsi par Delphine Descaves qui pose la question suivante à Richard Millet :

Est-ce que c'est précisément parce qu'il s'agit de votre terre d'origine que vous donnez à cette Corrèze une dimension mythique ? (HL, 141)

L'auteur explique qu'il a voulu donner « une dimension orchestrale » au roman et que « tout ce qui est appelé à la narration est pris dans un processus plus ou moins mythique ; d'où Siom et non Viam [...] ». Siom est ainsi le lieu de la narration milletienne par excellence et il constitue le décor d'une part, et l'arrière-plan humain, d'autre part. Le chœur siomois représente la voix de Siom mais son caractère rude, granitieux et isolé se reflète dans les personnages. Il est un personnage qui leur tient

¹*Ibid*, p176.

compagnie, qui les berce et qui, parfois, les emprisonne jusqu'à la mort pour devenir des ombres siommoises sur un haut plateau.

1.4- Les « protagonistes-ombres »

Dans l'explication du premier exergue figurant au début de *Ma Vie parmi les ombres*, Sjef Houppermans commente : « [...] c'est également dans l'ombre que "nous" évoluons parmi les ombres des morts. [...] Intimité où nous sombrons et qui nous entraîne là où vie et mort s'enchevêtrent indissolublement¹. » Houppermans commente l'extrait puisé dans le Livre de Job (VIII, 8-10), référence « de type mythique² », où il s'agit du passé de la famille et du monde révolu des ancêtres. D'ailleurs, le titre *Ma vie parmi les ombres* est à lui seul une introduction aux personnages-ombres et aux vies à l'ombre dans le livre et aussi dans tous les autres romans.

Il y a toujours pour l'enfant créé par Millet un être-ombre, quelque'un qu'il devrait imaginer, qu'il ne connaît pas, qu'il a perdu ou dont il attend le retour. Il y a ceux qui sont morts et il y a ceux qui sont des ombres vivantes. Et ce personnage-ombre revêt un caractère mythique puisque analogue à l'apparition du Christ le troisième jour après sa mort, il semble être présent partout, même pendant son absence. Le père dans les romans de Millet est souvent une ombre : le meilleur exemple de sa figure est celui du père absent de Pascal Bugeaud. L'enfant doute d'un homme infirme, militaire, au visage absent qu'il aperçoit une fois en compagnie de sa mère :

Il était sans visage, soit que l'ombre le dévorât, soit qu'une atroce blessure eût ravagé ses traits [...], soit enfin qu'il n'eût vraiment pas de visage : une sorte de revenant, de fantôme séjournant chez les vivants, et dont la pudeur eût été, si j'ose dire, de ne pas se montrer autrement qu'en son absence de figure, de ne m'apparaître que de cette façon [...]. (VPO, 377)

On dirait à la lecture de ce passage que c'est une apparition divine. En effet, toute la souffrance de l'enfant se résume dans son envie de connaître son père et de pouvoir vivre avec sa mère. L'ombre de son père et même l'ombre de sa mère le hantent ; comme d'ailleurs l'auteur est hanté par l'apparition mythique de Jésus après sa mort. Il la décrit dans son livre récemment apparu et qui porte aussi l'ombre dans son titre *La Voix et l'Ombre* (2012) et dans un titre de chapitre *Le royaume des Ombres* :

Ceux qui, comme Orphée, sont descendus aux Enfers et qui en sont revenus ont décrit leur bref séjour au royaume des Ombres. Le Christ, lui, n'en a rien dit, non plus

¹ S. HOUPPERMANS, « L'inquiétante étrangeté dans *Ma vie parmi les ombres* », dans *Roman 20-50*, op. cit., p.63.

² *Id.*

que Lazare. [...] Le Christ est celui dont le Verbe s'incarne pour dissiper les ombres en proférant la puissance de l'amour. Aucun passage ne m'émeut autant que celui où Jésus réapparaît à Marie, aux pèlerins d'Emmaüs, à ses disciples, lesquels ne le reconnaissent tout d'abord pas. C'est qu'il n'est pas encore monté vers le Père. Il a connu le non-séjour, l'entre-mondes : la ténèbre. Il est méconnaissable. Sa voix elle-même ne le donne pas à reconnaître : il faudra qu'il se justifie, secoue le linceul de ténèbres. Réapparaître après la mort, c'est donc réinvestir une voix ; c'est chasser les ténèbres de sa parole. (VPO, 137-138)

« Dissiper les ombres » est l'enjeu de l'auteur. Ses narrateurs n'y arrivent pas. Ils en sont hantés. Jésus « méconnaissable » ressemble au père sans visage. Pas encore « monté[s] vers le Père », ils connaissent « la ténèbre ». La « pudeur » de l'infirmes est le reflet d'une certaine divinité, puisqu'on ne connaît pas le visage du Créateur et on y croit « aveuglément ». Rien et personne ne prouve pour Pascal que c'est son père mais il y croit simplement. Le père devient ici une « ombre » dont le rôle est primordial dans la construction du caractère de Pascal.

Outre le père de Pascal, il y a dans l'absence du père de Céline Soudeils un certain aspect mythique. Il est l'ombre qui ne réapparaît pas mais qui s'invente et s' imagine par l'enfant éternellement en quête :

[...] j'étais soudain plus nue que les rochers de la Vézère et, là-bas, au bord de cette mer qui s'était jadis ouverte devant les Hébreux et dont 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 et qui le montrait, grand, mince, le menton relevé, avec un fier sourire, plissant les yeux pour échapper sans doute au soleil couchant sur le perron de la maison djiboutienne, là-bas mon père se taisait. (CS, 32-33)

Si « l'ombre » semble avoir ici un visage bien défini, elle commence à devenir de plus en plus floue, d'où la « réinvention » du père, de l'ombre qui serait la raison pour laquelle est né le « cavalier siomois ». Céline se fait, dans son imaginaire enfantin, le cheval et le cavalier qui vont éternellement à la recherche de l'ombre du père.

Dans les deux exemples ci-dessous, il s'agit des ombres d'êtres vivants mais lointains auxquels on pourrait ajouter les ombres des mères de Thomas Lauve et de Jean Pythre qui ont quitté Siom pour s'échapper vers les grandes villes, leurs enfants ne cessant de les imaginer ressurgissant de derrière les collines du haut plateau.

En plus des personnages-ombres attendus par leurs enfants, il est aussi question des « fantômes et [des] spectres représent[ant] le plus clairement ces glissements entre la vie et le règne de la mort¹ », des personnages-ombres qui ont existé dans un autre temps que celui du narrateur, en l'occurrence de Pascal Bugeaud qui ressasse les histoires de ses ancêtres à travers d'anciennes photographies ou à travers les histoires racontées par ses

¹ *Ibid*, p.69.

grands-tantes. Ceci s'explique depuis l'exergue de *Ma vie parmi les ombres* - dont nous avons parlé au début - tirée de la Bible : « Interrogez les races passées ; consultez avec soin les histoires de nos pères [...] » (*VPO*, 11). Pascal Bugeaud réinvente, à sa façon, la vie de Marie et de son mari tué pendant la Grande Guerre de 1914, la vie de Louise et de Jeanne, de leurs parents, de leurs prétendants, et de leurs amours. Même s'il a vécu avec eux, il ne connaît d'ailleurs que leurs « ombres » :

[...] je réinvente ici les visages, les voix, les gestes, les pensées de ceux qui m'ont vu naître et sont morts sans avoir fait beaucoup de bruit, désespérant de restituer leurs vies, sinon de façons sommaire, superstitieuse, aléatoire, injuste : des spectres reconsidérés par le fantôme de l'enfant que je fus et que nulle voix d'adulte, nulle écriture, pas même une photographie, ne saurait rappeler à la vie, et qui font de moi une ombre parmi les ombres[...]. (176)

Toutes ces ombres, connues ou inventées, créées ou imaginées, vivantes ou mortes ont un rôle essentiel dans la construction du texte narratif de Millet : elles sont avec le chœur siomois et le paysage siomois un élément essentiel pour l'évolution des personnages principaux. Il y a un passé mystérieux ou un présent énigmatique qui leur donne une dimension mythique. Ces « protagonistes-ombres » s'interpellent d'une œuvre à une autre et se rencontrent dans le processus d'intertextualité interne où excelle Richard Millet.

Section 2- Les constituants invariables de l'univers milletien

2.1- L'intertextualité interne

Si l'univers mythique de Millet se résume à une atmosphère de petite société siomoise évoluant lentement dans la province française, ou de petite communauté retirée, presque coupée du monde, où les uns connaissent les autres et où la vie ressemble à une attente infinie de la mort, nous pourrions nous référer ainsi à l'analyse de Marie-Catherine Huet- Brichard sur la définition du « mythe moderne » par le sociologue :

Pour [le sociologue], toute image structurant un imaginaire social et susceptible de fédérer une collectivité peut être considérée comme mythe. Ces mythes-le progrès, le bonheur, le peuple, etc - ne sont pas moins efficaces que les mythes traditionnels, même si le nouvel espace social les rend moins visibles.

Et puis elle enchaîne avec la définition du « mythe littéraire » par le comparatiste :

Quand l'œuvre est la production d'un individu singulier et ne prétend pas au sacré, le mythe dans un texte ne peut se définir qu'en comparaison avec le mythe ethnoreligieux¹.

Certes, il n'est pas question, dans l'œuvre de Millet, d'histoires de dieux ou de héros du « temps primordial » ou du « temps fabuleux des commencements² » mais l'univers mythique chez cet auteur apparaît dans « l'imaginaire social » que l'écrivain a pu créer à partir de facteurs réels et dans les récits de vie d'êtres singuliers qui représenteraient toute la communauté : Jean Pythre l'idiot, Thomas Lauve l'offensé, Céline Soudeils la solitaire, Pierre-Marie Lavolps le tueur innocent, Yvonne Piale la sage, Pascal Bugeaud l'enfant délaissé, Estelle l'orpheline à la recherche de l'amour, Tarnac l'artiste siomois à Paris, Nada la Libanaise à Siom... À regarder ces personnages vivant dans le même village isolé, Siom, les uns croisant les autres dans plusieurs livres, nous déduisons l'image ethnique d'un certain groupe où tout le monde se ressemble. Les personnages réapparaissent dans plusieurs romans, les uns sont évoqués dans le souvenir du narrateur et les autres participent à l'action une seconde fois. Ces réapparitions d'un texte à l'autre constituent un champ intertextuel aidant à l'élaboration de l'univers mythique.

En effet, selon Huet-Brichard qui cite Genette, « il y a [...] intertextualité quand se crée "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...]"

¹ M.-C. HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, op. cit., p.5-6.

² M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, (éd. 1981), p.15.

présence effective d'un texte dans un autre", relation qui s'exprime à travers la citation, le plagiat ou l'allusion¹. » Gérard Genette explique que la présence d'un ou plusieurs facteurs (personnages, phrases, thèmes...) dans plusieurs textes – que cette présence soit implicite ou explicite – constitue le processus d'intertextualité. Et Huet-Brichard ajoute qu'« un mythe ne se résume pas à une œuvre unique, il est l'émanation d'un ensemble de textes singuliers, il se construit cependant d'un texte à l'autre dans cet immense champ intertextuel que constitue la littérature [...] »².

Le champ intertextuel dans les œuvres de Millet est vaste. Le processus de l'intertextualité est apparent surtout dans le retour des personnages, dans la description des mêmes lieux et dans les thèmes qui se répètent. Il est par ailleurs important de remarquer les dates de publication des romans pour arriver à distinguer comment se classent les histoires « enchevêtrées » les unes par rapport aux autres dans la série des romans et récits de Millet. Nous citerons les titres à partir de *La Gloire des Pythre* où commence le vrai « cycle de Siom » : *La Gloire des Pythre* (1995), *L'Amour des trois sœurs Piale* (1997), *Le Cavalier siomois* (1999), *Lauve le pur* (2000), *La Voix d'alto* (2001), *Le Renard dans le nom* (2003), *Ma vie parmi les ombres* (2003), *Le Goût des femmes laides* (2005), *Dévorations* (2006), *L'Art du bref* (2006), *La Confession négative* (2009), *Le Sommeil sur les cendres* (2010), *Tarnac* (2010), *La Fiancée libanaise* (2011).

Dans ce cas d'intertextualité interne, les éléments transitent d'un livre à l'autre d'un même auteur. Les Pythre figureraient alors dans tous les autres romans et récits puisque leur histoire fonde en quelque sorte le monde milletien. *La Gloire des Pythre* serait le texte-source, fondateur du pays de Millet – même s'il apparaît déjà dans quelques nouvelles de *Cœur blanc*³ - qui fait résurgence dans les romans suivants. Il s'agit de phénomènes de reprise interne, de personnages reparaisant, pour constituer un univers romanesque au-delà des limites de chaque roman, comme l'a fait Balzac le premier, mais aussi Faulkner.

Nous rencontrons alors plusieurs éléments narratifs dans les histoires ultérieures qui ressemblent de près à ceux utilisés dans *La Gloire des Pythre*. Il y aura, par exemple, souvent, un conteur et un auditeur : le chœur siomois relate l'histoire des Pythre au lecteur, Yvonne Piale narre l'histoire de sa sœur Amélie au jeune Claude Mirgue, Céline

¹ M.-C. HUET-BRICHARD cite G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, coll. « Points », 1982, p.8. (Cf. *Littérature et Mythe, op. cit.*, p.83)

² *Id.*

³ Dans « Cœur blanc », « L'offrande méridienne », « L'autre miroir », « La descendante », « Les grâces », « Noces à Liginac » et « La mort du petit Roger ».

Soudeils raconte alternativement avec le chœur siomois sa propre histoire, le chœur siomois rapporte l'histoire de Thomas Lauve après lui, Nicole et Philippe Feuillie se partagent les histoires de leur enfance, la mère du narrateur du *Renard dans le nom* raconte à son fils l'histoire de Pierre-Marie Lavolps, Pascal Bugeaud raconte à son amante Marina son enfance, une vieille femme raconte l'histoire d'Antoine Coudert au narrateur, Pascal Bugeaud raconte à Sahar ses aventures avec les femmes... Cet élément narratif qu'on définirait, comme Évelyne Thoizet, par « le retentissement de la parole conteuse¹ » est un des constituants fondateurs de l'univers milletien.

En outre, on lit souvent l'histoire de vie d'un être singulier autour de qui se réunissent des personnages d'autres livres : Jean Pythre, Amélie Piale, Thomas Lauve, Philippe Feuillie, Pierre-Marie Lavolps, Pascal Bugeaud, Céline Soudeils, Estelle Chastaing, Antoine Coudert, Nada et Pierre Tarnac. Il y a presque toujours la présence des mêmes personnages autour de ces héros. L'intertextualité apparaît ainsi à travers l'évocation des prénoms et, brièvement, du caractère ou du physique du personnage en question, ainsi qu'à travers la répétition du même passage et parfois des mêmes voix (le chœur siomois). *La Gloire des Pythre*, qui servirait de texte fondateur de l'univers de Millet, constituerait à travers quelques éléments la pierre de base aux autres textes. Genette explique en fait « les relations hypertextuelles » dans « toute relation unissant un texte B (qu'[il] appellera hypertexte) à un texte antérieur A (qu'[il] appellera, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe². » Huet-Brichard qui cite en l'occurrence Genette donne l'exemple de l'*Odyssee* qui sert d'hypotexte à *Ulysse* de Joyce. Dans notre étude, il n'est pas question d'un texte entier qui se reformule et se crée de nouveau mais des éléments qui se répètent et, surtout, des personnages qui réapparaissent et qui créent, dans « la conservation de leurs identités », l'univers entier de Millet.

2.2- La conservation des identités

Comme nous l'avons vu, Richard Millet laisse apparaître dans l'arrière-plan de ses romans et de ses récits, outre le décor invariable du village de Siom, des personnages antérieurs qui ont figuré auparavant comme héros ou personnages secondaires. Evelyne Thoizet en déduit :

¹ E. THOIZET, « Le retentissement de la parole conteuse », dans *Richard Millet : la langue du roman*, op. cit., p.103.

² M.-C. HUET-BRICHARD cite G. Genette, op. cit.

L'œuvre narrative de Richard Millet apparaît comme un réseau de récits dont les personnages reviennent, morts ou vivants, appelés par la voix d'un narrateur ou d'une narratrice qui, tantôt les sort d'un arrière-plan obscur, tantôt les laisse dans l'ombre des histoires latentes¹.

La Gloire des Pythre est le roman le plus riche en noms propres « siomois » parmi tous les romans et récits de Millet. Ses personnages sont créés presque tous entre les lignes de ce livre. Bien que quelques-uns comme Marc, Laura Mendoza et le petit Roger aient vu le jour dans des nouvelles ou romans précédents et soient évoqués dans des romans ultérieurs, la commune siomoise est créée surtout dans *La Gloire des Pythre*.

Les Pythre réapparaissent dans tous les romans et récits « siomois » écrits après 1995 : la beauté de Lucie Piale est comparée à celle de Suzanne Pythre dans *L'Amour des trois sœurs Piale* (209), Jean Pythre « cet innocent [...], un pauvre malheureux, quelqu'un qui subissait tout avec une résignation excessive » ressemble à Thomas Lauve (*LP*, 64), il est l'un de ces « quelques solitaires qui semblaient tenir à le rester » (*VO*, 48) ; les Pythre « avaient vécu de l'autre côté du lac (*RDN*, 15) et André, le père « était originaire d'une combe, à l'extrémité du plateau de Millevaches, d'un hameau qui s'appelait Prunde [...] » (*VPO*, 401) ; « le dernier des Pythre » Jean, comme son père André, « se plai[gnait] de ce qu'il n'arrivait plus à garder ce qu'il mangeait » lorsque Céline Soudeils l'entend en traversant Toy-Siom « en direction de la Creuse » (*CS*, 63) ; en effet, c'était « un type étrange, doux, et qui, auprès des enfants, du moins, passait pour détenir des vérités ignorées des adultes » (*GFL*, 44), c'était « le dernier innocent du bourg, ce Jean Pythre qui vivait surtout la nuit » (*AB*, 50) ; Suzanne Pythre, sa mère, est toujours évoquée avec « les beautés légendaires » de Siom, « Lucie Piale, Anne-Marie Lauve [et] Céline Soudeils (*Dév.*, 213 et *CN*, 278) ; les Pythre avaient une ferme « dont l'incendie avait autrefois détruit une grande partie de la colline de Veix, menaçant les bois du Rat » (*SSC*, 121) ; Amédée Pythre, l'aîné avait un pré dans lequel « s'élevait jadis [...] le grand crucifix » (*T*, 53) ; et, finalement, Pascal Bugeaud « [se] rappel[ait] le dernier des Pythre, Jean, l'innocent, le Siomois dont la disparition, une quinzaine d'années plus tôt, [lui] avait été particulièrement douloureuse, car il était une des figures majeures de [son] enfance, lui qui prétendait avoir eu le prix Nobel. » (*FL*, 285)

L'histoire des Pythre sera racontée dans les livres grâce aux évocations détaillées et récurrentes qu'on retrouve dans les paroles des narrateurs. La famille, avec tous ses membres, a gardé l'identité et le caractère initiaux avec cependant quelques variations.

¹ Évelyne THOIZET, « L'enchevêtrement des histoires non encore racontées », *Littératures. Richard Millet*, op. cit., p.72.

André Pythre, par exemple, connu des gens de Siom « comme le diable, un croque-mitaine, un type maudit » (*VPO*, 402) s'humanise en quelque sorte dans la scène où Pascal Bugeaud découvre « qu'il n'était pas aussi terrible qu'on le disait » (402) : le vieux prend Pascal dans sa voiture, lui offre des brioches ainsi qu'à son chien qui était en fait celui de Berthe-Dieu. Le point de vue du chœur siomois dans *La Gloire des Pythre* n'est plus le même dans *Ma vie parmi les ombres*, c'est Pascal qui raconte et qui fait la connaissance personnelle de cet homme. Mme Malrieu qui écoutait l'histoire de Pascal renchérit que « derrière sa [André Pythre] noirceur, ou la légende de sa noirceur, il y avait la noblesse de celui qui n'est pas comme les autres » (402). Ces variations sont précisément l'intérêt du retour des personnages dans les romans de Millet : Balzac l'avait déjà bien vu, puisqu'il en va ainsi dans la réalité. En effet, Richard Millet répond dans *Harcèlement littéraire* à une question sur le retour des personnages dans ses livres :

- À partir du moment où ce monde imaginaire s'est mis en place, le retour de certains personnages était aussi indispensable que celui des lieux. J'ai eu grand plaisir à voir resurgir André Pythre dans *Ma Vie parmi les ombres*, où, à le voir revenir dans le récit, en visiteur singulier, et non parce que je l'aurais décidé auparavant. Il était donc naturel que le narrateur fasse partie de ce monde. (*HL*, 150)

Il n'y a pas que les Pythre qui ont visité les différents livres mais aussi les Lauve, les Piale, les Bugeaud et tant d'autres. La société siomoise est constituée de membres qui reviennent toujours avec leurs noms, leurs prénoms, leurs professions, leurs caractères, leurs histoires, leurs destins... Ils entourent les personnages principaux du roman et créent leur monde, ils constituent, en fait, par leur présence récurrente, les fils indissociables du mythe milletien. Ils sont évoqués, dans chacun des livres, comme s'ils figuraient pour la première fois : brièvement mais avec suffisamment de détails pour que le lecteur en construise une idée claire. Il y a plus d'une centaine de personnages qui sont inventés, pour la première fois, dans *La Gloire de Pythre*. Ils reviennent dans les autres livres, selon l'endroit et la circonstance. Ils existent dans la fiction mais avec un effet de réel, ils sont tellement proches les uns des autres, ils se connaissent et ils sont en contact avec des personnages de la réalité dans *Ma vie parmi les ombres* :

Le retour des personnages contribue à l'effet de réel d'autant que ces personnages fictifs rencontrent Virginia Woolf, Françoise Sagan, le colonel Berger alias André Malraux ou Jeanne Moreau¹.

La fiction rencontre ainsi la réalité dans un même texte, processus favori de Richard Millet. Mais avant de nous attarder sur la question de « l'enchevêtrement » entre

¹ É. THOIZET, « L'enchevêtrement des histoires non encore racontées », *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.73.

la fiction et le réel, il est nécessaire de faire la connaissance de la société siomoise et de ses membres dont l'identité ne change pas d'un livre à un autre.

Jouclas est le meunier de Siom, Heurtebise le forgeron, Chabrat le menuisier, Chave le cantonnier et fossoyeur, Léon Laperge le notaire, l'abbé Trouche le curé, Chadiéras le fermier, Peyrat le boucher, Madegard l'épicier, Chèze le coiffeur, Lefronçois le boulanger, Fargeas le maire, Noëlle de Cazalis la secrétaire de mairie, Mme. Heurtebise la postière, le père Moreau le gardien de bétail. Étienne Berthe-Dieu est le propriétaire du restaurant et de l'Hôtel du Lac, M. Queyroix a une buanderie, les Besse une auberge. Et puis il y a les familles avec les fils et les filles qui jouent les rôles d'adjuvants importants ou de passants éphémères comme les familles Nuzejoux, Roche, Bordes, Philippeau, Lontrade, Niarfeix, Gorce, Raulx, Orluc, Nespoux, Couignoux, Lagarde, Rivière, Arbiouloux, Combasteix, Theix, Malcard, Mirgue, Barbatte, Condeau, Bournazel, Nifle, Desmarets, Barbas, Boissonnas, Goutailloux, Fournial, Sivadiaux, Billy, Malrieu, Anglars, Poirier, Pintoux, Grandchamp, Rebelier... Ces personnages sont dans l'arrière-plan des romans et des récits où les héros sont les Bugeaud, les Piale, les Lauve, les Pythre, les Moreau, les Razel, les Râlé, les Lavolps, Céline Soudeils, Estelle Chastaing, Pierre Tarnac, Antoine Coudert, Philippe Feuillie....

Les histoires des uns s'entremêlent avec les histoires des autres, tout le monde se connaît et, de génération en génération, les enfants ressemblent à leurs parents. Dans une des dernières scènes de *Ma vie parmi les ombres*, Pascal revient à Siom et retrouve ceux qu'il a connus vieilliss, et reconnaît leurs traits jeunes dans les visages de leurs enfants.

[...] c'étaient les enfants de ces morts, ou les enfants de leurs enfants, et qui, malgré le mélange des sangs, une autre hygiène, et une vie sans doute meilleure dans les villes, semblaient – [...] – la résurgence extraordinaire de ceux qu'on pensait définitivement disparus en tant que « race », comme nous disions à Siom [...]. (VPO, 625)

Les mêmes personnages reviennent souvent dans les livres. Berthe-Dieu et son restaurant-hôtel, par exemple, figurent dans tous les livres sans exception ; l'Hôtel du Lac est le « lieu matriciel de toute la “matière de Corrèze”¹ ». Les narrations y prennent leur élan, et dans ces longues histoires, il y a des groupes de personnages évoqués toujours ensemble comme les belles femmes de Siom : Suzanne Pythre, Anne-Marie Lauve, Anne Desmarets, Lucie Piale, les ouvriers déjà cités, les camarades de la même génération Philippe Feuillie, Jean Pythre, Pascal Bugeaud, Thomas Lauve, Céline Soudeils... Il y a,

¹ J.-Y. LAURICHESSE, « L'Hôtel du Lac, matrice romanesque de *Ma vie parmi les ombres* », dans *Roman 20-50, op. cit.*, p.76.

en somme, dans la conservation des identités un aspect semblable à une toile d'araignée ou les fils se recourent et se tissent fermement pour créer un « comté de Yoknapatawpha » ou un « Combray » exemplaire : à la façon de Faulkner ou de Proust, Millet crée un monde et y insère ses personnages en les regardant jouer les mêmes rôles et subir les mêmes destins dans les différents textes.

2.3- La pluralité des textes aux histoires récurrentes ou mystérieuses

Il y a dans chacun des livres de Millet l' « histoire » (ou l'intrigue principale) et les histoires : la trame essentielle du récit concerne le héros et ses adjuvants et, à partir de là, chacun des personnages secondaires a sa propre histoire. Racontées ou non, ces histoires secondaires sont aussi nécessaires dans l'évolution de l'intrigue que le récit de base. Nous avons déjà cité un grand nombre de personnages principaux et secondaires et ce sont les histoires de tous ces personnages qui s'enchevêtrent dans les livres, d'où le titre d'un article présenté par Evelyne Thoizet dans *Littératures*, « L'enchevêtrement secret des histoires non encore racontées ».

Attardons-nous, tout d'abord, sur « les histoires racontées » qui se répètent et qui, toutes les fois, rendent « l'histoire de base » encore plus claire et plus développée même avec une simple évocation des faits ou un simple retour par la mémoire aux souvenirs du passé et surtout de l'enfance.

Il s'agira alors des histoires essentielles des personnages principaux des livres : André Pythre perd sa mère, se lie brièvement avec Aimée Grandchamp puis fonde une famille avec sa femme Suzanne et ses enfants Médée, Suzon et Jean, le fils qu'il a pris à Jeanne et dont il n'est pas sûr qu'il soit le sien. Yvonne Piale, l'institutrice témoigne de la souffrance de sa sœur Lucie paralysée et des chagrins de la rebelle Amélie. Thomas Lauve raconte son enfance avec son père Jacques et sa mère Anne-Marie ainsi que ses aventures parisiennes en tant qu'instituteur et en tant que solitaire amoureux. Philippe Feuillie avoue son ancien amour pour Céline Soudeils, camarade de son enfance et assiste à la dégradation morale de Nicole, son amante canadienne qui parle de sa vie. Pierre-Marie Lavolps est l'enfant accusé du viol et du meurtre de sa camarade et sa bien-aimée Christine Râlé et dont le crime n'est pas sûr. Céline Soudeils traverse le plateau de Millevaches à la recherche de son père absent. Pascal Bugeaud relate à la Parisienne Marina Faurie son enfance siomoise, élevé par Marie, Louise et Jeanne Bugeaud, puis participe comme combattant à la guerre libanaise et enfin, raconte ses aventures avec les

femmes à Sahar la doctorante. Le narrateur du *Goût des femmes laides* relate son enfance lorsqu'il a découvert qu'il était laid et puis ses aventures avec les femmes laides. Estelle Chastaing fait le récit de son amour désespéré pour l'écrivain venu se loger dans l'hôtel de son oncle. Nada la Libanaise décrit son séjour inconfortable à Siom avec ses deux neveux Nagy et Leila, fuyant la guerre de 2006 au Liban. Pierre Tarnac parle de ses aventures à Paris en tant que peintre et se rappelle entre temps son enfance siomoise.

Il y a un peu de chaque histoire dans chacune des histoires, une sorte de mise en abyme qui a pour fonction de lier les intrigues, les personnages et les lieux afin de créer un monde imaginaire bien soudé, non seulement dans la forme mais aussi dans le fond. Dans *La Fiancée libanaise* sont évoquées Roula, Randa, Racha et Siham, aimées par Pascal Bugeaud lorsqu'il était au Liban dans *La Confession négative* ; dans *Tarnac*, Pierre se souvient de Pascal Bugeaud, de Jean, de Suzanne, d'Amédée Pythre et d'Anne-Marie Lauve... ; dans *Le Sommeil sur les cendres*, Pierre-Marie Lavolps réapparaît sous forme d'un spectre à Nada ; dans *Le Goût des femmes laides*, le narrateur et sa sœur rendent visite à Yvonne Piale et à sa sœur Lucie dans leur villa ; dans *Le Renard dans le nom*, les gendarmes incitent les Siomois à parler du meurtrier de Christine Râlé en faisant courir une rumeur « qui disait qu'on aurait vu le fils Lauve et le fils Feuillie ensemble, la nuit, attendant on ne savait quoi sur la lande de Lestang » (*RDN*, 73).

Les histoires des personnages principaux s'entremêlent et se développent à côté des histoires secondaires de personnages moins importants mais aussi nécessaires au décor siomois que ceux du premier plan. Prenons l'exemple de Chabrat, le menuisier de Siom. Il a été créé dans *La Gloire des Pythre*. Il était allé combattre à la guerre avec André Pythre et « les deux d'Orluc » (*GP*, 117), puis, lui et Berthe-Dieu ont ouvert des épiceries « de chaque côté de la place » (138). Le fils Chabrat est resté après la Grand Guerre à Siom, « avec Jean, les fils Roche, le fils Chave et le fils Nuzejoux et quelques autres » (233) et à la fin, la mère Chabrat a ouvert un bristot (301). L'histoire des Chabrat continue dans les autres œuvres : Chabrat a un atelier (*ASP*, 133), Mme Moreau, la mère de Céline Soudeils, fait ses courses chez Chabrat (*CS*, 26) et la locataire de Chabrat est la mère Pintoux qui vit avec son vieux mari Emile Pintoux (39-40). Ensuite, on apprend que Chabrat le père est mort puisque « le fils Chabrat s'[est] marié et s'en [est] allé vivre aux Buiges, dans la cuisine de la veuve Chabrat qui tricotait en regardant la télévision et en songeant à ceux qui n'étaient plus de ce monde » (*LP*, 156) et, enfin, il s'agit de la concurrence entre le café Chabrat et le café Berthe-Dieu où « Jeanne Berthe-Dieu, qui ne

voulait perdre la clientèle de personne et surtout pas l'envoyer en face, au café Chabrat, faisait venir pour eux seuls » de « cette anisette Gras » (*RDN*, 83).

Ceci est un exemple parmi les centaines de personnages secondaires inventés par Millet pour créer le village complet de Siom. Leur histoire est racontée par bribes et brièvement. Toutefois, Chabrat apparaît avec sa famille dans presque tous les romans, jouant le rôle d'un actant aussi important que tout le reste de l'œuvre. L'histoire des Chabrat n'est pas complète mais assez claire pour en avoir une brève idée. Evelyne Thoizet explique à ce propos :

Les préhistoires dont le narrataire et par suite le lecteur ne connaissent que les bribes constituent ainsi la doublure épaisse et secrète d'un monde complexe et vivant. Quand le narrateur forme le fil de l'histoire à partir de cet enchevêtrement, il convie son narrataire à assister à cette opération en mettant en scène l'acte de la narration, comme Richard Millet invite son lecteur à assister à la mise en récit, en installant une histoire-cadre et en développant ce que Ricœur appelle une « narration inchoative » qui répond à une « authentique demande de récit »¹.

Créer la « doublure épaisse et secrète d'un monde » mystérieux est le processus où excelle Richard Millet. Les histoires dans leur état pré-narratif sont des histoires « non encore racontées » mais attendant de sortir des ténèbres de leur énigme. Parmi ces histoires incomplètes, on peut citer celle de l'amour que voue Philippe Feuillie à Céline Soudeils qui ne le lui rend pas. En effet, dans *Le Cavalier siomois* (1999), Philippe Feuillie n'est qu'un camarade pour Céline Soudeils, à côté de Thomas Lauve et de « l'étrange fils Lavolps » qu'elle désigne comme des « garçons solitaires » (*CS*, 76), et son nom n'est mentionné qu'une seule fois dans tout le livre, tandis que dans *La Voix d'alto* (2001), Céline Soudeils est évoquée dans plus d'une dizaine de pages d'un roman² qui comporte trois cents pages. L'histoire principale de Philippe et Nicole (et la vie de Nicole surtout) étant au premier plan, elle est étoffée par beaucoup d'autres histoires secondaires enchevêtrées. Nous découvrons alors l'amour de Philippe pour Céline lorsqu'ils étaient enfants :

[...] - celle-ci [Céline Soudeils] aimée dès l'enfance, la seule, probablement, dont je puisse dire que je l'ai aimée d'une manière qui aura ressemblé à l'amour [...]. (*VA*, 30)

Et puis, on apprend la mort de Céline :

J'étais à Siom, il y a quelques années, lorsqu'elle est revenue mourir dans sa maison natale, auprès de cette mère qu'elle avait fuie, vingt ans plus tôt, et qu'elle n'avait jusque-là pas voulu revoir. (30)

¹ É. THOIZET, « L'enchevêtrement des histoires non encore racontées », *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.76.

² Dans *La Voix d'alto*, p.30-31-48-49-50-99-106-120-178-275.

Philippe a même assisté aux funérailles :

Tout Siom a défilé aux Geniettes, devant la dépouille de celle dont la beauté était toujours aussi étrange [...] J'ai rendu hommage à Céline Soudeils à ma façon, en descendant au bord du lac, parmi les petits chênes d'où je pouvais apercevoir la maison des Geniettes, au loin, sur une des collines qui surplombent Siom, et où les gens de Siom défilaient en ce beau jour d'automne, comme des corneilles maladroites, devant la dépouille de celle qu'on avait naguère appelée le cavalier siomois, parce qu'elle avait la manie de s'habiller en garçon pour galoper sur un cheval imaginaire par les chemins de la commune [...]. (31)

Ensuite il se rappelle les « quelques solitaires qui semblaient tenir à le rester » et « tous ceux qui se sont abîmés en eux-mêmes » parmi lesquels Jean Pythre, le narrateur de *l'Angélu*, Céline Soudeils et Thomas Lauve :

[...] Céline Soudeils qui, à douze ans, avait traversé à pied le plateau de Millevaches pour rejoindre un père dont elle pensait qu'il l'avait abandonnée [...]. (48)

Il est attiré aussi par la voix de Solange Bugeaud qu'il écoutait enfant, cette voix fredonnant « une mélodie en forme de valse à la sentimentalité ironique qui allait [le] hanter aussi longtemps que le souvenir de Céline Soudeils » (49), gardant en lui pour la musique « cette émotion qu'il [lui] fallait tenir aussi secrète que l'amour qu'[il] vou[ait] à Céline Soudeils [...] » (50).

Céline l'avait quitté : en répétant les circonstances de la mort de Céline, il avoue qu'elle l'avait « abandonn[é] », « qu'il fall[ait] qu'[il] le redise, qu'[il] remue encore ça, nostalgie, naïveté, illusion, paradis sans couleur ni porte de bronze doré derrière laquelle retrouver la cavalière imaginaire d'un faux roman russe confondant la steppe et le plateau de Millevaches... » (99). Il subit « les terreurs de l'enfance, de la grande nuit siomoise, et le chagrin d'avoir été abandonné par Céline Soudeils et de n'avoir été aimé par personne [...] » (106), « [lui] que Céline Soudeils avait laissé seul à Siom, parmi les vents qui rabattaient toute plainte sur [sa] bouche » (120).

Adulte, ayant une relation avec une femme parallèlement à sa liaison avec Nicole, il sera toujours attiré par l'enfance de Céline et par son histoire :

J'ai rompu. J'ai sans doute quitté Delphine parce qu'elle n'avait pas eu d'enfance, une enfance digne d'être contée et qui m'eût rapprochée d'elle, qui m'eût permis d'oublier non pas mon enfance révolue mais celle qui avait pris fin avec la fuite de Céline Soudeils, autrefois, à Siom. (178)

Cette fuite est expliquée un peu plus tard :

[...] même quand ses parents se sont séparés et qu'elle est venue habiter Siom, je n'osais pas lui parler, à cette Céline Soudeils qui vivait avec un secret qui la dépassait mais dont elle s'efforçait d'être digne, et qui passait son temps à courir sur les chemins et dans les bois comme si elle chevauchait je ne sais quel destrier [...] je [...] ne me suis décidé à l'aborder que lorsque j'ai eu en mains mon premier alto et que l'ai vue descendre la sente du curé [...]. Elle s'est arrêtée, m'a regardé en se demandant peut-être

ce que je pouvais bien faire là [...] puis elle a continué à descendre [...] : elle s'enfuirait quelques jours plus tard, poussée par un amour plus puissant que celui qui m'habitait [...]. Céline poursuivait son chemin en riant comme savent le faire les femmes, me laissant cloué à moi-même, avec le sentiment qu'elle m'avait maudit [...]. (240-241)

Il se souvient en effet d'elle et de son ancien chagrin d'amour avec chacune des femmes qu'il a connues : à la fin, il entend crier Krystyna d'un cri « qui [l'] a laissé aussi muet qu'autrefois, devant Céline Soudeils [...] » (275). L'histoire de Philippe et Céline est ainsi racontée brièvement dans l'arrière-plan de l'histoire principale.

En revanche, dans le roman *Le Cavalier siomois* le destin de la fille de onze ans est resté flou : elle a bien traversé le plateau mais on ne sait pas où elle est arrivée et si elle reviendra chez sa mère. La réponse est claire dans *La Voix d'alto* : elle n'est revenue qu'après vingt ans. Donc le secret est levé et le « pouvoir énigmatique¹ » de la première histoire disparaît dans la deuxième. En effet, Ricœur explique cette démarche :

L'enchevêtrement apparaît [...] comme la « préhistoire » de l'histoire racontée, dont le commencement reste choisi par le narrateur. Cette « préhistoire » de l'histoire est ce qui relie celle-ci à un tout plus vaste et lui donne un « arrière-plan ». Cet arrière-plan est fait de l' « imbrication vivante » de toutes les histoires vécues les unes dans les autres. Il faut donc que les histoires racontées « émergent » de cet arrière-plan. Avec cette émergence, le sujet impliqué émerge aussi. [...] Raconter, suivre, comprendre des histoires n'est que la « continuation » de ces histoires non dites².

L'histoire de Philippe et de Céline est alors « non encore racontée », « non dite ». Les deux personnages apparaissent dans plusieurs romans, presque tous, mais leur vraie histoire n'a jamais pris le premier plan, n'a jamais « émergé de l'arrière-plan. » Elle est une « préhistoire » et elle ressemble à beaucoup d'autres préhistoires comme celle de la vie de la belle Suzanne Pythre à Paris, après avoir quitté son mari et son fils à Siom, d'Anne-Marie Lauve aussi partie, du vrai destin de Pierre-Marie Lavolps après sa fuite ou son arrestation- on ne peut le décider-, de l'enfance mystérieuse de la mère de Pascal Bugeaud... Les nombreux personnages ont chacun sa propre histoire cachée ou dévoilée et ces histoires se passent souvent à Siom (sauf une fois au Liban dans *La Confession négative*) et sur le plateau de Millevaches : les mêmes lieux se répètent alors et les événements se déroulent dans des endroits aussi « enchevêtrés » que les personnages.

¹ P. RICŒUR, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; Gallimard, Folio, 2006, p.144.

² *Ibid*, p.142-143.

2.4- Le recoupement spatial entre les œuvres

Richard Millet a « inventé son pays » en s'inspirant de son village natal Viam¹. Siom est alors le lieu de toutes les intrigues. L'auteur a créé non seulement Siom mais aussi les petits villages, les bourgs et les communes qui l'entourent, des endroits ayant leur nom, et leur géographie spécifique, des lieux où les personnages milletiens naissent, vivent, s'éloignent, se promènent, vieillissent, meurent et s'enterrent, des espaces réels et des espaces fictifs, la fiction apparaissant plutôt dans les noms que dans la géographie puisque Siom désigne Viam, un village de la réalité. L'écriture de Millet se caractérise par l'abondance des noms propres qu'il manie à sa guise, qu'il énumère assez souvent dans ses textes pour mettre l'accent sur les ressemblances (des personnages, des rues, des villages, des chemins...) et qu'il transforme et reformule pour créer un univers propre à ses romans.

La plupart des espaces cités dans les œuvres existent vraiment sur la carte géographique et il y en a quelques-uns qui ont été artistiquement modifiés. Nous citerons parmi une longue liste juste quelques-uns des lieux qui se répètent dans les livres comme Eymoutiers, Ussel, Meymac, Treignac, Uzerche, Poitou, Berry, Villevalleix, Guéret, Cougnoux, Saint-Andiaud, Montheix, Oussine-des-Bois, Veix, Prunde, la Creuse, Lestang, Les Places, Lissac, Peyre Nude, La Courtine, Peyrelevade, Saint-Merd-les-Oussines, Monceaux, Senut, la Gane, la Moratille, Condeau, La Croix, La Buffatière, les Freux, La Voûte, la Regaudie, Tarnac, Rochefort, Brive, la Haute-Vienne, Gentioux, Saint-Sulpice, Franc-Alleud, Millevaches, Chavanac, Lavialle, La Sestérée... Des centaines de noms désignent les lieux où se passent les événements et tout ce que nous venons de citer existe sur la carte géographique de la Corrèze et du Limousin. Millet emprunte parfois quelques noms et les modifie : Viam, par exemple, qui se situe dans le département de la Corrèze, dans le canton de Bugeat, est devenue Siom dans le canton des Buiges, Toy-Viam se transforme en Toy-Siom (*VPO*, 370), Lacelle en La Celle (207), Lavialle à Ussel est La Vialle « au bord du lac de Siom » (*Ang.*, 21), Saint-Germain Lavolps a donné le nom de Pierre-Marie Lavolps, La Faurie celui de Marina Faurie la narrataire de *Ma vie parmi les ombres*, Les Charrières devient le nom du fermier Chadiéras, et tant de personnages empruntent leurs noms à des lieux réels – ou parfois ce sont des désignations usuelles par le nom de la ferme, remplaçant le patronyme qui cependant existe légalement - comme Célestin de la Voûte, Antoine de la Moratille,

¹ J.-Y. LAURICHESSE, *Richard Millet. L'Invention du pays, op. cit.*, p.16.

Adrien de la Vialloche, Pierre de Condeau, André de la Regaudie, Rigadin de la Croix...
(GP, 275)

Tous ces noms propres de lieux sont la scène où se déplacent les actants ; ils forment une géographie flottante, imaginaire sur une carte qu'on désignerait par une *carte siomoise* dans le département de la Corrèze. Parmi tous ces endroits, il y en a quelques-uns, plus délimités, plus intimes, où l'intrigue ne se dénoue pas si les personnages n'y passent pas, au moins une fois, comme l'Hôtel du Lac, tenu par Étienne Berthe-Dieu, le mari de Jeanne Bugeaud et la Croix des Rameaux située au beau milieu de Siom...

L'Hôtel du Lac est l'endroit que tous les romans et récits ont en commun : parler de Siom c'est passer inévitablement par l'hôtel-restaurant que tient le fameux Étienne Berthe-Dieu et sa femme Jeanne. Dans un article intitulé « L'Hôtel du lac, matrice de *Ma vie parmi les ombres* », Jean-Yves Laurichesse définit la structure de cet hôtel en se basant sur le roman cité :

L'Hôtel du lac [...] n'est pas un bâtiment unique, mais rassemble trois maisons construites à des époques différentes et communiquant entre elle. [...].

Il y a d'abord « la vieille maison Bugeaud », construite après la guerre de 1870 par les grands-parents de Marie et Jeanne elles-mêmes grands-tantes de Pascal [...] Cette maison est celle [...] où sont nés le narrateur, sa mère et sa grand-mère, de plus dans la même chambre et le même lit [...].

À cette première bâtisse sont venues s'ajouter deux nouvelles maisons, successivement construites par les deux grands-tantes du narrateur, l'une dans les années 1920 par Marie, l'autre en 1946 par Jeanne[...]¹.

Les trois bâtiments forment donc ce qui a été tout d'abord « Chez Bugeaud » avant d'être légué à Jeanne et Étienne Berthe-Dieu qui, lui, « n'avait pas la morgue des Bugeaud, ni leur sens de grandeur. Il était un peu en marge, fier de sa belle allure et soucieux de préserver ce que lui avait apporté son mariage avec Jeanne [...] » (VPO, 166). Son attention et la situation de l'hôtel au bord du lac et, en plus, le nombre restreint des hôtels à Siom, ont fait de l'hôtel du Lac le lieu de passage de la plupart des personnages qui vont « boire », « dormir », « se reposer », ou « manger » chez Berthe-Dieu.

André Pythre prend l'habitude de s'arrêter chez Berthe-Dieu pour boire un verre :

Il s'obstina et, pendant quelque temps, descendit chez Berthe-Dieu, vers six heures du soir, boire son verre de gentiane [...] il buvait assis non pas à la longue table avec ceux de Siom, mais à l'autre, la petite, près de la cuisine, seul avec la Berthe [...].
(GP, 107)

¹ J.-Y. LAURICHESSE, « L'Hôtel du Lac, matrice romanesque de *Ma vie parmi les ombres* », dans *Roman 20-50, op. cit.*, p.76.

Les trois personnes venues à Siom avec pour mission la construction du barrage « logeaient chez Berthe-Dieu, dans les chambres des voyageurs d'autrefois [...] », et les « ouvriers du barrage » venaient « le soir, chez Berthe-Dieu qui s'était agrandi et trouva bon de peindre sur sa façade neuve, au-dessus du potager, en hautes lettres marron dans un cartouche blanc : Hôtel Restaurant du Lac » (169-176). Pour les Piale aussi, l'hôtel était un lieu de rencontre : Lucie attendait « au chaud » sa sœur Amélie, « dans la cuisine de Berthe-Dieu » (*ATSP*, 208), Claude et Sylvie se donnaient des rendez-vous dans les chambres de l'hôtel, la septième (293), la neuvième (318) et la dernière, la chambre bleue (335). À l'Hôtel du Lac, on organisait aussi des bals (*LP*, 142). Et les personnages siomois ont leurs propres souvenirs de cet hôtel, comme Philippe Feuillie qui compare l' « Hôtel de France » où il est descendu avec Nicole, à « chez Berthe-Dieu », hôtel « vieillo[t], humid[e] un peu inconfortabl[e] » (*VA*, 190). Au café Berthe-Dieu encore, les gendarmes « s'arrêtaient chaque mois pour s'informer » (*RDN*, 73) ; dans l'affaire Lavoilps et les trois frères de Christine Râlé sont venus « au café Berthe-Dieu, pour y boire de cette anisette Gras » (83). En outre, le narrateur du *Goût des femmes laides* va chez Jeanne Berthe-Dieu pour regarder la télévision (*GFL*, 48) et dans *Dévotions*, un « jeune gars originaire de Brive avait tué à coups de couteau la femme qu'il aimait », Idil, devant l'ancien restaurant Berthe-Dieu » (*Dév.*, 269), c'est-à-dire au beau milieu de Siom, devant tout le monde. L'hôtel du Lac a été visité aussi par la Libanaise Nada et ses deux neveux Leila et Nagy (*SSC*, 44), et encore Pierre Tarnac, le peintre, qui a vécu une enfance siomoise et connaît très bien l'hôtel :

Des œuvres d'art, à Siom, il n'y en avait jamais eu, sauf chez Berthe-Dieu, dans la salle de restaurant, ce paysage exécuté à l'huile par un peintre du dimanche [...]. (*T*, 25)

Tous ces personnages ayant été de passage à l'Hôtel du Lac, ayant dormi, mangé, bu, ou simplement visité l'hôtel ont une relation qui diffère totalement de celle de Pascal Bugeaud avec cet endroit : y étant né et puis ayant été confié par sa mère à Marie et Jeanne ses grands-tantes, il connaît les petits détails de la bâtisse, lui qui, enfant, fouillait les caves et les greniers, écoutait le bruit des pas des clients, regardait ses tantes et son grand-oncle Berthe-Dieu servir fidèlement ce lieu siomois si symbolique. Lorsque Marie meurt, Pascal va vivre chez sa grand-mère Louise, mais à la mort de cette dernière, il revient aider Jeanne et Étienne dans leurs travaux d'hôtellerie et au restaurant aussi. Il s'en souviendra toute sa vie, et, au Liban, à la vue d'un homme barbu, tué par les balles de ses camarades, il se rappelle « ces paysans des hautes terres limousines qui venaient

boire dans la cuisine de Berthe-Dieu [...] » (CN, 139), et à la fin, dans *La Fiancée libanaise*, se souvenant de sa première rencontre avec Lidia, à l'hôtel du Lac, il évoque la mort de Jeanne, après Berthe-Dieu, et la reprise de l'hôtel par « une fille de Millevaches » (FL, 173).

Si Berthe-Dieu et l'Hôtel du Lac figurent dans tous les textes et si les personnages y affluent d'ici et de là, il y aura donc intertextualité interne ; l'Hôtel du Lac participe alors d'une dimension mythique. D'une part, il est « le lieu de l'origine et de l'écriture, en même temps qu'espace de rêverie et foyer de vie rurale¹ », d'autre part, il est la source du récit, en tant que lieu de convivialité, de parole et de langue. Jean-Yves Laurichesse parle d'« un Hôtel du Lac non plus généalogique mais quasi mythologique » lorsqu'il s'agit de « la métaphore du labyrinthe » évoquée par Pascal Bugeaud :

[...] en 1959 c'était à ces bâtiments que pour moi se résumait le monde, et avant tout à ces escaliers, passages et couloirs qui, des caves de la vieille maison aux greniers de Marie et de Jeanne, constituaient un labyrinthe dans lequel je me suis longtemps égaré et où je propose à Marina de se perdre aujourd'hui avec moi [...]. (VPO, 52)

Laurichesse compare la scène à la légende d'Ariane (Marina) et de Thésée (Pascal) où le narrateur ne va pas tuer le minotaure mais va « affronter les ombres du passé », Marina l'aidant à regagner le réel, le présent, et à le souffrir. L'auteur de l'article cite encore Bachelard qui dit de la maison natale qu'« elle est un corps de songe² ». Il ajoute qu'« il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison de souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai. Elle est [...] la crypte de la maison natale. » Le labyrinthe rejoint alors la crypte de Bachelard pour donner ce qui est une dimension mythique à ce lieu de l'enfance.

La Croix des Rameaux est aussi considéré un endroit mythique. Au pied de cette croix en granit qui se perche à la sortie de Siom, sur un carrefour de routes en direction de Treignac, de Meymac ou d'Eymoutiers, se passent beaucoup de choses. Elle n'est pas aussi évoquée que l'Hôtel du Lac - ce dernier étant un lieu de tourisme et de logement - mais elle revient dans chaque texte pour montrer un chemin ou pour servir de lieu d'action ou de rencontre.

À travers le regard du narrateur, la première chose qu'André Pythre voit sur la colline d'« en face », celle où est perché Siom, est le « calvaire de granit gris que [les siomois] appel[aient] croix des Rameaux » (GP, 96). Claude Mirgue qui logeait avec Sylvie à l'hôtel du Lac écoutait « décroître dans la grand-rue de Siom le moteur d'une

¹ *Ibid*, p.75-76.

² *Ibid*, p.79. Laurichesse cite Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p.33.

voiture qui remontait vers la Croix des Rameaux [...] » (*ATSP*, 322). Céline Soudeils « attend[ait] l'autocar de ramassage scolaire, au-dessus de chez[eux], au pied de la croix des Rameaux s'il faisait beau [...] » (*CS*, 50). La séparation entre Thomas Lauve et sa fiancée se fait « sous l'acide soleil de Pâques, là-haut, au pied de la croix des Rameaux [...] » (*LP*, 243). Pierre-Marie Lavoilps « effondr[é] au bas de la route », regard[ait] fuir [les filles de Siom] jusqu'à la croix des Rameaux, le vieux calvaire de granit au pied duquel [elles] le voy[aient] se relever [...] » (*RDN*, 31). Et lors des funérailles de la vieille Orluc, la grand-tante Marie « avait chuchoté [à Pascal], à la Croix des Rameaux, que c'était bon signe qu'on tourne à droite pour gagner sa dernière demeure » (*VPO*, 213), c'est-à-dire sa tombe. Et une fois au Liban, Pascal se souvient du « sentiment de bonheur » qu' « [il] éprouv[ait], les soirs d'été, à Siom, quand il « grimp[ait] à la croix des Rameaux, au-dessus du bourg », pour voir « la pluie d'orage commencer à tomber en un voile épais [...] » (*CN*, 130-131). De plus, le nom de « la croix des Rameaux » la relie au jour de naissance de Pascal, ce qui fait qu'elle devient en quelque sorte son totem. Et, enfin, Pierre Tarnac, parlant dans une galerie de « l'effondrement cruciforme » dit « que les croix ne se dressaient plus à la croisée des chemins, tombées ou dérobées, sauf, à l'entrée du bourg, la croix dite des Rameaux, ou celle qui, plus loin, marque l'entrée du chemin de Bezeau » (*T*, 23).

La croix ou le calvaire¹, en tant que symboles religieux, participent évidemment de la tradition chrétienne mais, avant, de la mythologie païenne. En effet, « l'usage d'ériger des croix aux bords des chemins et aux carrefours des villes et villages est très ancien : les Romains encore païens érigeaient aux bords des chemins des colonnes et autres monuments votifs à l'honneur de leurs dieux². » Ces édifices se sont transformés en croix après la crucifixion de Jésus Christ. La Croix des Rameaux est une « croix de chemin », « liée à la procession³ », et située à l'entrée du village. Dressée, elle le protège et montre la christianisation de la campagne. Effondrée, elle signifie la fin du christianisme. Selon Pierre Tarnac, il y a un « effondrement cruciforme » général. Dans cette déploration, on entend la voix de l'auteur. Mais Tarnac exclut la croix des Rameaux comme pour accepter la fin du monde rural en érigeant toujours cette croix qui a pour symbole une pierre tombale à l'entrée d'un monde mort.

¹ « Le mot "calvaire" vient du latin "calvarium", traduction de l'araméen "Golgotha", voulant dire : lieu du crâne, lieu où le Christ a été crucifié », dans « Histoire des calvaires », www.omignon.fr, (consulté le 10 juin 2013)

² *Id.*

³ « Les croix de la montagne limousine », *Toy-Viam. Croix de Toy-Viam*, www.toy-viam.fr (consulté le 10 juin 2013)

L'Hôtel du Lac et la croix des Rameaux seront ainsi des lieux symboliques : Siom ne serait pas Siom sans ces deux édifices. L'enfance des personnages est marquée par eux, et, d'un texte à l'autre, ils interviennent dans l'histoire de tel ou tel personnage. L'intertextualité est ici visible et le mythe est créé par l'auteur. Celui-ci semble être impliqué dans tous ses textes, nous pourrions même dire qu'il est tous ses personnages. Il s'agit d'une projection de l'auteur dans chacun de ses personnages, qui sont comme des variations de lui-même, ce que Milan Kundera appelle des « ego expérimentaux¹ ». Ce dernier explique d'ailleurs que « tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi². » Pascal Bugeaud est devenu écrivain, comme Richard Millet d'ailleurs ; en fait, tous deux sont nés en Corrèze « un dimanche de Rameaux », en 1953, dans une chambre de l'Hôtel du Lac et sont devenus écrivains. Millet crée Pascal et se projette en lui pour former une mythobiographie qui oscille entre la fiction et la réalité.

¹M. KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.45.

²*Ibid*, p.35.

Chapitre deuxième : L'écriture de Richard Millet, entre fiction et autobiographie

Jusqu'à la fiction romanesque dans l'œuvre de Richard Millet a généralement occupé la grande partie de notre étude, bien que nous ayons remarqué plusieurs ressemblances avec la vie de l'auteur, la réalité des paysages et des événements. Entre la fiction et la réalité, un troisième terme s'impose : l'autofiction ; un terme que nous ne pourrions négliger malgré la réfutation totale de ce substantif par l'auteur même : « [...] l'autofiction, mot qui ne fait pas partie de mon vocabulaire » (*FC*, 23). Millet préfère les expressions : un livre autobiographique « guetté par la fiction » ou bien « le désir de narrer » qui pourrait « faire basculer » la réalité vers une fiction involontaire. S'il convient de décortiquer le mot *autofiction*, nous obtiendrons les deux « malheureuses » définitions que Vincent Colonna a trouvées dans le Larousse et dans le Robert : dans le premier, le mot « se confond avec le roman autobiographique » et dans le deuxième, le mot « forme une sorte de *mana* pour distinguer tous les alliages incompréhensibles de la fiction et de l'écriture de soi¹. » Il proposera alors sa propre analyse de l'autofiction :

Pareille à un corps démesuré de discours, c'est une masse formée de dialogues satiriques ou didactiques, de comédies et de drames, de nouvelles et de contes fantastiques, de romans, de cathédrales narratives, d'essais romancés, d'autobiographies fictives, de mises en abyme, d'autoportraits imaginaires, de récits de rêves, de songeries mystiques, d'élégies, d'odes, d'épigrammes, d'hymnes, de fantasmes intimes [...]².

Nous retiendrons parmi ces ensembles les appellations qui conviennent le mieux à l'œuvre narrative de Millet : des « autobiographies fictives » ou des « autoportraits imaginaires ». En effet, l'auteur le souligne dans son entretien avec Chantale Lapeyre-Desmaison après s'être comparé à ses personnages : « C'est dans cette part indécidable entre autobiographie et autoportrait que se trouve peut-être la vérité sur soi qu'un texte peut déployer [...] » (*FC*, 22).

La fiction dans l'autobiographie a conduit Fabrice Thumerel à proposer une « dimension automythobiographique d'une enfance et d'une adolescence [de Pascal Bugeaud/Richard Millet] passées à Siom/Viam dans la famille maternelle³. » Nous analyserons alors le mot « automythobiographie » en partant de l'explication par M.-C. Huet-Brichard de la *mythographie* du point de vue des « historiens ». Elle estime que le « mythe s'associ[ant] à l'antériorité, [...] devient ce récit qui rattache à l'origine ou

¹ V. COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p.15.

² *Ibid*, p.16.

³ F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l'entre-deux. Sociogenèse d'un antimoderne », dans *Richard Millet : la langue du roman*, *op. cit.*, p.54.

organise une filiation¹. » Les familles alors « se transmettent de génération en génération un corpus de récits, rédigés vraisemblablement sous la forme de “généalogies”². » Ces récits sont « recueillis » dans des mythographies qui, réunies et « reconstruites » forment une mythologie. Celle-ci « participe [...] de la littérature quand la révélation de la Vérité n’est pas [sa] seule finalité. » Il s’agit alors de la fiction de la mythographie dans le texte littéraire. « Le texte de départ est bien une histoire fabuleuse mais, associé à d’autres textes, il s’intègre à une structure qui va révéler son pouvoir mythique, c’est-à-dire lui faire signifier quelque chose pour une collectivité donnée³. »

La mythographie se résume alors à l’écriture des récits se rattachant aux origines et hérités d’une époque à l’autre. La fiction en fait partie lorsque le texte devient littéraire. La mythographie de la société siomoise qui serait cette « collectivité donnée » est écrite par Richard Millet, or l’auteur appartient à cette communauté comme narrateur fictif (Pascal Bugeaud). Ainsi analyserons-nous le mot automythobiographie de la sorte : l’auteur écrit lui-même sa vie mi-fictive mi-réelle au sein de la société siomoise/viamoise. Il prouve le caractère fictif de ses écrits autobiographiques dans cet aveu :

Même si j’ai longtemps rêvé d’y avoir passé mes premières années au point, parfois, de mentir à ce sujet, par souci de pleine appartenance à une communauté (souci qui n’a trouvé à s’apaiser que dans les territoires ambigus de l’écriture), je n’ai fait que voir le jour [à Viam] et l’ai quitté pour suivre mes parents. (*FC*, 51)

Millet écrit alors sa vie à travers des narrateurs fictifs mais dans une société qui a vraiment existé. Thumerel parle alors « d’une subjectivation identitaire qui revêt ouvertement la forme du récit de filiation, dont l’objectif est la construction de soi par l’enracinement dans une dynastie familiale, l’inscription de soi dans une lignée communautaire⁴. » Il s’agira donc, dans ce dernier chapitre de note étude, de la relation entre l’auteur et son monde fictif, d’une part, et de l’auteur, de son monde fictif et du monde réel extérieur, d’autre part.

Nous mettrons l’accent tout d’abord sur les convergences entre la vie de l’auteur et celles de ses personnages. Ensuite, nous analyserons le texte de Millet sous deux perspectives : ce qui est vrai (l’autobiographie) et ce qui a été ajouté, inventé, créé, imaginé (la fiction). En outre, il s’agira des empreintes de la simple vie d’un auteur du

¹ M.-C. HUET-BRICHARD, *op. cit.*, p.14.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p.15.

⁴ F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l’entre-deux. Sociogenèse d’un antimoderne », dans *Richard Millet : la langue du roman, op. cit.*, p.54.

XXIème siècle dans sa propre fiction romanesque et par suite dans la littérature contemporaine. Et, à la fin, nous clôturerons notre étude avec la place de l'écrivain réel-fictif, de ses opinions et de ses points de vue dans le monde contemporain.

Section 1- La mythobiographie

1.1- Richard Millet dans ses personnages

[Mon enfance] a été morne, mélancolique, traversée d'éclats de violence, de terreurs, de replis sournois, de méfiance, de curiosité, de répugnances, de maladies [...] qui m'ont laissé fragile, dans un rapport ambigu et difficile au corps... (FC, 17)

Qui pourrait prononcer cette phrase ? Serait-ce une lamentation sortie de la bouche de Sirieix l'écrivain, de Jean Pythre, d'Amélie Piale, de Céline Soudeils, de Thomas Lauve, de Philippe Feuillie, de Pierre-Marie Lavoips, de Pascal Bugeaud, d'Estelle Chastaing, de Nada, de Pierre Tarnac ? Tous ces personnages ont vécu leur enfance, partiellement ou totalement, telle qu'elle est décrite dans ces propos de Richard Millet où il parle ouvertement de sa propre enfance dans sa première réponse du livre de confidences *Fenêtre au crépuscule*. Ce qu'il a raconté dans ses romans et récits est une version prétendument fictive de sa propre enfance. Il s'exprimera à travers ses personnages en camouflant sa propre identité. Parlant de son enfance timide et réservée, il se projette dans ses personnages en disant :

Solitaire et tourmenté, certes, déjà personnage de mes futurs récits, avec les héros desquels je me sens frère, qu'ils soient masculins ou féminins, et les plus éloignés de moi, comme Céline Soudeils du *Cavalier Siomois*, Sirieix l'écrivain, l'artiste Philippe Feuillie, voire l'être scindé qu'est Pierre-Marie Lavoips dans *Le Renard dans le nom*. (21-22)

Richard Millet, en inventant ses personnages avec qui il existe un lien de fraternité, « restitue un Je à celui qu'il a perdu », selon les termes du psychanalyste Pontalis cité par Dominique Kunz Westerhoff, et « “donne par l'écriture un langage à l'*infans*” qui a disparu (l'*infans* se rapportant à l'enfant qui n'a pas encore fait l'apprentissage du langage)¹ ». Ainsi, pour Kunz Westerhoff, « l'autobiographe réalise[-t-il] son acte de naissance mythique ». Certes, les romans de Millet ne relatent pas son récit de vie mais il est dans la fiction une restitution de son enfance. L'auteur, dans ses récits fictifs, donne la parole à l'enfant en lui et par cela, il recrée son enfance, littérairement cette fois.

Dans les histoires de ces personnages, deux niveaux sont identifiés : le premier est celui de l'histoire apparente, celle que le lecteur lit sans s'arrêter sur le « non-dit » de l'histoire et le deuxième est celui où l'on décroche, à travers l'histoire apparente, des bribes de l'histoire cachée (de l'auteur). En s'appuyant sur « l'ensemble des théories

¹ D. KUNZ WESTERHOFF, « L'autobiographie mythique », *op. cit.*

métapsychologiques de Freud », Paul Ricœur soutient Roy Schafer en les considérant comme « un système de règles pour re-raconter les histoires de vie et les élever au rang d'histoires de cas. » Il explique :

Cette interprétation narrative de la théorie psychanalytique implique que l'histoire d'une vie procède d'histoires non racontées et refoulées, en direction d'histoires effectives que le sujet pourrait prendre en charge et tenir pour constitutives de son identité personnelle. C'est la quête de cette identité personnelle qui assure la continuité entre l'histoire potentielle ou inchoative et l'histoire expresse dont nous assumons la responsabilité¹.

Nous pourrions alors considérer la vie de l'auteur comme l'« histoire potentielle » et la vie du personnage comme l'« histoire expresse² ». Commençons par la naissance. Le narrateur de *L'Angéhus* dit : « Je suis né dans la chambre où naquit ma mère » (*Ang.*, 20) ; Pascal Bugeaud raconte à Marina qu'il était né « dans le lit où [sa] mère a elle aussi vu le jour, et sa mère avant elle, au premier étage de la vieille maison Bugeaud » (*VPO*, 38) et Richard Millet énumère « ceux qui étaient nés entre [les] murs de la « maison familiale » : « ma grand-mère, ma mère, et moi... » (*FC*, 47). Dans des exemples comme celui-ci, l'« histoire potentielle » ne l'est plus puisqu'on retrouve l'authenticité de la réponse inscrite dans un livre par l'auteur même. Il n'y a rien de camouflé ou de non-dit. En revanche, c'est surtout la figure du père - que nous avons déjà étudiée - qui met en question deux niveaux d'histoires : le père des personnages est absent, violent ou parfois maniaque. Le père de Millet n'est pas quelqu'un dont il parlera facilement, ni dans *Fenêtre au crépuscule* ni dans un autre entretien. Il figurera dans *Brumes de Cimmérie* à côté des « divinités ténébreuses, Mars, Hadès, Barbe-Bleue, Dracula et les scélérats de Sade » (*BC*, 26) et dans *Musique secrète* où il se montre un maître de musique très exigeant. Il est n'est nulle part un père au caractère affectif ou doux. Le père du narrateur de *L'Angéhus* le battait (*Ang.*, 22), le narrateur du *Goût des femmes laides* a à peine connu son père (*GFL*, 22), le père de Jean Pythre battait ses enfants, le père de Thomas Lauve avait la manie des étrons matinaux, le père de Céline Soudeils est parti pour de bon, le père de Pierre-Marie Lavolps se vengera lui-même de son fils, le père de Pascal Bugeaud est inconnu... Et le père de Richard Millet avait cette colère « froide », « donc plus redoutable » (*BC*, 71) : il battait son fils qui énumère ses « terreurs enfantines » en citant « les coups de la cravache paternelle couronnant des blessures involontaires qu'on reçoit en jouant les jambes nues » (*FC*, 146). En revanche,

¹ P. RICŒUR, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; Gallimard, Folio, 2006, p.142.

² Dans ce passage, nous ne nous attardons que sur l'enfance. La jeunesse et l'âge adulte seront analysés dans le point suivant.

il emmenait sa famille découvrir le patrimoine libanais tous les dimanches. Le couple parental est un peu mystérieux et Millet cache quelque chose derrière ce qu'il dit dans sa réponse à Lapeyre-Desmaison sur la « curieuse disharmonie dans le couple parental [...] que tout sépare » ; il s'exprime pour ne pas tout dire :

Tout couple, surtout parental, n'est-il pas, là encore, une énigme dont l'enfant tente la résolution désespérée, dès lors qu'il a compris que cela relève de l'ordre social autant, ou bien plus, que de l'amour conjugal- lequel m'intéresse avant tout en ce qu'il relève, comme le catholicisme, d'une mystique de la fusion infiniment différée ? Je suis le lieu de cette impossibilité, de cette déchirure, de cette non-inscription qui cherche cependant un lieu où se noter, une forme où s'énoncer, une vérité qui me brûlerait tout en me délivrant, et sur laquelle je ne puis en dire davantage. (26-27)

La vérité sur soi, la quête infinie de soi dans les deux êtres qui l'ont mis au monde, est le projet que ne connaît pas encore l'enfant Millet. Le père réel est là mais sa présence dans l'écriture de son fils est aussi maigre que celle du père de Pascal ou de Céline dans leur vie. Imprimer sa figure, chez le lecteur, aux côtés des « diables » c'est donner une brève idée de ce qu'il serait, ce père mystérieux dont on ne connaît que le peu que Millet évoque dans ses livres. La mère, en revanche, nous savons qu'elle est née à Viam et qu'elle y est rentrée « pour ses couches » (27), comme d'ailleurs la mère de Céline Soudeils qui « n'aurait pas supporté de ne pas accoucher dans la froide maison des Geniettes [à Siom] » (CS, 14). Malgré le mystère dont elle est entourée aussi, comme le père, sa figure est plus claire du point de vue de son caractère calme, doux, un peu lointain et, comme l'imagine son fils, « jeune, belle, souriante, discrète, aimante » (BC, 37). Nous n'avons pas idée de son passée, de son enfance, comme d'ailleurs la mère de Pascal ; il écrira tant de livres afin de pouvoir un jour trouver les mots pour mettre sur papier la vie de sa mère.

Ce qu'a de commun aussi l'auteur avec ses personnages enfants et qui est essentiel, ce sont les maux de ventre « qui [le] réveillaient presque chaque nuit » (21), comme d'ailleurs Thomas Lauve, Pascal Bugeaud, et Jean Pythre, ces deux derniers ayant un père fier de ses « étrons » du matin et obligeant ses enfants à l'imiter. Nous avons la liberté de supposer que la violence du père sur ce sujet ne serait pas sans raison dans l'écriture de Millet, si l'on revient aux analyses psychanalytiques de Freud sur le stade anal chez l'enfant : « dans le comportement social, cette phase détermine l'attitude face à l'argent, le sentiment de possession, la façon de traiter les autres, comme un excrément : en le rejetant, l'agressant ou en le dominant, le maîtrisant puissamment¹. »

¹ « Le stade anal ou sadique anal : de 18 mois à 4 ans », *La psychologie freudienne I*, www.cassiopee-formation.com.

La figure du père est représentée comme telle dans l'œuvre de Millet : il « rejette » son enfant, l' « agresse », le « domine » et le « maîtrise ». Ricœur fonde sa conception de « l'histoire potentielle » à partir de ces analyses. Éventuellement, le père de l'auteur se comportait comme Jacques Lauve ou André Pythre quant aux affaires du ventre. C'est ce que Ricœur supposerait dans « l'histoire inchoative » de l'enfance de Millet.

Plusieurs aspects des enfants créés par l'auteur se retrouvent initialement en lui : André Pythre, le jeune solitaire triste, Jean Pythre, l'innocent qui subit incessamment la colère de son père, Thomas Lauve, l'enfant solitaire aux maux de ventre infinis, Philippe Feuillie, l'enfant solitaire aime la musique depuis sa naissance, Pascal Bugeaud, l'enfant le plus proche de l'auteur – nous l'étudierons en détails dans les passages suivants –, Nada l'adulte aux peurs enfantines inguérissables et Pierre Tarnac, l'enfant solitaire insignifiant et un peu sans visage. En somme, les personnages principaux sont d'une façon ou d'une autre, la version imaginaire d'un être humain existant. L'enfance de l'auteur est ainsi imprégnée, pourrait-on dire, dans tous ses personnages ; adulte, l'auteur ressemblera aussi aux personnages adultes de ses livres.

Les convergences multiples que l'on retrouve entre Richard Millet et Pascal Bugeaud témoignent en grande partie du processus de « l'autobiographie imprégnée de fiction » que l'auteur entreprend dans son écriture. Avant d'entamer la comparaison avec ce personnage, arrêtons-nous sur les ressemblances entre l'auteur et le narrateur de la *Chambre d'ivoire*, Sirieix l'écrivain, Thomas Lauve, Philippe Feuillie et Nada du *Sommeil sur les cendres*.

Dans *La Chambre d'ivoire*, le narrateur a un frère, Antoine, comme Richard Millet dont la grand-mère « avait rêvé que [son] frère rependrait [son] affaire » (FC, 167) à La Celle. Dans *L'Écrivain Sirieix*, le narrateur et l'auteur sont tous deux écrivains. Le premier fête ses vingt ans « en 1973 », comme d'ailleurs le second qui est né en 1953. Sirieix raconte :

Le jour de mes vingt ans, en 1973, je descendis dans la chambre où je suis né. Je m'agenouillai devant le lit d'acajou et priai. Entré par les persiennes, le grand soleil d'hiver me serrait le visage et les mains comme en un tulle mortuaire. Je me sentais tout à la fois un enfant et un homme vieux. On fêta mes vingt ans. (ES, 253)

Et Richard Millet relate la même scène dans sa version authentique :

Songez à l'émotion que j'ai eue, le jour de mes vingt ans, à descendre dans ma chambre natale, comme le fera l'« écrivain » Sirieix : petit rite sans doute fétichiste mais non dépourvu du souci de scruter la ténèbre de ce qui n'a pas d'origine. (FC, 49)

Ce « rite » ressemble à une descente aux enfers. L'auteur est « descendu » dans sa chambre natale le jour de son anniversaire de vingt ans. Il est accablé par la lumière.

Déchiré entre le lieu de son origine (la chambre), le temps de son origine (la naissance) et le moment présent (l'anniversaire de vingt ans), il se réfugie dans une prière qui aide à exorciser les ténèbres. Millet invente une mise en scène mythique, où le héros, comme un Thésée défiant le minotaure, est affronté à ses propres démons. La lumière qui l'emprisonne au début, servirait de « fil d'Ariane » pour le sauver. Kunz Westerhoff explique que ce phénomène de « l'écriture d'une vie [...] résoudra les incohérences d'une existence, les trous de mémoire et les obscurités de la personnalité, en les comblant de sens. » Il ajoute que l'autobiographe est « nécessairement confronté à la tentation du mythe pour *inventer le moi*¹. » La mythographie est alors cette tendance à réécrire la vie en reformulant les faits et en s'appuyant sur le mythe ou, dans d'autres termes, en recourant à la fiction.

L'auteur profite alors de ses personnages qui reflètent son être réel pour raconter des scènes intimes ou pour montrer ses propres visions quant au monde extérieur, comme Thomas Lauve, le professeur siomois qui enseigne à Paris et qui a de ces interminables maux de ventre. Il est l'autre face de son auteur. Il rencontre le clochard en rentrant à son appartement à Nogent-sur-Marne (où l'auteur vit en réalité ; *FC*, 38), tout en fuyant l'état « obscène » dans lequel il était, le vieux clochard « pu[ant] presque autant que lui, quoique d'une façon plus subtile[...] plus riche [...] corrompu[e], triomphant[e] » (*LP*, 46-47). Richard Millet exprime en l'occurrence son dégoût pour les « impuretés » du corps en disant « avoir en horreur le corps dégradé, non seulement ceux des clochards, mais aussi et surtout, de plus en plus visibles aujourd'hui, ces jeunes vieillards, ces “retraités” en quête de jouvence [...] » (*FC*, 147). Thomas Lauve et Richard Millet, ces deux professeurs avaient enseigné dans la banlieue de Paris et n'avaient pas réussi leur expérience avec les élèves de la nouvelle génération, « une génération qui ne connaît pas le silence [...] qui en a peur, le hait, le réprovoque, le combat pour le brouhaha, la musique, le bruit de fond, le souci d'une agréable ambiance sonore [...] » (*LP*, 111-112). Lauve avait giflé son élève Cyril Gagneur en classe et se retrouve au bureau de la direction en face de l'élève et de son père :

Je ne songeais pas à m'expliquer. La violence m'épouvantait. Je me sentais à la fois coupable et innocent, c'est-à-dire un enfant, muet, au bord des larmes et cependant sur le point de céder à mon tour à la contagion meurtrière [...]. (115)

Le personnage Lauve reflète l'image et les paroles de son auteur. Millet est présent dans son livre mais ses confidences sont « dissimul[ées] sous un vernis

¹ D. KUNZ WESTERHOFF, « L'autobiographie mythique », *op. cit.*

romanesque¹ », pour répéter les propos de Philippe Gasparini. Ceci est confirmé par l'aveu de l'auteur sur sa vie d'enseignant :

L'entrée dans l'enseignement a tout simplement été l'irruption de dehors dans une vie trop rêveuse. Une heureuse violence avant la sinistre brutalité des banlieues parisiennes : celle des élèves, comme celle d'un système qui non seulement engendre cette violence, mais l'entretient avec un angélisme cynique [...]. (FC, 41)

La « violence » apparaît dans le discours du narrateur comme dans les propos de l'auteur. L'un et l'autre racontent leurs pensées : le premier est en train de sentir et « vivre la violence » physiquement et le deuxième l'analyse après l'avoir sans doute « vécue » dans son expérience réelle de l'enseignement. Cette « fabulation de soi », explique Colonna, engendre ici une « réversibilité » où l'écrivain devient personnage et vice versa. « Cette magie se retrouve dans la surprise du lecteur confronté à une image de l'écrivain enchâssée dans un univers fictif². »

Cet « enchâssement » figure aussi dans le personnage de Philippe Feuillie, l'altiste voué à son art et à la musique comme Richard Millet à l'écriture. Celui-ci trouve dans la musique sa source d'inspiration, son rythme d'écriture et sa raison d'exister. Feuillie s'avère être le reflet de son créateur ; le musicien caché dans la personne de l'auteur prend forme et voit le jour dans le personnage de Philippe qui raconte :

D'entrée de jeu, j'ai voulu cette humilité, cette droiture, servir la musique, refusant tout romantisme jusque dans mon apparence [...] il m'aurait fallu travailler non seulement ma technique mais mon apparence [...]. (VA, 52)

Et Richard Millet dévoile sa passion :

L'initiation à la musique n'a été qu'une question de technique, un apprentissage de ce que je savais déjà d'une certaine façon, mais que je serais mort de ne pas approfondir, de ne pouvoir nommer et pratiquer. (FC, 28)

Et il poursuit :

Plus qu'une source d'inspiration, la musique est partie prenante de ma démarche d'écrivain, laquelle porte sans doute le deuil du compositeur que je ne suis pas [...]. (28-29)

Il y a dans le désir refoulé de l'auteur d'être un musicien un état qui explose dans l'écriture : se donner à la musique n'est pas un projet désormais possible pour l'écrivain, or il profite de son talent « inné » de musicien pour servir non la musique mais la littérature rythmée, qui a une « épaisseur harmonique » (28).

¹ Ph. GASPARINI, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », (Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009), le 2 janvier 2010, www.autofiction.org, (consulté le 7 mars 2013).

² V. COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p.120.

Ce que l'auteur désire pratiquer et dont il est incapable, il le projette, selon la psychanalyse freudienne - mais ici volontairement - dans son texte. L'autre face de l'auteur est la face principale du personnage ; Nada du *Sommeil sur les cendres* est aussi un reflet de son créateur, un personnage dont la face cache un Millet libanais. En effet, Nada, la Libanaise qui se réfugie à Siom pendant la guerre de l'été 2006, est un personnage qui est dans une situation inverse de celle de l'auteur de *L'Orient désert* qui se réfugie au Liban, ce même été, fuyant une histoire d'amour ratée. Les deux, Nada le personnage et Millet l'auteur prennent des chemins opposés : la première est d'origine libanaise et prend le chemin de Siom et l'autre est d'origine viamoise (siomoise) et prend le chemin du Liban, les deux souhaitant de ne plus exister dans leur milieu, dans leur langue non plus. Millet justifie sa fuite :

Je suis ici pour oublier le français contemporain ; pour cesser d'être français, aussi bien.

[...]

Aussi je me tais volontiers, désirant n'être rien, pas même une souriante énigme [...]. (OD, 70-71)

Et Nada s'exprime différemment pour parler de ce même sentiment :

Tout se jouait sans moi. Je n'étais, décidément, rien, si tant est que j'eusse jamais été quoi que ce soit, les personnages des livres dans lesquels j'étais sans cesse fourrée ayant en fin de compte plus de consistance que moi, selon ma sœur. (SSC, 68)

« N'être rien » est un désir chez le premier et une habitude chez la deuxième mais les deux évoquent ce fort sentiment qui réapparaît à plusieurs reprises chez d'autres personnages qui se jugent ou qu'on juge insignifiants tels que Jean Pythre, Thomas Lauve, le narrateur du *Goût des femmes laides*, Estelle Chastaing... Mais Pascal Bugeaud lui-même s'est toujours considéré de la sorte, enfant et adulte ; d'ailleurs, ce personnage emprunte beaucoup d'éléments à la vie de Richard Millet et les ressemblances sont nombreuses mais aussi les divergences.

Il n'y a pas de personnage plus proche de Richard Millet que Pascal Bugeaud. L'auteur refuse que sa création soit une copie conforme de sa propre personne, son projet n'est pas autobiographique mais n'est pas totalement fictif non plus. « Je me tiens en réserve de l'autobiographie », répond-il à Ch. Lapeyre-Desmaison, mais il accepte gentiment la formulation de cette dernière à propos de certains livres qui sont « des autoportraits dans des paysages réinventés », en ajoutant : « [...] avec ce que le paysage peut donner d'imaginaire au sujet qui s'y réinvente, s'y expose à diverses lumières » (FC, 23). Ceci est probablement applicable sur Pascal Bugeaud à Siom.

Il n'est plus nécessaire de rappeler la relation entre Viam et Siom-sujet que nous avons déjà traité à plusieurs reprises - mais il est important de récapituler les convergences entre le personnage de Pascal Bugeaud et l'auteur Richard Millet.

À commencer par la famille Bugeaud, nous déduisons à partir des photographies insérées dans *Fenêtre au crépuscule* que les membres de cette famille existent vraiment mais avec une légère variante dans le nom : Bezaud. Nous retrouvons des photos d'Eugénie et Pierre Bezaud dans les années vingt (19), de Louise Bezaud dans les années dix, d'Antoine Joly et de Marie Bezaud (136), de Jeanne Bezaud, dans les années trente (167). L'auteur présente l'arbre généalogique de sa famille maternelle au début de son roman *Ma vie parmi les ombres* mais avec quelques fins changements dans le nom d'Antoine Joly, par exemple, qui devient Antoine Foly et Albert Chatoux qui se transforme en Albert Sarroux¹. Les autres noms qui figurent plus haut sont identiques à la réalité mais nous ne sommes pas totalement sûrs du reste des noms de l'arbre car ils ne figurent pas dans les entretiens de Millet (à l'exception d'Étienne Berthe-Dieu). Il restera longtemps à déchiffrer le mystère de la famille maternelle :

[...] ainsi m'a-t-il fallu trente ans, et l'écriture de *Ma vie parmi les ombres*, pour comprendre ce qui avaient été les membres de ma famille maternelle et, enfin délogés de l'abstraction où les figeait leur légende, ce qu'ils avaient enduré. (56)

L'auteur, faisant le deuil d'une civilisation en train de disparaître, et influencé par la vie de ces personnes dont la langue et les coutumes ne seront légués à personne, choisit sa famille maternelle comme exemple concret et quasi réel pour parcourir l'énigme d'une communauté vouée à un sort ténébreux.

En outre, comme nous l'avons déjà évoqué, Richard Millet et Pascal Bugeaud sont tous deux nés un dimanche de Rameaux et l'auteur aurait pu être Pascal au lieu de Richard :

Le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* ne s'appelle pas, en effet, pour rien Pascal ; je pourrais vous dire que c'est le prénom qu'avait d'abord choisi pour moi ma mère, étant né un jour de Rameaux, et que j'aurais tout donné pour ne pas porter ce prénom anglo-saxon que je n'aime pas. (86)

N'aimant pas son prénom anglo-saxon, Richard Millet se redonne le prénom qu'aurait voulu sa mère dans un texte romanesque où les éléments autobiographiques sont nombreux. Il tente de renaître avec le prénom qu'il préfère.

¹ Nous nous référons ici à la dédicace au début de *Brumes de Cimmérie* où figure le nom de la mère de Richard Millet, Jeanne-Solange Chatoux, qui se transforme, à son tour, en Solange Sarroux, dans *Ma vie parmi les ombres*.

En plus, Richard Millet et Pascal Bugeaud s'adonnent aux mêmes activités enfantines : d'une part, ils ont tous deux une patience rare à garder les troupeaux de bêtes et une immense passion pour la lecture; d'autre part, afin de les « sortir » de leurs livres, leur mère les emmenait avec elle passer des jours de vacances à Vichy.

« On employait [Pascal] à garder un troupeau d'une centaine de brebis », et aussi, il « gardai[t] les vaches avec le père Moreau ou Clément, [...] parce que la compagnie des vaches se rapproche, par certains côtés, de celle des humains [...] » (*VPO*, 460), et Richard Millet, qui est au Liban et qui se souvient de son enfance, raconte dans *L'Orient désert* :

Je songe au petit berger que je fus, en Corrèze, et au silence que m'ont appris à garder les bêtes que je gardais aux champs [...]. (*OD*, 199)

C'est dans des exemples comme celui-ci que l'autobiographie est saillante. Le lecteur repère, par recoupement de textes, tout un ensemble de coïncidences entre réalité et fiction. Les analogies sont apparentes jusque dans la formulation mais il ne faut pas oublier que les faits autobiographiques changent de statut en entrant dans le roman et se fictionnalisent ; comme dans les lectures de l'adolescence qui l'empêchaient de faire d'autres activités :

J'étais taciturne, timide, fasciné par une parole qui redoublait des livres que je découvrais dans le silence de ma chambre [...]. (*FC*, 111)

Et Pascal s'exprime presque de la même façon à propos de ses lectures solitaires :

Je n'étais pas un lecteur ordinaire ; je n'existais que dans le frémissement retenu de mon souffle, dans la pénombre, dans le silence à peine troublé par le bruit des pages tournées. (*VPO*, 383-384)

Nous ne remarquons pas de grande différence entre l'entretien et le roman, mais c'est le contexte poétique du deuxième extrait qui montre une atmosphère romanesque et quelque peu plongée dans la fiction.

La lecture presque obsessionnelle de Pascal a incité sa mère à « [lui] propos[er] de passer le moi d'août avec elle à Vichy » après avoir déclaré sa plainte : « Les livres te dévorent » (348), dit-elle à son fils. Et au Liban, Richard l'adulte qui séjourne momentanément au pays de son enfance, se souvient de ses vacances libanaises avec sa mère à l'hôtel Shangri-La ; cette femme « qui était heureuse, là, en vacances avec [lui], comme elle le serait à Vichy, plus tard [...] ». Et dans *Un balcon à Beyrouth*, il se rappelle aussi, « les jardins du Casino » de Vichy, où « dames et messieurs [...] s'amusaient tristement de leur décadence dans un français chantant, précieux, délicieusement suranné » (*BB*, 82). À ces événements vécus par Pascal et Richard

relativement de la même façon, s'ajoute une scène importante de leur enfance. Le magasin de la grand-mère Louise a été pillé en 1941, et elle a été mise, avec sa fille Solange, sous la protection de l'écrivain André Malraux (le colonel Berger). Richard Millet en parle brièvement à Desmaison en faisant l'éloge de « Malraux qui avait protégé [sa] grand-mère et [sa] mère, à La Celle, des exactions du Maquis communiste » (FC, 69) et Pascal raconte que « des hommes de Georges Guingouin, des maquisards communistes [...] avaient vidé le magasin, le grenier et la cave [...] » (VPO, 287).

Les scènes réelles se multiplient dans le roman mais sont modifiées toutefois par la fiction et nous nous appuyons sur les aveux de l'auteur pour prouver leur authenticité.

En revanche, la jeunesse de ces deux hommes n'est pas aussi claire que l'enfance du point de vue comparatif. Il y en a des rapprochements mais pas de certitudes comme dans l'enfance. Pascal Bugeaud, par exemple, parle dans *La Confession négative* du « lycée de Vincennes, où [sa] mère [l'] avait inscrit » (CN, 126), tandis que Richard Millet évoque « l'université de Paris VIII se trouvant à l'époque dans le bois de Vincennes ; [son] père l'a inscrit dans ce lieu de haut et neuf savoir » (FC, 35). Nous ne sommes pas sûr que Pascal ait fréquenté cette université ni que Richard ait été au lycée de Vincennes. En outre, Pascal et Richard auraient vécu dans un appartement à Montreuil-sous-Bois : la mère de Pascal « était venue [le] tirer de Siom pour qu'[il] vive avec elle, à Montreuil-sous-Bois » (CN, 33) et dans *Fenêtre au crépuscule*, des photographies légendées de maisons (probablement celles où Millet a vécu) prouvent que l'une d'entre elles est la « Maison de Montreuil-sous-Bois » (FC, 176). Tout n'est pas très clair mais les indices guident le lecteur à trouver une certaine authenticité dans la présentation des faits.

Par ailleurs, Bugeaud et Millet ont tous deux cinquante ans : *Ma vie parmi les ombres* a été publié en 2003 ce qui fait que Millet a exactement cinquante ans et Pascal qui était allé participer à la guerre libanaise à vingt ans, « espérai[t] bâtir sa condition d'écrivain [...] une trentaine d'années plus tard » (CN, 41), c'est-à-dire à cinquante ans où il est écrivain connu dans *Ma vie parmi les ombres*. Non seulement Pascal a été un combattant au Liban mais peut-être Richard Millet qui, jusqu'ici¹, a gardé secrète son aventure de jeunesse en tant que guerrier. Dans son entretien avec Jean-Yves Laurichesse, il n'avoue pas clairement, avec des paroles affirmatives, qu'il avait été un combattant auprès des Chrétiens. Ce qu'il dit de plus confidentiel (en omettant d'utiliser la première personne du singulier lorsqu'il s'agit de la guerre) :

¹ En 2009, date de publication de *La Confession négative*.

[...] l'engagement aux côtés des Chrétiens était plus « politique ».
Il m'a fallu trente ans pour être capable d'écrire ce livre. La peur rôde toujours autour d'un pays comme le Liban, où les règlements de compte continuent...¹

Le livre *Un balcon à Beyrouth* témoigne du retour de Millet au Liban en 1994. Mais l'histoire cachée du combattant français au Liban de 1975 et révélée en 2009 contredit ce premier retour. Nous ne pouvons qu'en déduire les circonstances sans pouvoir nous appuyer sur des vérités claires et sûres.

De plus, ce qui unit Millet et Bugeaud aussi c'est leur plaisir commun d'avoir une fille qui s'appelle Pauline. L'un « [a] fait baptiser [sa] fille Pauline, en août 2002 » (*OD*, 199) à l'église de Viam et une photo dans *Fenêtre au crépuscule* le montre avec une petite fille lors de son baptême, la légende indiquant le lieu et la date : « Viam. Baptême, 2002 » (*FC*, 56) ; et l'autre « rêv[e] d'avoir une épouse ou une fille qui s'appelât Pauline » (*FL*, 70). Ces deux êtres quasi identiques ont rencontré et connu quelques mêmes personnes. Prenons à titre d'exemple M. Quentin. Millet l'évoque en expliquant que « ce métis originaire des Antilles [...] évoqué dans *Ma vie parmi les ombres* [...] donnait de ces départements et territoires d'outre-mer une image puissante » (*FC*, 61) et Pascal raconte que « M. Quentin était originaire de la Réunion » et qu'il l'accompagnait au barrage et l'incitait à le traverser, comme leçon d'endurcissement (*VPO*, 184). Millet et Bugeaud ont encore connu quelques mêmes femmes libanaises lors de la guerre : Racha, Roula, Siham et Randa lesquelles sont évoquées dans *Brumes de Cimmérie* (101) et certes, tout au long de *La Confession négative* et dans *La Fiancée libanaise* (*FL*, 128).

Reste, enfin, à citer les titres des livres que les deux écrivains partagent : un seul titre est commun aux deux et les autres se ressemblent tellement que l'on peut changer les titres originaux avec ceux écrits par Pascal Bugeaud. *La Confession négative* est un livre écrit par Richard Millet mais aussi par Pascal Bugeaud (*FL*, 31). En revanche, les autres livres de Bugeaud sont une version miroitante de l'œuvre milletienne : *Le Mendiant amoureux* (122) de Pascal est la version fictive de *L'Amour mendiant* de Millet, *La Fenêtre africaine* (246) équivaut au *Cavalier Siomois*, *Sommeil de minuit* (32) au *Sommeil sur les cendres*, *Immolations* (33) à *Dévotions*, *La Voix lointaine* (237) à *La Voix d'alto* et *Un Requiem français* (342) à *Ma vie parmi les ombres*. *La Confession négative* est le livre commun et il est aussi la cause de la révolte publique contre Bugeaud et Millet : ils sont boycottés par la presse après la publication de ce livre (31). En somme, de l'un ou de l'autre, la vie n'a pas été sans influences réciproques. Pascal Bugeaud a

¹ « Comme une tentative pour aller plus loin », (entretien avec Richard Millet réalisé par Jean-Yves Laurichesse), dans *Littératures. Richard Millet, op. cit.*, p.160.

participé indirectement à la réussite de son créateur dans *Ma vie parmi les ombres* et à sa condition d'écrivain anéanti par la presse après *La Confession négative*. La vie personnelle de l'auteur a ainsi joué un rôle dans la littérature générale, à travers le personnage-reflet de Pascal Bugeaud. D'une part, son enfance est un nouveau modèle dans la littérature. D'autre part, son itinéraire adulte d'écrivain engagé dans la défense de la langue française et du patrimoine européen, lui confère une place assez importante dans le monde littéraire d'aujourd'hui. Les divers points communs entre eux alors évoqueraient-ils la réalité (le monde) et les différences la fiction (le texte) ?

1.2- Le monde et le texte : le réel et le désir

L'écriture de Millet où sont entremêlées fiction et réalité met en question, dans certains livres, le genre littéraire auquel elle appartient. *Ma vie parmi les ombres* est, en l'occurrence, un des « romans » où il ne s'agit ni d'autobiographie ni de fiction mais des deux ensemble ; il faudrait savoir alors laquelle constitue la base de ce « roman » : est-ce que l'auteur écrit son autobiographie et l'imprègne de scènes, de personnages et de paysages fictifs ou bien il fonde un univers fictif et y insère des événements, des personnages et des lieux de sa vie réelle ?

Pascal Bugeaud y est le héros et le genre est défini sur la première de couverture du livre comme « roman ». En revanche, Pascal Bugeaud est le héros de *La Confession négative* et le genre y est défini comme « récit ». Il est aussi le héros de *La Fiancée libanaise* et le genre n'y est pas inscrit. Nous avons ainsi un même héros fictif (roman), d'une part, et réel (récit), d'autre part - réel équivalant à une superposition d'identité entre lui et l'auteur. Serait-il alors question d'une écriture de fiction dans une intention de camouflage de la réalité, de travestissement du vrai ?

Entre le « désir » du texte et le réel du texte, Millet joue avec sa vie dans un monde imaginaire où tout devient incertain : on n'est pas sûr de la vérité du texte autobiographique (on ne distingue plus l'exactitude des faits réels bien que, selon Philippe Lejeune, l'autobiographe est « engagé à dire la vérité¹ ») car imprégné de fiction. Et une fois ancré dans la fiction qui refoule une certaine histoire vraie, « non-dite² », le lecteur se fraie une voie vers la vérité inconsciente du texte. D'où le jeu de la réalité fictive ou de la fiction réelle. Millet s'exprime poétiquement sur ce sujet dans *Le Sentiment de la langue* : « Je n'habite pas un pays réel, mais ses espaces textuels, rêvés,

¹ Ph. Lejeune, « Le pacte autobiographique », dans *Moi aussi*, Paris, éd. du Seuil, 1986, p.25.

² P. RICŒUR, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, op. cit.

subjectifs » (*SL*, 19). Ceci nous ramène vers la psychanalyse de Freud qui « avait démontré, selon Philippe Gasparini, que nous reconfigurons notre passé selon les procédures inconscientes de refoulement, de déplacement, de condensation, de souvenirs-écran, de roman familial. C'est pourquoi, selon les termes de Lacan, le sujet "suit une ligne de fiction"¹. » Cette ligne étant la couverture fine d'un « désir » refoulé, enveloppe une volonté de s'éloigner autant que possible de soi-même tout en gardant inévitablement les traces de sa propre identité. « Mes récits, mes romans, avoue Millet, obéissent formellement à l'appel d'autrui selon une stratégie d'évitement de soi, un jeu avec l'autobiographie directe, voire un reniement après quoi j'imagine que rien ne serait plus dicible littérairement » (*FC*, 95-96). Un « évitement de soi » est voulu ainsi qu'une insistance à ne pas se révéler ouvertement mais à jouer le jeu de l'auteur rusé que le lecteur voudrait croire mais en ne pouvant que rester sur ses gardes, n'ayant connaissance que des vérités révélées dans d'autres livres de confidences ou d'entretiens. Entre la vérité de l'expérience d'enseignement de Millet, par exemple, et la fiction qu'il propose au lecteur dans le roman *Lauve le pur*, le « flou » est voulu :

Lauve le pur garde trace de certaines de ces expériences, notamment la découverte de destins singuliers par un jeune homme qui a jusque-là vécu dans un milieu clos, parmi les livres et les œuvres musicales, vous voyez, j'entretiens volontairement le flou sur la situation de l'auteur par rapport à son personnage, puisqu'on ne peut faire l'exact départ entre eux, ou que l'attribution à l'un ou à l'autre de tels actes, pensées ou amours, relèverait d'une historiographie qui ne nous concerne pas. (41)

Millet réfute l'idée d'une étude historiographique de son œuvre bien que, entre l'histoire de sa vie et la fiction qu'il invente, le lecteur décèlerait un « entrecroisement » que Paul Ricœur analyse en proposant une « fictionnalisation de l'histoire » ou « une historicisation de la fiction² ». Il s'agira alors « du rôle de l'imaginaire dans la visée du passé tel qu'il fut³ » ou bien de l'imitation du récit historique par le biais du récit de fiction : « raconter quoi que ce soit, [dit-il], c'est le raconter comme s'il s'était passé⁴. »

Le côté historique de l'histoire millettienne concerne la communauté viamoise/siomoise : ces habitants ont vraiment existé – ce que prouvent plusieurs témoignages de l'auteur et des critiques - et ils ont une histoire dans laquelle sont insérés, imaginaires ou non, des personnages spécifiques. Cette communauté participe à des événements qui « renforcent sa conscience d'identité, son identité narrative, ainsi que

¹ Ph. GASPARINI, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », *op. cit.*

² Par « histoire », l'auteur de *Temps et récit*, se réfère à « l'histoire universelle » alors que nous nous n'attardons que sur l'histoire concernant la vie de Richard Millet au sein de la communauté viamoise/siomoise.

³ P. RICŒUR, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, *op. cit.* p.331.

⁴ *Ibid*, p.343.

celle de ses membres¹. » La fiction dans leur histoire vient, selon Ricœur, de la non-abstinance des sentiments de l'auteur : loin d'être historien, Millet se donne corps et âme à une représentation subjective et affective de la communauté dont il fait partie. La fiction vient ici servir l'auteur dans ses sentiments intenses de compassion et de déploration pour cette civilisation en voie de disparition. D'autre part, « les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* que nous pouvons tenir ici pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à un déguisement fictif de l'auteur réel. Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix². » Il sera question alors du jeu auquel Millet se livre inconditionnellement : insertion de sa voix d'auteur dans la voix du narrateur et dans la voix du héros sans pour autant avouer qu'elles soient confondues. Prenons à titre d'exemple la voix de Pascal Bugeaud dans *Ma Vie parmi les ombres* : celui-ci porte le prénom que Richard Millet aurait pu avoir si sa mère avait insisté (*FC*, 86) et Bugeaud est assez proche du nom Bezaud, le vrai nom de la famille maternelle de Millet³. Y aurait-il ainsi, si l'auteur, le narrateur et le héros avaient porté le même nom, autofiction ? Il serait difficile de le prouver dans le sens que Doubrovsky propose, pour la seule cause que les écarts biographiques de l'enfance sont multiples entre Richard Millet et Pascal Bugeaud. L'auteur connaît bien son père et est proche de sa mère et passait seulement les vacances à Viam lorsqu'il était enfant, tandis que Pascal Bugeaud a un père inconnu, une mère lointaine et a vécu son enfance à Siom. L'histoire de Pascal est fictive tandis que les figures familiales (Marie, Jeanne, Louise...) sont au contraire très fidèles à la réalité. Le rapprochement entre la vraie histoire et l'histoire fictive n'est pas facile à démêler. L'histoire et la fiction ont un rapport que Ricœur qualifie de « circulaire » : « la fiction est quasi historique, tout autant que l'histoire est quasi fictive⁴. » Ne pas pouvoir reconstruire l'historiographie que Millet évoque plus haut n'est pas sans raison : la réalité et la fiction s'enchevêtrent au point que l'auteur même n'arrive plus à les dénouer (*FC*, 51). Reste alors à voir la part de l'imaginaire dans l'autobiographie de Millet.

¹ *Ibid*, p.344.

² *Id.*

³ *FC*, p.48 (Eugénie Bezaud) et p.50 (Marie Bezaud) ; à voir leur généalogie dans l'ouverture de *Ma vie parmi les ombres*.

⁴ P. RICŒUR, *Temps et récit. 3. Le temps raconté, op. cit.* p.345.

1.3- L'imagination et l'imaginaire dans l'autobiographie milletienne

Insérer l'imaginaire dans le réel ou emprunter du réel pour l'introduire dans des scènes fictives, reste un processus flou et variable d'un roman à l'autre chez Richard Millet. À la première lecture de *Lauve le pur*, de *La Voix d'alto*, du *Goût des femmes laides*, de *Tarnac*, par exemple, il semble au lecteur, lorsqu'il ne connaît rien de la vie de l'auteur, que ce sont des personnages fictifs par excellence, que rien ne les attache à leur créateur et que tout ce qui se passe dans ces livres est le fruit d'une pure imagination. Or, les convergences que l'on y retrouve entre des scènes réelles de la vie de l'auteur et des événements, des sentiments ou des propos narrés dans le livre par le personnage principal, sont nombreuses. Ne serait-ce pas ce que tout romancier fait quant à l'invention de doubles multiples, à partir de son vécu ? Toutefois, dans la série dont Pascal Bugeaud est le héros, l'autobiographie a une part assez importante au point que la fiction semble, pour un premier lecteur, inexistante. Mais en vérité, elle laisse le lecteur, une fois renseigné sur la vie de l'auteur, soucieux de ne pas porter un jugement radical sur le caractère réel ou fictif des scènes. Il est relativement libre d'imaginer, par exemple, la mère de Millet identique à celle de Pascal Bugeaud du point de vue de son éloignement et de son envie de se libérer de cet enfant qu'elle ne voulait pas. En somme, l'étude de l'imaginaire dans l'autobiographie de Millet est plus précise lorsque nous l'appliquons à l'histoire de Pascal Bugeaud dans toutes les étapes de sa vie qu'aux autres histoires de personnages.

À commencer par Siom. Jean-Yves Laurichesse qui compare le projet de l'« invention de ce pays » à celui de Faulkner créant son « comté de Yoknapatawpha », déclare :

Siom est ce par quoi Millet désigne un pays qui ne figure sur aucune carte, qui n'a d'existence que par le texte qui l'invente. Il peut bien être mêlé à une multitude de toponymes attestés-villes, hameaux, fermes-, il n'en reste pas moins le nom d'un village imaginaire¹.

À partir d'un lieu réel, l'auteur a créé, comme tant d'autres avant lui, son propre espace imaginaire. Et, se basant sur sa propre histoire, il use de son imagination pour inventer son double, un être refoulé mais aussi parfois désiré : Pascal Bugeaud et Richard Millet ont les mêmes grand-tantes, sont nés au même endroit et à la même date, ont fréquenté les mêmes personnes (Étienne Berthe-Dieu, M. Quentin...), sont tous deux des écrivains quinquagénaires et s'intéressent tous deux à la langue, ont fouillé les mêmes

¹ *Ibid*, p.183.

caves et greniers dans leur enfance, allaient tous deux à Vichy avec leur mère, abhorrent l'odeur des fleurs et des cierges qui rappellent la mort, souffrent des mêmes maux de ventre, gardaient tous deux les vaches à leur adolescence, se méfient de leurs propres terreurs enfantines, sont tous deux des lecteurs acharnés depuis leur enfance, ont tous deux participé à la guerre libanaise au début de leur jeunesse, et ont écrit tous les deux le même livre *La Confession négative*... Voici quelques points communs entre l'auteur et son personnage. Le créateur a emprunté à une personne réelle, qui est lui-même, certains événements, sentiments, aspects physiques, opinions, états d'âme, pour les attribuer à l'être qu'il a créé. La réalité lui a servi d'image première, selon Gaston Bachelard, celle-ci formant, « l'instance immédiate et universelle du psychisme. » Imaginer, à ses yeux, est « la faculté de déformer les images fournies par la perception, [...] de nous libérer des images premières, de changer les images¹. » Une fois la réalité de Richard Millet projetée dans le personnage de Pascal Bugeaud, l'auteur se fraie un chemin « libre » pour produire le monde imaginaire qu'il désire, mais aussi peut-être qu'il refuse, en développant sa propre imagination qu'il nourrit depuis les premières lectures de l'enfance².

En effet, « dans son travail de conception et d'exécution, l'écrivain retrouve le don de l'enfance pour le dédoublement et le mimétisme³. » Millet s'invente alors des « images » nouvelles à « charges affectives, attirantes ou repoussantes⁴ », « chaque image littéraire, fruit d'une créativité verbale, se présent[ant] aussi, selon l'idée de Bachelard dans *La Terre et les Rêveries de la volonté*, comme un jaillissement imprévisible, un renouvellement unique des images préexistantes⁵. » C'est pourquoi, Pascal Bugeaud a un père qu'il ne connaît pas, a une relation très stricte et réservée avec sa mère, a passé toute son enfance à Siom, est parti au Liban à l'âge de vingt ans (et non à six ans comme Richard Millet), a une amante qui s'appelle Marina Faurie, a fréquenté des personnages de romans comme Jean Pythre, Thomas Lauve, Céline Soudeils, Philippe Feuillie et Pierre Tarnac, a une demi-sœur qui apparaît pendant sa jeunesse, a écrit d'autres livres aux titres inexistant dans la bibliographie de Richard Millet... La production de l'imaginaire de ce dernier prend alors son élan en se basant tout d'abord

¹ J.-J. WUNENBURGER, « Les Pères fondateurs de la notion d'imaginaire », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p.112.

² Millet l'enfant imagine Beyrouth, par exemple, longtemps avant son arrivée en 1968. (FC, p.61-62)

³ V. COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, op. cit., p.178.

⁴ J.-J. WUNENBURGER, « Les Pères fondateurs de la notion d'imaginaire », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p.113.

⁵ *Ibid*, p.114.

sur des faits de la réalité, mais en « déformant » les images perçues initialement, en se « libér[ant] des images premières » et en les « changeant ». La biographie de Millet a servi son imagination et par suite la fiction. Toutefois, l'imaginaire littéraire a servi le psychisme de l'auteur en le délivrant de ses sentiments refoulés. En d'autres termes, l'inconscient de Richard Millet se déploie, par exemple, – sans prétendre faire une étude psychanalytique de l'auteur - dans son désir d'avoir une sœur, d'éloigner son père, de le méconnaître, de se rapprocher de sa mère, de vivre toute sa vie à Viam, de rencontrer, d'aimer et d'être aimé par des personnages spécifiques, d'écrire encore des livres dont les titres imaginaires le fascinent... L'auteur s'appuie alors d'une part, sur le réel pour servir l'imaginaire, et compte, d'autre part, sur la fiction pour rendre le réel supportable, pour le sublimer. Cet entrelacement est expliqué dans le concept de « l'imagination créatrice » élaboré par Bachelard et reformulé par Wunenburger :

L'activité onirique s'appuie en fait sur deux sources, l'inconscient personnel, les profondeurs du Moi d'un côté, les formes, forces et matières de la nature de l'autre, qui se correspondent, échangent leurs contenus voire se confondent comme un modèle et son double en miroir, chaque pôle pouvant être, à tour de rôle, le modèle ou la copie¹.

Richard Millet use finalement des deux « pôles » pour servir son écriture. Oscillant entre ces pôles, entre sa vie réelle et son monde imaginaire, il a à affronter littérairement, physiquement et psychiquement, un troisième monde, le monde contemporain.

¹*Ibid*, p.115.

Section 2 : Richard Millet et le monde contemporain

2.1- L'enfance de Richard Millet, point d'appui de la fiction romanesque

L'enfance et l'écriture de l'un des auteurs préférés de Richard Millet, Marcel Proust ont toujours été un exemple passionnant pour l'auteur corrézien. Il ne s'agira pas de comparer les œuvres des deux auteurs - le côté autobiographique étant plus important et plus clair chez Proust et notre étude étant loin d'être comparative – mais de remarquer simplement l'importance des souvenirs, en l'occurrence, ceux de l'enfance, dans l'écriture romanesque et la tentative de se remémorer avec le plus d'authenticité possible les lointaines scènes du premier âge, en les étoffant de faits fictifs, parfois involontairement. Walter Benjamin, qui consacre dans ses *Œuvres* un chapitre à « l'image proustienne », parle de la « structure » de l'œuvre « qui unit la fiction, les mémoires et le commentaire, jusqu'à la syntaxe avec ses phrases sans rivages (ce Nil du langage qui déborde ici pour les fertiliser, sur les plaines de la vérité) [...] »¹. Nous croyons entendre parler de l'œuvre de Millet en lisant ces mots : « la fiction », « les mémoires », « le commentaire », « les phrases sans rivages » mais « les plaines de la vérité » varient certainement chez les deux auteurs. Combray de Proust suscite avec la petite madeleine les souvenirs d'enfance du narrateur : l'enfance de l'auteur/narrateur constitue alors l'ouverture d'un « grand cas singulier de la littérature », « la plus importante réussite des dernières décennies »². Nous nous retiendrons d'en dire autant de l'œuvre de Millet mais il vaudrait bien remarquer la place de l'enfance personnelle dans une grande œuvre littéraire.

Enrichie par des faits fictifs et par des personnages imaginaires, l'enfance de Millet est un « cas » singulier mais proche toutefois de quelques figures enfantines connues et emblématiques, réelles ou fictives, de la littérature mondiale. Millet avoue être « à jamais ému » par des personnages fictifs comme ceux « de Dickens, Oliver Twist, David Copperfield, Pip, comme par Pierrette, Billy Budd, les enfants du *Tour d'écrou*, Tess d'Urberville, Mouchette, Caddy Compson, le petit Poucet, Hänsel et Gretel [...] » (FC, 76). Oliver Twist est un orphelin maltraité, David Copperfield souffre de la cruauté des adultes, Pip et Pierrette sont des jeunes et pauvres orphelins, Billy Budd est pendu faute d'un accident où il a tué son collègue, Miles et Flora sont deux orphelins

¹ BENJAMIN W., « L'image proustienne », dans *Œuvres II*, op. cit., p.135.

² *Ibid*, p.135-136.

vivant dans une propriété isolée, Tess est une jeune paysanne innocente qui est séduite par un homme puis abandonnée, Mouchette est victime de l'égoïsme des hommes qui la désirent, Caddy Compson est l'objet de l'affection quasi-animale de Benjy, de l'amour incestueux de Quentin et de la haine de Jason, le petit Poucet et Hänsel et Gretel sont victimes de la faim, de la pauvreté et de l'abandon. Un côté solitaire et mélancolique est commun à tous ces personnages enfants et adolescents, des innocents destinés à « l'abandon », à « la déréliction », à « la souffrance absolue ». Millet les compare à ses propres personnages : « le narrateur de l'*Angélu*, Jean Pythre, Thomas Lauve, Amélie Piale, Céline Soudeils, Pierre-Marie Lavolps, Lam et tant d'autres humiliés, offensés, abandonnés, rendus à leur innocence par le défaut d'amour [...] »¹ (77). Citera-on, dans les époques à venir, ces personnages milletiens à côté des autres jeunes caractères de la littérature mondiale ? L'enfance de l'auteur serait-elle le motif d'une création littéraire grandiose qui a commencé avec la série de Pascal Bugeaud (trois tomes) et qui continuera dans d'autres œuvres ?

Les écrivains « de l'enfance », voire tous les écrivains, ont eu des modèles littéraires qu'ils ont imités, d'une certaine façon, inconsciemment ou non et qui ont été une révélation artistique pour leurs œuvres. Millet, dans les exemples de personnages cités ci-dessous, est bien influencé par Dickens, Balzac, Melville, James, Hardy, Bernanos, Faulkner, Perrault, Grimm, et bien d'autres. Marthe Robert parle du fait de s'imprégner des œuvres lues dans l'enfance en insistant sur les œuvres primordiales de Defoe et de Cervantès, *Les Aventures de Robinson Crusoé* et *Don Quichotte* :

Tous les écrivains du XIX^{ème} siècle se sont nourris de *Robinson Crusoé* dans leur enfance comme ils se sont délectés de *Don Quichotte* ; et si l'influence de cette lecture de jeunesse n'est pas toujours directement attestée, leur art en porte nécessairement la marque inconsciente, fût-ce dans un goût banal pour certaines formes d'évasion².

Citant des écrivains du XIX^{ème} siècle, Marthe Robert parle presque des mêmes auteurs mentionnés par Millet et elle renchérit dans une explication un peu longue en donnant quelques exemples de noms d'écrivains :

En se fondant sur la thématique du « roman familial », on peut dire en effet que Robinson anime la fiction toutes les fois qu'elle met au premier plan les relations contradictoires de l'individu avec le monde ; toutes les fois qu'elle s'attache à représenter un apprentissage, une éducation, une conquête individuelle à quoi s'opposent plus ou moins clairement les exigences de la généralité. En ce sens la dette de Dickens (avouée à demi-mot par exemple dans *David Copperfield*) n'est pas moindre que celle de Jules Verne ou de Stevenson, quoique celle-là se proclame tout haut ; Balzac n'est pas moins

¹ Ajoutons à cette liste, le personnage de Pascal Bugeaud, reflet de son créateur.

² M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p.167.

« robinsonnesque » dans la *Comédie humaine* qu'aux temps obscurs où il écrit ses histoires de pirates ; Herman Melville n'est pas seulement le disciple de Defoe dans cette grandiose « robinsonnade » qu'est l'épopée de *Moby Dick* ; et si Kafka appartient à la même lignée, son œuvre de jeunesse *Amérique* [...] n'est pas non plus à beaucoup près le seul livre qui en fournisse la preuve¹.

Raisonnant scientifiquement, nous remarquons que Millet a été influencé par les écrivains qui ont été « nourris » de l'œuvre de Defoe et qui en ont usé directement ou non dans leur écriture. Par suite, Millet a certes gardé des traces des œuvres de ces écrivains dans ses livres et, en plus, de Defoe, directement ; il cite son œuvre parmi celles qui l'ont marqué dans sa jeunesse :

Peut-être que je n'écris que pour être de nouveau l'enfant, l'adolescent qui lisait *Cinq semaines en ballon*, *Voyage au centre de la Terre*, *Robinson Crusoé*, *David Copperfield*, *Les Hauts de Hurlevent*, *La Terre*, *Le Grand Meaulnes*, *Les Raisins de la colère*, *Pour qui sonne le glas*, *Sartoris*, lectures que je ne puis dissocier d'*Aurélia*, des *Illuminations* et d'*Une saison en enfer* [...] Sans doute pourrais-je aller plus avant, prononcer d'autres noms, signaler d'autres titres, les *Sermons* de Bossuet, les *Mémoires d'outre-tombe*, *La Recherche*, *Les Papiers d'Aspern*, *Ulysse*, *L'Arrêt de mort*, *L'Espace littéraire*, *Le Bleu du ciel*, *Le Bavard*, *L'Âge d'homme*, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, le *Mémorial* de Jouhandeau, *Absalon ! Absalon !*, *Pour un Malherbe*, *Gel*, *Mars*, *Degrés*, *Le Vent*, cette liste est trop longue, fastidieuse [...]. (FC, 111)

Des livres de science-fiction ou d'amour, d'aventures ou de philosophie, écrits dans un cadre autobiographique ou purement imaginaire, Millet en cite beaucoup et en est imprégné jusque dans les moindres détails de son écriture. Il avoue être aussi un admirateur de Bossuet, Saint-Simon, Chateaubriand, Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Mann, Butor, Bernhard, Green (FC, 70), Saint-Augustin, Rousseau, Stendhal, Leiris (23)... Millet a créé, comme ses « maîtres » écrivains son propre monde littéraire : l'enfance y est un des thèmes de base. Un auteur qui réinvente sa propre enfance dans des cadres de fiction est un amateur de l'autobiographie « non réelle », de la réalité imbibée d'imaginaire ou même de la fiction reposant sur des vérités. L'enfance de Richard Millet est transparente : nous y voyons Pascal Bugeaud au premier abord, puis Thomas Lauve, Jean Pythre, Philippe Feuillie, Céline Soudeils, Pierre Tarnac... Des caractères uniques et singuliers qui seront la référence littéraire désignant leur créateur comme David Copperfield, *Oliver Twist* et Pip rappellent l'enfance de Dickens. Ainsi, l'enfance de Richard Millet est impliquée, directement ou non, dans la fiction romanesque. Et on aura tendance à désigner l'auteur à partir de ses œuvres. La vie de Richard Millet est la matière d'une œuvre artistique contemporaine, alors que Richard Millet l'écrivain reste

¹ *Ibid*, p.167-168.

jusqu'à ce jour une énigme littéraire que l'on admire ou que l'on renie dans le monde littéraire contemporain.

2.2- Richard Millet dans la littérature contemporaine

« Il n'est rien que je haïsse avec autant de constance que la société contemporaine » (FS, 14), écrit Richard Millet dans *Fatigue du sens*, et sur la littérature, il dit : « La littérature contemporaine est dans son ensemble le signe majeur de l'infinie fatigue du sens produite par la propagande libérale » (86). Présenté comme « mécontemporain capital¹ », comme « moraliste antimoderne² », l'auteur de *Fatigue du sens* et d'*Arguments d'un désespoir contemporain* dénonce non seulement la littérature contemporaine à laquelle il ne souffre pas l'idée d'appartenir, mais le monde actuel dans tous ses sens :

Il y a longtemps que je ne vis plus parmi les hommes, mes contemporains [...].
(FS, 76)

Tous ses essais et quelques romans sont écrits dans une tentative de démonstration de la décadence mondiale actuelle, de représentation désespérée de la haine qu'il voue au « Temps Moderne³ ». Thumerel analyse la posture de l'auteur de *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature* en reformulant ses propos : « La *postlittérature*, c'est la chute dans le vide abyssal du roman unifié-mondialisé (*world fiction*) [...] c'est la disparition de la littérature dans un univers sans autorité ni valeurs, où triomphent la haine de la langue, le ludisme et le politiquement correct⁴. » La perte et l'effacement des valeurs sous leurs différentes formes, éthiques, culturelles, religieuses, morales... engendrent une destruction sociale complète ; d'où l'abolition de la littérature, en particulier, le roman. Le « désespoir », le « refus » et la « haine » de cet écrivain pour le « cauchemar contemporain nommé roman » et qu'il nommera encore « roman international » ou « postlittérature » (ER, 13) l'a, en quelque sorte, écarté de la scène littéraire française et, encore, mondiale.

En effet, Christian Morzewski qui marque au début de sa présentation de la revue *Roman 20-50*, l'« importance [de] cette œuvre de polygraphe », « [faisant] désormais

¹ Ch. MORZEWSKI, « Richard Millet, mécontemporain capital », dans *Roman 20-50, op. cit.*, p.5.

² F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l'entre-deux. Sociogenèse d'un antimoderne », dans *Richard Millet : la langue du roman, op. cit.*, p.44.

³ F. THUMEREL, « Une Nausée antimoderne », dans *Roman 20-50, op. cit.*, p.53.

⁴ *Id.*

partie du paysage littéraire d'un nombre grandissant de *happy few...* », est aussi conscient du rejet médiatique et culturel de cet auteur polémique :

La présentation souvent faite de Richard Millet par les médias (qu'il déteste et qui le lui rendent bien, quand ils ne l'ignorent pas tout simplement) reste celle d'un imprécateur antimoderne [...]¹.

Cette image est saillante dans les opinions de l'auteur déclarées tout haut, dans ses essais surtout, et dans ses « prises de positions souvent polémiques » où il est question du « naufrage de la nation française et de son génie, [de] la déchristianisation de [la] société, [de] la disparition de la civilisation rurale, [de] la défaite de la langue, [de] la mort de l'école, [de] la falsification du réel². » Toutes ces thématiques sont en effet traitées par Richard Millet, certes dans les essais, mais aussi dans les romans : Fabrice Thumerel a déjà étudié la question de l'antimodernité chez Millet dans *Ma vie parmi les ombres*³, et récemment dans *Lauve le pur*. Ce sujet apparaît aussi dans des romans comme *Dévotions*, *Le Sommeil sur les cendres*, *Tarnac* (à côté de *La Confession négative* et *La Fiancée libanaise* qui continuent *Ma vie parmi les ombres*) où il s'agit d'une « écriture dynamisée par des tensions entre présent et passé, chaos contemporain et ordre ancien, capitale et province, mal et innocence, laideur et beauté, Éros, et Thanatos, modernité et tradition, tensions qui trouvent leur résolution dans une posture de moraliste classique-antimoderne⁴. » Les personnages de ces livres sont sans cesse tiraillés entre ce qu'ils avaient vécu et ce qu'ils sont en train de vivre : Siom (ou le Liban) d'autrefois garde dans ses confins les valeurs perdues aujourd'hui. Le lointain dans le temps est aussi lointain dans l'espace. L'âge révolu vient calmer l'âme agonisante, proie de la décadence contemporaine. Les changements politiques, démographiques et culturels viennent former le barrage qui sépare pour de bon le passé du présent. La modernité de Richard Millet ne réside pas alors dans le contemporain mais surtout dans l'« ordre ancien », dans « le destin classique de son art » (*SL*, 169). Antoine Compagnon, auteur de l'essai *Antimodernes* (2005), a été d'un grand secours à Millet : sa définition de l'antimoderne a « rendu » à notre auteur sa modernité posthume. En d'autres termes, Millet qui se demande dans *Harcèlement littéraire* (2005) « pourquoi les écrivains qui se sont déclarés réactionnaires [...] sont [...] plus intéressants et traversent mieux le temps que les

¹ Ch. MORZEWSKI, « Richard Millet, mécontemporain capital », dans *Roman 20-50, op. cit.*, p.5-6.

² *Id.*

³ F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l'entre-deux. Sociogenèse d'un antimoderne », dans *Richard Millet : la langue du roman, op. cit.*, p.43.

⁴ *Ibid.*, p.45.

progressistes : de Maistre, Baudelaire, Balzac, Barbey, Villiers, Bloy... » (HL, 75), a trouvé une réponse dans le livre de Compagnon :

Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore¹.

Jouant sur le refus de l'idéologie moderniste, Millet trouve sa place dans la conception de l'« antimoderne » de Compagnon, reformulée par Thumerel : « un inactuel plus actuel et plus moderne que les plus modernes des contemporains² » et par Patrick Sultan : « [un essayiste antimoderne est] d'autant plus modern[e] qu'[il] résist[e] au moderne, d'autant plus actue[l] qu'[il est] inactue[l]³. » Être moderne alors serait n'être pas de son temps, mais du temps révolu de la modernité future, c'est-à-dire être un non-moderne actuel qui serait moderne dans l'actualité posthume. Thumerel en déduit alors :

Ainsi l'œuvre de Richard Millet relève-t-elle de l'antimodernité conservatrice, dont la relation à la modernité peut être synthétisée par une série d'antinomies : ordre ancien *versus* ordre nouveau, humanisme chrétien *vs* rationalisme moderniste et progressiste, conservation *vs* innovation, pessimisme *vs* optimisme, passé *vs* avenir, conception cyclique du temps *vs* conception téléologique de l'Histoire, purisme linguistique *vs* purisme formel...⁴

L'antimodernité de Millet consiste alors dans le retour à un monde authentique où les valeurs sociales, religieuses, linguistiques et spirituelles de « l'ordre ancien » engagent l'être au respect du passé, tandis que la modernité se joue sur le nouveau et sur le futur incertain. Millet, ainsi valorisé, devrait retrouver enfin son « salut » qui « vient toujours de ce qu'on n'est pas de son temps, un contemporain exemplaire » (VPO, 587), ce « salut » restant presque inaccessible tant que le conflit entre soi et le monde est en question, la quête de l'enfance étant l'objet ultime de cet être tiraillé entre l'origine, l'enfance et le monde posthume.

2.3- Le conflit entre l'enfance, l'homme et le monde

Millet ne cesse, depuis son premier livre *L'Invention du corps de saint Marc*, de balancer entre une âme inquiète et une époque troublée et menaçante. Sa quête principale est celle d'un centre, d'un lieu propre, celui de son intégrité originelle. Il essaie de se dégager des « lieux communs » de l'humanité et de s'appartenir pleinement, de rentrer

¹ A.COMPAGNON, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005, Collection Bibliothèque des idées, p.64.

² F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l'entre-deux. Sociogenèse d'un antimoderne », dans *Richard Millet : la langue du roman*, op. cit., p.50.

³ A.COMPAGNON, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, op. cit.

⁴ F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l'entre-deux. Sociogenèse d'un antimoderne », dans *Richard Millet : la langue du roman*, op. cit., p.51.

infiniment au fond de son être et de quêter l'enfance, c'est-à-dire de toucher l'inaccessible de soi à travers le seul moyen possible, l'écriture. « Affolé par ce qui fuit, étreint par le sentiment de la perte, le rôle de l'écrivain est de s'engager dans le flux pour y résister tout en sachant qu'il sera emporté¹ », écrit Richard de Seze sur Millet qui affirme, à son tour, que « toute entreprise littéraire est un voyage au cœur des ténèbres, vers l'origine, l'inscrutable, l'irreprésentable » (*DL*, 65). Comment aller tous les jours plus loin dans cette quête de l'insaisissable de soi-même ?

Retourner vers l'enfance par la mémoire infidèle, participer à la guerre en « tuant des hommes » (*CN*, 13), se donner désespérément aux dégradations du corps par la sexualité, l'émergence du sang ou les évacuations intestinales, se réinventer soi-même dans « l'impossibilité de l'écriture² », expérimenter le « pouvoir mourir » par la création (*FC*, 170), visiter les ténèbres à travers les ombres de la mort et de la nuit, veiller sur le tombeau de la littérature et de la langue, scruter son visage originel dans le flou du contemporain, aller seul dans le mal du siècle en « mettant sa vie en jeu », « affronter sa propre cruauté » en évitant d'être « la proie du démon » (180-181), Millet tenterait tout dans sa quête illimitée d'une âme troublée en marge d'un corps en décadence permanente. On rejoint ici la dualité chrétienne entre l'âme et le corps, ainsi que la double postulation baudelairienne, vers l'Idéal et vers le Spleen. Le temps ne s'arrête pas et le corps se détériore inévitablement tandis la quête d'un absolu ne s'achève pas. Sa « cicatrice intérieure » vient de sa rupture volontaire et involontaire avec le monde :

Je suis toujours dans ma nuit, n'en sachant guère plus que ce que je savais à vingt ans, sinon ce que le temps a fait de moi, et plus que jamais hanté par l'idée d'en finir avec l'existence, puisqu'on ne saurait changer de vie ni espérer rien de mieux que ce qui nous est déjà arrivé [...]. (148)

L'ultime rituel de survie qu'est l'écriture reporte cet acte « d'en finir avec l'existence » mais ne l'efface pas, la solitude jouant un rôle primordial dans l'évitement de soi, dans le rejet de sa propre existence :

[...] comment faire d'une expérience individuelle quelque chose relevant d'une exemplarité qui ne vaille même que pour moi [...] Je voudrais simplement vous faire comprendre [...] à quel point je suis seul, aujourd'hui, à quel point mes livres m'ont fait accomplir un chemin vers une solitude dont je n'avais pas mesuré à quoi elle me conduirait, il y a trente ans [...] Mettre sa vie en jeu (formule sans doute excessive, trop connotée), c'est la passer à comprendre la règle d'un jeu qui est la vie elle-même et qui ne se dévoile que trop tard. (170)

¹ R. De SEZE, « Ce qui se perd », dans *L'Œil-de-Bœuf*, *op. cit.*, p.28.

² Ch. LAPEYRE-DESMAYSON, « L'écriture impossible de Richard Millet », dans *Littératures. Richard Millet*, *op. cit.*, p.125.

Millet voudrait, comme Leiris dans *L'Âge d'homme*, « parvenir à un mythe vrai, un mythe qui ne serait pas une fiction, mais la réalité même¹. » Il tente de montrer que son expérience personnelle pourrait représenter celle d'une collectivité, que sa quête est celle de tout le monde et que la mythographie qu'il a élaborée peut-être inévitablement est construite à partir d'« une existence singulière » pour aboutir à « une destinée significative et universelle² ». La quête d'un centre existentiel qui serait enfoui dans l'enfance semble être une quête universelle. Millet l'entreprend par l'écriture. Mais se trouvant finalement dans la solitude absolue, c'est-à-dire dans l'incapacité de toucher au but et d'arriver à ce *centre*, l'auteur « fatigué » et « désespéré » comprend finalement qu'il avait « mis sa vie en jeu » dans l'acte d'écrire et que désormais il va falloir assister à la mort lente du monde nouveau.

L'auteur subit « la fatigue du sens » : regardant mourir ce qu'il avait connu enfant ou même ce qui précède sa naissance, il s'isole volontairement et même violemment, du monde contemporain. Son parcours semble ne conduire nulle part, et sa « guerre intellectuelle » (reflet de la guerre réelle) ne le console pas, par contre, elle le torture en lui prouvant qu'il sera vraiment « le dernier écrivain », que le roman est « en enfer », que la littérature est « désenchantée » et « harcelée », que le contemporain est « désespérant », que la langue ne sera plus « sentie », que le sens est épuisé et qu'un monde falsifié sera bâti :

Un nouveau monde est en train de naître avec lequel nous n'avons presque rien de commun. Nous aurons vu la mort de l'ancien et savons maintenant que celui qui vient n'est que le cauchemar qui suit la fin non seulement d'une civilisation, mais celle de l'Histoire. (*FS*, 154)

Pour se consoler peut-être, Millet a choisi la première personne du pluriel : il voudrait ne pas être seul dans la « mort », isolé dans la perte. L'Histoire du monde, selon lui, s'achève aujourd'hui avec l'achèvement du roman, de la littérature (*DL*, 64-65), de la civilisation, de la langue, de la chrétienté, de la France, voire du monde entier.

¹ Cité par Dominique Kunz Westerhoff, dans « L'autobiographie mythique », *op. cit.*

² D. KUNZ WESTERHOFF, *id.*

Conclusion

Au fil des chapitres, nous avons tenté d'examiner tous les éléments qui se rattachent à « l'enfance vue comme un mythe », dans l'œuvre de l'une des figures du vingtième et vingt-et-unième siècles, Richard Millet. Auteur à ce jour d'une soixantaine de livres, il n'a dans sa bibliographie aucun titre où l'enfance figure explicitement ; or il n'est pas un seul roman ou récit où l'enfance ne soit pas évoquée. L'écriture de l'enfance qui crée alors non seulement un mythe mais un « monde-Millet¹ », suggère chez cet écrivain exceptionnel une découverte de plus en plus profonde de l'être, un dépassement de soi qui va vers une « mythification » de sa propre personne au sein d'un monde contemporain où il n' « existerait » pas.

Il ne s'agit pas, toutefois, de faire l'éloge d'un auteur qui s'est écarté volontairement de la scène littéraire actuelle, mais il suffirait de creuser dans son art de la littérature, dans sa quête de soi qui part de l'enfance et retourne vers l'enfance, dans son refus de l'actuel et dans sa fidélité pour toute authenticité artistique et civilisationnelle, pour dégager l'importance de son travail d'une trentaine d'années.

Dans notre étude, nous avons mis l'accent sur les différents thèmes qui se rattachent à l'enfance, donc en général sur la plupart des thèmes que l'on peut trouver chez Millet, car c'est à travers sa propre enfance que son imagination crée. Il en résulte, par conséquent, des productions littéraires de genres différents où l'enfance, même si elle n'est pas au premier plan, est présente dans chacun des livres. Outre les romans et récits de Millet, des essais comme *Le Plus haut miroir*, *Le Sentiment de la langue*, *L'Amour mendiant*, *Harcèlement littéraire*, *Désenchantement de la littérature*, *L'Opprobre*, *Arguments d'un désespoir contemporain* et *Fatigue du sens*, renferment dans le corps du texte maintes allusions à l'enfance. Il s'agit donc d'un thème de prédilection dans l'œuvre en général.

Pour Richard Millet, écrire l'enfance implique une distance et le sentiment d'un âge révolu. Mais, paradoxalement, cela implique aussi une proximité, un sentiment d'appartenance à une terre, à une époque auxquelles l'écriture et la remémoration redonnent en vie, et que la fiction ou l'imagination ne manquent pas de représenter *autrement*. Cette « terre » et cette « époque » sont doublement vécues chez Millet : son enfance est représentée dans deux espaces tout à fait différents, La Corrèze et le Liban et dans deux temps décalés, le temps réel de l'enfance qui suppose immédiatement un temps imaginaire, et le temps réel de l'adulte qui est une projection dans le temps révolu de l'enfance.

¹ Ch. MORZEWSKI, « Richard Millet, mécontemporain capital », dans *Roman 20-50*, *op. cit.*, p.10.

Nous avons d'abord fait le point sur l'attachement à la terre natale et aux lieux de l'enfance ancrés dans la mémoire de l'adulte. L'enfance ainsi représentée par ses espaces est un âge que l'adulte regrette : celui-ci situe une certaine époque de sa vie dans un milieu déterminé et expérimente, par la suite, le jeu du temps réel et du temps imaginaire et il ne se retient plus d'errer entre le passé et le présent.

Une fois cadrée dans un lieu et un moment donnés, l'enfance dans l'œuvre de Millet paraît souffrir d'un déséquilibre marquant au sein de la famille souvent incomplète. Suite à une mort, à une séparation ou à un éloignement, l'enfant est abandonné : il reste avec un proche, avec sa mère ou avec son père. Il subit alors leur caractère rude et violent tout en se donnant indéfiniment à ses obsessions digestives et ténébreuses. Le ventre représenté métonymiquement par les aliments, l'estomac, les déjections, le sexe et le creux obscur et infernal répond à la symbolique des ténèbres représentées par les ombres des morts, les caves, les greniers, les chambres closes et noires dans la nuit où la peur, le froid et le bruit s'intensifient.

À Siom, à Viam ou à Beyrouth, enfant, adolescent ou adulte, abandonné par le monde et laissé à ses obsessions angoissantes, l'enfant chez Millet vit la perte dans tous ses sens et reste seul, cloîtré dans son univers ténébreux. Il expérimente à sa façon la mort et le monde de l'après-mort pour ne plus exister que dans la solitude de son propre visage qu'il guettera infiniment. Adulte, il est témoin de la disparition de ce qu'il avait connu et de ce qu'il avait aimé (la langue, la civilisation et la religion) enfant.

Une image de l'enfant chez Millet est alors bien définie : l'être solitaire qui sourit rarement, qui souffre silencieusement, qui aime discrètement et qui grandit tristement. L'image de l'adulte aussi lui est un reflet : l'adulte n'est pas quelqu'un qui a grandi pour de bon, son enfance rôde toujours dans ses écrits (lorsqu'il est écrivain comme Pascal Bugeaud), dans ses œuvres d'art (lorsqu'il est peintre comme Pierre Tarnac) et dans ses compositions musicales (lorsqu'il est altiste comme Philippe Feuillie). L'enfant milletien semble avoir le visage d'Oliver Twist, les yeux de Rémi, les gestes de David Copperfield, l'étrangeté de Miles et de Flora et la solitude d'Augustin Meaulnes, celui-ci étant une image de la première adolescence mais aussi de la « seconde enfance » que Millet définit comme suit :

La seconde enfance, la pré-adolescence, n'est qu'une espèce d'entre-deux où on a souvent l'impression de marcher au supplice, tête basse, larmes aux yeux, extraordinairement seul, incompris, parfois moqué. (*FC*, p.19)

Cette description représente des personnages différents des livres de Millet : ce « pré-adolescent » ressemble à Jean Pythre, à Céline Soudeils, à Thomas Lauve, à Estelle

Chastaing... Ces personnages pourraient se résumer en un seul : Pascal Bugeaud qui est le reflet imaginaire de Richard Millet. Pascal Bugeaud a sa propre vie qui diffère par bien des points de celle de l'auteur. Pourtant, elle lui ressemble beaucoup ; nous ne saurions alors trancher sur la fiction ou la réalité dans la création de ce personnage. Les divergences et les convergences entre l'auteur et le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* sont nombreuses. La biographie de Richard Millet est insérée clairement et explicitement dans ses inventions littéraires. Il est alors question d'un monde romanesque construit avec la plus grande minutie : les personnages, les lieux et les idées empruntés en partie ou totalement à la vie réelle forment un « univers-Millet » où les procédés d'intertextualité interne, de récurrence et de recoupement aident à la fondation d'un mythe milletien représenté par le personnage de Pascal Bugeaud. On ne prétend pas avoir repéré un mythe dans une œuvre contemporaine mais les données et les hypothèses élaborées tout au long de notre étude témoignent d'une certaine « invention » littéraire où tous les éléments se réunissent pour la création de ce mythe personnel, question justifiée par Marie-Catherine Huet-Brichard dans son étude sur la « littérature et le mythe » :

L'organisation des mythes entre eux, à l'intérieur d'une œuvre, construit ainsi une histoire, celle de la relation d'un sujet au monde ; relation au temps, à l'espace, et par là même à l'écriture, relation dont le sujet lui-même n'a pas nécessairement conscience mais qui s'offre à la saisie de tout lecteur déchiffreur¹.

Notre écrivain a créé son espace, a maintes fois analysé sa « relation au temps » et s'est construit une histoire qui ne regarde que lui dans l'apparence mais qui, en vérité, concerne le monde occidental à une certaine époque. L'imaginaire singulier de l'écrivain se rencontrant avec l'imaginaire collectif représente ainsi, à travers les figures mythiques qui se répètent, un univers « reconstruit » selon l'échange incessant entre le monde de la réalité et le texte :

Si l'on considère le texte comme la projection imaginaire du sujet, les mythes, ou les figures mythiques qui y apparaissent, s'articulent entre eux pour dessiner un paysage tout intérieur qui s'inscrit dans la double postulation du réel et du désir².

Le « paysage intérieur » de l'auteur (ainsi que celui de ses narrateurs) est exposé simultanément à une intervention de l'imaginaire (ou de la fiction) et de la réalité (ou de l'autobiographie).

Insérée dans la fiction, l'enfance de l'auteur est impliquée, consciemment ou non, dans la littérature contemporaine. Il est alors question de la modernité ou de l'anti-modernité de l'œuvre de Richard Millet, problématique dans laquelle le mythe de

¹ M.-C. HUET-BRICHARD, *Littérature et Mythe*, op. cit., p.98-99.

² *Id.*, p.98.

l'enfance est impliqué. En effet, l'auteur du XXI^{ème} siècle « exprime son dégoût pour le monde contemporain¹ », surtout pour un Occident contemporain où après la mort de la communauté rurale, il sera question de la dégradation de l'homme, du monde et finalement du paysage.

En somme, dans notre étude sur « le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet », nous avons présenté l'enfance sous ses divers aspects, liée à plusieurs éléments qui forment ensemble le « paysage intérieur » de l'adulte qui écrit cette enfance, qu'il soit narrateur ou auteur. Exposant un bref index des mots se rattachant à l'enfance chez Millet, nous pouvons en citer un grand nombre qui recouvrent la majorité des grands « thèmes » de l'œuvre : l'abandon, le départ, l'éloignement, la naissance, l'adolescence, le retour, l'exil, la guerre, la quête intérieure, l'errance, la lecture, l'innocence, les souvenirs, le réel et l'imaginaire, le temps, la mémoire, l'écriture, le passé, le mythe identitaire, le mythe d'Abraham, le mythe de l'enfant prodigue, le mythe du « Juif errant », le pèlerinage, la Bible, le père, la mère, la femme, l'eau, la terre, la chair, les odeurs, le gouffre, le ventre, la digestion, les ténèbres, la nuit, les lieux clos, la mort, l'après-mort, les langues, les civilisations, le christianisme, la vérité, l'inconscient, le visage originel, la souffrance, le mythe littéraire, la fiction et l'autobiographie. Ces mots figurent dans les titres et sous-titres de notre étude et ils sont tous liés à l'enfance. Il en résulte alors que le thème de l'enfance enveloppe la diversité des sujets qu'on pourrait étudier dans l'œuvre de Millet.

Il est vrai que le motif de l'enfance est un sujet intemporel et universel mais étudier un auteur comme Richard Millet c'est lire tout d'abord son enfance et en déduire les grandes problématiques de son œuvre. Toutefois, il ne nous a pas été facile de séparer la fiction et l'autobiographie dans l'enfance, surtout dans la partie « Deux espaces et deux temps » où l'auteur explique, se remémore, revit le passé lointain et met sur le papier ses souvenirs en les mélangeant à des scènes imaginaires qu'il attribue à un personnage narrateur. Jouant ce jeu d'autobiographie et de fiction simultanées, il plonge le lecteur dans la confusion : on n'est pas tout à fait sûr du réel mais on doute aussi de certains faits fictifs qui sembleraient juste une couverture de la réalité que l'auteur ne voudrait pas dévoiler ouvertement. Nous avons pu déduire, en partie, ce qui est réel et ce qui est fictif à partir du grand nombre de livres écrits par l'auteur, des livres critiques sur l'auteur et des entretiens avec lui. Entre une confidence dans un entretien, un aveu dans un essai ou

¹ F. THUMEREL, « Une vie parmi les ombres ou une écriture de l'entre-deux. Sociogenèse d'un antimoderne », dans *Richard Millet : la langue du roman, op. cit.*, p.53.

une courte histoire racontée dans une interview, nous avons réuni les données pour arriver à des conclusions plausibles.

En outre, le grand nombre de livres publiés par l'auteur et qui grandit jusqu'à ce jour n'a pas facilité notre tâche, puisque les narrateurs qui reviennent dans plusieurs livres réapparaissent au fur et à mesure que nous travaillions. Pascal Bugeaud, par exemple, le narrateur de *Ma vie parmi les ombres*, est réapparu en 2009 dans *La Confession négative* et puis en 2011 dans *La Fiancée libanaise*. *Brumes de Cimmérie* (2010) est un récit autobiographique qui nous a certes aidé dans la précision des faits réels dans l'enfance de Millet mais sa parution (avec celle de *La Confession négative*) nous a obligé à remettre en question le retour de l'auteur au Liban en 1994 dans *Un balcon à Beyrouth*. En effet, nous découvrons d'un coup qu'il était retourné en 1975 à Beyrouth et qu'il avait d'autres souvenirs libanais qui étaient restés cachés jusqu'en 2009, outre ceux des années 1960-1968.

Un dernier obstacle nous a obligée à être prudente dans l'analyse de quelques sujets se rattachant à l'enfance : Richard Millet figure sur la liste des grands auteurs polémiques du XXI^{ème} siècle. Les questions de la religion, de la littérature contemporaine et de la politique mondiale, même si elles ont un rapport ténu avec l'enfance, sont brièvement et rapidement étudiées : nous avons tenu à rester objective dans l'analyse des rapports de l'auteur au christianisme, à la politique et à la guerre.

Somme toute, *Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet* est une étude critique d'un mythe universel que l'on applique à une œuvre du siècle actuel. Le fait est que l'œuvre de Richard Millet est un reflet clair de sa propre personne. « L'enfance dans l'œuvre » est alors rattachée, qu'on le veuille ou non, à l'enfance de l'auteur. C'est pourquoi « le mythe de l'enfance » n'est pas seulement analysable à travers des personnages fictifs mais aussi à travers *un* personnage réel, l'inventeur de ces personnages. Il en résulte que le mythe de l'enfance dans son œuvre se métamorphose en un « monde-Millet de l'enfance », voire en un « mythe-Millet ». Toutefois, ce mythe n'est pas encore complet ; paradoxalement, il nous faudra attendre encore des livres autobiographiques de l'auteur pour la création totale de ce mythe : la vraie figure du père de l'auteur n'est pas claire, celle de la mère non plus (malgré sa présence plus fréquente dans les œuvres), le frère réel est presque inexistant dans toute l'œuvre (dans *La Chambre d'ivoire* le narrateur a un frère mais a une petite sœur mourante aussi) et l'existence de la sœur dans la fiction (la demi-sœur de Pascal Bugeaud dans *La Confession négative*) nous oblige à nous interroger sur une éventuelle réalité à ce propos. Finalement, quels secrets

de l'enfance cache encore Millet ? Nous surprendra-t-il encore avec de nouvelles « confessions » qui embrouilleraient davantage l'image initiale qu'il avait montrée dans ses livres ?

Richard Millet est conscient de ne pas dévoiler toutes ses vérités. La fiction et les mythes lui sont un secours pour camoufler les histoires réelles. L'enfance de ses narrateurs n'a jamais été une belle enfance ou une paisible période de vie. Elle porte une image spécifique de la souffrance silencieuse, voire muette. Son solipsisme adulte est une continuation de celui de ses narrateurs et de lui-même enfant. Écrivain, il est ramené à son premier âge, à sa solitude d'enfant, suivant une boucle d'où il ne sortira guère :

En m'abandonnant au temps (le temps perdu, le temps intérieur, le temps humain, et non pas l'air du temps où j'achèverais de me perdre, encore moins le temps soumis au seul divertissement par lequel on souhaite le « tuer » en tentant de le séparer de la contingence, ce qui est évidemment une des modalités de falsification générale), je peux faire de l'échec une vertu majeure : je me place délibérément hors de la symbolique de l'échange, au plus loin de l'Autre comme idéologie : dans la dimension sociale de l'échec¹.

S'isolant lui-même loin de toute contingence sociale, l'auteur de « L'Échange solipsiste » est un enfant qui tente de se dépasser à travers une quête intérieure, longue et fatigante, dont le seul moyen est l'écriture. Le social le contraint et l'Occident le déçoit.

Son enfance se transforme en une œuvre romanesque où la famille est la clé ultime qui décide de l'évolution de ses intrigues. Le père et la mère sont ce que l'enfant devient. Millet, à six ans, pense déjà à la mort et, adulte, il se demande :

N'ai-je pas toujours été, peu ou prou, écarté de moi-même, vivant au bord de mes propres gouffres, en funambule attristé, sur l'incertaine frontière entre la vie et la mort ? 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 [...] par le puritanisme protestant de mon père [...] ? (FC, p.19)

Selon G. Bosetti, dans le « culte chrétien de l'enfance » qui « marque les sociétés occidentales », « le thème de l'enfant roi de la famille reste profondément imprégné de mythologie catholique². » Or cette image de « l'enfant-roi » dont la mère est protectrice et le père adoré est déformée dans l'œuvre de Millet. Entre une mère froide dont le passé est mystérieux et un père dur qu'il avait comparé une fois à un monstre (BC, 26), Millet et ses personnages n'ont jamais connu de famille « idéale ». La quête de l'enfance que l'auteur ne cesse de faire tout au long de son œuvre est en vérité une quête de la famille, une quête de soi entre les deux archétypes du père et de la mère.

¹ R. MILLET, « L'Échange solipsiste », *Roman 20-50*, op. cit., p.105.

² G. BOSETTI, « Le mythe de l'enfance sur le palimpseste des Évangiles », dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p.216.

Ces deux figures presque inaccessibles pour l'enfant sont par conséquent remplacées par d'autres plus faciles à toucher, à étreindre, à respirer, à aimer... L'enfant milletien est en relation directe avec la nature, les éléments sont sa vraie famille. Tout personnage enfant chez Millet n'est-il pas décrit dans et à travers les paysages naturels ? Le paysage corrézien aidant à situer l'enfant dans un lieu naturel, Millet s'en sert pour construire le « foyer » de son petit personnage. Pierre-Marie Lavolps, par exemple, sortant des forêts et plongeant dans l'eau du lac ne semble-t-il pas se fondre dans la nature comme s'il en faisait partie ? Céline Soudeils, traversant le haut plateau à pied, se transformant en cheval avec son cavalier et « galopant » entre les joncs et les hêtres, cherchant sa famille dispersée, ne retrouve-t-elle pas sa paix intérieure dans la solitude de la nature ? Pascal Bugeaud ne vit-il pas ses rares moments de joie en compagnie des vaches sur le haut plateau limousin ? Et Richard Millet ne retourne-t-il pas vers son enfance, loin de « l'haleine des vivants » au sein de la nature ? Dans le sud du Liban, il éprouve une extase soudaine lorsqu'il visite les ruines du tombeau de Lady Stanhope :

J'ai renversé la tête : entre les poutres effondrées, j'ai aperçu le ciel très bleu, trop bleu, et j'ai soudain été la proie d'un froid ravissement dont j'ignorais la cause, et qui me cloua sur place, les yeux au ciel. Mes larmes coulaient. Ce que j'éprouvais là, c'était autant de la joie que de la terreur et, peut-être, la lutte entre les deux, jusqu'à la victoire de la joie et au vide qui la suivit, comme si était né là, en même temps que le goût du plaisir, le sentiment terrifié du néant de la créature. Et avec cela, la possession de moi, tout entier, encore enfant, par le génie du lieu, et par l'esprit de la dame de Djoun. Dès lors je vivrais entre l'encre et la nuit, les yeux ailleurs, parmi les fantômes et les héros de romans bien plus que dans l'haleine des vivants. (*BB*, 166-167)

L'enfance de l'écrivain est tapie entre un Occident perdu et un Orient rêvé. Le paysage naturel est l'unique lieu de rencontre de ces trois éléments. L'adulte redevient enfant au sein de la nature et sait qu'il n'aura plus comme compagnons que « l'encre et la nuit », l'écriture et la solitude, la plume et les ombres, les livres et les paysages, le papier, l'enfance et la nature.

Bibliographie¹

I- Œuvres de Richard Millet

- *L'Invention du corps de saint Marc*, roman, Paris, POL, 1983, 109 p.
- *L'Innocence*, roman, Paris, POL, 1984, 139 p.
- *Sept passions singulières*, nouvelles, Paris, POL, 1985, 176 p.
- *Le plus haut miroir*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, 50 p.
- *Le Sentiment de la langue I*, Seyssel, Champ Vallon, 1986, 124 p.
- *Beyrouth*, Seyssel, Champ Vallon, 1987 ; repris dans *Un Balcon à Beyrouth* suivi de *Beyrouth ou la séparation*, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2005, 232 p.
- *L'Angélu*, récit, Paris, POL, 1988 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, 288 p.
- *La Chambre d'ivoire*, récit, Paris, POL, 1989 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, 288 p.
- *Le Sentiment de la langueII*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, 140 p.
- *Accompagnement*, lectures, Paris, POL, 1991, 172 p.
- *Laura Mendoza*, récit, Paris, POL, 1991, 88 p.
- *L'Écrivain Sirieix*, récit, Paris, POL, 1992 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, 288 p.
- *Le Sentiment de la langue*, I, II, III, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 1993 ; nouvelle édition revue et augmentée, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2003, 298 p.
- *Le Chant des adolescentes*, récits, Paris, POL, 1993 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, 160 p.
- *Un Balcon à Beyrouth*, récit, Paris, La Table Ronde, 1994, 256 p. ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2005, 232 p.
- *Cœur blanc*, nouvelles, Paris, POL, 1994 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, 220 p.
- *La Gloire des Pythre*, roman, Paris, POL, 1995 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, 380 p.
- *L'Amour mendiant. Notes sur le désir*, Paris, POL, 1996 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2007, 158 p.

¹Les œuvres de Richard Millet sont présentées selon l'ordre chronologique de leur parution. Les articles et les ouvrages critiques sont ensuite respectivement classés selon l'ordre alphabétique du nom de l'auteur.

- *L'Amour des trois sœurs Piaie*, roman, Paris, POL, 1997 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, 354 p.
- *Cité perdue. Istanbul : 1967-1995*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1998, 61 p.
- *Autres jeunes filles* (avec des dessins d'Ernest Pignon-Ernest), Brive, Éditions François Janaud, 1998 ; nouvelle édition revue et corrigée (avec des dessins de Sarah Kaliski), Saint-Clément, Fata Morgana, 2009, 52 p.
- *Le Cavalier siomois*, Brive, Éditions François Janaud, 1998 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, La Table Ronde, 2004, 89 p.
- *Lauve le pur*, roman, Paris, POL, 2000 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, 379 p.
- *L'Angéhus. La Chambre d'ivoire. L'Écrivain Sirieix*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, 288 p.
- *L'Accent impur*, théâtre, Beyrouth, Éditions Dar An-Nahar, 2001, 97 p.
- *La Voix d'alto*, roman, Paris, Gallimard, 2001, 301 p.
- *Le Renard dans le nom*, récit, Paris, Gallimard, 2003 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, 124 p.
- *Ma vie parmi les ombres*, roman, Paris, Gallimard, 2003 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, 700 p.
- *Fenêtre au crépuscule*, conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Paris, La Table Ronde, 2004, 188 p.
- *Musique secrète*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004, 228 p.
- *Pour la musique contemporaine*, chroniques discographiques, Paris, Fayard, 2004, 317 p.
- *Harcèlement littéraire*, entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille, Paris, Gallimard, 2005, 200 p.
- *Le Goût des femmes laides*, roman, Paris, Gallimard, 2005 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, 234 p.
- *Le Dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005, 37 p.
- *Sacrifice*, (sur des photographies de Silvia Seova), Montpellier, L'Archange Minotaure, 2006, 80 p.
- *Dévotions*, roman, Paris, Gallimard, 2006 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, 276 p.
- *L'Art du bref*, récit, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2006, 106 p.

- *Corps en dessous* (avec des dessins de Damien Daufresne), Saint-Clément-de Rivière, Fata Morgana, 2007, 49 p.
- *Place des pensées. Sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, 2007, 88 p.
- *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, 67 p.
- *Petit éloge d'un solitaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, 90 p.
- *L'Orient désert*, Paris, Mercure de France, 2007, 226 p.
- *Tombés avec la nuit*, théâtre, Montpellier, L'Archange Minotaure, 2007, 76 p.
- *L'Opprobre. Essai de démonologie*, Paris, Gallimard, 2008, 176 p.
- *La Confession négative*, récit, Paris, Gallimard, 2009, 525 p.
- *Esthétique de l'aridité*, Paris, Furstemberg, 2009, 32 p.
- *Lettre aux Libanais sur la question des langues*, Paris, Furstemberg, 2009, 48 p.
- *Brumes de Cimmérie*, récit, Paris, Gallimard, 2010, 144 p.
- *Le Sommeil sur les cendres*, roman, Paris, Gallimard, 2010, 160 p.
- *Tarnac*, récit, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2010, 88 p.
- *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010, 188 p.
- *Cinq chambres d'été au Liban*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 2010, 48 p.
- *Eesti. Notes sur l'Estonie*, Paris, Gallimard, « Le sentiment géographique », 2011, 128 p.
- *Guesualdo*, théâtre, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 2011, 88 p.
- *Arguments d'un désespoir contemporain*, essai, Paris, Hermann, 2011, 162 p.
- *Fatigue du sens*, essai, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, 160 p.
- *La Fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, 2011, 368 p.
- *La Voix et l'Ombre*, Paris, Gallimard, « L'Un et l'Autre », 2012, 224 p.
- *Intérieur avec deux femmes*, récit, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, 144 p.
- *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, 96 p.
- *Langue fantôme suivi d'Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, 128 p.
- *Printemps syrien*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, « Ducasse et Destouches », 2012, 8 p.

- **Textes divers et articles de l'auteur**

- « Satire intime », préface à *L'Écornifleur* de Jules Renard, Paris, POL, 1992.
- « Improvisations sur Jude Stéfan », Cahier *Le Temps qu'il fait*, 1993.
- « Comme une bête dans la jungle », *Le Nouvel Observateur*, 20 janvier 1994.

- « Le Paysage libanais », *Le Commerce du Levant*, novembre 1994.
- « Istanbul, lumière de la mer Noire », *Grands Reportages*, février 1996.
- *Pour saluer Robert Marteau*, ouvrage collectif dirigé par Richard Millet, Paris, Champ Vallon, 1996.
- « Le Piéton de Beyrouth », *Magazine littéraire*, novembre 1997.
- « L'Homme pauvre devant la langue », *Po&sie*, n°82, 1997.
- « Il y a des guerriers de l'Arioste dans le soleil », *L'Atelier du roman*, n°7.
- « Notes pour un trimestre », *L'Atelier du roman*, n°11.
- « Au pays du cèdre éternel », *Ulysse*, septembre 1998.
- « Comment j'ai poussé la porte de lumière », *l'Express*, octobre 1998.
- « Un bon usage de la tempête », *La Montagne*, février 2000.
- « Le temps ferroviaire », *La Montagne*, octobre 2000.
- « Christophe Desjardins, altiste », *Accents*, septembre 2002.
- « Alep la grise », *L'Express*, 2002.
- « L'Homme du parc zoologique », dans *Les Affolés*, Éditions Baleine, 2002.
- « Une voix de Corrèze », *Le Point*, novembre 2003.
- « Du copiste à l'écrivain », préface aux *Pauvres gens* de Dostoïevski, édition de Richard Millet, Gallimard, « Folio classique », n°4142, 2005.
- Préface à *Mon Liban* de Khalil Gibran, Paris, Mille et Une Nuits, 2004.
- Préface à *L'École de la guerre* d'Alexandre Najjar, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2006.
- Préface à *Chaminadour* de Marcel Jouhandeau, édition de Richard Millet, Gallimard, « Quatre », 2006.
- « Les Chrétiens d'Orient sacrifiés », *Le Point*, mars 2009.
- « Sarkozy, figure balzacienne », *Le Point*, mai 2009.
- « Une profanation », Gallimard, *L'Infini*, n°107, juin 2009.
- « L'Être-bœuf », *Littératures. Richard Millet*, n°63, Presses Universitaires du Mirail, 2011, pp.167-182.
- « L'Échange solipsiste », *Roman 20-50. Richard Millet*, n°53, Québec, Septentrion, 2012, pp.103-108.

• Entretiens avec l'auteur

- « Passages, détours, mesures », avec Yannick Haenel, *Recueil*, n°23-24, 1992 (repris dans *Le Sentiment de la langue*, La Table Ronde, 1993).
- « Entretien de Brive », avec Tristan Hordé, *Recueil*, n°25, 1992 (repris dans *Le Sentiment de la langue*, La Table Ronde, 1993).
- « Le corps du professeur », avec Yannick Haenel, *Recueil*, n°27, 1993.
- « La brièveté, entre désir et nécessité », avec Didier Garcia, *Nouvelle Donne*, n°6, 1995.
- « Avec Richard Millet », par Laurent Albarracin, *Alcool*, n°10, 1996.
- « Entretien avec Richard Millet », par Stéphane Giocanti et Richard de Seze, *L'Œil-de-bœuf*, n°11, 1996.
- « Un écrivain doit utiliser tous les registres de la langue », avec Philippe Savary, *Le Matricule des Anges*, n°30, mars-mai 2000.
- « Musique contemporaine ou musique savante », avec Benoît Duteurtre et Nathalie de Baudry d'Asson, *Revue des Deux Mondes*, janvier 2001.
- « Lauve le pur, ce n'est pas moi », avec Jean-Luc Bertini, Laurent Roux et Sébastien Omont, *La Femelle du requin*, n°16, 2001.
- « Musique, roman, amour, le singulier de la langue », avec Marie Étienne, *Aujourd'hui-Poème*, n°10, 2001.
- « Entre littérature et musique », avec Christophe Desjardins et Omer Corlaix, *Musica falsa*, n°19, 2003.
- « Les inventions de saint Alexis. Rencontre avec Richard Millet », avec Chantal Lapeyre-Desmaison, *Europe*, LXXXII, n°897-898, janvier-février 2004, pp. 263-271.
- « Entretien avec Richard Millet », par Jean-Yves Laurichesse, dans *Cahiers Claude Simon*, n°1, Presses Universitaires de Perpignan, 2005.
- Entretien avec Sylviane Coyault, dans *L'Écrivain et sa langue : romans d'amour, de Marcel Proust à Richard Millet*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005, pp. 23-27.
- « De vive voix. Entretiens avec Richard Millet », *L'Œil électrique*, 2005.
- « Richard Millet : la littérature a-t-elle fait son temps ? », avec Jacques-Pierre Amette, *Le Point*, n°1824, août 2007.
- « Richard Millet, le Maudit », avec Franz-Olivier Giesbert et Christophe Ono-Dit-Biot, *Le Point*, n°1897, janvier 2009.

- « Comme une tentative pour aller au plus noir... Entretien avec Richard Millet », par Jean-Yves Laurichesse, *Littératures. Richard Millet*, n°63, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011, pp.157-166.

II- Ouvrages particuliers

• Études

- BOURDELAS L., *Du Pays et de l'Exil. Un abécédaire de la littérature du Limousin*, Limoges, Les Ardents Éditeurs, 2008.
- COYAULT-DUBLANCHET S., *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, 289 p.
- LAURICHESSE J.-Y., *Richard Millet. L'invention du pays*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux titre », 2007, 276 p.
- PÉLISSIER V., *Autour du grand plateau (Pierre Bergounioux, Alain Lercher, Jean-Paul Michel, Pierre Michon, Richard Millet)*, Tulle, Mille Sources, 2002, 141 p.

• Ouvrages collectifs

- CHAMLY HALWANY A., « *Lauve le pur* de Richard Millet ou l'horreur fétide de la nuit et de l'impur », dans *Richard Millet* (ouvrage collectif dirigé par Ilham Slim-Hoteit), Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise, 2009.
- MORZEWSKI Ch., *Richard Millet : la langue du roman*, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 2008, 186 p.

• Revues

- *L'Œil de Bœuf*, n°11, novembre 1996.
- *Le Matricule des anges*, n°30, mai 2000.
- *La Femelle du Requin*, n° 16, automne 2001.
- LAURICHESSE J.-Y. (dir.), *Littératures. Richard Millet*, n°63, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011, 262 p.
- MORZEWSKI Ch. (dir.), *Richard Millet. La Gloire des Pythre, Lauve le pur et Ma vie parmi les ombres, Roman 20-50*, n°53, Québec, Septentrion, 2012, 168 p.

• Articles

- ANDRÉ M.-O., « Identités narratives : comment peut-on devenir écrivain ? » (À propos de Pierre Michon et Richard Millet), dans Marc Dambre dir., *Vers une cartographie du roman français contemporain*, Cahier du CERACC, n°1, mai 2002, pp. 33-44.
- BLIN R., « Compte rendu de *l'Écrivain Sirieix* », dans *La Nouvelle Revue française*, n°472, mai 1992, pp. 113-116.
 - « Compte rendu de *L'Amour des trois sœurs Piale* », dans *Le Nouveau Recueil*, n°46, mars-mai 1998, pp. 185-187.
 - « *Cité perdue. Istanbul : 1967-1995* », dans *Le Nouveau Recueil*, n°51, juin-août 1999, pp. 180-181.
 - « *Lauve le pur* », dans *Le Nouveau Recueil*, n°56, septembre-novembre 2000, pp. 177-178.
 - « Compte rendu de *Ma Vie parmi les ombres* », dans *Le Matricule des Anges*, n°48, novembre-décembre 2003.
 - « Compte rendu du *Goût des femmes laides* », *ibid*, n°67, octobre 2005.
 - « Compte rendu de *Dévotions* et de *L'Art du bref* », *ibid*, n°77, octobre 2006.
 - « Larmes libanaises », dans *Le Matricule des anges*, n°100, février 2009.
- BUCHS A., « Compte rendu du *Renard dans le nom* », dans *La Revue des Belles-Lettres*, Genève, CXXVIII, 3-4, 2004, pp. 157-158.
- CAMPANA M.-N., « Compte rendu de *Ma Vie parmi les ombres* », dans *Études*, janvier-juin 2004, pp. 131-132.
- CASAUBON Ch., « *Ma Vie parmi les ombres. Requiem pour une langue et un monde* », dans *La Femelle du requin*, dossier « Retrouvailles : Richard Millet », n°22, 2003-2004.
- J.-P. CAVAILLÉ, « Patois de province et belle langue : les lieux communs en héritage », dans Jean-Pierre, *Acta Fabula*, 28 septembre 2004, <http://www.fabula.org>, (consulté le 18 décembre 2012).
- CHARLES P., « Compte rendu de *La Voix d'alto* », dans *Indications (La Revue des romans)*, Bruxelles, LIX, 1, janvier-février 2002, pp. 65-67.
 - « *Ma Vie parmi les ombres. Les morts au bord des mots* », *ibid.*, LXI, 1, février-mars 2004, pp. 55-57.

- CORSETTI J.-P., « Richard Millet : *Laura Mendoza, Accompagnement* », dans *Europe*, n°751-752, novembre-décembre 1991, pp. 214-215.
- COYAULT-DUBLANCHET S., « Giraudoux, Millet et l'institutrice » (sur *L'Amour des trois sœurs Piale*), dans *Cahier Jean Giraudoux*, XXVII, 1999, pp. 221-224.
- DELORME M.-L., « Compte rendu de *Ma Vie parmi les ombres* », dans *Magazine littéraire*, n°424, octobre 2003, pp. 76-77.
 - « Les Croisades de Richard Millet » (sur *Harcèlement littéraire*), *ibid.*, n°444, juillet-août 2005, pp. 68-69.
- DELOURME V., « *La Voix d'alto. Éloge de la distance amoureuse* », dans *Parutions.com*, octobre 2001.
(<http://www.parutions.com/services/?pid=1&rid=1&srid=121&ida=1151&type>)
- DE FAUTEREAU É., « Compte rendu du *Goût des femmes laides* », dans *Le Français dans le monde*, n°342, novembre-décembre 2005, pp. 55-56.
- FRÉBOURG O., « Une épopée des gouffres » (sur *La Gloire des Pythre*), dans *La Revue des Deux Mondes*, octobre 1995, pp. 154-155.
 - « Hommage à la mémoire orale » (sur *L'Amour des trois sœurs Piale*), *ibid.*, octobre 1997, pp. 158-161.
- GANDILLOT Th., « Le laid de Millevaches » (sur *Le Goût des femmes laides*), dans *L'Express.fr*, décembre 2005, www.lexpress.fr
 - « Faim d'amour » (sur *Dévotions*), *ibid.*, septembre 2006, www.lexpress.fr
- HOUPPERMANS S., « Lauve-song » (sur *Lauve le pur* en allemand), dans *Lendemain*, Tübingen, XXVII, 107-108, 2002, pp. 73-85.
 - « Le plateau des mille mystères. Réel et fantastique chez Richard Millet », dans Liesbeth Korthals Altes et aliidir., *The new Georgics. Rural and regional motifs in the contemporary european novel*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2002, pp. 151-168.
- KOENIG A.-M., « La sensation du monde » (sur *La Voix d'alto*), dans *Magazine Littéraire*, n°401, septembre 2001, p. 106.
- LAMONTAGNE M.-A., « Leurs habits trop grands » (sur *Le Renard dans le nom*), dans *Liberté*, Montréal, XLV, 261, septembre 2003, pp. 161-165.
- LAPEYRE-DESMAYSON Ch., « Compte rendu du *Renard dans le nom* », dans *Europe*, LXXXI, n°895-896, novembre-décembre 2003, pp. 347-348.

- « Alter ego. *Le Renard dans le nom de Richard Millet* », dans *L'Atelier du roman*, n°38, juin 2004, pp. 102-110.
- LAURICHESSE J.-Y., « Richard Millet : le lieu et les voix », dans *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 203-212.
 - « Richard Millet : le dernier guerrier », dans M.-C. HUET-BRICHARD et H. METER (dir.), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p.317-329.
- LE BOT M., « *L'Angélus* », dans *Esprit*, n°138, mai 1988, pp. 118-119.
- LIOURE M., « Richard Millet, *Ma Vie parmi les ombres* : naissance d'un écrivain », conférence prononcée à l'Université de Clermont-Ferrand, www.ler.lettras.up.pt (consulté le 22 juin 2010)
- MALINOVSKA-SALAMONOVA Z., « *Lauve le pur* : un masculin pur ou féminimasculin ? », dans *Sens public*, mars 2005, <http://www.sens-public.org>
 - « Portrait de femme chez Richard Millet », *ibid.*
- MARTIN D., « *L'Amour des trois sœurs Piale* », dans *Magazine Littéraire*, n°357, septembre 1997, pp. 70-71.
- MOURIER M., « Pavane pour une enfance défunte » (sur *Ma Vie parmi les ombres*), dans *La Quinzaine littéraire*, n°864, novembre 2003, pp. 8-9.
- MURA-BRUNEL A., « Le silence de l'écrivain », dans *Roman 20-50*, Université de Lille III, n°31, juin 2001, pp. 107-114.
 - « La voix de la terre. Richard Millet, *La Voix d'alto* », dans *L'Esprit créateur*, USA, Bâton Rouge, XLII, 2, 2002, pp. 76-84.
 - « *Cœur blanc* de Richard Millet au cœur d'un roman balzacien », dans Lucienne Frappier-Mazur dir., *Genèses du roman : Balzac et Sand. Pour Nicole Mozet*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 97- 112.
 - « L'amour de la langue ou le parti de l'exigence », dans *L'écrivain et sa langue, op. cit.*, pp. 31-41.
 - « Richard Millet entre les ombres et les vivants », dans Danièle de Ruyter-Tognotti dir., *Territoires et terres d'histoires : perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 289-303.

- PARIS G., « Richard Millet, du mal vers l'innocence », dans *Écrits...vains ?*, <http://ecrits-vains.com>
- PHILIPPE N., « Compte rendu de *Ma Vie parmi les ombres* », dans *La Nouvelle Revue française*, n°569, avril 2004, pp. 319-321.
- PROGUIDIS L., « Silence ! Richard Millet, *L'Amour des trois sœurs Piale* », dans *L'Atelier du roman*, n°13, 1997-1998, pp. 160-165.
 - « Le corps tel quel. *La Gloire des Pythre* de Richard Millet », dans *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Québec, Nota Bene, 2001, pp. 111-140.
- REIG Ch., « L'univers imaginaire de Richard Millet », dans *Acta Fabula*, septembre 2007, (volume 8, numéro 4), <http://www.fabula.org>
- ROBET C., « *L'Amour des trois sœurs Piale* », dans *Études*, CCCLXXXVIII, janvier-juin 1998, pp. 120-121.
- STRIFFLING C., « *Ma Vie parmi les ombres*. Sombre chef-d'œuvre », dans *Parutions.com*, juin 2005, <http://www.parutions.com>
 - « Richard Millet, le fataliste », 12 novembre 2003, www.parutions.com (consulté le 25 juin 2010)
- THÉBAUD A., « La mort en face » (sur *La Gloire des Pythre*), dans *La Quinzaine Littéraire*, n°678, octobre 1995, p. 8.
 - « Les damnés » (sur *L'Amour des trois sœurs Piale*), *ibid.*, n°724, octobre 1997, p. 10.
 - « Musique de chambre », *ibid.*, n°815, septembre 2001, pp. 8-9.
- THIOULET C., « *La Gloire des Pythre*, de Richard Millet. Commentaire composé », dans *L'École des lettres II*, n°12, mai 2003, pp. 33-45.
- VAQUIN A., « Ah ! La vie d'autrefois ! » (sur *Lauve le pur*), dans *La Quinzaine Littéraire*, n°780, mars 2000, p. 9.
- WYBRANDS F., « Richard Millet, *Accompagnement* », dans *La Nouvelle Revue française*, n°465, octobre 1991, pp. 108-109.
- « Éloge de Breivik : Richard Millet démissionne du comité de lecture de Gallimard », www.lemonde.fr, 14 septembre 2012 (consulté le 13 février 2013)

III- Ouvrages généraux

- Études sur le mythe et l'imaginaire

- ALBOUY P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Colin, 1998 (éd. 2003), 175 p.
- ALEXANDRIAN S., *Le Surréalisme et le Rêve*, Paris, Gallimard, 1975, 505 p.
- BACHELARD G., *L'Eau et les Rêves*, Paris, Corti, 1942 (éd. 1983), 267 p.
 - *L'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943 (éd. 1983), 307 p.
 - *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947 (éd. 1984), 507 p.
 - *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, (éd. 2004), 384 p.
 - *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949 (éd. 1999), 191 p.
 - *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 (éd. 1983), 215 p.
 - *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960 (éd. 1999), 188 p.
 - *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1970 (éd. 1983), 250 p.
- BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 250 p.
- BEERLANDT Ch., *La Symbolique des aliments*, Ostende, Éditions Altina, 1997 ; Nazareth, Beerlandt Publications, 2005, 576 p.
- BERTHET D. (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2007, 264 p.
- BOCHET M., *Allers et Retours de l'enfant prodigue: l'enfant retourné*, Paris, Honoré Champion, 2009, 176 p.
- BRUNEL P., *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, 295 p.
 - *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003, 303 p.
 - *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004, 257 p.
- BURGOS J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, 414 p.
- CAILLOIS R., *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1983 ; nouvelle édition, Gallimard, « Folio », 2002, 192 p.
- CHAOYING S. et DURAND G., *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer, « Sociologie du quotidien », 2000, 272 p.
- CHELEBOURG Ch., *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, « fac. », 2005, 192 p.
- CLOSSON M. et WHITE-LE GOFF M., *Les Géants entre mythe et littérature*, (études réunies), Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 2007, 228 p.

- COMMELIN P., *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Garnier Frères, 1960 (éd. 1969), 516 p.
- DURAND G., *Le Décor mythique de « La Chartreuse de Parme ». Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, Corti, 1961 (éd. 1990), 251 p.
 - *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964 (éd. 2003), 136 p.
 - *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, « Dunod », 1969 (éd. 1992), 536 p.
 - *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Paris, Berg International éditeurs, 1979, 328 p.
 - *L'Imaginaire (Essai sur les sciences et la philosophie de l'image)*, Paris, Hatier, 1994, 80 p.
 - *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, 257 p.
- ÉLIADE M., *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, 254 p.
 - *Le Sacré et le Profane*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 1957 ; Paris, Gallimard, « Folio », 2009, 190 p.
 - *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 256 p.
- HAMILTON E., *La Mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Barcelone, Marabout, 2005, 450 p.
- HUET-BRICHARD M.-C., *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001, 176 p.
- JUNG C.-G. et KERÉNYI Ch., *Introduction à l'essence de la mythologie*, (traduit de l'allemand par H. E. Del Medico), 1941 ; Paris, Éditions Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2001, 288 p.
 - « Aspect psychologique de l'archétype de la mère. L'archétype de la mère », dans www.cgjungfrance.com (consulté le 20 janvier 2012).
- KUNZ WESTERHOFF D., « L'autobiographie mythique », Ambroise Barras, 2005, www.unige.ch (consulté le 6 juin 2013)
- LEVI-STRAUSS C., *Des Symboles et leurs doubles*, Paris, Plon, 1989, 270 p.
- LÉVY-BRUHL L., *La Mythologie primitive. Le Monde mythique des Australiens et des Papous*, Paris, PUF, 1935 (éd. 1963), 335 p.
- LOUIS-COMBET C., *Le Recours au mythe*, Paris, Corti, 1998, 388 p.

- MANSFIELD E., *La Symbolique du regard, regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française. Martinique, Guadeloupe, Guyane (1945-1982)*, Paris, Éditions Publibook Université, « Lettres et Langues. Lettres Modernes », 630 p.
- MATORÉ G., *L'Espace humain*, Paris, Lib. Nizet, 1976, 299 p.
- MILIN G., *Le Cordonnier de Jérusalem, la véritable histoire du Juif Errant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, 181 p.
- PAPIN Y., *Les Expressions bibliques et mythologiques*, Paris, Belin, « le Français retrouvé », 2008, 224 p.
- ROMILLY J. de, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, (éd. 2002), 192 p.
- THOMAS J. (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, 320 p.
- VECOLI F., *Le Petit livre des symboles*, Paris, First, 2007, 168 p.

- **Études sur l'autobiographie, l'autofiction, le roman**

- COLONNA V., *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 256 p.
- COMPAGNON A., *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005, Collection Bibliothèque des idées.
- GASPARINI Ph., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.
 - *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, « Poétique », 2008.
 - « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », (Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009), le 2 janvier 2010, www.autofiction.org, (consulté le 7 mars 2013).
- KUNDERA M., *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 200 p.
- LEJEUNE Ph., *Le Pacte autobiographique*, Seuil, « Poétique », 1975.
 - « Le pacte autobiographique », dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- LEVINAS E., *Entretiens avec Angelo Bianci*, dans *Hermeneutica*, 1985. Extrait de *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, 1995, p.171-182.
- ROBERT M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972 ; nouvelle édition, Paris, Gallimard, « tel », 2009, 366 p.

• Études sur l'enfance

- BARTHES R., *Pour une histoire de l'enfance*, dans *Œuvres complètes, I*, Paris, Seuil, 1993.
- BOSETTI G., *Le Mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1995, 374 p.
 - *L'Enfant-Dieu et le poète*, Grenoble, Ellug, 1997, 423 p.
- CHEVALIER A. et DORNIER C. (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, 326 p.
- GARFITT T. et HERLY C. (dir.), *L'Enfance inspiratrice. Éclat et blessures*, Paris, L'Harmattan, 2004, 268 p.
- LECLAIRE S., *On tue un enfant*, Paris, Seuil, «Le Champ freudien», 1975 ; rééd. Paris, Seuil, « Points Essais », 1981, 136 p.
- SCHAFFNER A. (dir.), *L'Ère du récit d'enfance*, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 2005, 318 p.
- THIS B., *Le Père: acte de naissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, (éd. 1991), 322 p.
- THOMAS H., *Souffrances d'enfance, de la mythologie à la psychanalyse*, Paris, Imago, 2002, 190 p.
 - *Les Refus de la réalité. Notre identité en souffrance*, Paris, Imago, 2005, 182 p.
- TISON G., *Une Mosaïque d'enfants. L'enfant et l'adolescent dans le roman français (1876-1890)*, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 1998, 464 p.

• Études sur la philosophie et la psychanalyse

- BENJAMIN W., *Œuvres I, II, III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972 ; nouvelle édition, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.
- FREUD S., *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961, 448 p.
 - *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1942 (éd. 1996), 147 p.
- GONORD A., *Le Temps* (textes choisis), Paris, GF Flammarion, 2001, 250 p.
- KANT E., *Critique de la raison pure* (trad. A. Renaut), Paris, Aubier, 1997, 750 p.
- LACAN J., *Écrits I, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 (éd. 1999, « Points »).
- LAVELLE L., *La Conscience de soi*, Paris, Grasset, 1933, 312 p.
- PASCAL B., *Pensées*, Paris, Flammarion, 376 p.

- PLOTIN, *Ennéade*, III, 10, (trad. É. Bréhier), Poche-Belles Lettres, 1999.
- RICŒUR P., *Temps et récit. 1, 2, 3*, Paris, Seuil, 1983 ; Gallimard, Folio, 2006.

- **Études diverses**

- BOULOUMIÉ A. (dir.), *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*, Paris, Imago, 2008, 312 p.

IV- Dictionnaires et encyclopédies

- BIEDERMANN H., *Knaurs Lexikon der Symbole*, München, Knaur, 1989. Édition française établie sous la direction de M. CAZENAVE, *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de poche, 1996 (éd. 2004), 820 p.
- BONNEFOY Y. (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, 2 tomes, Paris, Flammarion, 1981, 1203 p.
- BRUNEL P. (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, 2124 p.
- CHAUVIN D., SIGANOS A. et WALTER P., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, 375 p.
- MOREL C., *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2005, 960 p.

V- Ouvrages littéraires

- ARTAUD A., *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1956, 256 p.
- BAUDELAIRE Ch., *Les Fleurs du mal*, tome I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, 1606 p.
- BERGOUNIOUX P., *Conversations sur l'Isle*, entretiens avec Tristan Hordé, Bordeaux, William Blake and Co, 1998.
- BERNANOS G., *Essais et écrits de combat, I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- CAMUS A., *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- CHATEAUBRIAND F.-R. de, *Mémoires d'outre-tombe I, II* (extraits), [Paris, Penaud frères, 1849] ; Paris, Larousse, 1983.

- DOUBROVSKY S., *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977, 470 p.
- GREEN J., *L'Autre*, Paris, Plon, 1971, 471 p.
 - *Partir avant le jour*, Paris, Grasset, 1963.
- MAURIAC F., *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1959, 260 p.
- PROUST M., *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu*, tome I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p.182.
- SÜSKIND P., *Le Parfum*, Zurich, Diogenes Verlag AG 1985 ; (traduit de l'allemand par Bernard Lortholary), Paris, Livre de poche, 2006, 288 p.

VI- Ouvrages divers

- *Le Cantique des Cantiques* (traduit de l'hébreu et commenté par Ernest Renan), Arléa, « Poche-retour aux grands textes », 1995 (éd. 2004), 176 p.
- *L'Évangile*, Beyrouth, La Société Biblique au Liban.
- *Le Livre des psaumes*, www.biblique.fr, 11 octobre 2005 (consulté le 17 septembre 2010).

VII- Sites divers

- ASPAIRT Ph., « Histoire des carrières et catacombes de Paris », 2013, www.catacombes.info, (consulté le 13 juin 2013)
- BONENFANT R., « François d'Assise, un saint ami des bêtes », *Les Franciscains du Québec*, www.fransiscain.org, (consulté le 11 juin 2013)]
- DAVIDIAN E., « Le mandat français au Liban : entre réalité et imaginaire », www.libanvision.com (consulté le 22 juin 2010)
- NAHOUM-GRAPPE V., « Beauté et laideur : histoire et anthropologie de la forme humaine », www.revue-chimeres.fr, (consulté le 13 mars 2013).
- « Ville d'Antioche-sur-Oronte (Antakya / Hatay) », www.istanbulguide.net, (consulté le 11 octobre 2011).
- « Saint Jean Chrysostome », www.etoiledantioche.com, (consulté le 11 octobre 2011)
- « Bibliographie. Peter Handke », www.bibliomonde.com, (consulté le 10 juin 2013)
- « Histoire des calvaires », www.omignon.fr, (consulté le 10 juin 2013)
- « Les croix de la montagne limousine », *Toy-Viam. Croix de Toy-Viam*, www.toy-viam.fr (consulté le 10 juin 2013)