



HAL
open science

La littérature à l'intestin : le thème scatologique dans l'oeuvre de Richard Millet.

Caroline Minard

► **To cite this version:**

Caroline Minard. La littérature à l'intestin : le thème scatologique dans l'oeuvre de Richard Millet.. Littératures. Université Paris Cité, 2021. Français. NNT : 2021UNIP7259 . tel-04067263

HAL Id: tel-04067263

<https://theses.hal.science/tel-04067263>

Submitted on 13 Apr 2023

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.

Thèse de doctorat préparée à l'Université de Paris

École doctorale 131 – Langue, littérature, image : civilisations et sciences humaines

Laboratoire CÉRILAC

LA LITTÉRATURE À L'INTESTIN

LE THÈME SCATOLOGIQUE DANS L'ŒUVRE DE RICHARD MILLET

Par **Caroline Minard**

Thèse de doctorat en Littérature française

Dirigée par M. ÉRIC MARTY

Présentée et soutenue publiquement le 10 décembre 2021

Devant un jury composé de :

M. Jean-Yves LAURICHESSE, Professeur, Université de Toulouse – Rapporteur

M. Éric MARTY, Professeur, Université de Paris – Directeur

Mme Laurence PLAZENET, Professeure, Université de Clermont-Ferrand – Rapporteur

M. Dominique RABATÉ, Professeur, Université de Paris – Président



Except where otherwise noted, this is work licensed under
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>

La littérature à l'intestin : le thème scatologique dans l'œuvre de Richard Millet

Résumé : Le thème scatologique traverse l'œuvre de Richard Millet. Depuis son premier roman, *L'invention du corps de saint Marc* (1983), qui mettait en scène la déchéance physique d'un jeune homme jusqu'à son essai le plus récent, *Paris bas-ventre : le R.E.R. comme principe évacuateur du peuple français* (2021), dans lequel il explore les entrailles souterraines de la capitale, l'écrivain n'a cessé de puiser dans la matière vile des excréments afin d'y découvrir une vérité sur l'homme et sur notre monde. Ce travail de recherche propose d'abord d'étudier les origines de cette obsession scatologique en revenant sur ses sources autobiographiques et littéraires. Il vise également à identifier les portées symboliques de ce thème. Marque d'infamie, source de marginalité et d'isolement, allégorie du mal et du temps qui passe, l'excrément apparaît d'abord comme un élément mortifère attirant les êtres vers le gouffre et conduisant les peuples à leur disparition. Il confère souvent des accents gnostiques ou réactionnaires à un discours tout entier dirigé vers la déploration d'une agonie : mort de tout homme, effondrement du monde rural de l'enfance, déchéance de la littérature française. L'expérience humiliante de la nausée ou de la diarrhée découvre toutefois son versant lumineux lorsqu'elle apparaît comme un moyen de *sortir de soi*. L'excrétion devient alors une force créatrice, une forme paradoxale d'extase mystique permettant à l'écrivain et à ses doubles d'aller à la rencontre de l'autre, de Dieu et de la langue. Cette thèse explore donc la façon dont la scatologie apparaît tour à tour chez Richard Millet comme un révélateur psychologique, un matériau sociologique ou légendaire, un objet métaphysique, une arme politique, ou encore un principe stylistique.

Mots-clés : Richard Millet, scatologie, abjection, mal, mystique, discours réactionnaire, pureté, musique, littérature contemporaine, silence.

Literature and the gut : a study of scatology in Richard Millet's work

Abstract : Richard Millet's work is permeated with scatological material. From his first novel—*L'invention du corps de saint Marc* (1983)—which portrayed a young man's physical decay, until his latest essay—*Paris bas-ventre: le R.E.R. comme principe évacuateur du peuple français* (2021)—in which he ventures into the underground depths of the French capital, Millet has never ceased to fathom vile faeces material so as to reveal a truth about men and the world. First, this research offers a study into the origins of such scatological obsession, starting with its autobiographical and literary sources. It also aims at identifying the symbolic significance of this topic. Sometimes considered a sign of infamy, a reason for marginality or isolation, or an allegory of evil and ephemerality, faeces are firstly displayed as a death-inducing element, drawing beings into an abyss and leading peoples to their inevitable fate. They often impart gnostic or reactionary intonations to a current of thoughts entirely focused on deploring impending loss: the death of all men, the collapse of the rural world of childhood, the decay of French literature. However, the humiliating experience of nausea or diarrhea reveals its brighter side when considered as a way to *get out of oneself*. Excretion then becomes a creative force, a paradoxical form of mystical bliss, which enables the writer and his aliases to meet the other, God, and language. This thesis therefore explores the many forms taken on by scatology in Richard Millet's work, such as a psychological indicator, a sociological or legendary material, a metaphysical object, a political weapon, or a stylistic principle.

Keywords : Richard Millet, scatology, abjection, evil, mysticism, reactionary rhetoric, purity, music, contemporary literature, silence.

Remerciements

Je remercie sincèrement mon directeur de thèse, Monsieur Éric Marty, d'avoir accepté sans réticence de superviser des recherches dont le sujet pouvait sembler à la fois scabreux et polémique, et de m'avoir montré la voie d'une pensée critique libre de préjugés. Je lui suis très reconnaissante d'avoir suivi mon travail pendant sept années avec exigence, patience et bienveillance. Ses lectures régulières, d'une grande finesse, m'ont poussée à approfondir ce qui méritait de l'être et m'ont ramenée sur le droit chemin lorsque je m'égarais. Ce fut un vrai plaisir de pouvoir profiter de son érudition, comme de participer au séminaire de l'axe « Pensée et création contemporaines ».

J'adresse également mes remerciements aux professeurs Laurence Plazenet, Jean-Yves Laurichesse et Dominique Rabaté qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse avec enthousiasme. Leur lecture attentive est un apport inestimable pour mon travail et c'est un honneur pour moi de pouvoir échanger ainsi avec des spécialistes de Richard Millet et de la littérature classique et contemporaine.

Cette thèse n'aurait sans doute pas pu être achevée sans les conseils expérimentés de Marianne Hubac et l'aide précieuse des attentives relectrices qu'ont été Marie Duprat et Stéphanie Roza. Il est bien certain que l'aboutissement de ce travail ne marquera pas la fin de nos échanges. Quant aux tendres encouragements d'Aurélie Rivoal, Jocelyne Fusade, Maryam Askari, Lisa et Fred Minard, ils m'ont donné la force d'engager et de poursuivre mes recherches.

Adrien Minard sait quant à lui tout ce que je lui dois : la découverte de l'œuvre de Millet, les vacances passées auprès des enfants pour me permettre de travailler, une traque acharnée des coquilles, un titre enfin dont je jalouse encore l'idée. Puisse notre complicité intellectuelle durer encore longtemps.

Qu'auraient été ces années de recherche sans la présence joyeuse et lumineuse de mes deux enfants, Joseph et Balthazar, qui m'ont appris la légèreté et m'ont permis de mettre les choses à leur juste place ?

Un immense merci, surtout, à mes parents, Paulette et Jacques Rivoal qui m'ont, depuis toujours, aimée, épaulée, encouragée, soutenue. Je leur dédie cette thèse.

Sommaire

SOMMAIRE.....	p.7
INTRODUCTION	p.11
PREMIÈRE PARTIE. SONDER L’OBSCURITÉ DES ÊTRES.....	p.41
Chapitre I. Psychologie de la scatologie	p.43
Chapitre II. La scatologie, terreau sociologique, historique et mythique	p.91
Chapitre III. La scatologie et le Mal	p.127
DEUXIÈME PARTIE. DÉCHÉANCE, RÉDEMPTION ET RÉVOLTE	p.173
Chapitre I. Métaphysique des excréments	p.177
Chapitre II. Élégie pour une société du rebut.....	p.241
Chapitre III. L’excrémentiel, une arme politique.....	p.283
TROISIÈME PARTIE. L’IMPURETÉ ÉRIGÉE AU RANG DE STYLE	p.321
Chapitre I. La croisade de la pureté contre l’impur	p.323
Chapitre II. Une pure impureté	p.377
CONCLUSION	p.435
BIBLIOGRAPHIE.....	p.447
TABLE DES MATIÈRES.....	p.471

[...] *mais enfin ne faut-il pas connaître tous les appartements du cœur et du corps social, depuis la cave jusqu'au grenier. – Et même ne pas oublier les latrines, et surtout ne pas oublier les latrines ! Il s'y élabore une chimie merveilleuse, il s'y fait des décompositions fécondantes. – Qui sait à quels suc d'excréments nous devons le parfum des roses et la saveur des melons ? A-t-on compté tout ce qu'il faut de bassesses contemplées pour constituer une grandeur d'âme ? tout ce qu'il faut avoir avalé de miasmes écœurants, subi de chagrins, enduré de supplices, pour écrire une bonne page ? Nous sommes cela, nous autres, des vidangeurs et des jardiniers. Nous tirons des putréfactions de l'humanité des délectations pour elle-même. Nous faisons pousser des bannettes de fleurs sur ses misères étalées. Le Fait se distille dans la Forme et monte en haut, comme un pur encens de l'Esprit vers l'Éternel, l'immuable, l'absolu, l'idéal.*

Gustave Flaubert¹

Qu'est-ce qu'un "scatologue" ? C'est un auteur qui ne se vend pas. Un romancier qui tire à cent mille n'est jamais un scatologue.

Léon Bloy²

¹ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853, dans Bernard Masson (dir.), *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p.271.

² Léon Bloy, *Le mendiant Ingrat*, 27 septembre 1893, dans *Journal*, vol.I, Paris, Bouquins, 1999, p.66.

Introduction

A. Entrée en matière

Un soir de novembre 1999, un homme seul quitte un restaurant de la rue Mabillon ; le ventre serré, il se dirige vers le quai de la station de RER Saint-Michel dans l'intention de regagner son appartement de Nogent-sur-Marne. Ce personnage de jeune professeur de français, qui ressemble par bien des aspects à son auteur, Richard Millet, s'appelle Thomas Lauve. Il enseigne à Helles, dans un collège de banlieue, mais hante souvent les rues de Paris dans l'espoir de retrouver par hasard sa mère, qui l'a abandonné vingt-six ans plus tôt. À peine a-t-il pénétré dans une rame du train que ses intestins se vident, brusquement, marquant Lauve du sceau de l'infamie. Alors que tous autour de lui s'écartent avec dégoût, il se voit contraint de quitter le RER à la station Châtelet-les-Halles et entreprend, les « brages »¹ souillées, une longue traversée de Paris le menant vers la place des Vosges, à Bastille, puis jusqu'au château de Vincennes. Ce voyage au bout de la nuit, qui a quelque chose d'une traversée fantastique mais aussi d'un véritable chemin de croix, est ponctué de *stations* au cours desquelles Lauve doit se soulager de nouveau, accroupi dans un coin de rue ou de square, ainsi que de souvenirs de débâcles similaires, lorsque, enfant, « le froid lui tapait sur les tripes »² et qu'il passait de longues heures à lire aux cabinets ou, plus tard, quand il avait soutenu sa collègue Agnès Taillebourg alors en dépression, allant jusqu'à l'accompagner aux toilettes. Par ce long *incipit* d'une cinquantaine de pages, Richard Millet introduit un thème auquel il offre dans les chapitres suivants de nombreuses variations. L'écrivain n'épargne ainsi à son lecteur ni l'épisode des toilettes bouchées par une matière trop abondante, ni le détail des rituels défécatoires du père de Thomas Lauve, ni les réflexions de ce dernier sur la désacralisation insupportable que constituent les pets d'une femme aimée. Il fait alors de *Lauve le pur*, paru en 2000, un roman de l'école, un roman de l'abandon, mais aussi un roman de la scatologie.

La débâcle à laquelle Thomas Lauve est soumis est certes décrite de façon crue, et donc réaliste, mais son errance a quelque chose d'halluciné, ouvrant la porte à des lectures

¹ Le mot « brages » désigne, dans le dialecte corrézien, le pantalon.

² Richard Millet, *Lauve le pur*, Paris, P.O.L., 2000, p.51.

symboliques. D'emblée, les maux de ventre matérialisent assez clairement aux yeux du lecteur une crise du sujet, une crise identitaire propre à Lauve, enfant abandonné, Corrèzien confronté à la mixité ethnique de Paris et de sa banlieue, mais aussi une crise politique et sociale, celle d'une France que Millet juge décadente. Car *Lauve le pur* est aussi le premier roman de Richard Millet véritablement en prise avec le monde contemporain. Jusqu'alors tourné vers son propre passé, ou celui d'une campagne moribonde, l'écrivain engage en ce début de millénaire un tournant polémique, illustrant dans cette œuvre un discours antimoderne dans lequel il dévoile son hostilité aux immigrés, idée qu'il n'avait jusqu'alors exprimée que de façon fragmentée, dans quelques articles ou textes d'idées visant à dénoncer le naufrage de l'éducation nationale et l'échec du multiculturalisme. Dans cette perspective, le motif excrémental a aussi pour fonction de redoubler la portée dérangeante d'une œuvre qui cherche, d'une certaine manière, à déplaire. Dix ans plus tard, notant l'importance des *excreta* dans l'œuvre de Richard Millet, Sylviane Coyault s'interrogera d'ailleurs sur « l'intention provocatrice, voire cynique de ces longs développements qui rebutent de nombreux lecteurs »¹.

Si l'on y prête attention, le motif excrémental apparaît très tôt sous la plume de l'écrivain – à mots couverts d'abord, dans son premier roman *L'invention du corps de saint Marc* (1983). Le narrateur y accompagne son ami Marc vers la mort, ce jeune homme malade qu'il avait aperçu pour la première fois « debout près des lieux d'aisance »² et qui, pris d'une crise un soir de pluie, ne fera « rien pour dissimuler les immondices qui coulaient le long de ses jambes »³. Deux ans plus tard, quand paraît *L'innocence*, son deuxième roman, les termes choisis sont plus directs. Duparc y est confronté à une déchéance physique comparable à celle de Marc, ou de Lauve, et finit par ne garder « à peu près rien de ce qu'il mangeait », « se soulag[eant] n'importe où dans l'entrepôt » qui se trouve rempli de « petits tas d'excréments liquides et sanguinolents »⁴. À mesure que Millet affirme son identité littéraire, les références scatologiques se font plus insistantes et, quelques années avant *Lauve le pur*, elles s'imposent comme un thème de premier plan avec *La gloire des Pythre* (1995), son premier grand roman, celui dans lequel il crée enfin la matière corrézienne qui nourrira par la suite de nombreuses œuvres, celui dans lequel il élabore la phrase ample et sinueuse qui deviendra l'élément le plus personnel et le plus reconnaissable de son style – celui qui le hausse enfin au rang tant désiré de grand écrivain contemporain français. Les rituels défécatoires du sévère père de famille

¹ Sylviane Coyault, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », *Littératures*, n° 63, 2010, p.14.

² Richard Millet, *L'invention du corps de saint Marc*, Paris, P.O.L., 1983, p.12.

³ *Ibid.*, p.66.

⁴ Richard Millet, *L'innocence*, Paris, P.O.L., 1984, p.131.

André Pythre y préfigurent les manies du vieux Lauve, tandis que la lente et douloureuse déchéance du fils Jean Pythre, frappé à la fin de sa vie de diarrhées incessantes décrites par Millet avec force détails, confère à la dernière partie du récit une forte dimension naturaliste. Aujourd'hui encore, l'écrivain consacre des pages importantes aux thèmes de la digestion et de l'excrétion, comme le prouve le récent *Étude pour un homme seul* (2019). Millet y dépeint la misère physique à laquelle se trouve confronté son double littéraire Pascal Bugeaud, frappé d'un cancer du poumon et du côlon qu'il perçoit comme « la conséquence, la réponse de [s]on corps au scandale suscité par [s]on nom »¹, et rattaché désormais à « la confrérie des déféquants »².

Parallèlement, le tournant polémique amorcé par *Lauve le pur* a été suivi par la publication d'un grand nombre de textes d'idées qui, tout au long des années 2000, ont permis à Millet de préciser sa critique radicale de la société française contemporaine, de sa production littéraire, mais aussi de son modèle démocratique. Du *Sentiment de la langue* (2003) à *Fatigue du sens* (2011), l'écrivain a progressivement construit l'image d'un auteur réactionnaire dont les piques scatologiques renvoient à une certaine tradition pamphlétaire. Le « scandale » dont il parle dans *Étude pour un homme seul* est celui suscité par la publication d'un *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, court texte accompagnant l'essai *Langue fantôme*, à l'occasion de la rentrée littéraire de 2012. Dans ces pages dont le titre se voulait, selon Millet, ironique, l'écrivain évoquait son admiration pour la « perfection formelle » des meurtres commis par Anders Breivik, un terroriste norvégien d'extrême droite ayant causé la mort de 77 personnes à Oslo et sur l'île d'Utøya, où étaient réunis de jeunes militants travaillistes, le 22 juillet 2011. Tout en condamnant ces actes, Millet voulait les expliquer ; il proposait ainsi de voir dans le geste de Breivik une réaction à la décadence européenne, à un effondrement civilisationnel provoqué à ses yeux par l'immigration de masse, alors que la diffusion de la culture arabo-musulmane entraînait d'après lui une progressive destruction de l'héritage chrétien, perçu comme le cœur de l'identité européenne. L'adhésion tacite de Millet à un certain nombre de thèses d'extrême droite développées par Breivik dans son *pensum* dirigé contre l'islam et les musulmans a

¹ Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.11. Dans sa *Lettre aux Norvégiens sur la littérature et les victimes*, Millet raconte avoir donné sa lettre de démission à Antoine Gallimard le 13 septembre 2012, à la suite de l'affaire Breivik, et appris le lendemain que sa femme avait un cancer, ce qu'il interprète également, non comme « une coïncidence mais, plutôt, le signe de l'invasion du mal dans une femme qui se tient loin de l'Erreur et métaphorisation douloureuse du cancer moral dont sont atteintes les sociétés européennes en voie de déchristianisation et tombées dans les hérésies matérialistes, relativistes, révisionnistes, transgéniques, néo-sexuelles, communautaristes [...] » (Richard Millet, *Lettre aux Norvégiens sur la littérature et les victimes*, Pierre-Guillaume de Roux, 2014, p.18).

² *Ibid.*, p.29.

provoqué une vive émotion dans le milieu littéraire parisien, en particulier au sein de la maison Gallimard où Millet officiait alors comme auteur, mais aussi comme éditeur. À la suite d'une tribune d'Annie Ernaux signée par cent écrivains¹, Millet fut évincé du comité de lecture de Gallimard.

À l'heure où Richard Millet est désormais plus connu pour son « affaire » que pour son œuvre littéraire, il semble pertinent d'explorer les deux versants de cette œuvre, romanesque et polémique, à la lumière du thème scatologique qui s'impose comme un thème notable par sa récurrence, sa permanence, mais aussi la multiplicité de ses portées symboliques. À l'heure où certains considèrent qu'il n'y a guère d'intérêt à accorder aux sombres élucubrations d'un écrivain aigri aux discours déclinistes et antimigratoires, je propose au contraire de considérer cette œuvre vaste et variée que Millet écrit depuis près de quarante ans dans sa complexité et ses contradictions, en faisant le pari qu'elle soulève, par-delà ses aspects les plus rebutants, voire les plus haïssables, des problématiques littéraires et stylistiques propres à la littérature contemporaine. Or, cette réflexion artistique est inséparable, non seulement des convictions politiques et religieuses de Millet, mais aussi de l'imaginaire corporel qu'il a développé à travers la représentation de corps désirants, humiliés, souffrants, et bien souvent excréments. À ce titre, il ne paraît pas anodin de noter que l'affirmation du motif excrémental s'impose au moment-même où, au croisement du XX^e et du XXI^e siècles, Millet parvient à formuler une vision esthétique et politique restée jusqu'alors en construction, comme si la scatologie permettait de cristalliser les angoisses mais aussi les fantasmes, les difficultés mais aussi les espoirs de l'écrivain. Pénétrer dans l'œuvre d'un romancier entré dans l'opprobre en empruntant son versant le plus honteux, telle est donc l'entreprise paradoxale que je propose de mener.

B. État de la recherche – une critique partagée

Quoique récente, l'œuvre de Richard Millet a déjà fait l'objet d'analyses critiques importantes, qui s'organisent selon deux grandes périodes, avant et après l'« affaire Millet ». Parmi ces multiples approches, quelques-unes ont ouvert la voie à une étude scatologique. Toutefois, plusieurs manques restent à combler.

¹ Annie Ernaux, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, 10 septembre 2012.

a. 2002-2012 : le romancier corrézien

En 2002, l'essai *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergougnieux, Richard Millet*¹, permet de placer Richard Millet parmi les romanciers contemporains qui comptent. Dans cet ouvrage, Sylviane Coyault-Dublanchet entend montrer que ces trois écrivains originaires de la Creuse, appartenant sensiblement de la même génération (Michon est né en 45, Bergougnieux en 49, et Millet en 53), et dont les premiers romans paraissent au milieu des années quatre-vingt figurent une forme de modernité tardive. Tous trois « cèdent à la pente lyrique, aux charmes du "grand référent classique" »² et font de Faulkner une figure tutélaire. Au lendemain de l'« ère du soupçon », ils réhabilitent l'intrigue et le personnage, replacés dans un contexte historique et culturel défini, sans pour autant balayer les réserves exprimées par les écrivains du Nouveau Roman et les structuralistes à l'égard du langage et de la narration traditionnelle. Pour reprendre la formule de Dominique Viart, ils rendent à la littérature sa « transitivité »³ : elle ne parle plus seulement d'elle-même, son rapport au monde est rétabli. Loin de l'utopie du « retour à la terre » esquissée dans les années soixante-dix, loin de l'école de Brive⁴ et de toute littérature de terroir, Michon, Bergougnieux et Millet font de leurs origines rurales une source de création langagière. Sylviane Coyault-Dublanchet montre en particulier que l'expérience diglossique du langage, dans une région où le patois, dans leur enfance, est encore beaucoup employé, fait naître très tôt « la conscience de la langue » qui apparaît « sous la forme d'un drame originel »⁵. Chez eux, l'écriture mime les effets de la voix, en particulier ceux de la conversation, dans l'œuvre de Millet. Peignant un paysage, cette écriture participe d'une nouvelle forme d'autobiographie – entre fiction et confession, pour Millet – et fait aussi renaître toute une époque. C'est ainsi que l'espace provincial, propice à l'introspection, permet de remonter dans le temps, voire même d'explorer les origines de notre être.

¹ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergougnieux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

² *Ibid.*, p.13.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, [2005], 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p.16. Dominique Viart et Bruno Vercier parlent alors de littérature « transitive ».

⁴ L'École de Brive rassemble des écrivains originaires de la région de Brive-la-Gaillarde, en Corrèze, tels que Claude Michelet ou Denis Tillinac, auteurs de romans de terroir évoquant le monde agricole et la vie des campagnes sous un angle généralement documentaire et pittoresque.

⁵ Sylviane Coyault-Dublanchet, *op.cit.*, p.44.

Cinq ans plus tard, Jean-Yves Laurichesse poursuit ces réflexions en proposant la première et unique monographie consacrée à Richard Millet, intitulée *Richard Millet : l'invention du pays*. Alors que Sylviane Coyault-Dublanchet étudiait essentiellement ce qui constituait alors la trilogie corrézienne (*La gloire des Pythre*, *L'amour des trois sœurs Piale* et *Lauve le pure*), la petite trilogie noire (*L'angélus*, *La chambre d'ivoire* et *L'écrivain Sirieix*) ainsi que quelques essais, en particulier *Le sentiment de la langue*, Laurichesse commente depuis ses débuts toute l'œuvre de Millet, qu'il envisage comme une entreprise se situant entre « restitution et légende »¹. C'est cette connaissance exhaustive et précise de tous les textes de Millet, y compris les recueils de nouvelles, souvent délaissés, qui fait l'intérêt de cette étude. On y perçoit les cycles successifs – aux deux trilogies mentionnées, on peut ajouter ce que Laurichesse nomme la « petite trilogie des adolescentes », composée de *Laura Mendoza*, *Le chant des adolescentes* et *Autres jeunes filles*, parus entre 1991 et 1998. Naviguant à travers ces textes, Laurichesse montre comment Millet a progressivement inventé Siom, transposition littéraire de Viam, son village natal, devenu le lieu matriciel du cycle corrézien. Il en détaille la topographie, la population, sans pour autant négliger l'importance du Liban pour l'écrivain qui y passa sept années de sa jeunesse, car c'est aussi le dialogue entre le « natal » et le « lointain », leur confrontation dialectique, qui a permis l'abandon d'une première manière, celle du récit court, souvent à forte teneur autobiographique, au profit d'une plongée véritable dans le romanesque, avec ses longues phrases, sa généalogie et sa portée légendaire, même si *Ma vie parmi les ombres*, paru en 2003, marque d'après Laurichesse un glissement du légendaire à la restitution, de la mémoire collective vers la mémoire individuelle, de la syntaxe vers la musique.

Sous l'impulsion de ces deux ouvrages, qui restent des références en matière d'études milletiennes, deux thèses sont consacrées à Millet. L'une est une étude comparative de l'écriture narrative dans les romans de Millet et de Michon² ; l'autre s'attache à mettre en évidence le glissement du personnel vers l'universel, notamment par la convocation des grands mythes³. Il faut surtout noter au même moment la parution d'un recueil d'articles et de deux numéros de revue entièrement consacrés à Richard Millet : *Richard Millet, la langue du roman*⁴ (2008) puis

¹ Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux-Titre », 2007.

² Laetitia Delassus, *L'écriture narrative de Pierre Michon et Richard Millet : « Vies minuscules », « La Grande Beaune », et « La Gloire des Pythre », « L'Amour des trois sœurs Piale » : étude comparative*, Jean-Pierre Moussaron (dir.), Université de Bordeaux 3, 2006.

³ Ján Drengubiak, *Richard Millet, du personnel vers l'universel*, Zuzana Malinovska-Salamonova et Sylviane Coyault (dir.), Université de Clermont-Ferrand 2.

⁴ Christian Morzewski (dir.), *Richard Millet : la langue du roman*, « Études Littéraires », Arras, Artois Presses Universitaires, 2008.

un numéro de la revue *Littératures*¹ (2010), et enfin un numéro de *Roman 20-50*² (2012). Cette série d'articles constitue une source très riche offrant un retour sur les questions géographiques posées par l'œuvre de Millet (Jean-Yves Laurichesse), sur la place du Liban (Charif Majdalani), mais surtout de la Corrèze, en particulier dans le « cycle siomois », autrement dit les récits se déroulant à Siom. Plusieurs critiques étudient la notion de pureté chez Millet (Christian Morzewski), ou les indices de son antimodernité, à la suite des recherches menées par Antoine Compagnon (Chantal Lapeyre-Desmaison, Fabrice Thumerel). Enfin, les questions stylistiques et narratives y occupent une place de choix, puisqu'y sont étudiés le rapport à la langue de Millet (Christian Morzewski), son usage de la parole (Évelyne Thoizet), de la voix, du silence (Marilyn Mattar), des focalisations, des répétitions, ou encore de la musique (Évelyne Thoizet, Gilbert Pons) ; d'autres recherches soulignent l'importance des références intertextuelles (Sylvie Ducas), avec une prédilection pour la référence au XVIIe siècle classique (Laurence Plazenet), ou commentent le système des personnages reparaissant et des extensions d'un récit à l'autre (Évelyne Thoizet). À la même époque, c'est-à-dire à la fin des années 2000, Millet est cité dans les grands ouvrages généralistes portant sur la littérature contemporaine, comme dans *La littérature française au présent*, de Dominique Viart et Bruno Vercier ou dans l'essai de stylistique *La langue littéraire*³ dirigé par Gilles Philippe et Julien Piat⁴, qui soulignent tous deux le caractère très reconnaissable de la phrase milletienne. Notons également les contributions d'Alexandre Gefen et Timothée Picard⁵, qui placent l'œuvre de Millet au cœur d'une réflexion sur les « Tombeaux de la littérature » publiée sur le site *Fabula*, en 2009.

Cette première série de publications critiques offre une source de réflexions très riche au chercheur. Toutefois, à l'exception de la monographie de Jean-Yves Laurichesse, elle se concentre presque exclusivement sur les grands romans du cycle corrézien, de *La gloire des Pythre* à *La confession négative* – même si l'essai *Le sentiment de la langue* y est souvent convoqué – au détriment des textes plus atypiques : premières œuvres ou romans postérieurs à

¹ Jean-Yves Laurichesse (dir.), « Richard Millet », *Littératures*, n°63, 2010.

² Christian Morzewski (dir.), « Richard Millet : *La Gloire des Pythre, Lauve le pur, Ma vie parmi les ombres* », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op.cit.*. Après avoir souligné la singularité des styles de Marcel Proust ou de Louis-Ferdinand Céline, qui ont su façonner une langue qui leur était propre, ils notent : « De même, dans la période contemporaine, on habitue son oreille à reconnaître les torsions de François Bon, l'orchestration de Richard Millet, les syncopes de Pascal Quignard, ou la frappe de Pierre Michon » (p.12).

⁴ Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

⁵ Alexandre Gefen, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html>, consulté le 3 août 2021. Timothée Picard, « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la "déclinologie" (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective) », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/picard.html>, consulté le 3 août 2021.

2009, recueils de nouvelles, récits de voyages, essais. Quant aux questions polémiques, elles y sont abordées uniquement sous l'angle littéraire de la catégorie des « antimodernes », qui a tendance à effacer la virulence, mais aussi la portée politique de textes qui sont parfois très contemporains.

b. 2012-2021 : jouer le romancier contre le polémiste

Après l'« affaire Millet », un malaise entoure son œuvre. Alors que Pierre Michon et Pierre Bergounioux, auxquels il avait d'abord été comparé, accèdent à une reconnaissance critique que signale la parution de monographies et d'un Cahier de l'Herne leur étant consacré¹, Richard Millet est désormais rattaché aux écrivains dits « néo-réactionnaires » tels que Renaud Camus, Maurice G. Dantec, Marc-Édouard Nabe ou Michel Houellebecq, quoiqu'il ne rencontre pas le succès commercial de ce dernier. Son œuvre n'est plus portée que par une critique scindée. C'est ce que révèlent les recueils *Lire Richard Millet* (2015)² et *Richard Millet*³ (2016), tous deux composés d'articles aux approches très hétérogènes. Le premier présente des études presque exclusivement littéraires. Son sommaire est à ce titre révélateur, puisqu'il y est surtout question des romans de Millet et de sa conception de la langue. Au fil des articles qui le composent, on perçoit nettement la volonté des spécialistes de Millet de continuer d'analyser son œuvre narrative en évitant la question politique, ou en rattachant cette dernière à des problématiques littéraires, ce qui revient parfois à en atténuer la portée. C'est le cas de Jean-Yves Laurichesse, dans son article au titre explicite, « Richard Millet ou la littérature même »⁴. Il y affirme la nécessité pour le critique milletien de tenir compte du corpus polémique, mais plaide pour une approche littéraire, estimant que la vision sociale et politique de Millet s'inscrit d'abord dans un rapport passionné à la langue et à l'écriture. C'est aussi l'approche choisie par Laurence Plazenet⁵, qui relit l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik* à la lumière des romans les plus récents de Millet, dessinant la figure de l'écrivain-combattant, qui devient artiste dans l'expérience du mal. Elle y parvient à la conclusion que, malgré les similitudes permettant de rapprocher Breivik de certains personnages de Millet, son goût pour les marques, son écriture

¹ Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), *Michon*, Cahier de l'Herne n°120, Paris, l'Herne, 2017 ; Jean-Paul Michel (dir.), *Bergounioux*, Cahier de l'Herne n°127, Paris, L'Herne, 2019.

² Mathias Rambaud (dir.), *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015.

³ *Richard Millet*, Paris, Léo Scheer, 2016.

⁴ Jean-Yves Laurichesse, « Richard Millet ou la littérature même », dans *Lire Richard Millet*, *op.cit.*, p.51-62.

⁵ Laurence Plazenet, « Capotes et kalachnikovs », dans *Lire Richard Millet*, *op.cit.*, p.79-147.

inspirée de Wikipédia en font l'inverse de Bugeaud ou de Sebastian, héros de *La confession négative* et *Une artiste du sexe*. Quant aux trois thèses consacrées à Millet au milieu des années 2010, elles portent sur des sujets strictement littéraires tels que la représentation du Liban, le mythe de l'enfance et les métamorphoses du temps¹.

En revanche, dans l'opus *Richard Millet* paru dans la collection « Écrivains d'aujourd'hui » chez Léo Scheer, on voit apparaître, aux côtés des études purement littéraires de Jean-Yves Laurichesse, Bruno Chaouat, Chantal Lapeyre ou Patrick Vayrette, les approches plus partisans de Romaric Sangars, Mohamed Djihad Soussi ou Ramón Romero Naval, soutiens affichés de l'écrivain qu'ils jugent injustement persécuté et dont ils prennent la défense de façon parfois très lyrique. Telle est également la posture de Muriel de Rengervé qui publie, avec *L'affaire Richard Millet*², une étude très documentée, mais qui tend à prendre à la lettre toutes les déclarations de l'écrivain. Face à elle, Ivan Jaffrin, chercheur en sciences sociales, propose une analyse plus distanciée de ce scandale en le rapprochant de l'« affaire Renaud Camus »³, suivant une démarche comparable à celle de Jérôme Meizoz, qui parle quant à lui de « scénario Céline »⁴. Dans ces derniers textes, le discours idéologique de Millet focalise toutes les attentions. Il est vrai que l'écrivain a publié, depuis 2005, un nombre très important d'essais ou de courts textes d'idées, au point que l'on a pu croire à un abandon du roman au profit de l'œuvre polémique. En réalité, le récit et la fiction tiennent toujours une place importante dans le corpus milletien, si l'on pense aux recueils de nouvelles *Trois légendes* (2013), *Jours de lenteur* (2016) et *Humaine comédie* (2021), aux romans *Province* (2016) *La nouvelle Dolorès* (2017) et *Étude pour un homme seul* (2019), ou aux courts récits *Sous la nuée* (2014) et *Rouge-gorge* (2018), qui n'ont quasiment pas été étudiés.

Au sein de cette critique déjà riche, une place reste donc à prendre, celle d'une étude littéraire capable de prendre en considération le romancier aussi bien que le polémiste avec la distance critique qui s'impose, et de s'emparer des textes jusque-là perçus comme « mineurs », afin d'évaluer clairement la position de Richard Millet dans la littérature contemporaine.

¹ Hala Dika, *Le Liban de Richard Millet : entre mémoire et imagination*, Jean-Yves Laurichesse (dir.), Université Toulouse Le Mirail, 2013 ; Rachel L'Taif, *Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet*, Jean-Yves Laurichesse (dir.), Université Toulouse Le Mirail, 2013 ; Nour El Houda Ben Nejma, *Le temps en métamorphose dans les œuvres de Richard Millet : "La Gloire des Pythre", "Lauve le pur", "L'Amour des trois sœurs Piale" et "Ma vie parmi les ombres"*, Guy Larroux et Amor Seoud (dir.), Université de Toulouse 2 et Université du Centre (Sousse, Tunisie), 2015.

² Muriel de Rengervé, *L'affaire Richard Millet : critique de la bien-pensance*, Paris, Léo Scheer, 2013.

³ Ivan Jaffrin, « L'affaire Richard Millet ou la critique radicale de la société multiculturelle », *CONTEXTES*, Varia, 31 octobre 2015. [En ligne] <http://journals.openedition.org/contextes/6100>, consulté le 03 août 2021.

⁴ Jérôme Meizoz, « Richard Millet : le scénario Céline », dans Pascal Durand et Sarah Sindaco (dir.), *Le discours néo-réactionnaire*, Paris, CNRS Editions, 2015, p.281-295.

c. *La scatologie, thème marginal dans la critique milletienne*

Cette place, je n'ai d'abord pas voulu la prendre. C'est la scatologie, comme thème littéraire, qui a fait naître en moi l'envie de réaliser une thèse, en particulier après la lecture en 2006 des *Bienveillantes* de Jonathan Littell et, quelques années plus tard, des passionnants articles d'Édith Perry¹, Helena Duffy² et Sabine van Wesemael³, qui accordent une place importante à l'analyse du rôle de l'excrémentiel, de l'abjection et de toute forme de liquéfaction dans ce vaste roman. La récurrence des scènes scatologiques dans le corpus patrimonial de François Rabelais à Michel Tournier m'a d'abord poussée à relire Bakhtine, puis à focaliser mon attention sur les œuvres de la deuxième moitié du XX^e siècle, en particulier le récit de déportation de Robert Antelme, *L'espèce humaine*, et les romans de Samuel Beckett, avec la volonté de comprendre comment un thème traditionnellement comique avait pu devenir, dans le récit moderne, un symbole tragique. C'est dans un deuxième temps que j'ai découvert la présence de passages consacrés à l'excrémentiel dans plusieurs romans de Millet, à commencer par *Lauve le pur*. Il m'a ensuite fallu lire progressivement une part de plus en plus importante du corpus milletien pour réaliser l'ampleur de ce motif, ainsi que la multiplicité de ses usages et de ses symboliques chez Millet. Alors, et seulement alors, s'est imposée l'idée d'une étude monographique, soutenue par la conviction que, par l'analyse des représentations du corps, en particulier du corps excréteur, l'on pourrait relier tous les pans d'une œuvre qui semblait pourtant très hétérogène. La scatologie renvoie d'abord chez Millet au monde de l'enfance, à ses maladies, ses humiliations, mais aussi à un usage du corps dépourvu de barrières morales, proche de l'innocence, notion dont l'importance dans l'œuvre de Millet a déjà été soulignée⁴. Comparable à la boue, la matière fécale révèle l'animalité de l'homme et renvoie à la terre, au monde rural ; elle a partie liée aussi avec la guerre, le dérèglement et l'explosion des corps, c'est pourquoi elle tisse un lien entre les récits corréziens et les récits libanais de Richard Millet. Car le corps est un autre thème central, et c'est aussi lui que l'on explore à travers la scatologie, corps désirant, jouissant – l'animalité ayant partie liée avec la sexualité – ou corps souffrant,

¹ Édith Perry, « Rêves et fantasmes dans *Les Bienveillantes* », dans Murielle Lucie Clément (dir.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge OpenBook Publishers, 2010, p.125-139.

² Helena Duffy, « Max Aue, un nazi peu typique ? L'abjection comme moteur de la Shoah : une lecture kristevienne des *Bienveillantes* », *ibid.*, p.299-316.

³ Sabine van Wesemael, « A propos des corps liquides », *ibid.*, p.317-330.

⁴ Guy Larroux, « Glorieuse idiotie », *Littératures*, n°63, 2010, p.85-100 et Bruno Chaouat, « Rhapsodie sur le thème de l'idiotie », dans *Lire Richard Millet, op.cit.*, p.63-78.

expérimentant dans sa chair la fuite du temps, la mort, voire le déclin d'une communauté et de tout un peuple. Enfin, la représentation de l'homme excréteur est un parti pris métaphysique et littéraire, un choix à la fois réaliste et symbolique, une provocation paradoxale, chez un auteur qui se dit épris de pureté. Toutes ces thématiques – l'enfance, la ruralité, le Liban, la sexualité, le temps qui passe, la décadence de notre société, la quête d'une transcendance, les réflexions sur l'écriture et la littérature – ont déjà été explorées de façon plus ou moins approfondie, dans les thèses, les ouvrages ou les articles que nous avons cités. Pourtant, jamais ils n'ont été rattachés par ce lien caché qui n'a été envisagé que de manière ponctuelle et très circonscrite.

De manière générale, les études scatologiques en littérature sont rares, malgré le mouvement initié en 1970 par Mikhaïl Bakhtine, à la publication de son essai *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Bakhtine est alors le premier critique à proposer une réflexion d'importance sur le « bas corporel » en littérature, en introduisant la notion de « carnavalesque ». Il montre notamment que la béatitude provoquée par le torcheul qu'élit Gargantua, « un oyzon bien dumeté », est une version dégradée de la béatitude spirituelle, céleste, car elle vient d'un orifice évoquant la porte de l'enfer bien plus que celle du paradis. Elle rappelle en cela l'inversion du haut et du bas qui a cours lors du carnaval. Selon Bakhtine, ce mouvement vers le bas, qui traverse l'œuvre de Rabelais, et dont le goût pour l'excrémentiel est la meilleure illustration, donne au monde un aspect « plus matériel, plus proche de l'homme et de son cœur, plus compréhensible, accessible, facile » tandis que le discours sur le monde prend « des accents différents, familiers et gais, dénués de peur »¹. Ainsi, à la Renaissance, le corps permet-il de penser le monde. Depuis la parution de cet ouvrage de référence, la question scatologique est toutefois globalement restée cantonnée aux études portant sur le Moyen Âge et la Renaissance, comme le confirme la publication en 2004 du recueil d'articles *Fecal Matters in Early Modern Literature*², ou celle, en 2011, d'un numéro de la revue *Questes* intitulé *Grivoiserie, pornographie, scatologie*³. Il n'y a guère que le numéro de 2001 de la *Revue des Sciences Humaines* – dont le titre, « Petits coins, lieux de mémoire »⁴, détourne celui du célèbre ouvrage collectif dirigé par Pierre Nora –

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [1970], traduit du russe par Andrée Robel, Gallimard, « Tel », 1982, p.377.

² Jeff Persels et Russell Ganim (dir.), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art : Studies in Scatology*, New York, Routledge, 2004.

³ « Grivoiserie, pornographie, scatologie », *Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, n°21, juin 2011.

⁴ André Benhaïm et Michel Lantelme (dir.), « Petits coins, lieux de mémoire », *Revue des Sciences Humaines*, n°261, 1/2001.

pour envisager l'importance au XX^e siècle d'un thème qui, après Rabelais, Sade, Hugo et Zola, inspira pourtant des écrivains aussi importants que Proust, Céline, Bataille, Beckett ou Duras¹.

Ma démarche est toutefois guidée par quelques critiques ayant ouvert la voie à une étude scatologique de l'œuvre de Millet, à commencer par Sylviane Coyault, qui lance en 2010 plusieurs pistes d'interprétation importantes dans son article « La soupe et autres cuisines de Richard Millet »². Elle y relie d'abord l'intérêt de Millet pour l'alchimie digestive à sa fascination pour la mort, et Jacques Poirier³, après elle, a mis en évidence la symbolique métaphysique de l'excrément, qui rend visible, dans *La gloire des Pythre*, la misère de l'homme frappé du sceau du péché originel, abandonné de Dieu et tragiquement livré au temps. Sylviane Coyault interprète également le motif excrémental en termes politiques, y voyant une preuve de la « hantise de la culture déchue, de la barbarie croissante »⁴ de Millet. L'idée a été reprise et développée par Christian Morzewski⁵, Fabrice Thumerel⁶ Chantal Lapeyre-Desmaison⁷, qui ont vu dans la débâcle intestinale de Thomas Lauve, au début de *Lauve le pur*, l'expression d'un rejet du monde contemporain jugé obscène, le signe d'une « nausée antimoderne »⁸. Enfin Sylviane Coyault montre que le travail d'ingestion, de digestion et d'excrétion renvoie dans l'imaginaire de Millet au travail de l'écrivain, idée qu'a développée Zuzana Malinová⁹ et sur laquelle je reviendrai dans ma dernière partie.

C. Enjeux et méthodologie

J'ai bien conscience de m'être engagée, et d'entraîner avec moi mes lecteurs dans un travail doublement rebutant, puisqu'il porte non seulement sur un écrivain devenu « infréquentable »¹⁰, dont les livres ne sont même plus recensés dans la presse, mais aussi sur

¹ Il faut cependant noter l'organisation récente de deux colloques consacrés à la scatologie : le colloque Jeunes Chercheurs « Tummy Trouble : le ventre dans la littérature, la philosophie et la culture française et francophone » qui s'est tenu le 10 novembre 2018 à Londres, et le colloque « Merde ! Poétiques, politiques et pratiques excrémentielles dans la littérature et les arts visuels français et francophones » organisé les 8 et 9 octobre 2021 par la Texas Tech University.

² Sylviane Coyault, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », *Littératures*, n°63, 2010, p.9-18.

³ Jacques Poirier, « *Anus mundi* ou le glas des Pythre », *Roman 20-50*, n°53, p.11-20.

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ Christian Morzewski, « *Lauve* l'impur ou la question de la modernité », *Littératures*, n°63, 2010, p.101-110.

⁶ Fabrice Thumerel, « Une *Nausée* antimoderne : *Lauve le pur* ou la *confession négative* d'un Autre du siècle », *ibid.*, p.47-62.

⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, « Corporéités, gestualités, espaces dans *Lauve le pur* », *ibid.*, p.37-46.

⁸ Fabrice Thumerel, art.cit..

⁹ Zuzana Malinová, « Richard Millet : " Le style est bien le refuge de la vérité" », *Jazyk a kultúra*, cislo 1/2010.

¹⁰ Voir Angie David, *Réprouvés, bannis, infréquentables*, Paris, Léo Scheer, 2018.

un thème qui constitue peut-être l'ultime tabou de nos sociétés occidentales contemporaines¹. Ce choix pose des problèmes spécifiques – des problèmes d'ordre moral, esthétique, et méthodologique.

a. *Échapper à l'infamie ?*

Il s'agit d'abord d'essayer d'échapper à l'infamie d'un tel sujet, qui suscite l'abjection telle que l'a décrite Julia Kristeva dans son essai *Pouvoirs de l'horreur*. L'abjection est un sentiment de dégoût, « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »². C'est un rejet – de la nourriture, du cadavre, du crime, de la corruption – qui se traduit par un haut-le-cœur, ou par des vomissements par exemple. Pourtant, l'horreur attire autant qu'elle inquiète, et nous adoptons face à elle la paradoxale attitude de Léontios telle que la décrit Platon au livre IV de *La République*, lorsqu'il se trouve confronté à des cadavres suppliciés : si nous détournons dans un premier temps les yeux, le désir de voir est plus fort, et la fascination finit par prendre le pas sur le dégoût. L'excrément, qui occupe un ambigu entre-deux, à la frontière du dehors et du dedans, de l'étrange et du familier, provoque naturellement l'abjection. À la fin des années trente, il a fasciné certains membres du Collège de Sociologie qui y voyaient une incarnation paradoxale du sacré. Si l'on se réfère au sens étymologique du terme, qui découle du latin *sacer*, le sacré relève d'un domaine séparé, inviolable, presque divin, pouvant appeler tout à la fois un respect absolu et une forme de crainte³ ; il devient alors l'exécration et, s'inscrivant du côté de la souillure et du péché, ce sacré « gauche » peut intégrer l'objet typiquement tabou et intouchable que constitue l'excrément. Symboliquement, l'excrément incarne cette qualité paradoxale des êtres et des choses qui n'ont aucune utilité dans l'économie du travail ou de la pensée, restant improductifs, inassimilables,

¹ Voir Jeff Persels et Russell J. Ganim, « Scatology, the Last Taboo : Introduction to Fecal Matters in Early Modern Literature and Art », dans *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art: Studies in Scatology*, op.cit., p.XIII-XXI.

² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p.9.

³ Pour Freud, qui s'inspire des travaux du linguiste Carl Abel, le mot *sacer*, tout comme le mot *altus*, qui signifie à la fois élevé et profond, témoignent d'un état de la langue primitif dans lequel les mots pouvaient être porteurs de sens opposés. Voir « Des sens opposés dans les mots primitifs », [1910], *Essais de psychanalyse appliquée*, [1933], Paris, Gallimard, « Idées », 1971, p.59-67. Cette thèse a été contestée par Émile Benveniste dans « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », [1956], *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 75-87. Pour Benveniste en effet, il n'y a pas de sens opposés dans les mots *altus* ou *sacer*, qui traduisent toujours, soit l'éloignement sur un axe vertical, soit l'entrée dans une sphère qui dépasse l'humain.

purs déchets voués uniquement à l'excrétion, à la marginalité, à l'exclusion, mais aussi à une forme de sacralisation¹, c'est pourquoi pour Georges Bataille, l'hétérologie, qui est l'étude de cette marginalité à laquelle il se consacre, est une scatologie. Or, ce qui fascine précisément Bataille, c'est « le lieu où le sacré gauche est transformé en sacré droit, l'objet de répulsion en objet d'attraction et la dépression en excitation »², et ce lieu est celui d'une extase mystique qui rend l'excrément non plus haïssable, mais désirable, au même titre que la folie ou la mort, en ce qu'il offre un accès à l'inconnu.

Cet érotisme bataillien de l'excrément a sans doute préparé les réflexions de Jacques Lacan sur *l'objet a*, défini comme un objet spéculatif sur lequel se cristallise le désir. Or ce désir, dans les premières années de l'enfant, se porte sur des objets de jouissance qui sont à la frontière du moi et de l'autre, mamelon, phallus ou fèces, dont l'importance a d'abord été soulignée par Sigmund Freud, puis par Karl Abraham, lorsqu'ils ont défini le stade anal. Vers l'âge de deux ou trois ans, lorsque l'enfant parvient à contrôler ses fonctions excrétoires, il découvre que l'anus est une zone érogène et éprouve du plaisir à retenir le fruit de ses entrailles, affirmant ainsi sa puissance et son opposition au désir parental, ou au contraire à expulser la matière fécale, perçue comme un don à la mère. C'est elle qui fait naître chez l'enfant un sentiment de dégoût à l'égard des excréments, qu'il manipule par ailleurs avec plaisir. L'attirance pour les déjections est donc progressivement refoulée, sublimée par le plaisir du modelage, de la sculpture, ou transformée en intérêt pour l'argent³. Elle sera dès lors considérée comme une forme de régression, un enfantillage, et le discours scatologique, comme une grossièreté facile. Ce que nous révèlent Julia Kristeva, Georges Bataille et Jacques Lacan, c'est que, universel et banal, l'excrément ne cesse de diffuser, pour des raisons sociologiques et psychanalytiques, un scandaleux et révoltant parfum d'interdit ; symbole d'infantilisme et d'animalité, il semble pourtant incarner quelque chose qui nous dépasse et suscite, pour reprendre la formule de Bataille, « attraction et répulsion ».

Attraction et répulsion, tels sont les sentiments que le lecteur peut également éprouver à l'égard de Richard Millet. Auteur d'une œuvre aussi riche que prolifique, il est admiré souvent pour la singularité de son style, la profondeur avec laquelle il a évoqué la disparition des figures et des mœurs de sa Corrèze natale, sa connaissance du monde oriental, lui qui grandit au Liban,

¹ Georges Bataille, *La structure psychologique du fascisme*, [1933], Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

² Georges Bataille, « Attraction et répulsion. II. La structure sociale », exposé prononcé devant le Collège de sociologie le 5 février 1938, dans Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie : 1937-1939*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1995, p.164.

³ Sigmund Freud, « À partir de l'histoire d'une névrose infantile », [1914], *Œuvres Complètes. Psychanalyse*, vol. XIII, André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche (éd.), Paris, PUF, 2005 p.69-86.

ou encore son érudition littéraire, musicale et cinématographique. D'un autre côté, son discours farouchement hostile à l'immigration extra-européenne, sa fascination trouble pour la violence et la pureté ainsi que ses diatribes contre la médiocrité de la production littéraire contemporaine ont suscité de vifs mouvements de rejet qui ont contribué à le placer progressivement en marge du milieu éditorial parisien. Au début de l'essai *Arguments d'un désespoir contemporain*, pourtant paru avant l'« affaire Millet », l'écrivain envisage ce qu'il considère comme des malentendus entourant son œuvre, et qui ont d'après lui contribué à sa mauvaise réputation, à la « haine qu'on [lui] voue »¹. Il revient d'abord sur les accusations d'apologie à la pédophilie, essuyées après la publication de *Laura Mendoza*, *Le chant des adolescentes* et *Autres jeunes filles*, récits ou recueils de nouvelles dans lesquels il faisait l'éloge de la beauté naissante des adolescentes et évoquait le jeu de séduction qui s'opérait entre lui et ses élèves, lorsqu'il enseignait. Millet sait également, et il l'écrit, qu'on s'est détourné de ses livres car on voit en lui un islamophobe, un homophobe, un élitiste, un xénophobe ou un raciste. Il place toutefois au cœur de ces griefs d'ordre moral trois accusations portant sur ses choix d'écriture. D'après lui, son œuvre inspire aussi le rejet car elle est perçue soit comme relevant de la littérature de terroir, pour les romans, soit de l'écriture pamphlétaire, pour les essais. Surtout, ses livres sont scatologiques, ce qui achève de le faire entrer dans l'abject.

Or, à trop écrire sur l'abject, on risque de s'y trouver happé, et l'on pourrait appliquer au critique la mise en garde que Julia Kristeva destinait, en introduction de son essai, aux écrivains de l'abjection :

[...] *comme le sentiment d'abjection est à la fois juge et complice de l'abject, ainsi l'est la littérature qui s'y confronte. Aussi pourrait-on dire qu'avec cette littérature-là s'accomplit une traversée des catégories dichotomiques du Pur et de l'Impur, de l'Interdit et du Péché, de la Morale et de l'Immoral.*

*Pour le sujet solidement installé dans son surmoi, une telle écriture participe nécessairement de l'entre-deux qui caractérise la perversion ; et pour cette raison, elle provoque à son tour de l'abjection.*²

Ainsi, étudier la scatologie dans l'œuvre de Richard Millet fait irrémédiablement planer de multiples soupçons sur un chercheur, aussi sain d'esprit puisse-t-il paraître. Le thème de l'excrémentiel fait naître d'abord des soupçons d'incompétence ou de légèreté, tant il semble manquer de sérieux, de profondeur et de noblesse – un sujet de thèse littéralement impossible, en particulier dans le domaine littéraire où il reste, on l'a dit, peu exploré, si ce n'est sous la forme d'articles ponctuels, tandis que les sciences sociales ont, dans la lignée des travaux de

¹ Richard Millet, *Arguments d'un désespoir contemporain*, Paris, Hermann, 2011, p.35.

² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, op.cit.*, p.23.

Norbert Elias¹, largement investi ce champ de recherche, en particulier grâce à Alain Corbin² ou Henri-Roger Guerrand³. Tout au plus veut-on bien concéder une approche psychanalytique, mais alors ce sont des soupçons de névrose ou de perversion qui surgissent, renforcés par l'idée que les femmes sont naturellement exclues du cercle d'infamie entourant la scatologie. Les personnages de Millet eux-mêmes expriment à plusieurs reprises dans son œuvre l'impossibilité dans laquelle ils sont d'imaginer que leur mère ou leur maîtresse puisse être soumise aux fonctions naturelles les plus basses. Cette idée est si fortement ancrée dans les mentalités que jusqu'au vingtième siècle, aucune politique urbaine n'envisageait de concevoir des toilettes publiques pour femmes : seuls des cabinets pour hommes étaient installés⁴. Force est de constater qu'il s'agit bien souvent d'une obsession ou d'un amusement plutôt masculin, chez les artistes comme les chercheurs. Duras, pourtant, a brisé le tabou il y a longtemps déjà, en décrivant dans les moindres détails la « merde [...] inhumaine »⁵ de Robert Antelme au retour des camps, dans *La douleur*.

D'autres réserves sont liées au choix de Millet lui-même, qui fait planer des soupçons de sympathies politiques pour l'extrême droite, ceux que j'ai pu lire parfois dans les yeux des libraires de l'Est parisien où j'habite, et chez qui je me suis fait plusieurs années durant livrer les dernières parutions de Millet, dont bien entendu ils n'ont aucun livre en stock. Ces soupçons-là sont peut-être les plus faciles à balayer, quoiqu'ils aient suscité le cas de conscience le plus tenace ; car, sans partager les idées de Millet, on est en droit de se demander s'il est raisonnable, ou même utile, de les étudier, et donc de les relayer. On ne peut en effet feindre de croire que les opinions de l'écrivain relèvent d'un champ purement spéculatif, avant tout provocateur, et trop confidentiel pour porter à conséquence. Le manifeste de Brenton Tarrant, terroriste australien ayant causé la mort de cinquante-et-une personnes dans un double attentat contre des mosquées, en Nouvelle-Zélande, a récemment mis en évidence la circulation et la récupération des thèses antimigratoires françaises par l'ultradroite néonazie violente. Intitulé *The Great Replacement*, il s'inspirait de la théorie du Grand Remplacement développée par Renaud Camus, dont Millet est idéologiquement proche. Après sept ans consacrés à l'étude de Millet,

¹ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, [1^{ère} éd. 1939, 2^e éd. 1969], traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

² Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social (XVIIIe-XXIe siècles)*, [1982], Paris, Flammarion, « Champs histoire », 2008.

³ Roger-Henri Guerrand, *Les lieux : histoire des commodités*, [1985], Paris, La Découverte, 2005.

⁴ *Ibid.* Évoquant un projet de pavillons d'aisance mixte finalement abandonné, en 1859, Guerrand note : « Il était encore trop tôt pour considérer les femmes "honnêtes" autrement que comme d'angéliques créatures, sans désirs et constipées » (p.118).

⁵ Marguerite Duras, *La douleur*, [1985], Paris, Gallimard, « Folio », p.73.

je me retrouve d'une certaine manière dans la position du narrateur de *L'invention du corps de saint Marc*, ce jeune Libanais chargé de raconter les derniers jours de Marc, premier double fictionnel de Richard Millet duquel il s'est occupé tout au long de sa maladie, sans être tout à fait sûr de la pertinence de son choix : « et voilà que je décidais de me vouer tout entier à un être inutile, condamné, détestable par bien des côtés »¹.

Faut-il pourtant échapper à l'infamie ? Le rôle de la littérature n'est-il pas, comme le suggérait Foucault, d'explorer l'infâme, c'est-à-dire l'ignoble, l'indigne, mais aussi ce qui a mauvaise réputation, ou ce qui est diffamé ?

[...] [L]a littérature fait donc partie de ce grand système de contrainte par lequel l'Occident a obligé le quotidien à se mettre en discours ; mais elle y occupe une place particulière : acharnée à chercher le quotidien au-dessous de lui-même, à franchir les limites, à lever brutalement ou insidieusement les secrets, à déplacer les règles et les codes, à faire dire l'inavouable, elle tendra donc à se mettre hors la loi ou du moins à prendre sur elle la charge du scandale, de la transgression ou de la révolte. Plus que toute autre forme de langage, elle demeure le discours de l'« infamie » : à elle de dire le plus indicible – le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'« honte ».²

Ce rôle transgressif de la littérature, le critique se doit de l'assumer à son tour, à moins d'en rester à la surface des choses et des œuvres. L'infâme a été la grande affaire des artistes du XXe siècle et, d'une certaine manière, l'intérêt porté par Bataille à l'excrémentiel inaugure une modernité qui s'est construite dans la transgression et la confrontation à l'abjection. Julia Kristeva relie cette tendance à la perte d'influence de la Religion, de la Morale et du Droit, qui avaient jusqu'alors pour fonction de cadrer ou d'écarter « cet entre-deux pervers de l'abjection »³ en interdisant le meurtre, ou en édictant des interdits alimentaires, par exemple. Faisant le constat de leur impuissance à l'époque moderne, l'écrivain, « fasciné par l'abject, en imagine la logique, s'y projette, l'introjecte, et pervertit la langue – le style et le contenu – en conséquence »⁴. C'est ce que font Dostoïevski, Proust, Joyce, Borges ou Artaud, que Kristeva prend pour exemples, et surtout Céline, auquel elle consacre la deuxième moitié de son essai. Or, ce sont les écrivains mêmes dont Millet se veut l'héritier. Grand lecteur de Bataille et de Proust, il croit profondément que le rôle de la littérature est de sonder l'innommable et renvoie ses détracteurs à Rabelais, à Céline et aux « femmes en train d'uriner et de déféquer dessinées par Rembrandt »⁵, lorsqu'il s'agit de justifier ses penchants scatologiques.

¹ *L'invention du corps de saint Marc*, p.57.

² Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits, tome II (1976-88)*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p.253.

³ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.23.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Arguments d'un désespoir contemporain*, p.36.

À l'image de Bataille, Blanchot, Klossowski ou Pasolini qui, au cœur du XXe siècle, ont redécouvert l'œuvre éminemment scatologique de Sade¹, je propose donc de prendre l'excrémentiel, souvent considéré comme l'apanage de la farce médiévale² ou du grand rire rabelaisien, au sérieux³. Et puisque Millet est l'écrivain qui en fait aujourd'hui l'usage le plus systématique et le plus riche, son œuvre doit naturellement attirer toute notre attention. C'est peut-être aussi parce que je ne partage pas de nombreuses idées exprimées par Richard Millet que son œuvre me semble digne d'intérêt car, comme le formule très justement le personnage de Nada dans *Le sommeil sur les cendres*, le rôle de la littérature est de nous permettre d'adopter un autre point de vue, de nous faire vivre « d'autres existences que la [nôtre] »⁴, de nous faire pénétrer dans un esprit dont la logique et les perceptions ne sont pas semblables aux nôtres. À l'image des « ego expérimentaux » dont parlait Milan Kundera, par lesquels un écrivain nous invite à pénétrer dans la conscience d'êtres parfois très éloignés de nous, Millet et ses personnages, parce qu'ils sont souvent antipathiques, nous contraignent à « discuter nos systèmes de valeurs et nos styles de vie en interrogeant notre "résistance imaginative" »⁵. Cette expérience de l'altérité qu'Alexandre Gefen nomme « exotisme cognitif » relève indéniablement d'une forme de plaisir littéraire. Ainsi, en adoptant une posture marginale et provocatrice et en développant son univers singulier au fil de ses livres, Millet nous fait « visiter des territoires intérieurs inédits, au profit de notre agilité éthique et de notre capacité à appréhender des existences pour elles-mêmes, dans leur propre importance, leur propre valeur et leurs propres interrogations »⁶. Ce type de lecture suppose bien évidemment une distance critique, et même une posture éthique solide qui permette de formuler, quand il le faut, un jugement moral, sans empêcher toutefois de rendre justice à la complexité des textes et de l'écrivain, mais aussi aux impressions et aux émotions parfois contrastées qu'ils suscitent – mélange d'enthousiasme, d'admiration, d'empathie, d'amusement parfois, voire de

¹ A ce sujet, voir notamment Michel Delon, « L'obsession anale de Sade », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n°361, 2010/3, p.131-143.

² Le thème scatologique traverse surtout les fabliaux, tels que *Charlot le Juif* ou *Jouglet*, la chanson *Audigier*, ou encore *Le roman de Renart*, pour lequel Millet a déjà dit toute son admiration, voyant dans le renard « une figuration acceptable » de l'écrivain (*L'enfer du roman*, frag.17, p.23). Dans *L'innocence*, Duparc lit d'ailleurs à Aloysius des passages du *Roman de Renart*, le soir (*L'Innocence*, p.96).

³ J'emprunte cette formule à Eric Marty et à son essai *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, 2011.

⁴ Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.126.

⁵ Milan Kundera, *L'art du roman*, [1986], Paris, Gallimard, « Folio », p.171. Cité par Alexandre Gefen dans *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Corti, « Les Essais », 2017, p.168.

⁶ Alexandre Gefen, *op.cit.*, p.168.

connivence, mais aussi de désapprobation, d'agacement, de lassitude ou même de dégoût. C'est donc bien à « un assouplissement du surmoi »¹, que nous invite cette littérature de l'abjection.

b. *Élaborer un métalangage*

Une fois cette démarche assumée, il faut encore choisir les mots, sauf à retrouver la verve de Panurge qui, à la fin du *Quart Livre*, s'exclamait : « Ha, ha, ha ? Houay ? Que Diable est cecy ? Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matiere fecale, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumée, estront, scybale ou spyrathe ? »². Millet, en tant qu'écrivain, emploie des termes très variés pour évoquer l'excrémentiel en fonction du contexte et du registre choisis, parlant d'excrément, d'étron, de fiente, de crotte, de merde, de fèces, de cagaille, de bouse, de fumier, de matière ou d'immondice. Ses personnages défèquent, fientent, caguent, vident leurs entrailles, ils s'accroupissent, se délivrent ou se soulagent dans des lieux divers : toilettes, cabinets, latrines, cabanes, guérites, édicules. Tous ces termes ne conviennent pas toujours à l'analyse, qui cherche à nommer sans euphémiser, ni tomber dans la trivialité. L'un des pièges d'une telle étude, auquel nous n'avons pas toujours échappé, est celui de l'humour scatologique. L'excrémentiel est un sujet scabreux, qui pousse certains commentateurs à tenter de désamorcer les tensions qu'il suscite par une forme de distance amusée, en employant notamment des jeux de mots. On observe ainsi chez de nombreux critiques de la scatologie une certaine virtuosité langagière, perceptible chez Dominique Laporte, par exemple, psychanalyste lacanien auteur d'une *Histoire de la merde*³ ou, de façon plus triviale, dans le mémoire de master que Valentin Boragno a consacré à la scatologie dans la trilogie beckettienne⁴, dont les titres et intertitres jouent sur un langage volontairement cru (citons, par exemple : « Chier sur la pensée », « Maia, merde : chier sur la vie », « Faire chier », « Un monde de merde : se faire chier »). Le risque est alors que le ludique prenne le pas sur l'analyse, que le goût de la formule conduise à une simplification des idées.

L'hégémonie que peut rapidement exercer le langage psychanalytique constitue un deuxième écueil, car ce type de vocabulaire comporte un risque d'écraser le texte et d'enfermer

¹ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.23.

² François Rabelais, *Le Quart Livre*, [1522], Genève, Droz, 1947, p.270.

³ Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, [1973], Paris, Christian Bourgois, 2003.

⁴ Valentin Boragno, *La scatologie dans la trilogie beckettienne*, Université paris III, Master 1, 2006. [En ligne] https://www.memoireonline.com/02/13/6934/m_La-scatologie-dans-la-trilogie-beckettienne.html, consulté le 3 août 2021.

l'auteur dans la pathologie. L'approche psychanalytique offre certes des grilles interprétatives passionnantes sur la question scatologique qu'elle a su largement explorer, avec Sigmund Freud et Karl Abraham, en particulier. Les travaux de Serge Doubrovsky, qui voit dans l'épisode de la madeleine chez Marcel Proust un fantasme de digestion œdipien, suffisent à illustrer l'intérêt de tels apports dans la critique littéraire. Doubrovsky rappelle que l'expérience de la réminiscence se produit également dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur* lorsque le narrateur, qui se promène au jardin des Champs-Élysées en compagnie de Gilberte, escorte Françoise dans « un petit pavillon treillissé de vert » abritant des water-closets. L'odeur de renfermé qu'exhalent des murs humides de l'entrée fait brusquement ressurgir le parfum de la petite pièce de l'oncle Adolphe, à Combray, et pénètre le narrateur d'un « plaisir consistant auquel [il] ne pouva[i]t s'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexplicée et certaine »¹. Rapprochant ces deux épisodes de mémoire involontaire, Doubrovsky propose de voir dans l'ingestion de la madeleine trempée dans du thé, une métaphore œdipienne (il faut avaler la mère, et donc la tuer, et même la « chier »), et une métaphore de la création (c'est en digérant la matière familiale que Proust peut donner naissance à l'œuvre)². De telles analyses peuvent éclairer certains passages de l'œuvre de Millet, tout comme les travaux de Klaus Theweleit³, que j'utiliserai. Ce théoricien de la littérature allemand étudie l'image fantasmatique que les « mâles-soldats » officiant dans les corps francs allemands de l'entre-deux-guerre se font de leur propre corps, mais aussi de la féminité à la lumière de *l'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, constatant que cette image s'exprime, comme souvent chez Millet, à travers les motifs de l'affaissement ou de l'écoulement. La tentation de mobiliser l'appareil critique psychanalytique est d'autant plus grande que Millet apparaît souvent comme un cas clinique idéal, écrivain enfermé dans une logique de persécution frôlant la paranoïa, adulte dont on peut se demander s'il n'a pas refoulé l'homosexualité affleurant dans ses premiers textes, et qui semble maintenu dans un conflit œdipien avec le père, figure d'une extrême dureté et d'une terrible violence. Toutefois cette approche, qui ne pourrait de toute façon être menée que par un psychanalyste, a ses limites en ce qu'elle est globalisante – une fois le diagnostic posé, la

¹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, [1918], Paris, Gallimard, « Pléiade », 1987, p.483.

² Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, [1974], Grenoble, Ellug, 2000, p.40-44, notamment. Pour une étude sur l'importance des lieux d'aisance dans l'œuvre de Proust, voir André Benhaïm, « Trous de mémoire : les passages secrets de Marcel Proust », *Revue des sciences humaines*, n°261, janvier-mars 2001, p.181-201, ou Thanh-Vân Ton-That, « Le rire scatologique chez Proust », *Humoresques*, n°22, juin 2005, p.73-81.

³ Klaus Theweleit, *Fantasmalogies*, [*Männerphantasien*, 1977-1978], traduit de l'allemand par Christophe Lucchese, Paris, L'Arche, 2016.

lecture risque de devenir univoque. Il ne s'agit donc pas de rejeter la psychanalyse, bien au contraire, mais de l'inclure dans une démarche plus large qui puisse rendre compte aussi des choix littéraires et idéologiques conscients de l'auteur.

c. *De la critique thématique à une « scatopoétique »*

C'est sans doute la critique thématique qui représente le mieux la méthode que j'ai tenté de suivre. Dans un article datant de 1988, Michel Collot a défini ce courant d'analyse littéraire, porté en France par Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard. Il avance que

le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre.¹

Le thème, généralement envisagé comme « le "sujet" dont traite un texte ou un discours », sujet qui existe pour lui-même en dehors du texte, désigne plutôt ici « l'ensemble des significations qu'une œuvre prête [aux] référents ou [...] références »² habituels de ce « sujet ». Le thème devient alors propre à chaque écrivain, quoique la signification qu'il lui donne entre en tension, ou en dialogue, avec celles qu'il porte habituellement en tant que *topos* et qui constituent pour Michel Collot son « horizon externe »³. De plus, alors que « les thèmes traditionnels sont le plus souvent d'ordre abstrait » (le temps, l'amour, la mort...), la critique thématique s'intéresse surtout à des catégories concrètes, aux qualités particulières de la matière, selon une approche héritée de la phénoménologie qui vise à mettre au jour « la relation affective d'un sujet au monde sensible »⁴. Michel Collot renvoie ainsi à la formule d'Emmanuel Levinas, selon laquelle « les sens ont un sens »⁵, mais aussi à l'idée phénoménologique selon laquelle le sujet n'existe qu'en tant qu'il est en relation avec le monde, si bien qu'il se découvre à travers ses objets. « Si donc l'écriture est l'activité d'un sujet en quête de lui-même et d'un sens, elle passe par la convocation d'un certain nombre d'objets : "choses, corps, formes, substances, saveurs, tels sont les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il

¹ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n°47, 1988, p.81.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.86.

⁴ *Ibid.*, p.82.

⁵ *Ibid.*

s'invente"»¹. C'est en étudiant la représentation du monde sensible que la critique thématique entend reconstituer le « paysage » intérieur de l'écrivain, avec l'aide de la psychanalyse, qui permet de révéler les fondements inconscients des différentes sortes de goûts et de dégoûts. La perception du monde qu'exprime un thème récurrent ne traduit toutefois pas seulement des mouvements affectifs, elle rend visible « l'ensemble des choix existentiels d'un écrivain, mais aussi ses options idéologiques, esthétiques, stylistiques »². Comme l'explique Georges Poulet dans une formule synthétique, il s'agit de « matérialiser l'imaginaire »³. Ce type d'approche suppose « une étude systématique de la mise en texte du thème »⁴, un relevé et une analyse lexicale des occurrences, héritière cette fois-ci du structuralisme.

Le court essai *Nausée de Céline*⁵ de Jean-Pierre Richard, qui illustre bien l'approche thématique, fait partie des lectures qui m'ont donné l'idée de cette recherche. Repartant de la nausée qui prend Bardamu lorsque, après avoir vu les corps dynamités de ses pairs, il se trouve confronté aux carcasses éventrées de la boucherie en plein air où on l'a envoyé se ravitailler, Jean-Pierre Richard constate que ce haut-le-cœur est provoqué par l'exhibition des tripes, de la mollesse, d'une forme de liquidité, d'un manque de tenue. Une étude lexicale des textes céliniens permet de mettre en évidence son angoisse du « débrillé ». Dans son œuvre, les êtres ne se tiennent pas, leur enveloppe charnelle laisse sans cesse échapper la transpiration, le poisseux, les glaires, les règles, la diarrhée, signes de la débâcle de l'homme, qui n'est que l'image d'une débâcle de l'univers tout entier. La logorrhée, la gouaille célinienne lui semblent une réponse mimétique à cet affolant écoulement mais, associant « ruissellement et harmonie », son style vise aussi, « au sein des plus affreux effondrements, à nous remettre sur nos pieds, à nous rendre physiquement à nous-mêmes »⁶, au moins pour un instant. Dans les pamphlets antisémites, cette logorrhée visera à extérioriser cette hantise de la décomposition en la renvoyant aux Juifs, qui finiront par incarner pour Céline l'excrémentiel. C'est donc en analysant la représentation du corps dans l'œuvre de Céline que Richard parvient à définir les convictions idéologiques de l'écrivain, mais aussi à interpréter ses choix stylistiques.

Étudier les représentations de la scatologie dans l'œuvre de Richard Millet constitue bien une approche thématique de la littérature. Thème récurrent, voué à de multiples variations,

¹ Michel Collot, art.cit., p.83. La citation est de Jean-Pierre Richard, et tirée de *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p.20.

² *Ibid.*, p.84.

³ Georges Poulet, Préface à Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert*, [1954], Paris, Points, « Points Essais », 1990, p.11.

⁴ *Ibid.*, p.85.

⁵ Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, Paris, Verdier, 1980.

⁶ *Ibid.*, p.41.

l'excrémentiel relève de l'expérience sensible que l'écrivain et ses personnages ont de leur corps, mais il interfère aussi dans leurs relations aux autres. Matière polymorphe, aux formes, aux couleurs et aux odeurs très concrètes, la matière fécale telle qu'elle est décrite de façon obsédante par Richard Millet traduit un univers mental et affectif qu'il convient de définir et de décrypter. Dans cette démarche, l'analyse précise des textes et des mots occupe une place centrale, mais elle doit se nourrir également de données biographiques et des discours théoriques formulés par l'écrivain, qui seuls peuvent assurer leur mise en perspective, et permettre de dessiner ce « paysage intérieur » qui constitue finalement l'objet véritable de ma recherche. Par ailleurs, le dialogue qu'instaure Millet avec d'autres grands textes scatologiques de l'histoire littéraire joue un rôle d'autant plus important que le romancier est aussi un grand lecteur, et que l'usage qu'il fait du scatologique est certes personnel, mais aussi imprégné de cette intertextualité. Millet n'ignore rien de l'usage carnavalesque que Rabelais fait de l'excrémentiel, ni de sa fonction naturaliste chez Zola, de sa portée polémique chez Bloy, mystique chez Bataille, tragique chez Beckett, et c'est aussi par rapport à ces modèles qu'il se positionne, dans ses propres développements scatologiques.

Je cherche donc à percevoir ce que les représentations corporelles chez Millet, en particulier l'insistance appuyée sur la question de l'excrétion, révèlent de l'écrivain lui-même, de ses rapports au père, à la mère, aux femmes, aux autres en général ; ce qu'elles révèlent aussi de son rapport à l'organique, au terroir, au paysage ; de l'héritage littéraire dans lequel il s'inscrit, de sa culture religieuse, de sa vision de la France et du monde, mais aussi de sa vision de l'écriture. Alors que le thème choisi pourrait sembler très restreint, les approches que j'emprunterai sont quant à elles vastes et variées, menant de la psychanalyse à la géographie, du travail sur l'intertextualité à la philosophie, de l'histoire politique à la stylistique. Par tous ces aspects, nous pourrions dire, pour reprendre l'expression que m'a très justement suggérée Éric Marty, qu'il s'agit ici d'ouvrir la voie à une « scatopoétique ». Dans le sillage des études écopoétiques, qui s'intéressent aux représentations du monde naturel dans les textes littéraires dans le but de mettre au jour les liens et les interactions que nous avons avec cet univers non-humain, je propose en effet d'explorer les représentations de l'excrémentiel afin de rappeler à nos mémoires cet objet que le « processus de civilisation » décrit par Norbert Elias a rendu invisible dans nos sociétés modernes, de saisir les portées symboliques qu'il charrie et dont Richard Millet, en tant qu'écrivain contemporain, le charge.

D. Le corpus milletien

Si la question scatologique, on l'a vu, traverse l'œuvre de Millet de ses débuts jusqu'à aujourd'hui, elle n'occupe pas la même place dans tous ses livres, c'est pourquoi il convient de distinguer un corpus primaire, regroupant les œuvres dans lesquelles les occurrences de l'excrémentiel sont multiples et développées, d'un corpus secondaire, dans lequel le thème apparaît de façon plus ponctuelle. Quant au corpus tertiaire, il rassemble les textes de Millet dans lesquels il n'est pas question de scatologie mais qui permettent de mettre en perspective les représentations physiques et idéologiques de l'écrivain.

a. *Corpus primaire*

Le corpus primaire s'organise d'abord autour des grands romans du cycle siomois, c'est-à-dire des récits se déroulant pour tout ou partie à Siom, dont on a dit qu'il s'agissait de la transposition fictionnelle de Viam, le village natal de Richard Millet. On a déjà mentionné l'importance du thème scatologique dans *La gloire des Pythre* (1995) et *Lauve le pur* (2000) ; il faut y ajouter *Ma vie parmi les ombres* (2003), *Dévotions* (2006), *La confession négative* (2009), *Le sommeil sur les cendres* (2010) et *La fiancée libanaise* (2011). Des anecdotes de scatologie enfantine à la description des pratiques de plein air des villageois, des épisodes de lecture aux cabinets aux scènes de diarrhées humiliant le guerrier parti combattre au Liban, des désagréments amoureux qu'entraînent les fonctions naturelles aux souillures volontaires traduisant un état de révolte, ces romans déclinent le motif excrémentiel sous des formes si variées qu'il pourrait sembler rattaché essentiellement à cette période de l'écriture milletienne qui, de 1995 à 2011, se concentre sur l'invention de l'univers siomois. Toutefois, des textes plus courts et plus anciens accordaient déjà une importance considérable à la scatologie et trouvent aussi leur place dans ce corpus primaire. L'humiliation que subit le narrateur de la nouvelle « Le Jeune mort », dénudé, puis frappé à coups de balai couvert d'excréments dans les toilettes de son internat, en fait partie. Notons également le texte « Le soldat Rebeyrolle », figurant lui aussi dans le recueil *Sept passions singulières* (1985) ; il raconte un amour naissant et platonique entre un soldat français et une jeune fille libanaise, qui ne communiquent vraiment que lorsque, l'un après l'autre, ils sortent se soulager devant la maison où ils se trouvent réfugiés.

Il faut inclure aussi les textes autobiographiques que constituent *L'Orient désert* (2007) et *Cahiers de Damas* (2018) qui, à dix ans d'écart, évoquent, au cours d'un voyage menant

l'écrivain au Moyen Orient, l'expérience de la diarrhée comme une déchéance spirituelle, mystique. *Le sommeil des objets* (2016), étrange recueil descriptif, comprend quant à lui une série de chapitres intitulés « Immondices », décrivant à plusieurs jours d'intervalle les changements d'état d'un étron laissé à l'extrémité d'un quai de RER par un accordéoniste rom. L'année suivante, dans l'essai *Pour Bernard Menez* (2017), Millet revient sur une scène du film *Chaud lapin* dans laquelle le personnage qu'incarne l'acteur se trouve dépossédé en pleine nature du produit de ses entrailles par des galopins cachés dans les fourrés, avant de décrire, dans *Étude pour un homme seul* (2019), la déchéance physique de son double fictionnel, frappé d'un cancer du côlon et du poumon. Ajoutons les chroniques du blog que Millet a tenu en ligne de décembre 2014 à avril 2018, désormais supprimées, dans lesquelles l'excrémentiel prend une valeur pamphlétaire, puisqu'il s'agit de décrire la presse comme « un champ d'épandage narratif et idéologique »¹ et les journalistes comme des hypocrites « constipés »² dont les mots « puent »³ et dont la bouche est « empouacr[ée] »⁴. Quant aux écrivains contemporains, Millet propose qu'ils utilisent leurs propres pages comme « torche-cul littéraire »⁵, surtout Annie Ernaux, qu'il affuble régulièrement de l'infâme surnom « Anus Ernie »⁶. Ces dernières années, le thème scatologique a donc pris une coloration de plus en plus polémique, mais aussi politique, jusqu'au récent *Paris bas-ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français*⁷ qui envisage les souterrains du réseau express régional comme les intestins, voire les égouts d'un pays jugé moribond et dont les citoyens sont voués, aux yeux de Millet, à n'être plus que des excréments.

b. *Corpus secondaire*

Autour de ces textes gravitent des œuvres dans lesquelles l'excrémentiel est parfois simplement mentionné ; ces occurrences ont toutefois de l'intérêt en ce qu'elles entrent en écho avec le corpus primaire. Ainsi, la scène de « liquéfaction » de Marc, que nous avons déjà

¹ Richard Millet, « Pourquoi les journalistes écrivent mal », chronique n°144, 24/09/2017. Les chroniques de Richard Millet ne sont plus en ligne, mais j'en ai sauvegardé certaines au moment de leur publication, ce qui me permet de les citer dans cette étude.

² Richard Millet, « La guerre continue », chronique n°13, 16/02/2015.

³ « Pourquoi les journalistes écrivent mal », art.cit.

⁴ Richard Millet, « L'attentat perpétuel », chronique n°24, 23/04/2015.

⁵ « Pourquoi les journalistes écrivent mal », art.cit.

⁶ Richard Millet, « La France a chaud ! », chronique n°136, 22/06/2017, par exemple.

⁷ Richard Millet, *Paris bas-ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2021.

mentionnée, dans *L'invention du corps de saint Marc*, se charge *a posteriori* d'une certaine importance, à la lumière des débâcles auxquelles seront confrontés ensuite d'autres personnages milletiens. Il en va de même pour le roman *L'innocence*, décrivant la fin humiliante de Duparc, déféquant entre les étagères de livres, dans son entrepôt, ou pour cette scène de *L'écrivain Sirieix* (1992) dans laquelle le narrateur, enfant, voit son livre souillé dans les cabinets. On retrouve également dans *Le renard dans le nom* (2003), *Le goût des femmes laides* (2005), la nouvelle « L'homme du parc zoologique » (*Corps en dessous*, 2007), *Tarnac* (2010), *Une artiste du sexe* (2013), *Intérieur avec deux femmes* (2012) ou *Province* (2016) des anecdotes se déroulant aux toilettes ou des personnages dont les intestins sont dérangés, et dont le *Journal* permet de saisir la part d'inspiration autobiographique – Millet se sent d'ailleurs frère d'Emily Brontë, en ce qu'ils souffrent tous les deux de maux de ventre¹. Il faut souligner l'importance des trois volumes du *Journal*, parus successivement en 2018, 2019 et 2020, en ce qu'ils constituent une source d'information inédite extrêmement riche, notamment sur la genèse des œuvres. Le discours scatologique apparaît aussi de façon furtive dans certains essais, sous la forme de fusées polémiques, lorsque Millet y brocarde un écrivain qui « écrit comme il fiente »², ses détracteurs qu'il compare à d'« hémorroïdiques pasteurs »³ (*L'opprobre*, 2008), ou lorsqu'il réfléchit sur le style célinien (*L'enfer du roman*, 2010), le pet de Depardieu (*Le corps politique de Gérard Depardieu*, 2014), ou la traduction du juron anglais « Jesus ! » en « Merde ! » (*Solitude du témoin*, 2015). On retrouve enfin la verve scatologique dans le récent texte intitulé *L'Anti-Millet*, publié en post-face de l'essai *Français langue morte*, paru en 2020, qui prend des accents pamphlétaires pour dénoncer la société liquide dans laquelle nous vivons désormais, englués dans « un perpétuel transit intestinal de soi à soi », une « diarrhée existentielle » à laquelle fait écho la « dysenterie littéraire »⁴.

c. *Corpus tertiaire*

Restent les œuvres de Millet, nombreuses, qui font l'impasse sur la scatologie. Je m'y référerai pourtant, d'abord à titre de comparaison, car elles évoquent des thèmes qui, sans renvoyer directement à la question de l'excrétion, s'y apparentent. Il y est sans cesse question

¹ Richard Millet, *Ma sœur vierge Emily Brontë*, Paris, La Guêpine, 2019.

² Richard Millet, *L'opprobre : essai de démonologie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p.61.

³ *Ibid.*, p.77.

⁴ Richard Millet, *L'Anti-Millet*, dans *Français langue morte*, Paris, Les Provinciales, 2020, p.159.

du corps, de la sexualité (*Cœur blanc*, 1994 ; *L'amour mendiant*, 1996), de la difficulté à communiquer, à sortir de soi, à être aux autres (*L'art du bref*, 2005 ; *Petit éloge d'un solitaire*, 2007), de notre misère physique, de notre finitude (*Un sermon sur la mort*, 2015), de l'attrait que suscite la froide raideur du Nord (*Eesti*, 2011), autant de considérations qui apparaissent comme des ramifications du thème scatologique. Par ailleurs, ce corpus tertiaire permet déjà de faire quelques observations sur les œuvres qui échappent, d'une certaine manière, à l'infamie de l'excrémentiel. C'est le cas de la petite trilogie adolescente, constituée du récit *Laura Mendoza* (1991) et des recueils de courts portraits que sont *Le chant des adolescentes* (1993) et *Autres jeunes filles* (2000), mais aussi de la plupart des romans féminins du cycle corrézien, tels que *L'amour des trois sœurs Piale* (1997), *La voix d'alto* (2001) ou *Le cavalier siomois* (2004), comme si les femmes, et en particulier les adolescentes, étaient dans l'œuvre de Millet idéalisées, sacralisées, incarnant souvent l'« innocence » tant recherchée par l'écrivain, face à des hommes que l'excrétion ramène à une forme de bestialité et de déchéance. Tout au plus urinent-elles, accroupies ou debout, dans un geste que Millet veut nettement érotisé. La réalité n'est pas aussi simple, ni systématique, nous le verrons, mais cette tendance mérite d'être notée. On peut aussi déjà souligner le faible nombre d'occurrences scatologiques dans les essais de Millet, hormis les plus polémiques, que nous avons mentionnés. L'insulte pamphlétaire s'exprime avant tout dans les chroniques de blog, et l'écrivain semble vouloir maintenir par ailleurs un certain niveau de langage et de réflexion, en particulier dans ses textes consacrés à la littérature (*Le dernier écrivain*, 2005 ; *Désenchantement de la littérature*, 2007 ; *Place des pensées*, 2007 ; *Langue fantôme*, 2012 ; *Déchristianisation de la littérature* 2019, notamment) ou à la musique (*Musique secrète*, 2004 ; *La voix et l'ombre*, 2012 ; *Sibelius : les cygnes et le silence*, 2014). La lecture de ces essais s'avère pourtant nécessaire, si l'on considère que la scatologie, en tant que thème fictionnel, permet souvent d'exprimer de manière métaphorique les idées qu'on y trouve explicitement formulées.

E. Mouvement de la réflexion

En 1950, Julien Gracq écrivait un court essai dans lequel il s'inquiétait d'une nouvelle forme de vie littéraire en France, reposant sur la pratique sociale des prix littéraires et les effets de mode. Aux jugements hâtifs, il opposait une fréquentation personnelle et intime des textes, comparable au travail d'ingestion et de digestion, et commandait d'avoir « la littérature à

l'estomac »¹. Pour Richard Millet, dont les réflexions poursuivent celles de Gracq, c'est à l'excrétion que sont comparées l'existence et la création, c'est pourquoi je propose de considérer qu'il porte quant à lui « la littérature à l'intestin ». La métaphore, qui jouait déjà chez Gracq sur une trivialité inattendue, gage d'authenticité, se trouve par là même dégradée. Elle traduit peut-être mieux encore le rapport paradoxal et tourmenté de Millet au monde et à l'écriture, que j'ai cherché à explorer selon trois axes.

Dans une première partie, la scatologie est d'abord envisagée comme un moyen pour Millet de révéler la part d'ombre propre à tout homme. Élément autobiographique, souvenir de maux de ventre qui ont souvent assailli l'écrivain enfant, elle se charge d'une portée psychologique en ce qu'elle matérialise la souffrance et le sentiment d'enfermement souvent exprimés par l'écrivain et ses personnages, révélant la difficulté propre à toute relation sociale. Ainsi Millet et ses doubles manifestent-ils par leurs troubles digestifs un mal-être né du manque d'amour parental et du sentiment d'être marginal. Les fonctions basses les rappellent à leur statut d'humilié, et semblent devoir souiller toute forme de lien affectif – la relation au père, en particulier, mais aussi les relations sentimentales, souvent présentées comme impossibles tant l'amour est perçu comme une forme de dévoration. Si l'excrétion est souvent une entrave pour aller vers l'autre, elle peut exprimer aussi, à l'inverse, une tentative de sortir de soi et de s'ouvrir au monde [chapitre I]. À l'échelle de la communauté rurale, l'excrémentiel, très présent dans les textes corréziens, est aussi la marque d'un monde ancien, le souvenir d'un rapport au corps déterminé par la proximité de la terre et des bêtes, et prend dans cette perspective une dimension naturaliste et sociologique. Il rend manifeste un parti pris littéraire, qui consiste à rendre visible la campagne plutôt que Paris, à donner une voix à des êtres silencieux et disparus. À ce titre, la scatologie symbolise la relégation de ces territoires et de ces êtres, leur tragique décomposition, en même temps qu'elle leur confère un statut d'exception, une dimension légendaire, voire mythique [chapitre II]. La géographie de l'excrémentiel ne se limite toutefois pas au territoire corrézien, et la prédilection de Millet pour les caves, les souterrains, les égouts, traduit sa volonté de sonder de façon plus générale les profondeurs de l'humanité, ses aspects les plus obscurs. Associant, comme Bataille avant lui, la littérature et le mal, il fait de ses personnages des antihéros qui trouvent dans leurs déjections une image de leur propre condition et exhibent leurs crimes ou leurs pulsions perverses dans des récits souvent construits comme des confessions. L'excrémentiel rend alors visible le « reste de terre », les instincts primitifs et

¹ Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*, Paris, Corti, 1950.

destructeurs que la société a cherché à refouler, mais que l'écrivain prend le parti d'exhiber crûment, réhabilitant au passage la figure du Diable [chapitre III].

Renvoyant de façon récurrente l'homme à l'excrément, et donc à sa misère physique et morale, Millet exprime une vision religieuse et politique oscillant entre pessimisme, espoir de rédemption et révolte, dont l'analyse fait l'objet de ma deuxième partie. Si Richard Millet se proclame écrivain catholique, il rejette le catholicisme social, de gauche, porté par Vatican II, puis aujourd'hui par le pape François. Son obsession scatologique en fait surtout un héritier du gnosticisme, de l'augustinisme, du jansénisme et de la mystique. On peut considérer d'abord que la débâcle intestinale renvoie chez lui à la chute de l'homme et à la faute héréditaire ; elle est l'expérience physique du temps qui passe, une sorte de répétition de la mort dans un univers qui a abandonné Dieu. L'écriture s'insurge parfois contre cette destinée tragique et le récit, la narration peuvent apparaître alors comme des moyens de suspendre le temps, approchant en cela les pouvoirs de la musique ou du plaisir charnel. Toutefois, ces moments d'épiphanie ne durent pas et la seule façon véritable d'affronter la mort et la dégradation physique reste de les nommer. Ainsi, le parti pris scatologique apparaît également chez Millet comme une posture métaphysique. Pour l'écrivain, l'excrétion incontrôlée n'est toutefois pas uniquement dégradante ou tragique : elle constitue aussi une voie vers la sainteté, une régression renvoyant à l'innocence de l'enfance ou de l'idiotie, selon une dialectique négative toute mystique [chapitre I]. Cette vision religieuse trouve de nombreux échos dans le discours politique de Millet, pour qui le corps de la société française tout entière se liquéfie, se décompose, jusqu'à n'être plus que déchet ou excrément. Ce déclin, qui est aussi décadence, Millet le relie, en bon antimoderne¹, à 1789, au démantèlement de l'Empire colonial, à Mai 68. Reprenant parfois le fantasme célinien d'un corps-carapace capable de résister à la menace de la décomposition identitaire et du métissage ainsi que le mythe rousseauiste de la pureté montagnarde, qui le conduit à faire l'éloge de la froide dureté du Nord contre l'amollissement propre aux pays du Sud, Millet se distingue pourtant d'un imaginaire corporel que l'on pourrait qualifier, avec Klaus Theweleit², de « fasciste » [chapitre II]. Il fait ainsi de la scatologie une arme polémique, mais aussi la marque de sa singularité, et notamment d'une corporéité résistant aux impératifs d'hygiène propres au capitalisme protestant, qu'il rejette. Écrivain épris de pureté, se complaisant dans la souille et dans l'opprobre, Millet développe donc une rhétorique politique paradoxale qui n'est pas dépourvue d'une certaine mauvaise foi [chapitre III].

¹ Voir Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.

² Klaus Theweleit, *Fantasmalogies*, *op.cit.*

C'est cette tension entre pureté et impureté qui caractérise également le style milletien, dont ma dernière partie s'attache à définir les contours. Poursuivant les réflexions menées par Francis Ponge dans son essai *Pour un Malherbe*¹, Richard Millet défend le respect de la langue française, de son vocabulaire, de ses temps verbaux, suivant une véritable morale de la syntaxe. S'il cite beaucoup le modèle classique, ce sont toutes les voix du passé qui ont perpétué un usage élevé du français dont il se veut à la fois l'héritier et l'archiviste. Sa conception de l'écriture doit beaucoup à la musique savante, en particulier au genre de la symphonie auquel il emprunte les principes de polyphonie et de variation. À une littérature nourrie de grand style et de grande musique, Millet oppose le « *grumus merdae* » du roman contemporain, dont la langue n'est d'après lui plus faite que de déchets et de lambeaux [chapitre I]. Pourtant, dans l'imaginaire milletien, la pureté renvoie aussi à la loi parentale, paternelle ; elle peut être signe d'aridité ou d'académisme, s'opposant en cela à toute création. À l'inverse, c'est le français truffé de régionalismes qu'il a pu entendre dans sa jeunesse en Corrèze, ou au Liban, que Millet affectionne plus que tout, et qui s'approche pour lui de ce que devrait être le style, cette langue propre à chaque écrivain qui finit par sembler étrangère. C'est cette quête de singularité qui conduit aussi Millet à prendre ses distances avec le genre hégémonique du roman et à proposer de nombreux textes inclassables, à la croisée de l'essai, du récit et de l'autobiographie. Chantre de la pureté littéraire et du classicisme, Millet s'avère donc être en réalité un écrivain pratiquant le mélange, la fusion de mots, de références, de genres, un écrivain dont le goût pour la matière scatologique traduit l'attraction pour l'hétérogénéité et la marge. Dans cette perspective, la relégation progressive provoquée par les textes polémiques réalise un vœu profond, celui d'une mise au ban, d'une solitude conçue comme l'unique gage de sincérité artistique et qui transforme l'écrivain lui-même en déchet, pour ne pas dire en excrément. L'obsession du style y rencontre la revendication d'un « style » de vie², celui du « dernier écrivain » dont la parole, renvoyée au silence, fait désormais l'expérience modeste du « bruire » [chapitre II].

¹ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1965.

² Voir Marielle Macé, *Styles : critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016.

PREMIÈRE PARTIE

SONDER L'OBSCURITÉ DES ÊTRES

*Eh bien, c'est un fait, on dirait que jetée dans un creuset romanesque,
l'ontologie se métamorphose partiellement en scatologie !*

Michel Tournier¹

La représentation récurrente de personnages excréant dans l'œuvre de Richard Millet invite le lecteur à entrer dans l'intimité organique des êtres, et donc à affronter leur part sombre et honteuse. Cette exploration des tréfonds du corps et de l'âme révèle les failles de l'homme ; failles individuelles d'êtres blessés en quête d'amour ; failles collectives d'un peuple rural en voie de disparition ; failles d'une humanité sans cesse tentée par le mal.

Par un jeu de correspondances et d'échos entre l'œuvre de fiction et les textes plus autobiographiques, Richard Millet révèle sa volonté de fabriquer, par l'écriture, un corps littéraire dont la vie puisse, d'une certaine manière, remplacer son existence réelle aux yeux de la postérité. Or, le corps littéraire de Richard Millet est présenté de façon récurrente, au travers d'anecdotes autobiographiques ou d'épisodes fictionnels affectant ses doubles de papier, comme un corps déféquant. Qu'il s'agisse de maux de ventre enfantins ou de débâcles intestinales plus tardives, les épisodes scatologiques ont souvent pour conséquence d'affecter la sociabilité de ceux qu'ils touchent. Ainsi, dans ses textes de fiction, il n'est pas rare que l'écrivain illustre l'impossibilité de communiquer avec autrui ou les conflits relationnels, en particulier familiaux ou amoureux, par une scène humiliante d'excrétion incontrôlée, les personnages milletiens souffrant dans leur chair de ne pouvoir préserver leur intégrité physique ou morale. Seuls quelques épisodes évoquent une fécalité « heureuse » en ce qu'elle accompagne ou permet l'expression de sentiments tus, en un mouvement vers l'extérieur et vers l'autre permettant enfin de *sortir de soi*.

Si l'excrémentiel assume dans certains textes une fonction psychologique, il se charge aussi, dans les romans du cycle corrézien, d'une portée sociologique. L'exhibition des fonctions

¹ Michel Tournier, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.

naturelles primaires témoigne d'un rapport au corps propre au monde rural d'antan, où les hommes vivaient à proximité des bêtes et de la terre. Décrivant les pratiques scatologiques de ses personnages, Millet s'inscrit donc dans une tradition que l'on pourrait qualifier de réaliste et qui, de Rabelais à Zola, a cherché à rendre compte de ce qu'est l'homme dans son entier, puis des mœurs des oubliés de la société, sans occulter les détails les plus sordides. Il ne s'agit pas toutefois de faire du cycle corrézien un modèle de littérature de témoignage. L'importance démesurée accordée à l'excrémentiel dans certains textes, comme *La Gloire des Pythre* ou *Lauve le pur*, relève bien plutôt d'une volonté d'inscrire le territoire siomois dans une dimension mythique, les corps se vidant de leurs entrailles devenant les allégories d'un univers rural à l'agonie.

Symbole d'un mal-être individuel, attribut d'une communauté moribonde, l'excrémentiel acquiert enfin dans l'œuvre de Millet une dimension philosophique, en ce qu'il semble être constitutif de l'humanité tout entière. La prédilection de l'écrivain pour l'obscurité et toutes les formes de souterrains, en particulier ceux du RER, révèle sa volonté d'explorer les bas-fonds de la société et de l'âme humaine. Il s'agit bien pour lui d'exhiber le « reste de terre » que l'homme civilisé a cherché à cacher, ses bas instincts et son animalité dans des récits le plus souvent conçus comme des confessions. Ainsi Millet explore-t-il le Mal, la méchanceté humaine, dans des scènes de guerre, de meurtre, mais aussi de séduction qui révèlent toute la bestialité des êtres, en particulier des hommes, présentés tantôt comme des Minotaures, tantôt comme des cerfs aux abois sur le point d'être mis à mort par des femmes toute puissantes. Le mal qui guette ces personnages, auxquels Millet a interdit le statut de héros en remplaçant leur sang par la sentine, n'est pas simplement un mal psychologique. Il trouve bien souvent à s'incarner dans des figures démoniaques venues d'égouts infernaux et par lesquelles le surnaturel surgit, comme en souvenir des vieilles superstitions corréziennes.

Chapitre I. Psychologie de la scatologie

Les mentions faites aux excréments dans l'œuvre de Richard Millet attirent d'abord l'attention du lecteur sur la place centrale conférée au corps et au domaine des sensations, jusque dans leurs aspects les plus sordides, comme par opposition à une sentimentalité romanesque stéréotypée. Les scènes scatologiques sont pourtant bien souvent des passages dans lesquels Millet convoque des éléments autobiographiques concernant son enfance ou sa famille, où sont mis en jeu les rapports amoureux et sociaux. C'est pourquoi la scatologie apparaît d'abord comme le lieu de la plus profonde intimité, contribuant à définir une psychologie milletienne présentée tout à la fois comme celle de l'auteur et de ses personnages, et dont les éléments principaux seraient le sentiment d'être marginal, la souffrance d'avoir été mal aimé, de laquelle découle l'incapacité à aimer, la peur d'être dévoré par autrui, le goût pour la solitude, mais aussi le désir de « sortir de soi » et de s'ouvrir à l'autre et au monde.

A. L'invention du corps de Richard Millet

Dans les fictions de Richard Millet, le héros est bien souvent un écrivain, un musicien ou un professeur originaire de Corrèze, évoquant ses amours, son passé, son inadéquation au monde contemporain, mais aussi ses maux de ventre. Rares sont les textes, en effet, où il ne soit pas question, à un moment ou à un autre, de coliques, de cabinets, voire de déjections dont la forme et la consistance peuvent même être détaillées. La thématique scatologique a, nous le verrons, de multiples symboliques mais, comme la plupart des *topoi* milletiens, elle apparaît d'abord comme une matière autobiographique, que l'auteur modèle à son gré.

Dès ses débuts littéraires, Richard Millet se dit « hanté par l'autobiographique (Leiris notamment) »¹ et évoque le « [s]empiternel conflit entre le désir d'autobiographie et celui de la célébration romanesque (mensonge au service de la vérité) »². En 2018, encore, l'écrivain évoquait ce projet sans cesse repoussé d'une « autobiographie totale », la part du vécu étant jusqu'à présent « seulement rêvée, dispersée en grande partie dans maints de [s]es livres »³. En

¹ Richard Millet, *Journal, tome I (1971-1994)*, 16/IV 1977, Paris, Léo Scheer, 2018, p.58.

² *Ibid.*, 13/II 1983, p.135.

³ Richard Millet, *Déchristianisation de la littérature*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018, p.87.

réalité, la part autobiographique est considérable dans son œuvre fictionnelle. Les personnages de ses différents récits sont ainsi souvent des doubles : écrivains, musiciens ou compositeurs ayant connu la rudesse d'une enfance en Corrèze, adolescents taciturnes dont l'isolement redouble lorsqu'ils partent travailler ou faire leurs études à Paris, passant bien souvent par l'université de Vincennes où ils découvrent les apories de l'avant-garde, de la musique sérielle et ce qu'ils perçoivent comme l'effondrement de la culture, avant d'expérimenter les affres du désir physique et de la création, l'impossibilité d'un amour véritable ou le sentiment d'imposture propre à tout artiste. Ces quelques lignes, qui résument approximativement la vie de Millet (hormis l'enfance, passée essentiellement à Toulouse et au Liban, et non en Corrèze, où l'écrivain n'a jamais passé que des vacances), sont le scénario commun de plusieurs des premiers récits de Millet, parus entre 1988 et 1992, comme *L'angélu*, *La chambre d'ivoire*, *L'écrivain Sirieix*, trois romans que Millet invite d'ailleurs à lire comme des « autoportraits dans des paysages parfois réinventés »¹. Elles conviennent également à l'itinéraire des personnages principaux de *Lauve le pur* ou du *Goût des femmes laides*, romans des années deux mille.

Depuis *Ma vie parmi les ombres*², publié en 2003, Millet s'est même forgé un double littéraire reparaissant, Pascal Bugeaud³, dont le nom semble né de la contraction entre Bezaud, nom de famille d'une des branches maternelles de Millet⁴, et Bugeat⁵, petite commune proche de Viam. Il est né à Siom et se présente sous les traits d'un écrivain vieillissant progressivement mis au ban du milieu littéraire parisien, auteur, comme Richard Millet, d'un récit intitulé *La*

¹ Richard Millet, « L'entretien de Brive », dans *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 1993, p.242. Dans la préface qu'il donne à cette « trilogie noire » lorsqu'elle paraît réunie en poche, Millet parle d'« une ironique tentative d'autobiographie transposée » (*L'Angélu*, *La chambre d'ivoire*, *L'écrivain Sirieix*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.9).

² A ce sujet, voir la thèse de Rachel Ltaif, « L'écriture de Richard Millet, entre fiction et autobiographie », dans *Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet*, Quatrième partie, chapitre deuxième, Jean-Yves Laurichesse (dir.), Université Toulouse Le Mirail, 2013, p.257-277. Interrogé sur la part autobiographique de *Ma vie parmi les ombres*, voici ce que répondait Millet : « J'ai passé une partie de mon enfance au Liban, à Beyrouth, et non à Siom, comme le personnage principal de *Ma vie parmi les ombres*. Dieu merci, l'écrivain qui raconte son histoire à sa jeune maîtresse n'est pas moi. Enfin, ce n'est pas tout à fait moi. En fait, tout ce qui a trait aux souvenirs d'enfance est autobiographique. De même, les trois femmes du roman ont existé, ont compté pour moi. J'ai simplement changé leur nom. L'esquisse que je fais du monde contemporain est également très proche de ma propre vision ». Dans « Richard Millet le fataliste », entretien avec Claire Striffling, propos recueillis le 13 octobre 2003, *parutions.com*, novembre 2003. [En ligne] <https://www.parutions.com/pages/1-1-140-3787.html>, consulté le 3 août 2021.

³ Bugeaud est le narrateur par la suite de *La confession négative*, *La fiancée libanaise*, *La nouvelle Dolorès*, *Intérieur avec deux femmes* ou encore *Etude pour un homme seul* ; il est un personnage secondaire de *Dévotions* et *Une artiste du sexe*, dont le nom est mentionné aussi dans *Le renard dans le nom* ou *Tarnac*.

⁴ C'est le nom de jeune fille de la mère de Millet, et l'on peut voir des photographies d'Eugénie, Louise, Marie et Jeanne Bezaud, dans *Fenêtre au crépuscule. Conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, La Table Ronde, 2004, p.48, 136 et 167.

⁵ Jean-Yves Laurichesse note que cette commune apparaît sous le nom des Buiges, dans les romans de Millet, dans *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam - New York, Rodopi, « Faux-Titre », 2007, p.168.

confession négative. Pour les autres romans de Bugeaud, l'écrivain s'adonne à un jeu de correspondances qui ne manque pas de faire sourire le lecteur. Ainsi son double a-t-il lui aussi fait le « récit de [s]on enfance limousine », dans un texte intitulé *Le temps devenu amour*¹ ; il est l'auteur d'*Immolations*² (en écho peut-être à l'essai *L'opprobre*), du *Mendiant amoureux*³ (*L'amour mendiant*), ou encore de *La voix lointaine*⁴ (*La voix d'alto*). Le titre de son roman *La fenêtre africaine*⁵ semble renvoyer à l'incipit du *Cavalier siomois*⁶, tandis que le sulfureux *Un requiem français*⁷ fait sans doute signe vers *Le dernier écrivain*. Enfin, *Entre les crépuscules*⁸ rappelle le titre du livre d'entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, *Fenêtre au crépuscule*. Ce jeu de transposition de ses propres titres, Millet l'avait déjà pratiqué dans *L'angélu*s (1988), court roman dont le narrateur est un compositeur doutant de son propre talent, quoiqu'il soit l'auteur d'une *Symphonie de chambre*, de *Sept pièces pour instruments à cordes* et d'une *Suite française en miroir*⁹ qui ne sont pas sans rappeler certaines œuvres alors publiées par Millet lui-même (*Sept passions singulières*, *Le plus haut miroir*, et encore la nouvelle « Petite suite de chambres »¹⁰). Rien d'étonnant alors à ce qu'un critique voie dans les deux premières œuvres du compositeur « un cheminement autobiographique »¹¹ que le narrateur ne récuse pas. Un autre personnage, Marc Fournol, le professeur de *Laura Mendoza* (1991), partage avec Millet un trouble certain face au charme des jeunes adolescentes présentes dans ses classes, et son nom rappelle celui de Marc Fournier, pseudonyme emprunté à un personnage de Valéry Larbaud pour signer ses billets d'« Humeurs » qui firent tant scandale dans la revue *Recueil*. Fournol revient d'ailleurs comme personnage secondaire de *Province*, où il est représenté comme l'auteur de *Laura Mendoza*, mais aussi d'un roman intitulé *La figure dans l'ivoire*, en écho à l'un des premiers récits de Millet, *La chambre d'ivoire*. En s'appuyant ainsi sur sa vie

¹ Richard Millet, *Intérieur avec deux femmes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.15. Ce titre apparaît aussi en épigraphe de la troisième partie d'*Une artiste du sexe*, Paris, Gallimard, 2013, p.181. Il correspond aux derniers mots de *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2003.

² Cité dans *La fiancée libanaise*, Gallimard, « Blanche », 2011, p.33, mais aussi dans *Une artiste du sexe*, p.125.

³ *La fiancée libanaise*, p.122 et 239.

⁴ *Ibid.*, p.237.

⁵ *Ibid.*, p.246.

⁶ Le récit s'ouvre sur une scène au cours de laquelle la mère de Céline Soudeils lance un cendrier contre la baie vitrée de leur maison de Djibouti.

⁷ *Ibid.*, p.88 et 342, et *Une artiste du sexe*, p.185.

⁸ *Ibid.*, p.70. Rachel Ltaif relève ce même jeu sur les titres dans *Ma vie parmi les ombres* dans sa thèse de doctorat, *Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet*, op.cit., p.270.

⁹ *L'angélu*s, [P.O.L., 1988] ; Gallimard, « Folio », 2001, p.73, 75-76 et 79.

¹⁰ Jean-Yves Laurichesse fait une analyse similaire des œuvres citées dans *L'angélu*s, même s'il propose un autre système de correspondances, fondé moins sur les titres que sur leur description, dans *L'invention du pays*, op.cit., p.65.

¹¹ *L'angélu*s, p.73.

personnelle, Millet confère donc à ses récits une forme de vérité¹. À la publication de *Laura Mendoza*, l'écrivain s'agace d'ailleurs que Gérard Macé doute de l'existence d'une telle classe et note dans son *Journal* cette phrase excessive : « Qui ne me *croit* pas est contre moi ! »².

Les récits de Millet ne cessent ainsi de puiser leur matière dans la vie de leur auteur, mais aussi de ses ancêtres, jouant avec les différentes formes de récits de soi contemporain, notamment celle du « récit de filiation », tel que l'ont défini Dominique Viart et Bruno Vercier. *Ma vie parmi les ombres*, vaste roman dans lequel Millet évoque les grandes figures féminines de sa famille (sa mère, sa grand-mère Louise, et les sœurs de cette dernière, Jeanne et Marie), déplace ainsi « l'investigation de l'intériorité vers celle de l'antériorité », dans une sorte de détour censé permettre de parvenir à soi, de « savoir *qui* on est en interrogeant ce dont on *hérite* »³. Un même mouvement anime les biographies que Millet a consacrées au compositeur Jean Sibelius⁴ ou à l'actrice de cinéma Isabelle Huppert, comme le révèle le titre *Huppert et moi*⁵. Ces deux textes ne cessent d'analyser l'influence de ces artistes sur Millet, l'écrivain se posant alors en auditeur, en spectateur, mais aussi en héritier, voire en frère jumeau. On perçoit bien ici l'influence de J.-B. Pontalis, auquel Millet dédicace son essai sur Sibelius, et à qui il aura donné deux textes pour la collection « L'un et l'autre »⁶, publiée chez Gallimard, dont le projet était justement de faire entendre, à travers des biographies aux formes très libres, un dialogue entre les écrivains contemporains et les artistes les ayant marqués. Millet déclarait ainsi à Chantal Lapeyre-Desmason : « Je me tiens en réserve de l'autobiographie, à quoi je n'ai cessé de rêver avec saint Augustin, Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, Leiris, ayant jadis commencé un texte de même nature que *L'Âge d'homme*, que je ne puis continuer tant que mes parents sont en vie, mais y sacrifiant par le biais d'un journal intime »⁷.

La lecture du *Journal* dont le premier volume, couvrant la période de 1971 à 1994, est paru en 2018, permet aujourd'hui de prendre la mesure de l'importance des « cellules

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier soulignent le fait que, pour les écrivains contemporains, « l'autobiographie n'est plus un genre "autre", à côté du roman, mais qu'elle entre en composition et même en dialogue avec lui au sein d'une œuvre qu'il faut désormais recevoir indépendamment de ses divisions génériques », dans *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, [2005], 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p.45.

² *Journal*, vol.I, 11/V 1991, p.228.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op.cit.*, p.79-82.

⁴ Richard Millet, *Sibelius : les cygnes et le silence*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2014.

⁵ Richard Millet, *Huppert et moi*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019.

⁶ Richard Millet, *Musique secrète*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004 et *La voix et l'ombre*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2012.

⁷ *Fenêtre au crépuscule*, p.23. L'idée apparaît également dans son *Journal*, dans lequel il note : « Oui, trouver enfin le courage de l'autobiographie totale, genre que j'ai aimé, plus jeune, à l'égal du roman, et que j'ai abandonné parce que mes parents sont en vie » (*Journal, tome III (2000-2003)*, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, 23/X 2000, p.86).

autobiographiques »¹ dans l'œuvre fictionnelle de l'écrivain corrézien qui effectue, comme le suggère Jean-Yves Laurichesse, « le réaménagement romanesque de son propre vécu »². Millet l'écrit parfois noir sur blanc, parlant de son élève Paula comme du « modèle »³ de Laura Mendoza, ou de « Claudine Monteil, qui a servi de modèle à Sylvie, dans *L'écrivain Sirieix* »⁴. L'élève ayant un jour confié à Millet, alors jeune professeur, un mot à n'ouvrir que le 24 décembre 1989⁵, se confond avec la jeune Céline D., qui lui avait tressé un bracelet⁶, pour devenir dans l'espace littéraire « l'élève Bérénice »⁷. On peut aussi voir, dans la belle Éva de « La visitation »⁸, dont le prénom rappelle celui d'une des amantes qui ont le plus compté pour l'écrivain, un double de cette Danièle H.⁹ qui, comme elle, demanda un jour à l'écrivain de passer la nuit avec elle afin d'en avoir un enfant qu'elle élèverait seule. La jeune Sandrine, cette élève à qui Millet donnait des cours particuliers et avec laquelle il entretint une liaison intense de 1987 à juillet 1989¹⁰, malgré leur différence d'âge, avec la bénédiction assez ambiguë de la mère, apparaît de façon très reconnaissable dans *La voix d'alto*, sous les traits de Delphine¹¹. Enfin, le héros de *La gloire des Pythre*, André, a bel et bien existé, puisque Millet mentionne dans son journal une photographie « montrant M. Pytre (j'ai ajouté le h, écrit-il) entouré de ses quatre filles »¹², tout comme Médée, dont l'écrivain évoque la maison et la fille dans son journal¹³.

Millet reprend également dans ses récits certains événements de sa propre existence. On retrouve ainsi son voyage en Angleterre, sa rencontre avec le compositeur Peter Burden, son voyage avorté sur l'île de Wight ou encore son mariage raté avec Hélène/Anne dans *L'angélus*.

¹ Richard Millet, « L'Entretien de Brive », art.cit., p.241.

² Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.95.

³ *Journal*, t.I, 20/VIII 1989, p.192. Millet mentionne aussi « l'élève qui a servi de modèle à Philippe Rossi » (*Ibid.*, 14/I 1991, p.219).

⁴ *Ibid.*, 27/VIII 1992, p.275.)

⁵ *Ibid.*, 20/XII 1989, p.200. Dans ce mot, elle invitait Millet à lire son journal intime. Il s'agit sans doute d'« Anne A. (*L'Élève Bérénice*) » qu'évoque Millet dans son *Journal, tome II (1995-1999)*, Léo Scheer, 2019, le 8/II 1996, p.48.

⁶ *Ibid.*, 26/IX 1992, p.277.

⁷ Richard Millet, « L'élève Bérénice », dans *Cœur blanc*, P.O.L., 1994.

⁸ « La visitation », dans *Cœur blanc*.

⁹ *Journal*, t.I, 15/XI 1990, p.215.

¹⁰ Voir le *Journal*, t.I, depuis les « premiers baisers », en 1987 (p.159) à la rupture houleuse, la jeune fille donnant un coup de couteau à Millet qui doit partir à l'hôpital et se cacher quelques jours chez des amis (p.191).

¹¹ Concernant l'idylle entre Philippe Feuillie et la jeune Delphine, voir *La voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001, p.164 à 188.

¹² *Journal*, t.II, 5/X 1995, p.35. Il en est question également dans *L'Art du bref*, où il est question de « ce brave François Pytre, son épouse et, debout derrière eux, dans la cour de la ferme, leurs filles, toutes quatre en chignon et laides, à l'exception de la benjamine, sur la droite, dont on peut penser qu'elle avait quelque parenté avec ces Pythre qui, malgré l'étrange patronyme auquel la fantaisie d'un scribe municipal avait ajouté à un h, avaient connu à Siom une sombre gloire qui tient peut-être à cette erreur orthographique. » (*L'Art du bref*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2006, p.52).

¹³ *Journal*, t.II, 9/VIII 1995, p.25.

La trame de *La Chambre d'ivoire* semble quant à elle avoir été jetée dès 1972, dans les notes que Millet prend lors de son voyage à Ibiza¹. Enfin, comme l'a montré Jean-Yves Laurichesse², la nouvelle « Petite suite de chambre », qui clôt le recueil *Sept passions singulières*, apparaît dans ses premières pages comme la version fictionnelle du texte autobiographique « D'une fenêtre sans éclat », paru dans *Le sentiment de la langue*, relatant lui aussi le retour à son village natal d'un écrivain qui cherche à se guérir des tourments de l'écriture.

Alan Jackson a déjà souligné l'importance des échos autobiographiques dans le roman *Ma vie parmi les ombres*³. Ce travail de transposition est également particulièrement visible dans *Lauve le pur*, largement inspiré des années que Millet a passées au collège de Chelles, années sur lesquelles l'écrivain livre beaucoup de détails, les notes de son *Journal* se faisant de plus en plus denses au cours des années 1991-1993. On retrouve ainsi dans *Lauve le pur* les voyages quotidiens sur la ligne de bus 113 qui relie Helles / Chelles à Nogent, le suicide d'un homme sur la ligne de RER⁴, l'errance du professeur dans la rue Saint-Denis⁵, la liaison avec une collègue consolatrice⁶, la mort tragique d'une femme aimée, professeur d'arts plastiques, dans un accident de haute montagne⁷, mais surtout l'affrontement violent avec un père, prénommé Jacky, dont le professeur a giflé le fils, dans le bureau du proviseur⁸. L'*incipit* même, qui évoque la diarrhée brutale saisissant Thomas Lauve à la sortie d'un restaurant parisien, dans un wagon du métro, trouve son origine dans un épisode autobiographique relaté par Millet dans son journal. L'écrivain raconte en effet qu'en octobre 1993, sortant d'un dîner en compagnie de Denis Tillinac et Jacques Borel, il fut pris de tels maux de ventre qu'il dut se réfugier dans les toilettes d'un café, avant de noter : « J'imagine le point de départ d'un récit commençant par un violent mal de ventre »⁹. Prenons un dernier exemple, extrait cette fois-ci du dernier volume du *Journal*, paru en 2020 : l'épisode de *La fiancée libanaise* au cours duquel Bugeaud, se trouvant par hasard à Stockholm, dans le hall d'un grand hôtel lors de la remise du Prix Nobel

¹ *Journal*, t.I, 31/VII 1972, p.16.

² Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.40.

³ Sur les échos autobiographiques dans *Ma vie parmi les ombres*, voir Alan Jackson, « Le récit des origines. David Copperfield et *Ma vie parmi les ombres* », dans Mathias Rambaud (dir.), *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015.

⁴ Richard Millet, *Lauve le pur*, P.O.L., 2000, p.106, et dans le *Journal*, t.I, 20/XI 1993, p.316.

⁵ *Journal*, t.I, 6/XI 1990, p.215, et *Lauve le pur*, p.238.

⁶ Christelle Dupuis, dans *Lauve le pur*, dont le nom rappelle celui d'Isabelle Dubuis. La partie à trois, qui est relatée au chapitre VII du roman, ne fait que matérialiser les liaisons parallèles que Millet mène alors avec Isabelle D. et Marie-France, et le font se retrouver parfois à la cantine entre ces deux collègues, posant chacune une main sur une de ses cuisses (1/XI 1991, p.239).

⁷ Ingrid, dans *Lauve le pur*, dont la mort est relatée p.198-199, double de la sœur de Fanny Cassette, évoquée dans le *Journal*, t.I, p.342, 15/IV 1994.

⁸ L'incident est relaté dans le *Journal*, t.I, p.299, 15/V 1993, et au chapitre III de *Lauve le pur*.

⁹ *Journal*, t.I, 7/XI 1993, p.318.

de littérature, est pris pour un lauréat, s'inspire lui aussi d'un événement vécu¹. Ainsi, la proximité de Millet avec nombre de ses personnages est telle qu'il pourrait bien faire siens ces mots de Bloy, placés en épigraphe de *L'écrivain Sirieix* :

*Songez que je suis réellement le protagoniste perpétuel de toutes mes fictions, que j'incarne exactement, au prix de quelles douleurs ! tous les souffrants, tous les saignants, tous les désolés que j'ai tenté de faire vivre en leur supposant mon âme.*²

Pourtant, en 2001, Millet donne un entretien intitulé « Lauve le pur, ce n'est pas moi »³ dans lequel il souligne l'écart existant entre la fiction et la réalité. On est toutefois fort proche, dans tous ces exemples, du genre de l'autofiction ou, dans le cas des récits généalogiques tels que *La gloire des Pythre* ou *Ma vie parmi les ombres*, du récit « transpersonnel »⁴ tel que l'a décrit Bruno Blanckeman. À l'inverse, ses textes autobiographiques ou biographiques assument souvent une part de fiction. Millet considère ainsi que, pour atteindre la vérité des êtres et des choses, mémoire et imagination doivent se mêler, comme dans *Petit éloge d'un solitaire*, court récit présenté comme la biographie réinventée de son grand-père, qui relève de l'exofiction. « J'invente sans inventer », et seulement « par surcroît de scrupule », parce que « la vérité des êtres [n'est] qu'un fait de langage »⁵, y écrit Millet pour expliquer sa démarche. Il revendique « une autobiographie débordée par la fiction »⁶ :

*Même des livres ouvertement autobiographiques (Beyrouth, Un balcon à Beyrouth, Cité perdue, Laura Mendoza, Le Chant des adolescentes, L'Amour mendiant, certains textes du Sentiment de la langue – livre qui peut se lire comme une autobiographie intellectuelle, en disait Jean Roudaut), même ces livres-là sont guettés sinon par la fiction (et non l'autofiction, mot qui ne fait pas partie de mon vocabulaire), du moins par le désir de narrer qui peut à tout moment les y faire basculer.*⁷

Ainsi, les libertés prises avec le réel sont aussi perçues comme un moyen « d'aller plus avant dans la vérité. Qu'important, d'ailleurs, les distorsions : elles ont la valeur d'authenticité des corps du Gréco, des paysages de Cézanne, des visages de Bacon »⁸. Telle semble être sa vision

¹ *Journal*, t.III, 8/XII 2001, p.194. L'épisode est romancé aux pages 276 à 291 de *La fiancée libanaise*.

² Richard Millet, *L'écrivain Sirieix*, [P.O.L., 1992] ; Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.195. La citation est extraite du *Fils de Louis XVI*, de Léon Bloy.

³ Richard Millet, « Lauve le pur, ce n'est pas moi », entretien avec Jean-Luc Bertini, Laurent Roux et Sébastien Omont, *La femme du requin*, n°16, automne 2001, p.49.

⁴ Bruno Blanckeman, « Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel », *Cahiers de recherche sociologique*, n°26, 1996, p.103–113. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1002344ar>, consulté le 3 août 2021. Bruno Blanckeman note ainsi : « Dans le récit transpersonnel, l'identité ne peut se saisir que dans la fuite, dans le déni de soi en tant que plénitude. Le moi s'affirme paradoxalement en effaçant ses propres contours, il cherche sa spécificité dans une reconstitution ardue de la mémoire familiale. Il rassemble les multiples atomes du passé généalogique, qui composent le gisement ignoré et décisif d'une identité archaïque de l'être. » (p.107).

⁵ Richard Millet, *Petit éloge d'un solitaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p.16.

⁶ *Journal*, t.I, 20/I 1977, p.55.

⁷ *Fenêtre au crépuscule*, p.22-23.

⁸ Richard Millet, *Tuer*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.45.

du roman, dont la plupart de ses textes longs portent la mention, le détour par la fiction assurant finalement un accès plus sûr à la vérité, notion si chère à l'auteur :

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 Lavolps dans Le Renard dans le nom. C'est dans cette part indécidable entre autobiographie et autoportrait que se trouve peut-être la vérité sur soi qu'un texte peut déployer, au risque d'être réfuté par toutes sortes de reniements ou par le silence [...].¹

Le lecteur attentif de Millet est donc souvent tenté de confronter, comme nous venons le faire, fiction et réalité, la « réalité » livrée dans les volumes du *Journal* pouvant elle-même être sujette à caution, étant, comme tout écrit, le fruit d'une inévitable reconstruction de l'auteur.

Sylviane Coyault-Dublanchet note ainsi que Millet instaure « un jeu subtil de dérobaie et de dévoilement [...] dès le premier récit d'apprentissage, mettant le lecteur dans la difficile situation du voyeur indélicat ou du naïf qui ne comprend rien »². Les interrogations suscitées par la parution de *La confession négative*, présentée par Millet comme le récit des mois passés au Liban au début de la guerre civile, à l'été 1975, sont à ce titre révélatrices de la porosité entre sphère réelle et sphère fictionnelle chez cet auteur. La divulgation de son engagement libanais est alors déstabilisante pour le lecteur, habitué à la version donnée jusqu'alors par Millet selon laquelle il n'était jamais retourné au Liban entre 1967 et 1994³, au point qu'il puisse douter de la véracité de ce témoignage. Telle est la réaction de Laurence Plazenet, qui déclare dans un entretien avec Richard Millet avoir été tentée de vérifier la date de ses ordres de mission à l'Education nationale afin de s'assurer qu'il était bien à Beyrouth en 1975⁴, ou encore celle de Jean-Michel Maulpoix, l'ami des premières années d'écriture, pour qui tout cela relève de « la mythologie »⁵. Au même moment, un journaliste note dans un article paru à la sortie du roman que l'écrivain admet n'avoir « passé là-bas que "trois ou quatre mois", durant lesquels il lui est arrivé de tirer à l'aveugle des rafales de kalachnikov au-dessus de sacs de sable »⁶, ce qui est loin du rôle de franc-tireur qu'il donne à Bugeaud dans *La confession négative*. Quant à Jean-

¹ *Fenêtre au crépuscule*, p.21-22.

² Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergougnieux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p.115.

³ Voir notamment, à ce sujet, l'incipit d'*Un balcon à Beyrouth*, [La Table Ronde, « Vermillon », 1994] suivi de *Beyrouth ou la séparation*, La Table Ronde, 2005 ou le texte « Beyrouth, ou le temps réfuté » dans *Fenêtre au crépuscule*, p.72-73.

⁴ « Écrire, écrire, pourquoi ? », entretien avec Laurence Plazenet à la bpi du Centre Pompidou le 8 novembre 2010, à partir de la cinquante-sixième minute environ. [En ligne] <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=3302#.VHRNuLuG-UJ/>, consulté le 3 août 2021.

⁵ David Caviglioni, « Richard Millet, le kamikaze », *Le Nouvel Observateur*, 5 septembre 2012.

⁶ Edouard Launet évoque lui aussi cet engagement au conditionnel, dans son article « Richard Millet : soldat perdu », *Libération*, 5 septembre 2012.

Marie Laclavetine, collègue de Millet au comité de lecture des éditions Gallimard, il y voit « beaucoup de fantasme »¹. D'ailleurs, bien que le chef étoilé Thierry Marx, lui aussi engagé auprès des chrétiens pendant la guerre civile, ait affirmé avoir croisé Richard Millet à Beyrouth², les dates ne concordent pas, puisque Marx semble avoir été au Liban en 1980. Millet, de son côté, se contente d'expliquer le silence longtemps tenu sur cette expérience par la promesse faite à des combattants libanais de ne rien révéler sur cette époque, afin de ne pas les mettre en danger tant qu'ils seraient vivants. Ces amis étant disparus, l'écriture de *La confession négative* était, dit-il, rendue possible. Pour se justifier, il évoque aussi le désintéret auquel il s'est heurté lorsque, de retour du Liban, il a voulu parler de son expérience, directement ou à mots voilés³.

*Dans ces années-là, la puissance de la propagande palestinienne et la haine des chrétiens étaient telles que j'ai préféré taire ce que j'avais vécu au Liban, en 1975 et en 1976, pendant la guerre civile, ayant en outre promis à quelques frères d'armes de ne pas révéler certaines choses, pour ne pas déconsidérer les chrétiens libanais*⁴,

note-t-il encore dans *Israël depuis Beaufort*. Quant à son journal, il ne témoigne de son engagement libanais que par une note, selon laquelle ces « semaines de 1975 et de 1976 [...] passées auprès des combattants chrétiens » ont été effacées « pour des raisons sur lesquelles [il] reviendra[i] un jour »⁵. Pourtant, face au scepticisme des critiques, Millet décide de publier six ans plus tard un autre récit, *Tuer*, s'ouvrant sur la question d'une lectrice lors d'une signature, portant sur le fait qu'il ait ou non tué au Liban. L'écrivain, qui s'était alors contenté d'un silence évocateur, revient dans ce texte sur son engagement aux côtés des chrétiens et raconte finalement le face à face troublant avec un Palestinien qu'il a d'abord blessé, puis qu'il a dû achever. Dans ce texte, il récuse la formule de « double » romanesque employée par les critiques pour évoquer le personnage de Pascal Bugeaud, et déclare au contraire : « c'est moi qui parle »⁶. Il revient également sur les réactions provoquées par la publication du *Chant des adolescentes* ou de *Laura Mendoza*, la critique estimant alors que Millet inventait le rapport de séduction

¹ *Ibid.*

² Dans l'émission « Musique matin » de Christophe Bourseiller, sur France Culture, le 1^{er} octobre 2011, vers 3'03. [En ligne] <https://www.dailymotion.com/video/xm3csd>, consulté le 3 août 2021.

³ *Tuer*, p.107-109.

⁴ *Israël depuis Beaufort*, Paris, Les Provinciales, 2015, p.69.

⁵ *Journal*, t.I, « Avant-propos », p.11. Seules figurent ces deux notes : « (Comment me remettre à écrire, après ces mois guerriers au Liban, sur lesquels j'ai promis de me taire et dont je serais bien incapable de dire quoi que ce soit, pour le moment, pour peu qu'il y ait quelque chose à dire, sinon que je ne vivrai sans doute rien de plus fort, ni de plus terrible, d'aussi nécessaire ? Me remettre au travail, néanmoins. Je ne le fais, ici, que par hygiène, ou ennui, en écrivant, par quelques notations, le faux journal de ces derniers mois, de peur que mes parents, qui me croyaient à Nice, puis en Sologne, n'apprennent la vérité.) (*Effacé en 1981, et néanmoins lisible sous les ratures.*) » (12/X 1975, p.41) ; ou encore : « (À Beyrouth, tout ce mois, de nouveau, et encore secrètement.) (*Note rétablie.*) » (p.51).

⁶ *Tuer*, p.45.

instauré avec ses élèves filles. Il note ainsi, avec une gravité étonnante pour un écrivain de fiction, que « celui qui n'est pas cru sur parole est un homme mort, surtout un écrivain »¹. La fiction est donc toujours, chez Millet, nourrie de réel, quand elle n'en est pas tout simplement une expression plus *vraie*. La publication récente de *l'Éloge érotique de Richard M.*², signé Mariya Rybalchenko, soulève les mêmes interrogations chez le lecteur. Comment ne pas penser qu'il s'agit d'un livre de Millet lui-même ? Le portrait qu'elle fait de l'écrivain ne diffère guère de ceux que Millet esquisse dans ses autres textes et le style des deux auteurs – malgré le caractère plus simple des phrases de Rybalchenko et les maladroites liées au fait qu'elle soit ukrainienne, et qui pourraient être fabriquées de toute pièce – ne sont pas très éloignés. Le récit, paru chez Pierre-Guillaume de Roux, l'éditeur de Millet, figure d'ailleurs parmi ses dernières publications sur la page d'accueil de son blog. Enfin, il est difficile de ne pas noter que les initiales des deux écrivains se correspondent. Pourtant, une véritable Mariia Rybalchenko fait bien une thèse sur Levinas à la Sorbonne, à l'image de l'auteure et narratrice de cet éloge.

Écrivain « personnage », héros imprégnés de fragments de vie de l'auteur, ces indices d'un brouillage entre la vie et l'œuvre soulignent en tout cas une volonté de Millet de romancer sa propre existence, lui qui ne cesse de dire sa difficulté à « être au monde »³, à vivre la vraie vie, expliquant l'échec de sa vie sentimentale et familiale par les contraintes de l'écriture⁴, « la vieille, l'unique rivale des amantes ». Il estime ainsi faire partie des gens qui « assistent à leur vie plus qu'ils ne la vivent »⁵ et ressemble d'une certaine manière à ses personnages qui s'inventent une vie pour exister aux yeux des autres. On pense par exemple à Marc, dans

¹ *Tuer*, p.104. Millet évoque alors, sans les nommer, le journaliste Jean-Pierre Elkabbach et le poète Jean-Michel Maulpoix. Le premier, lorsqu'il a reçu Millet dans son émission « Bibliothèque Médicis » du vendredi 12 octobre 2012, sur la chaîne Public Sénat, qui a en effet demandé à Millet s'il possédait des photographies qui permettraient de témoigner de sa présence à Beyrouth en 1975. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=9xzZklc4Ygs> (vers 13'09), consulté le 6 août 2021. Le second a témoigné comme on l'a vu dans *Libération*, pour l'article « Richard Millet : soldat perdu » d'Edouard Launet, paru le 5 septembre 2012.

² Mariya Rybalchenko, *Éloge érotique de Richard M.*, Paris, Pierre-Guillaume-de-Roux, 2020.

³ L'expression apparaît très souvent sous la plume de Millet, par exemple dans la nouvelle « Suite de chambres », dans *Sept passions singulières*, Paris, P.O.L., 1985, p.144, ou encore dans *Une artiste du sexe*, p.177.

⁴ Cette idée revient à plusieurs reprises dans le tome I du *Journal*, comme dans ces notes de 1981 : « Un homme marié peut-il être écrivain ? Peut-on écrire et aimer ? » (p.110). « Je dois trouver le moyen d'en finir avec la littérature afin de vivre vraiment » (*Journal*, vol.I, 20/VII et 26/VIII 1981, p.110 et 111). Quelques années plus tard, le constat est le même : « Beauté d'Hélène, beauté d'Anne-Eva ; deux femmes que le fait d'écrire m'a fait perdre. » (*Journal*, t.I, 1987, p.140). A ce sujet, on peut également renvoyer à cette citation tirée de *L'Orient désert*, dans laquelle Millet parle de ses livres : « Ils ne m'ont pas aidé à vivre. On n'écrit que pour échouer à dire ce qu'eût été notre vie sans l'écriture. On n'en finit pas de mesurer quel échec personnel, esthétique, moral, sous les apparences mêmes du succès, suppose cette aventure spirituelle qu'on appelle littérature » (*L'Orient désert*, [Mercure de France, 2007] ; Gallimard, « Folio », 2009, p.108). Enfin, signalons cette phrase extraite de *Place des pensées* : « Et ce n'est pas une des moindres questions que j'ai posée à la littérature que de savoir en quoi l'écriture et autrui s'excluaient sans doute l'un l'autre, écrire marquant la défaite de l'amour et l'amour réduisant l'écriture à un bruissement sur quoi le vivant établit son triomphe » (*Place des pensées. Sur Maurice Blanchot*, Gallimard, « Blanche », 2007, p.43).

⁵ Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.36-37.

L'invention du corps de saint Marc ; pris dans un taxi beyrouthin, entre des passagers récitant chacun son lot de malheurs, il se sent obligé de s'extraire de son silence et ne trouve pour se lier avec autrui que l'histoire imaginaire d'un proche qui serait mort dans les récents bombardements¹. Un épisode assez similaire figure dans *Lauve le pur*, lorsque Thomas Lauve s'invente un fils de neuf ans, mort d'un cancer afin de paraître moins étranger à la mère éplorée qu'il suit dans un cimetière, jusqu'au pied de la tombe de son enfant, Philippe, mort huit mois plus tôt². Ainsi pour Millet, comme pour certains de ses personnages, l'écriture peut apparaître comme « une façon de vivre plus digne et plus intéressante que bien d'autres »³. Il affirme même que c'est « écrire qui est la vraie vie »⁴, dans une formule qui rappelle celle de Serge Doubrovsky : « Mon roman, c'est ma vie »⁵. Si la fiction et la réalité ne se confondent, elles font parfois surgir de singuliers échos. Dans son journal des années quatre-vingt-dix, Millet évoque par exemple à plusieurs reprises la désagréable impression d'être « un personnage de [s]es récits »⁶, tout comme la jeune fille qu'il rencontre alors⁷ ; « [j]e ne suis que l'écrivain Sirieix, encore une fois »⁸, note-t-il quelques mois plus tard. Dans son journal, alors qu'il relate son voyage à Bâle et le temps passé avec une certaine Claude G, dont les détails figureront dans le récit *Tarnac*, Millet évoque l'impression qu'il a « de vivre pour tout mettre en récit »⁹. D'une certaine manière, l'écrivain construit son œuvre de sorte qu'écriture et existence finissent presque par se confondre, et il invite d'ailleurs le lecteur à ne s'intéresser qu'à son œuvre. Expliquant à Chantal Lapeyre-Desmaison qu'il était, comme son personnage, « travaillé par les maux de ventre en écrivant *Lauve le pur* ou follement amoureux de l'imaginaire Marina en travaillant à *Ma vie parmi les ombres* », il s'interroge :

*Que dire de tout cela sans tomber dans l'anecdote ? Qui cela intéresse-t-il ? C'est une des raisons pour lesquelles [il] songe à brûler non seulement [s]es manuscrits mais [s]on journal intime : le corps de l'écrivain ne doit pas être le supplément anecdotique de son œuvre, mais apparaître, filigrane ou ombre, tout entier dans ses textes.*¹⁰

Le corps de l'écrivain phagocyté par la littérature, tel serait le fantasme de Millet, aussi bien que sa hantise, exprimés dès le premier roman, dont le titre, *L'invention du corps de saint Marc*,

¹ *L'invention du corps de saint Marc*, Paris, P.O.L., 1983, p.26.

² *Lauve le pur*, p.171-172.

³ *Une artiste du sexe*, p.59. La formule est de Sebastian, dans le roman.

⁴ *Place des pensées*, p.67.

⁵ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p.153. Doubrovsky ajoute ensuite : « Ça marche dans les deux sens : ma vie est le support de mon roman, mon roman est le soutien de ma vie. »

⁶ *Journal*, t.I, 23/IV 1991, p.226.

⁷ *Ibid.*, 28/IV 1991, p.227.

⁸ *Ibid.*, 15/XII 1993, p.325.

⁹ *Journal*, t.III, 22/IX 2002, p.264.

¹⁰ *Fenêtre au crépuscule*, p.175.

paraît aujourd'hui programmatique. Millet en a d'ailleurs repris la formule, parlant dans son *Journal* de « l'invention de [s]on propre corps »¹, dans ce qui serait un texte autobiographique sur son enfance ou déclarant, dans *Tuer*, qu'« écrire, c'est tenter de s'inventer un corps dans le regard d'autrui »². Lorsque le corps ne suffit pas pour exister, lorsqu'il dégoûte, c'est la parole qui lui supplée, recréant un être, une identité, une existence. En 1996, l'auteur parlait déjà du « corps d'écriture que produisent les livres : un corps dont [il] soi[t] responsable en même temps qu'il [l]e délivrerait de [lui] »³. Retravaillant sur *L'amour des trois sœurs Piale*, peu avant sa publication, Millet assimilait d'ailleurs le corps du texte à son propre corps, se donnant pour mission de « faire apparaître l'os même du texte (et [s]es propres os) »⁴. L'idée revient sous un jour plus mélancolique quelques années plus tard dans *La fiancée libanaise* ; Bugeaud constate alors qu'« un écrivain vieillissant n'est plus qu'un corps qui souffre de se mesurer à des livres, ceux-ci vieillissant souvent mieux que le corps, et peut-être voués à le recevoir, ce corps, les livres étant nos tombeaux, comme il est si banal de le dire mais beaucoup moins d'en faire l'épreuve en vieillissant »⁵. L'œuvre se confondant progressivement avec son auteur, il convient donc de s'intéresser aussi bien aux écrits autobiographiques qu'aux récits fictionnels afin de cerner l'invention du corps littéraire de Richard Millet, l'invention n'étant pas seulement un acte d'imagination, mais aussi, dans son sens étymologique et liturgique, un acte de découverte⁶.

B. Scatologie de l'enfance

a. L'école

¹ *Journal*, t.II, 16/VIII 1999, p.232.

² *Tuer*, p.53. Alors qu'il écrit *Ma Vie parmi les ombres*, il note dans son journal : « Bien avancé : réinvention perpétuelle de moi-même à partir de ma préhistoire familiale – mon légendaire. » (*Journal*, t.III, 30/I 2002, p.209).

³ Stéphane Giocanti et Michel de Seze, « Entretien avec Richard Millet », *L'Œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p.11. Cette idée était déjà formulée dans *Le Sentiment de la langue, I, II, III*, La Table Ronde, « La petite vermillon », nouvelle édition revue et augmentée, 2003. Millet y déclarait : « Ecrivain, nous avons en quelque sorte renoncé à notre corps » (p.173) ; il y posait aussi la question suivante : « Comment me délivrer de mon corps, de mon peu glorieux corps, dans celui de la langue ? » (p.241). Dans *Désenchantement de la littérature*, Millet parle aussi des livres comme du corps de l'écrivain (*Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p.18), « l'auteur s'effaçant dans son texte » qui lui fournit un « corps glorieux » (*Déchristianisation de la littérature*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018, p.58 et 68).

⁴ *Journal*, t.II, 15/V 1997, p.89.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.134.

⁶ Tel est le sens étymologique du mot « invention », du latin *inventio*, qui signifie « action de découvrir, de trouver, découverte ».

La récurrence du motif scatologique dévoile peut-être plus que n'importe quel autre thème la volonté de l'auteur de se mettre à nu jusque dans ses romans, d'y révéler une certaine vérité de son être, de son âme et de son corps, en particulier le sentiment d'être différent des autres. La scatologie est normalement de l'ordre du rebut, dans la vie comme en littérature : objet tabou, caché, passé sous silence, matière informe qui semble contredire une humanité s'exprimant bien plutôt dans des paroles et des actes construits. Choisisant de mettre en scène ses doubles cloîtrés aux toilettes, en proie à des diarrhées terribles, Millet exhibe le corps et non plus seulement la pensée de l'écrivain, corps souffrant et défaillant, dont la vision est héritée des souvenirs personnels de l'auteur. Lorsqu'il évoque avec Chantal Lapeyre-Desmaison la période de son enfance, Millet déclare ainsi : « la mienne a été morne, mélancolique, traversée d'éclats de violence, de terreurs, de replis surnois, de méfiance, de curiosité, de répugnances, de maladies attrapées au Proche-Orient et qui m'ont laissé fragile, dans un rapport ambigu et difficile au corps... »¹. Plus loin, interrogé par l'universitaire sur la vision extrêmement sordide du corps qu'il offre dans son œuvre, l'écrivain répond en évoquant les troubles intestinaux qu'il a connus enfant :

*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. [...] Ajoutons que j'avais une main couverte de verrues que rien ne pouvait faire partir, ni la neige carbonique, ni le nitrate d'argent, ni le bistouri électrique, ni les remèdes des bonnes femmes que nous allions consulter au fin fond d'Achrafiyé ou de Borj-Hammoud ; j'ai vécu pendant des années avec la peur d'être trop loin des toilettes et de montrer ma main, gauche heureusement, que je cachais autant que je pouvais. Il m'en est resté une certaine difficulté à être regardé, le goût du retrait, de l'ombre, et une fraternité fascinée autant qu'horrificée avec les corps souffrants, disgraciés, humiliés, mutilés, suppliciés – et avec les morts.*²

Ces maux de ventre enfantins sont d'ailleurs mentionnés à plusieurs reprises dans le récit *Brumes de Cimmérie*³. Pascal Bugeaud évoque les troubles qui le travaillent en des termes presque identiques, dans une énumération visant à souligner la fréquence de ces maux ; il raconte ainsi qu'il « souffrai[t] de maux de ventre, de diarrhées, de ténias mal soignés, à telle enseigne qu'on [lui] prédisait qu'il périrai[t] par la tripe, plus pénible que le cancer, qui a néanmoins sa noblesse [...] »⁴, à l'image du jeune narrateur de la nouvelle « L'autre miroir »,

¹ *Fenêtre au crépuscule*, p.17.

² *Ibid.*, p.143.

³ Il parle en effet de ses « maladies d'enfance, surtout [ces] maux de ventre qui [l]e réveillaient presque chaque nuit, et qui se ravivaient à la montagne » dans *Brumes de Cimmérie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.21. Voir aussi page 15.

⁴ *Ibid.*, p.188. Bugeaud revient sur ses maux de ventre nocturnes page 225.

se décrivant « très maigre, redoutant le soleil, souffrant de fréquents maux de ventre »¹. Thomas Lauve connaît lui aussi la même expérience puisque Millet le décrit

*ses brages autour de ses chevilles, tel qu'autrefois aux cabinets de l'école de Siom où il lui fallait aller souvent poser le pantalon parce qu'il n'avait jamais assez chaud, ni chez lui ni en classe, et que, disait-il, ça lui tapait sur la tripe et l'obligeait à se soulager, à demeurer là plus longtemps que n'importe quel petit Siomois, pendant la récréation tout entière et parfois davantage ; de sorte qu'il était en retard et puni plus durement que les autres, sans chercher à se justifier, acceptant la cagaille et les heures de retenue avec la même placidité qu'autrefois cet innocent de Jean Pythre [...]*².

Quant à Nada, l'être de papier du *Sommeil sur les cendres*, elle semble n'être rattachée à la vie que par l'excrétion. Effrayée par les sombres toilettes qu'elle découvre le premier soir, au fond d'un couloir obscur, la jeune Libanaise fait son possible pour les éviter mais se trouve fréquemment tirillée par des maux de ventre qui la contraignent par la suite à s'accroupir dans le jardin du domaine. Comme Millet, Nada se souvient des « régulières débâcles »³ qui la contraignaient à aller aux cabinets, lorsqu'elle était enfant.

Il est notable que, pour les doubles fictionnels de Richard Millet, l'expérience de la scatologie se produise elle aussi d'abord dans l'enfance. Dans *Ma vie parmi les ombres*, le chapitre sept de la deuxième partie, consacré aux petits méfaits de bande commis par Bugeaud adolescent, est le plus riche en notations de ce type. Qu'il s'agisse de la diarrhée provoquée par le pain du boulanger ou de l'épisode de la chienne Ika, que les enfants appelaient pour qu'elle lèche leurs derrières de chenapans venus déféquer dans la cour de la mère Meyrignac, nulle anecdote n'est épargnée au lecteur, comme pour rappeler le caractère structurant de l'analité dans l'imaginaire enfantin et adolescent, et souligner la part de souvenir que ces passages peuvent comporter. Sigmund Freud rappelle l'importance du stade anal dans la petite enfance, expliquant qu'il est un stade pré-génital⁴. En outre, « dans les toutes premières années de l'enfance, il n'y a encore trace ni de honte à l'égard des fonctions excrémentielles ni de dégoût à l'endroit des excréments »⁵, écrit-il. D'après la psychanalyse, ce sont l'éducation et le regard des adultes qui vont inciter l'enfant à refouler progressivement ses pulsions coprophiles. On pourrait donc penser que l'importance du thème scatologique révèle la volonté de Millet de dire

¹ « L'autre miroir », dans *Cœur blanc*, p.41.

² *Lauve le pur*, p.50-51. Les « brages » désignent, en patois corrézien, le pantalon, tandis que la « cagaille » évoque les excréments.

³ *Ibid.*, p.30.

⁴ Sigmund Freud, « Des transpositions pulsionnelles, en particulier dans l'érotisme anal », [1908], dans *Œuvres Complètes*, t. XV, Paris, PUF, 2007, p.53-62.

⁵ Sigmund Freud, Sigmund Freud, « Préface à l'édition allemande », dans J.G. Bourke, *Les Rites scatologiques*, [1913], traduit de l'américain par Hélène Boisseau-Riou, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1981, p.33.

une vision primitive du corps, d'adopter le point de vue de l'enfance, le point de vue de « l'innocence », notion dont on verra qu'elle revêt une importance considérable dans son œuvre.

En réalité, la plupart du temps, la scatologie enfantine n'a rien de joyeux ou d'innocent pour les jeunes doubles de Millet. Presque toujours liée au milieu scolaire et à la période de l'adolescence, elle révèle les « humiliation[s] »¹ qui s'y pratiquent et qui sont source de honte. D'un point de vue littéraire, elle apparaît comme un moyen de singulariser les personnages dès leur plus jeune âge, de souligner leur isolement et leur marginalité, leur impossible intégration au groupe. Marc, le personnage central de *L'invention du corps de saint Marc*, est ainsi d'emblée marqué du sceau de l'infamie car la première fois que ses amis libanais, le narrateur et sa sœur, l'aperçoivent dans la cour d'école française qu'ils fréquentent, il se tient, « chétif et taciturne », « debout près des lieux d'aisance »². Les épreuves scatologiques sont aussi l'occasion de révéler de façon spectaculaire les rapports de domination et de soumission qui régissent les relations humaines. La nouvelle « Le jeune mort », extraite du recueil *Sept passions singulières*, met en scène un jeune garçon de douze ans, auquel ses camarades reprochent d'être impie, sous prétexte qu'il refuse de collectionner les images religieuses distribuées par les professeurs. Un groupe d'enfants organise alors un simulacre de procès, délibérant dans les latrines avant de dévêtir le garçon, puis de le frapper à coups de balai couvert d'excréments. Il est ensuite abandonné là, « dans l'obscurité malodorante, se croyant désormais seul au monde, s'imaginant que le liquide brûlant qui s'écoulait entre ses jambes était son propre sang, ne doutant plus que ce fût la vie elle-même qui s'en allait »³. L'épisode sera repris plusieurs fois par Millet, dans des versions à la cruauté toutefois atténuée. Dans *L'écrivain Sirieix*, c'est le livre du narrateur qui est confisqué par un camarade d'école s'enfermant dans les latrines avant de le rendre souillé⁴. Le jeune Pascal Bugeaud subit un sort similaire, puisque les frères La Gane, qui cherchent à l'humilier, l'entraînent dans les toilettes de l'école pour le traiter de « bâtard » en lui tenant « la tête au-dessus du trou »⁵. Dans la nouvelle « Aux confins de l'Empire », c'est l'instituteur lui-même qui enferme un de ses élèves dans les latrines⁶ tandis que Bugeaud, devenu professeur, contraint la pauvre Claudine à se réfugier aux toilettes, après

¹ C'est le mot qu'emploie Millet, lorsqu'il évoque les heures passées dans les salles de classe du Lycée franco-libanais de Beyrouth, ces « salles où [il] a[i] connu l'ennui, l'humiliation, de rares joies » (*Un balcon à Beyrouth*, p.108).

² *L'invention du corps de saint Marc*, p.12.

³ « Le jeune mort », dans *Sept passions singulières*, p.86.

⁴ *L'écrivain Sirieix*, p.220-221.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.156.

⁶ « Aux confins de l'Empire », dans *Sept passions singulières*, p.134.

avoir lu devant toute la classe le poème d'amour qu'elle avait déposé dans son casier, comme il le confesse dans *Une artiste du sexe*¹.

Par une sorte de renversement, les toilettes peuvent donc aussi apparaître comme un refuge pour les personnages milletiens, un asile conforme à leur nature d'humiliés. C'est là que s'enferme Thomas Lauve pendant la récréation, après l'entrevue houleuse avec Jacky Gagneur, le père d'un élève qu'il a giflé, dans le bureau de la proviseure du collège où il enseigne, selon un geste que le narrateur du *Goût des femmes laides* aurait voulu imiter lorsque, enfant, il attendait avec angoisse la belle Marie-Laure Lespinasse dont il était amoureux :

*J'aurais donné beaucoup, à ce moment, pour n'être pas là, mais chez ma sœur, aux toilettes, me délivrant les entrailles, un livre sur les genoux, dans la lumière d'une mauvaise ampoule et des puanteurs qui semblaient mieux s'accorder à ce que j'étais que le parfum de Marie-Laure Espinasse. / Ce qui me tordait le ventre, ce n'était pas le désir ou la peur, ni même le combat qu'ils menaient en moi, mais ce qui reste d'espérance, en dépit de tout, dans les situations les plus vaines.*²

La scatologie, matière d'origine autobiographique, est donc reprise dans la fiction pour souligner, de façon imagée, métaphorique, un sentiment d'isolement qu'exprime l'auteur lui-même, et qu'il dit éprouver depuis l'enfance. Elle signale une forme de mise à nu de l'écrivain, qui l'emploie également pour évoquer ses rapports avec son père et sa mère.

b. Le père

Thème souvent associé à l'école, l'excrémentiel apparaît aussi dans la sphère familiale, où il structure souvent les rapports entre père et fils. De son propre père, dont on apprend la mort récente dans *Ma sœur vierge Emily Brontë*³, Richard Millet parle peu, et uniquement par bribes. Si l'on entrevoit l'administrateur des travaux publics dans *Un balcon à Beyrouth*, il faut d'abord lire *Musique secrète*, autre texte autobiographique, pour mieux cerner la personnalité de celui que Millet présente alors comme un maître de musique exigeant. L'écrivain, qui apprenait avec lui le piano à Beyrouth, en parle en ces termes :

*[...] que mon dos se voutât ou que je me tinsse mal éta[i]t une des obsessions de mon père, qui voyait dans l'ordre physique le reflet de l'ordre moral, y compris dans l'art*⁴,

¹ *Une artiste du sexe*, p.228.

² Richard Millet, *Le goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, 2005, p.73.

³ Richard Millet, *Ma sœur vierge Emily Brontë*, Paris, La Guêpine, 2019, p.53.

⁴ *Musique secrète*, p.33.

[...] *la musique avait pour lui « à voir avec l'ordre, la foi, la loi (la loi paternelle et, partant, divine, en un raccourci qu'il me faudrait bien des années pour rendre à sa juste mesure) »*¹.

Plus loin, il évoque d'ailleurs la « raideur du jeu paternel qui n'usait jamais de pédales »². Dans *Brumes de Cimmérie*, Millet décrit un homme à la colère « froide » et « redoutable »³, un « père monstrueux »⁴, apparaissant sous les traits d'un « génie du froid, du bruit et des profondeurs souterraines »⁵, et dont la figure est si sombre que l'écrivain l'associe aux « divinités ténébreuses, Mars, Hadès, Barbe-Bleue, Dracula, les scélérats de Sade »⁶. Ces comparaisons hyperboliques et effrayantes renvoient à l'usage d'une violence physique qu'évoque Millet à mots couverts lorsqu'il décrit ses premières années de vie à Toulouse, dans sa famille paternelle, comme « terribles »⁷. Il mentionne tout de même une fois les « coups de cravache paternelle »⁸, et ces sévices semblent avoir duré jusqu'à l'âge de douze ans⁹. On sait de ce père qu'il blâmait son fils pour ses mauvais résultats en mathématiques et que Millet, enfant, avait cru être conduit à la grotte d'Afqa, au Liban, pour y être abandonné. Les trois volumes du *Journal* ne font que confirmer le portrait peu aimable d'un père caractérisé par sa rigidité, son « ordinaire cruauté »¹⁰ et son manque d'écoute. L'écrivain mentionne notamment l'angoisse qu'il a éprouvée enfant face au vide au-dessus duquel se dressait une voiture accidentée, et la réaction de son père, qui l'a « rappelé à l'ordre avec une gifle qui n'a pas peu contribué à [l]'éloigner de lui »¹¹. Plus tard, devenu adulte, Millet évoque un « interminable repas de famille, à Pérols, au cours duquel [s]on père monopolise la parole »¹², scène qui semble se reproduire à l'identique un an plus tard, si l'on en croit la note suivante :

*Mon père ne sait dire une phrase sans entrer dans mille détails, sur un ton plein d'afféteries, avec maints raclements de gorge, ayant réponse à tout, même sur ce qu'il ne connaît pas, ratiocinant pour le plaisir, avec des imparfaits du subjonctif, s'écoutant parler indéfiniment sans que l'interlocuteur existe autrement que comme faire-valoir ou, s'agissant des siens, comme coupables, oui, syntaxiquement coupables.*¹³

¹ *Ibid.*, p.34.

² *Ibid.*, p.54.

³ *Brumes de Cimmérie*, p.71.

⁴ *Ibid.*, p.135.

⁵ *Ibid.*, p.31.

⁶ *Ibid.*, p.26.

⁷ Entretien avec Richard Millet réalisé avec Jean-Yves Laurichesse par courrier électronique à l'automne 2010, dans *Littératures*, n°63, 2010, p.166.

⁸ *Fenêtre au crépuscule*, p.146.

⁹ Mariya Rybalchenko, *Eloge érotique de Richard M.*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, p.57.

¹⁰ *Journal*, t.I, 20/II 1993, p.290.

¹¹ *Journal*, t.III, 31/III 2001, p.126.

¹² *Journal*, t. I, 17/VIII 1992, p.273.

¹³ *Ibid.*, 12/VIII 1993, p.290.

Lecteur de « feuilles ultra-conservatrices », ce père se montre « chaque jour plus cassant, raisonneur, verbeux, maniaque, pointilleux, solitaire »¹. C'est surtout le manque d'amour qui transparaît dans ces lignes cruelles :

*Que notre père ne nous ait pas désirés, qu'il n'ait accepté d'avoir des enfants que pour garder notre mère qu'il a, par son austérité, dans cette maison solitaire, réduite à une dépendance physique et morale dont la dépression nerveuse est le résultat, cela, que j'ai appris de sa bouche cet été (mais que mon frère me dit savoir depuis longtemps), devrait m'ouvrir les yeux sur l'origine de ma souffrance et de ma maladie.*²

Le père est inquiétant « par son pouvoir de silence, et son goût du secret »³, ses mœurs sont « austères »⁴ et le régime de vie qu'il impose à sa femme, « autoritaire »⁵. Faisant le bilan de l'éducation qu'il a reçue, Millet résume : « Le monde paysan m'a appris à tuer – la guerre du Liban m'a enseigné la même chose. Mon père aussi, à sa façon »⁶. Millet rapporte aussi le jugement très sévère que le père porte sur *La gloire des Pythre* ; il évoque le plaisir qu'a toujours éprouvé son père « à rabaisser autrui, ses fils, surtout »⁷, mais aussi « sa haine de ce qu'[il est] : un fils et un écrivain – ce qu'il eût voulu être [...] lui qui a exercé toute sa vie des métiers qui ne l'intéressaient pas... »⁸. Il l'accuse enfin d'avoir tyrannisé sa mère « en l'empêchant de revenir vivre dans la région parisienne, ou dans le Val-de-Loire, où elle eût vécu plus près de [ses enfants] et fût sortie de sa longue déchéance »⁹. Son père vivant, Millet considérait qu'il ne pouvait mettre à exécution son projet autobiographique, car il aurait fallu le convoquer « au tribunal personnel » et pour « tuer ce taureau, [...] déployer son histoire »¹⁰.

Les figures paternelles fictionnelles que l'on rencontre dans les œuvres de Millet ressemblent étrangement au portrait qu'il fait de son propre père, dont elles semblent inspirées. Pourtant, elles n'ont généralement pas le même statut social. Souvent décrites comme des êtres rustres, petits commerçants ou paysans, elles n'ont pas d'éducation ou y ont renoncé, comme dans *L'angélu*, où le père a abandonné ses études de pharmacie pour reprendre la boucherie des parents de sa femme. L'abandon de la bourgeoisie intellectuelle au profit de racines fictives populaires et rurales peut déjà se lire comme une volonté de Millet de mettre en évidence la

¹ *Journal*, t.III, 31/VII 2000, p.71.

² *Journal*, t. I. 6/XI 1982, p.131.

³ *Journal*, t.II, 15/VIII 1996, p.64.

⁴ *Ibid.*, 14/XII 1997, p.114.

⁵ *Ibid.*, 27/XII 1997, p.115.

⁶ *Ibid.*, 8/II 1998, p.119.

⁷ *Ibid.*, 15/II 1999, p.202.

⁸ *Ibid.*, 17/VIII 1999, p.232

⁹ *Journal*, t.III, 21/VII et 23/VII 2002, p.252.

¹⁰ *Ibid.*, 14/X 1999, p.247. Le *Petit éloge d'un solitaire* révèle que cette dureté paternelle est héritée du grand-père, dont la colère « quasi divine » était si effrayante que ses deux fils aînés ne tardèrent pas à quitter la maison, tandis que le benjamin se réfugiait souvent sous une table (p.61 et 74).

rudesse intrinsèque d'un père qui apparaît presque toujours intransigeant et violent, et ce dès les premiers romans. Ainsi, dans *L'invention du corps de saint Marc*, le père souhaite-t-il que Marc parle l'arabe libanais parfaitement, coupant l'enfant du reste du monde afin qu'il ne soit pas exposé aux barbarismes de l'époque, au point que Marc considère que « nous ne souffr[i]ons jamais que du poids de notre père sur notre âme »¹. Il relate juste après un épisode traumatique lorsque, pendant une panne de courant au musée du Louvre, le père « avait posé lourdement sa main sur la tête de l'enfant et, au lieu de l'attirer à lui, il l'avait poussé dans l'obscurité, avec une lenteur inexorable, jusqu'à lui faire toucher des lèvres la pierre froide du tombeau », lui donnant une sorte de « leçon de courage »² révélatrice d'une éducation dépourvue d'empathie et d'affection. Un épisode plus cruel encore, sorte de réécriture du *Petit poucet*, est relaté dans *Lauve le pur* :

[...] mon père m'avait mené dans le bois de Veix pour, disait-il, m'y abandonner, parce que je faisais le malin, que je m'étais mis à me prendre pour le héros de Sans famille ou de Poil de carotte, avec des mines d'enfant perdu. Je n'avais pas dix ans. Il m'a laissé au milieu des sapins, vers cinq heures du soir, en plein hiver, près de l'ancienne ferme des Pythre [...] ; il ne comprenait pas, ce fils, pourquoi son père l'avait abandonné [...], percé des flèches paternelles, tandis que l'archer, lui, avait regagné Siom pour lancer à la cantonade, c'est-à-dire à ceux qu'il avait trouvés au café Berthe-Dieu, que le fils de Jacques Lauve ne pouvait avoir d'états d'âme, non, qu'il n'était pas une gonzesse, avait-il ajouté en répétant ce mot de gonzesse qui n'en finissait pas de vibrer et de siffler entre ses dents et dont il s'étonnait de pouvoir le prononcer, lui, ce père rude, si puritain en matière de langage et qui, lorsqu'il était en colère, ne criait jamais, se retirait dans un silence plus terrible que les éclats de voix ou les injures [...].³

Ces violences psychologiques s'accompagnent de sévices physiques dans *L'angélus* où le père, boucher, « corrige » son fils dans l'arrière-boutique sous les yeux de sa mère qui lui tient le visage en lui expliquant que toute faute mérite châtement. « [J]e recevais mes coups en pleurant silencieusement ; j'étais un enfant soumis et lâche »⁴, note le futur compositeur, dans une attitude proche de celle de narrateur de « Cœur blanc », que le père « ne pouvait s'empêcher de [...] battre, lorsqu'il avait bu »⁵.

Il est intéressant de constater que, dans les récits où la figure du père ne reste pas au second plan, mais s'incarne avec plus d'épaisseur, comme dans *Lauve le pur*, et surtout *La Gloire des Pythre*, la raideur et la cruauté paternelles s'expriment par le ventre. Dans ces

¹ *L'invention du corps de saint Marc*, p.69.

² *Ibid.*, p.70.

³ *Lauve le pur*, p.28. Dans *Musique secrète*, Millet évoque la musique de chambre de Brahms, qui nourrit sans doute sa rêverie sur l'abandon en lui faisant entendre « les voix perdues de l'enfance dans la grande forêt limousine. Je suis le petit Hänsel abandonné par ses parents, comme j'ai été le Petit Poucet ou l'enfant dans *La reine des neiges* », note-t-il page145.

⁴ *L'Angélus*, p.23.

⁵ « Cœur blanc », dans *Cœur blanc*, p.12.

romans, les pères André Pythre et Jacques Lauve partagent en effet une même obsession, celle d'un rituel scatologique censé assurer la santé physique et morale de leurs enfants. André Pythre installe ainsi une cabane au fond de son pré dans laquelle ses enfants défilent après lui chaque matin selon un ordre toujours identique, et quels que soient leurs véritables besoins. « [...] [I]l nous disait qu'il ne voulait pas voir ses enfants fienter n'importe où mais dans cette cabane et régulièrement, le matin étant le mieux. / – C'est ça, a-t-il dit encore, qui nous sépare des bêtes »¹, racontent les Siomois. Quant à Jacques Lauve, qui demande chaque matin à son fils de lui succéder aux toilettes, il considère « qu'on ne saurait réussir en rien sans une absolue régularité des fonctions naturelles »². Millet semble avoir procédé ici à une sorte de transposition de sa propre expérience, les rituels musicaux s'étant mués en rituels de défécation, plus à même encore de révéler le sadisme et la perversité d'un père castrateur et intrusif, animé par une volonté de domination humiliante amenant le fils à le considérer, consciemment ou inconsciemment, comme un « ennemi intérieur »³, un rival qu'il faudrait craindre ou haïr. Le père de Sebastian, narrateur d'*Une artiste du sexe*, n'est pas plus aimable qu'André Pythre ou Jacques Lauve, quoiqu'il apparaisse comme un double négatif de ces pères rigides, lui qui incarne au contraire le laisser-aller, l'absence de toute règle morale et physique. Néanmoins, il inspire aussi la honte à son propre fils, qui exprime son sentiment dans les lignes suivantes :

*[j'] avais vite haï le laisser-aller de mon père, lequel lâchait des vents en présence de ma mère, par exemple, rotait devant moi, pissait dans la gueule des coyotes qu'il avait tués, et déféquait triomphalement, comme s'il donnait naissance au monde.*⁴

Millet reprend ici les mots mêmes qu'il avait employés dans *Lauve le pur* pour évoquer la contemplation dans laquelle est tombé le père Lauve face à l'« étron magnifique » qu'il a produit dans la forêt, et qu'il montre avec fierté à son fils Thomas et au jeune Chave. Le chœur siomois s'adresse à Thomas Lauve dans les lignes suivantes pour lui rappeler cette scène de sa jeunesse :

*[...] toi, tu regardais non pas l'étron mais le visage de ce père qui avait, à ce moment-là, tu ne savais quoi de radieux et de bête, oui, de plus stupide même que celui de Chave, quelque chose qui devait être aussi sur ton propre visage, à toi, la même stupidité, à cause de l'odeur, sans doute, de l'humiliante puanteur, et aussi du ciel bleu, de l'air frais, des oiseaux qui chantaient au-dessus de vous, petits humains réunis autour de ce que l'un d'eux avait expulsé de son ventre et qu'ils contemplaient en frissonnant comme s'ils assistaient à la naissance du monde.*⁵

¹ Richard Millet, *La Gloire des Pythre*, Paris, P.O.L., 1995, p.194-195.

² *Lauve le pur*, p. 69.

³ Richard Millet, *L'innocence*, Paris, P.O.L., 1984, p.69.

⁴ *Une artiste du sexe*, p.73.

⁵ *Lauve le pur*, p.144.

Or, si ces pères tiennent à exposer la perfection du fruit de leurs entrailles¹, symbole de leur puissance virile, les éternels diarrhéiques que sont Thomas Lauve et Jean Pythre sont bien incapables de supporter la comparaison, façon pour Millet de souligner le conflit naturel opposant comme fatalement les fils aux pères.

Cette opposition paraît liée à la posture paradoxalement infantile de ces pères dominants qui semblent ne pas avoir dépassé la jouissance défécatoire propre au stade anal. Elle fait d'eux des doubles de leurs propres fils, autrement dit des rivaux, ravivant le désir œdipien de meurtre du père qui s'exprime notamment dans la nouvelle « L'homme du parc zoologique » dont le narrateur est, une fois encore, un double de Millet. Originaire de Siom, il attend sa femme et ses filles à la porte du zoo de Vincennes dans lequel il n'a pas voulu entrer et se présente lui aussi comme un enfant non désiré. La souffrance qu'il ressent à cette pensée est directement rattachée au ventre et s'exprime dans une confusion syntaxique. Il se décrit « dévoré par [lui]-même, enterré dans [s]on ventre, étant [s]on propre père et [s]a propre mère et l'enfant qu'[il] n'arrive pas à naître, parle mal, pas de bonne syntaxe pour dire qu'on n'a pas voulu qu'[il] naisse »². Le fantasme d'auto-génération exprime à la fois le sentiment d'abandon que le personnage semble éprouver, mais il apparaît aussi comme une façon de faire disparaître père et mère. La rivalité est toutefois plus explicite dans *L'innocence*, le jeune Duparc décidant de soutenir l'indépendantiste Saint-Yves, qui vient de renverser son propre père. Lui-même évoque cette « lutte qu'il ne cessa de mener contre son père – et, ajoutait-il avec un sourire un peu crispé, contre lui-même... »³. Le narrateur de la nouvelle « Le jeune mort » souhaite quant à lui ouvertement la mort de son géniteur lorsqu'il le voit au bord d'un ravin.

Ce meurtre du père, Millet l'accomplit aussi symboliquement en évinçant les figures paternelles dans ses récits plus récents, à commencer par ceux dont le narrateur est Pascal Bugeaud. Bugeaud ne connaît pas son père ; c'est un « bâtard »⁴, comme le disent ses camarades de classe. Sa mère, dont il porte le nom, lui révèle si peu de choses à son sujet que Pascal en est réduit à imaginer que cet être fantomatique était à Diên Biên Phu, ou qu'une « balle ou un éclat d'obus avait ravagé la face et le corps d'un homme qui n'avait pas eu le temps d'épouser [s]a mère et ne voulait pas lui imposer une vie de garde-malade ». « Le silence d'un nom, voilà ce que j'habitais réellement, comme d'autres vivent d'une absence »⁵, écrit-il. Le mystère restera

¹ Comme le fait Jacques Lauve dans la forêt, p.143-144.

² Richard Millet, « L'homme du parc zoologique », dans *Corps en dessous*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007 p.45.

³ *L'innocence*, p.23.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.156.

⁵ *Ibid.*, p.182-183.

entier, même après que Bugeaud aura cru l'apercevoir, militaire invalide et sans visage que sa mère promène un soir en fauteuil roulant dans le parc d'un grand hôtel. Le père n'existe finalement que dans la mort, lorsque son identité est révélée dans l'étude d'un notaire annonçant au jeune Pascal qu'il est l'héritier de Jean-Charles Meilhards¹. Les orphelins de père sont ainsi nombreux dans l'œuvre de Millet. On pense à Roger Nifle, né d'un père inconnu² tout comme Antoine Coudert, le photographe de *L'art du bref*, à Céline Soudeils, partie à cheval à la recherche d'un père qu'elle croit être un militaire dans *Le cavalier siomois*, et à bien d'autres personnages encore³. Le meurtre du père est d'autant plus complet que les héros milletiens n'ont pas non plus de progéniture. Contrairement à Richard Millet, Marc Fournol et Pascal Bugeaud n'ont pas d'enfant ; le fils du narrateur de *L'angélus* meurt à peine né⁴ et si Thomas Lauve s'imagine pour un instant un fils⁵, qu'il prénomme Pierre (comme le petit frère d'Yvonne Piale, qu'on appelait Pierrot, mort à trois ans à peine⁶) c'est une fois encore un fils mort, d'un cancer, à sept ans. Ainsi, alors que l'auteur aborde de façon transposée mais finalement très intime ses amours et sa sexualité, la question de la paternité est étrangement passée sous silence, ou rendue impossible par la mort, excepté dans un de ses derniers romans, *La nouvelle Dolorès*, où Bugeaud entretient une relation ambiguë avec la fille de son ancienne maîtresse, sorte de Lolita dont il devient le père de substitution mais dont il pourrait tout aussi bien être l'amant. On peut sans doute interpréter ce silence comme l'expression d'une forme de pudeur de l'écrivain à l'égard de ses propres filles, mais il faut aussi y voir, là encore, une volonté de faire disparaître le père de l'œuvre littéraire.

c. La mère

Les figures maternelles ne sont guère plus aimables que les pères, dont elles apparaissent souvent comme des doubles ; elles aussi sont froides, rigides et absentes. Dans *L'angélus*, il est frappant de constater que la mère emprunte de nombreux traits au père de Richard Millet, tel

¹ *Ibid.*, p.610.

² « La mort du petit Roger », dans *Cœur blanc*.

³ On pourrait évoquer encore le narrateur du *Goût des femmes laides* qui ne garde de son père, mort accidentellement, « qu'un visage épais, sombre, aux sourcils trop fournis » (p.50) ; celui de la nouvelle « La muraille de houx » dont le père est mort avant sa naissance, dans *Jours de lenteur* ; Estelle, l'héroïne de *Dévotions* qui a perdu ses deux parents dans un accident de voiture alors qu'elle n'avait que dix ans ; Nada, dans *Le sommeil sur les cendres*, dont les parents sont morts à la guerre, ou encore la jeune narratrice de « L'offrande méridienne », elle aussi orpheline (*Cœur blanc*, p.25).

⁴ *L'angélus*, p.76-77.

⁵ *Lauve le pur*, p.171-172.

⁶ Richard Millet, *L'amour des trois sœurs Piale*, Paris, P.O.L., 1997, p.118-119.

qu'il le décrit dans *Musique secrète*. C'est elle qui assure les cours de piano avec des exigences « quasi-maniaques »¹, initiant le narrateur au *Clavier bien tempéré*, œuvre fétiche du père de Millet, et son jeu est sec car elle refuse, comme lui, d'utiliser la pédale, détestant les épanchements romantiques². Mais c'est surtout dans *Le goût des femmes laides* que la mère se montre particulièrement dure. Décrite comme une femme silencieuse et distante, elle fait très tôt prendre conscience à son fils de sa propre laideur. Le jeune Thomas Lauve, quant à lui, est abandonné par sa mère, Anne-Marie Combasteix, tout comme Pascal Bugeaud d'une certaine manière, Solange Sarroux (dont le nom est très proche de celui de la mère de Millet, Jeanne-Solange Chatoux) le confiant dans *Ma vie parmi les ombres* à sa grand-tante et ne lui rendant visite que de temps en temps, avant de le laisser de nouveau. Un été, alors même qu'elle l'emmène en vacances dans un grand hôtel, incapable d'assumer son statut, elle le fait passer pour son petit frère et il raconte que, « comme un enfant de conte, [il] étai[t] abandonné par [s]a mère au bord de la nuit, dès que le soleil disparaissait derrière les coteaux entourant la ville »³, Solange partant rejoindre ses amants. Dans *La nouvelle Dolorès*, Bugeaud revient d'ailleurs à plusieurs reprises sur la blessure jamais guérie que constitue ce manque d'amour maternel⁴. Cette mère est garante de l'hygiène⁵, du respect de la syntaxe⁶ et du rationalisme, par opposition au monde des odeurs, du patois et des superstitions que représente Siom, mais elle semble elle aussi incapable d'amour, comme le révèle la poignante scène du testament, à la fin du roman, au cours de laquelle Pascal, alors âgé de quatorze ans, s'écrie qu'il se moque bien de l'argent de ce père qu'il n'a jamais connu et que ce qu'il voudrait, c'est une mère aimante :

Je me suis tourné vers elle, [...] lui criant que ce que j'avais si longtemps espéré, ce n'était ni la fortune ni même un père, puisque je n'en avais jamais eu jusque-là, mais une mère, tout simplement, ou plus exactement elle, Solange Sarroux, et que celle-ci fût enfin ma mère.

« Je ne souhaite rien d'autre, ai-je encore murmuré en sanglotant.

- Mais je suis ta mère, voyons...

- Alors sois-le vraiment ! Je n'ai rien à faire de cet argent. Je te le donne. Aime-moi, dis-moi que tu m'aimes... »

Elle a reculé avec effroi et dégoût, me laissant comprendre que je serais, quoi que je fasse, à jamais seul [...].⁷

¹ *L'angélus*, p.26.

² Jean-Yves Laurichesse a lui aussi souligné les ressemblances entre le père de Millet, évoqué dans *Musique secrète*, et la mère dans *L'angélus*, dans *L'invention du pays*, p.61.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.364.

⁴ Il déclare notamment : « c'est elle qui, si j'ose dire, m'a dévoré le cœur en y régnant trop longtemps et en faisant de moi, sans m'y encourager, un écrivain, autant dire un exilé intérieur qui a mis bien des années à comprendre que l'amour et l'écriture sont presque incompatibles » (Richard Millet, *La nouvelle Dolorès*, Paris, Léo Scheer, 2017, p.134).

⁵ Elle fait laver son fils à chaque fois qu'elle rentre à Siom. *Ma vie parmi les ombres*, p.27.

⁶ Tout comme la mère Lavolps, dans *Le renard dans le nom*, [2003], Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p.18.

⁷ *Ma vie parmi les ombres*, p.611.

Le manque d'amour parental est un aspect récurrent de la psychologie des personnages milletiens. Céline Soudeils souffre qu'on ne « [l]'aime pas », évoquant « cette chambre d'enfant, par exemple, où ni [s]on père ni [s]a mère ne venaient [l]'embrasser et où [elle] devai[t] [s]e débrouiller seule »¹. Le narrateur du *Goût des femmes laides* se désespère que sa mère ne puisse l'aimer, lui qui est « à ses yeux la figure vivante et maudite de [s]on père – et à la fois le fils de [s]on père et [s]on propre père »². Quant au compositeur Philippe Feuillie, il se lamente « de n'avoir été aimé par personne, même s'il est toujours extraordinaire qu'un enfant ne soit pas aimé »³. Millet inscrit d'ailleurs en épigraphe de son dernier récit cette phrase d'Artaud : « La vie creuse devant nous le gouffre de toutes les caresses qui ont manqué »⁴.

Sur sa propre mère, Millet reste assez discret, mais il évoque sa voix disparue, dans *La voix et l'ombre*, expliquant qu'

*elle tâchait de ne pas commettre de solécismes ; [...] elle désirait s'éloigner des gens qui l'avaient vue naître et qui pour la plupart s'exprimaient en patois ou dans un mélange de patois et de français qu'elle n'aimait pas, qui l'indisposait même comme de la terre sous les ongles [...]*⁵

C'est sans doute dans *Brumes de Cimmérie*, écrit quelques mois après sa mort, et qui lui est dédié, que Millet donne l'image la plus touchante de sa mère. Il évoque d'abord « ses interdictions culinaires »⁶, celles-là même qui se trouvaient illustrées dans *Ma vie parmi les ombres*, la mère de Bugeaud lui refusant le chocolat chaud, « sous le prétexte que cela faisait mal au foie, comme les œufs et les glaces »⁷. Puis il rend hommage à « sa bonté qui aura été, avec la discrétion, son mode d'existence »⁸, avant de décrire la mélancolie dont elle fut longtemps la proie, ainsi que la maladie d'Alzheimer qui la frappa à la fin de ses jours. L'écrivain se souvient aussi avec émotion des moments de bonheur connus au Liban, notamment pendant les quinze jours où, souffrant d'une congestion pulmonaire, il avait pu rester avec elle à la maison, ou lors d'une semaine de vacances passée à Laqlouq, au début des années soixante. Millet laisse toutefois entendre que ces relations, à l'âge adulte, sont devenues plus compliquées. Ainsi note-t-il dans son *Journal*, en 1994 :

*Je voudrais me montrer plus gentil avec ma mère ; au lieu de quoi, je fais preuve de dureté, d'impatience, de négligence ; c'est que je ne supporte pas la lente déchéance de cette femme, autrefois si belle. Elle me pardonnera, je l'espère, en lisant Un balcon à Beyrouth.*⁹

¹ Richard Millet, *Le cavalier siomois*, [François Janaud, 1998] ; La Table Ronde, 2004, p.76-77.

² *Le goût des femmes laides*, p.101.

³ *La voix d'alto*, p.106.

⁴ Richard Millet, *Rouge-gorge*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2018, épigraphe p.9.

⁵ *La voix et l'ombre*, p.20.

⁶ *Brumes de Cimmérie*, p.31.

⁷ *Ma vie parmi les ombres*, p.185.

⁸ *Brumes de Cimmérie*, p.42.

⁹ *Journal*, t.I. 29/VII 1994, p.354.

À la fin de sa vie, elle a perdu la mémoire et, la dernière fois que Millet l'a vue, trois ans avant sa mort, elle l'a « injurié », elle « délirait »¹. Femme ordonnée, rigoureuse, distante jusque dans sa beauté, Jeanne-Solange Chatoux a bien prêté une partie de sa personnalité aux mères fictives de l'œuvre de Millet, en particulier à son double Solange Charroux.

L'on n'est d'ailleurs pas loin des traits de caractère que Freud prête aux sujets ayant sublimé leur érotisme anal et qui, selon lui, se montrent, à l'âge adulte, ordonnés, économes et entêtés². Bugeaud fait lui-même le lien lorsqu'il évoque les flatulences de sa mère âgée, dans *La fiancée libanaise*. Ainsi Solange refuse-t-elle que son fils reste dormir chez elle, dans son appartement de Lausanne, sous prétexte qu'elle dort la porte ouverte dans sa chambre

*où elle aimait lâcher des vents, surtout le matin, m'avait-elle laissé entendre, en femme qui n'avait plus à se soucier de rien, à quatre-vingts ans passés, mais pour qui se laisser aller devant son fils reviendrait à se montrer nue, avais-je deviné, si bien que ces vents qu'elle ne souhaitait pas retenir, même pour une nuit, m'apparaissaient comme la manifestation ultime de son égoïsme, lequel se voyait aussi dans sa pingrerie [...].*³

La réalité physique de l'excrétion n'apparaît toutefois jamais véritablement, concernant la mère, la scatologie étant pour elle maintenue dans l'abstraction du discours, d'abord parce qu'elle est, à l'exception de l'exemple précédent, douloureuse, et non source de jouissance, ensuite parce qu'aux yeux du fils, la beauté maternelle semble la tenir à distance de cette infamie. Ainsi, alors que le père Lauve accomplit son devoir scatologique chaque matin avec des « soupirs de satisfaction », sa mère lui succède rarement,

*car pour maman il en allait selon lui comme de toutes les femmes : toujours constipées, ou s'accroupissant comme les chats, méfiantes, apeurées, avec l'air de souffrir et le besoin de se cacher pour pondre quelques crottes de lapin, rien du tout, comme si elles ne chiaient pas [...].*⁴

Malgré ses défauts, la mère bénéficie toujours d'une forme d'idéalisation, par opposition aux figures paternelles, dégradées par leurs pratiques scatologiques. Lorsque le narrateur milletien mentionne les troubles de ventre de sa mère, c'est toujours pour ajouter qu'ils sont impensables. Bugeaud écrit ainsi, dans *La fiancée libanaise*, que « le cadavre maternel [est] du même ordre que ses flatulences ou sa jouissance : inacceptable aux yeux d'un fils »⁵. Il évoque de la même manière la pause faite dans une station-service, alors qu'il quittait Siom pour s'installer avec elle, dans *La confession négative* : « ma mère était allée aux toilettes, dit-il, (et il m'était difficile

¹ *La voix et l'ombre*, p.22.

² Sigmund Freud, « Caractère et érotisme anal », [1908], dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p.143. Voir aussi « La disposition à la névrose de contrainte », [1913], dans *Œuvres Complètes*, tome XII, Paris, PUF, 2007, p.86-94.

³ *La fiancée libanaise*, p.45-46.

⁴ *Lauve le pur*, p.69.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.47.

de l'imaginer sur le trône d'infamie) »¹. La mère est finalement perçue comme une sorte de divinité abstraite, libérée de tous les désagrèments corporels, si bien que son obscénité ne peut être que langagière, jamais physique. Dans le passage suivant, extrait de *Ma vie parmi les ombres*, et emprunté à Musil², c'est le lieu commun « Comme c'est beau ! », prononcé par Solange face à un paysage, qui irrite le jeune Bugeaud, lui paraissant « plus obscène que si elle se fût accroupie pour déféquer devant moi, elle qui était de ces êtres à qui la disgrâce de cracher, d'uriner, de fienter est épargnée, imaginai-je »³. Ce qui semble à Bugeaud aussi impudique que le fait de se soulager en public, c'est la mise au jour des sentiments, car la mère affirme ici sa joie face à la beauté du paysage et cherche à la faire partager à son fils, avec qui elle n'a d'habitude que des échanges impersonnels. Une fois encore, l'excrétion est ici associée à l'expression des sentiments profonds, de la vérité d'un être, avec la part d'obscénité que cela peut comporter.

Reste une scène, très bataillienne, où l'excrétion apparaît comme une tentative de désacralisation, d'humanisation de la femme inaccessible qu'est la mère. Elle se déroule dans le grand hôtel où, adolescent, Bugeaud a accompagné Solange. Visitant la chambre de sa mère, il voit pour la première fois une véritable salle de bains, lui qui a grandi dans les maisons rurales de Siom :

*Je lui ai demandé la permission de me servir de ses toilettes, moins par nécessité que pour profaner (comment expliquer autrement le geste abject par lequel j'ai tenté de me rendre plus proche, ou plus digne, de ma mère ?) ce lieu dont la beauté, la propreté, le luxe m'étaient insupportables. J'aurais aussi bien pu m'étendre sur son lit, prétextant un étourdissement dû à la chaleur, au vin, à des mets trop riches ; j'ai préféré me la représenter assise dans la salle de bains, parmi ses crèmes, ses lotions, ses parfums, son linge intime accroché à une patère dorée, humiliée par l'odeur de ses excréments [...].*⁴

La scatologie ne touche finalement la mère que lorsqu'elle est devenue vieille, encore que cela ne soit que sous la forme atténuée des flatulences, car elle n'inspire pas, contrairement au père, des pulsions de meurtre, mais éveille au contraire un désir physique. Quelques passages décrivent le lien œdipien s'établissant entre le fils et sa mère dans les fictions de Millet. La nouvelle « Comment j'ai poussé la porte de lumière »⁵ met par exemple en scène un adolescent si troublé par les voyages mystérieux que sa mère effectue le premier mardi de chaque mois, qu'il la suit un jour dans le train et la retrouve, enroulée dans un drap, dans la chambre d'un hôtel dans laquelle elle l'invite à entrer, puis à s'allonger nu près d'elle, sans qu'ils se touchent

¹ Richard Millet, *La confession négative*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009, p.290.

² Millet cite un extrait des *Désarrois de l'élève Törless* dans son *Journal*, t.I, 6/IV 1977, p.57.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.450.

⁴ *Ibid.*, p.360.

⁵ « Comment j'ai poussé la porte de lumière », dans *Corps en dessous*, p.29-36.

ou se parlent. On pense aussi à cette scène de *Ma vie parmi les ombres*, dans laquelle le jeune Bugeaud raconte que sa « verge se dressa dans la main gantée de [s]a mère »¹ venue le laver, émotion diffuse qu'il tente de renouveler lorsqu'il se complaît à l'imaginer jeune, se déshabillant au grenier, face au miroir, pour essayer des tenues désuètes que sa mère Louise n'aurait pas vendues, dans une sorte de rêverie érotique qui passe aussi par l'énumération de tissus et d'habits aux noms aujourd'hui oubliés². D'ailleurs, si Bugeaud peine à imaginer sa mère sur les toilettes, il se la figure sans peine

*renversée, ouverte, exultant, son tailleur gris jeté à terre à côté de ses sous-vêtements dans une chambre inconnue, aussi nocturne que la mienne et sentant la même odeur de sueur, de sperme, de parfum, de tabac de Virginie dont elle raffolait [...].*³

Les propos du fils Orluc confirment l'ambiguïté du lien unissant Bugeaud à celle qu'il déclare avoir été « la femme de [s]a vie »⁴ :

*Elle te lisait, paobré, qu'on aurait dit qu'elle n'était pas seule mais avec quelqu'un plus, un gars, tant comme elle avait l'air de se plaire, là. Pourtant il n'y avait rien que le vent, son livre, et elle qui souriait aux anges, les jambes nues...*⁵

Solange Charroux, qui incarne la figure maternelle dans l'œuvre de Millet, est en quelque sorte épargnée par l'infamie de la scatologie par sa beauté et les sentiments ambigus qu'elle inspire à son propre fils, mais sa grandeur la déshumanise, l'excrétion n'étant pas toujours une attitude avilissante, mais parfois aussi l'expression symbolique des émotions, des sentiments dont elle semble incapable.

*

Dans les récits de fiction de Richard Millet, la scatologie dit donc l'humiliation, la marginalité des personnages principaux, la brutalité du monde extérieur, celle des camarades d'école comme celle du père, mais aussi la carence affective, les questions du corps prenant le pas sur l'expression des sentiments. Partant d'une réalité personnelle, Millet opère un mouvement de grossissement, accordant aux scènes scatologiques une importance qui leur confère une dimension symbolique forte. On pourrait, pour les interpréter, reprendre l'analyse que proposa Yannick Haenel, à propos de la petite « trilogie noire » de Richard Millet, autrement dit *L'angélu*, *La chambre d'ivoire* et *L'écrivain Sirieix*. Il y voyait déjà la famille comme un « espace de pénitence protestante » et envisageait chaque récit comme « l'histoire

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.30.

² *Ibid.*, p.334-335.

³ *Ibid.*, p.520.

⁴ *La fiancée libanaise*, p.346.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.619-620. « Paobré » est un mot patois que l'on peut traduire par « pauvre ».

d'un corps qui cherche à échapper à l'emprise du refoulement familial et qui plonge dans la dépossession, scrute sa part obscure afin de devenir le possesseur de son nom »¹. Ce que souligne très justement Haenel dans cette citation, c'est que les personnages milletiens vivent dans leur corps, dans leurs entrailles, les souffrances de l'enfance. Voilà ce que révèlent nombre de scènes scatologiques dans l'œuvre de Millet : le difficile rapport aux autres, non seulement au père et à la mère, mais aussi, comme nous allons le voir, aux autres hommes et aux êtres aimés.

C. Un corps contre les autres

L'excrémentiel est loin d'être circonscrit à la période infantine, dans la vie des personnages milletiens. Il reste un élément structurant des relations qu'ils peuvent avoir, dans leur vie sociale comme dans leur vie amoureuse, matérialisant la barrière par laquelle les corps séparent les êtres.

a. L'impossible amour

Dans ses écrits autobiographiques, Millet parle de « l'impossibilité d'aimer vraiment qui a si longtemps été [s]on lot »². Il relate notamment, non sans humour, le mauvais effet que produisirent ses paroles désabusées lors d'un dîner beyrouthin, en 1994 : « J'ose ajouter que je ne crois pas à l'amour. Je déçois beaucoup. Je suis un libertin désespéré. Mon cynisme est déplacé. Il me faut donc me racheter aux yeux de ces dames ; je n'y parviendrai pas »³. *L'amour mendiant* confirme ce portrait qu'il donne de lui-même en établissant la primauté du désir sur l'amour, l'adoration du corps en dehors de tout sentimentalisme. D'ailleurs, Millet a souvent fait dire à ses personnages qu'ils étaient incapables d'aimer et il est vrai que, dans ses récits, la sexualité tient une part bien plus importante que les sentiments dans les relations entre hommes et femmes. Pascal Bugeaud, en particulier, semble n'avoir jamais éprouvé de sentiments amoureux. Il parle du

¹ Yannick Haenel, « La trilogie noire de Richard Millet », *L'œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p.48.

² *Fenêtre au crépuscule*, p.25.

³ *Un balcon à Beyrouth*, p.145.

*vide de [s]a vie amoureuse, où les femmes se succèdent et souvent coexistent sans qu'[il] en tire aucune paix, la multiplicité des femmes désirables [l]e rendant vulnérable au feu du désir et à la vanité du système par lequel [il] tâche de le réduire à sa fonction purement corporelle, pour ne pas dire hygiénique [...]*¹.

Pour Bugeaud, interrogé sur les femmes de sa vie par la jeune étudiante Sahar, l'amour sentimental est une invention romanesque, dont il se sent d'autant moins capable qu'il n'a pas reçu d'amour de la part de sa mère :

Devais-je lui dire que je n'avais pas été amoureux de Claudine, qu'avec elle j'étais plus ému que bouleversé, que je tentais de m'accorder à un schéma amoureux que j'étais en vérité incapable de vivre, parce qu'il relevait avant tout du roman, ce qui a fait que je n'aurai peut-être aimé personne, ne l'ayant pas été par ma mère, car j'étais surtout soucieux d'inscrire ma vie dans quelque chose de littéraire, l'amour de Claudine me semblant assez romanesque pour y prendre place, et ce d'autant plus que la jeune fille me proposait un dérisoire miroir du destin de ma mère, également fille mère [...] ?²

Dans le récent *Étude pour un homme seul*, Bugeaud n'a pas changé, puisqu'il déclare : « On est en droit de me trouver plus froid qu'une tanche glissant dans le lac de Siom ; il se peut même que je sois incapable d'aimer »³.

Le refus de la sentimentalité et de l'attachement affectif qu'exprime Millet est commun à presque tous ses personnages. Dans *L'innocence*, déjà, Aloysius s'étonne de la facilité avec laquelle il oublie Judith, sa femme, morte assassinée⁴. Le compositeur de *L'angélus*, qui « [s]e croyai[t] et [s]e prétendai[t] incapable d'aimer »⁵, ressemble en cela beaucoup au professeur, narrateur de la nouvelle « L'élève Bérénice »⁶. Quelques années plus tard, le narrateur de *La chambre d'ivoire* ne peut connaître que l'amour physique, qui d'ailleurs ne le satisfait pas, et la jeune Pauline tente en vain de le « convaincre que l'amour existe, et qu'il n'est pas d'amour sans réciprocité »⁷. Quant à l'altiste Philippe Feuillie, il a « toujours pris soin de mettre entre l'amour et [lui] la saine distance du sexe »⁸. « Tout me portait donc à une forme de relation amoureuse dont le sexe et la conversation étaient les éléments quasi-exclusifs »⁹, dit-il un peu plus loin, tandis que Tarnac se range à son point de vue, considérant que « l'amour aussi est

¹ *La fiancée libanaise*, p.59.

² *Ibid.*, p.159.

³ *Étude pour un homme seul*, p.54. Parmi les réflexions désabusées de l'auteur sur l'amour dans ce même texte, notons : « L'amour est souvent « une impasse génitale » (p.9) ; ou encore : « nul ne donne rien, en amour, pas même soi, et l'amant est toujours seul, surtout quand il jouit » (p.35). Déjà, dans *La fiancée libanaise*, il se disait « un écrivain incapable d'aimer » (p.253).

⁴ *L'innocence*, p.63.

⁵ *L'angélus*, p.63.

⁶ « L'élève Bérénice », dans *Cœur blanc*, p.53.

⁷ *La chambre d'ivoire*, dans *L'angélus*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.143.

⁸ *La voix d'alto*, p.162.

⁹ *Ibid.*, p.163.

une fonction naturelle et non, comme on le prétend trop souvent, une espèce de maladie ou bien un idéal, voire un art de vivre »¹. Le « vrai, le pur amour, oui, l'amour sans sentimentalité »², c'est celui que revendiquent la dame de Meymac, dans *L'amour des trois sœurs Piale*, ou encore le narrateur du *Goût des femmes laides*, qui décide très tôt de « combler un jour par le sexe ce qui serait refusé à [s]on cœur »³.

Ces réflexions sur l'amour impossible sont si nombreuses qu'elles sont devenues un *topos* dans l'œuvre de Richard Millet. La déficience des sentiments explique ainsi en partie la place centrale qu'occupe le corps dans l'univers milletien. Mais si le corps pendant l'amour s'adonne à « cette étrange danse dans laquelle les poils, les lèvres, le sexe, les aisselles, l'anus, le nombril, les orteils, le creux des oreilles, l'haleine, la salive, le sperme, tout ce qui d'ordinaire se cache ou a besoin d'artifices pour se faire oublier ou se rendre acceptable, devient objet d'adoration »⁴, il rentre ensuite immédiatement en disgrâce. La scatologie intervient alors dans plusieurs passages comme un élément venant parasiter les liens amoureux, rendant impossible toute relation véritable. Dans *L'amour mendiant*, Millet raconte le différent créé, lors d'une randonnée avec une femme aimée, par « l'insolente gravité » avec laquelle cette dernière, qui venait de s'écarter un moment du chemin, revient en proclamant « qu'elle a bien chié »⁵. Le malaise est si grand que les deux amants ne se parlent plus pendant une heure. Nombreux sont les personnages de Millet qui, comme Estelle, la serveuse de *Dévotions*, se posent la question suivante : « comment aimer et désirer quelqu'un d'autre [...], alors qu'il nous échoit de roter, uriner, lâcher des vents, déféquer, vomir, sentir mauvais »⁶ ? Thomas Lauve, en particulier, a la hantise de la désacralisation qu'opèrent les fonctions digestives de l'être aimé. Il garde en souvenir un matin où il était allé

*aux toilettes après une jolie femme, indigné que parmi ces parfums, ces odeurs de sels de bains, de savon, de produits de beauté, régnât celle des fèces, oui, indigné, surtout, que l'amour fût incapable de l'alchimie qui lui eût permis, sinon d'oublier, du moins de métamorphoser l'odeur mauvaise en parfum d'Arabie, malheureux de ne pouvoir passer outre, furieux et humilié que les femmes aussi défèquent, sentent mauvais.*⁷

¹ Richard Millet, *Tarnac*, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2010, p.17. Tarnac se dit lui aussi « incapable de [s]e laisser aimer » (p.42)

² *L'amour des trois sœurs Piale*, p.57.

³ *Le goût des femmes laides*, p.89. Le narrateur de ce court roman n'a « jamais été amoureux pour de bon » (p.206), tout comme Rebecca, qui « n'aimait personne » (*Une artiste du sexe*, p.98).

⁴ *La voix d'alto*, p.193.

⁵ Richard Millet, *L'amour mendiant : notes sur le désir*, Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », 2007, p.82.

⁶ Richard Millet, *Dévotions*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2006, p.102.

⁷ *Lauve le pur*, p.99.

C'est la raison pour laquelle il répugne à rester dormir chez les femmes avec lesquelles il couche, « à cause du lendemain matin, de l'autre fonction des ventres, quand il s'agirait de se délivrer d'autre chose que du feu des reins, n'est-ce pas, dans les toilettes d'appartements mal insonorisés, souvent trop proches de la chambre à coucher »¹. On retrouve dans ces lignes l'idéalisation de la femme, corrélative à celle de la mère, qui se traduit chez Thomas Lauve par une véritable intransigeance à l'égard de tout rappel d'une existence physique concrète. Les fonctions excrétoires marquent aussi les frontières de l'amour pour Pascal Bugeaud, qui évoque la délicatesse d'une femme venue passer la nuit avec lui, après lui avoir « laissé le temps de prendre une douche ou de [s]e délivrer de mes humeurs, vents, urines, fèces, crachats »². Le lendemain, la voyant petit-déjeuner dans son lit, l'écrivain se demande s'il aurait

*trouvé libre le terrain de la sodomie, redoutant que [leurs] ventres [les] rappellent à un humiliant ordre des choses, à la fraternité défécatoire, le souci de [s]es entrailles effaçant brusquement le souvenir de la nuit qu[']ils av[ai]ent traversée, et [l']obligeant à lui dire de se presser.*³

C'est le double usage, sexuel et défécatoire, des parties génitales, qui paraît rendre impossible l'amour véritable du corps de l'autre. Dans l'esprit des personnages milletiens, le sexe ne peut avoir ces deux fonctions, comme le révèle également cette scène de *L'innocence*, au cours de laquelle le jeune Duparc surprend une nuit son ami Aloysius nu dans le salon mais, au lieu de s'approcher de ce dernier, comme il s'y attend, ouvre « la porte du cabinet de toilette et pisse[r] à grand bruit »⁴. Certaines liaisons que Bugeaud aurait pu avoir sont donc condamnées d'avance par un épisode scatologique. Ainsi, jamais il n'embrassera Estelle qui a dû s'accroupir dans la forêt pour soulager ses entrailles lors de leur premier rendez-vous⁵, et jamais il ne fera l'amour avec la si désirée Roula, aux yeux de laquelle il s'est déconsidéré dès la première nuit passée à Beyrouth, comme il le relate dans les lignes qui suivent :

[...] réveillé peu avant l'aube par mes intestins qui n'avaient pas supporté le changement de nourriture ni la chaleur et qui m'ont obligé à courir aux toilettes, où je me suis maudit de me délivrer à si grand bruit, et d'achever de me condamner aux yeux de la jeune dormeuse que je ne pouvais pas ne pas avoir réveillée, demeurant dans ma propre pestilence sans bouger ni oser respirer, comme si mon immobilité devait non pas atténuer le bruit et l'odeur, mais m'en abstraire, faire en sorte que ce fût la toute-puissance de mon esprit qui se manifestât alors et interdît à Roula

¹ *Ibid.*, p.204. Dans un de ses derniers récits, Bugeaud évoque aussi « cette femme qui [lui] avait un jour expliqué ne jamais passer de nuit entière avec un amant, à cause des "fonctions physiologiques" qui se réveillaient le matin et qui l'auraient humiliée » (*Étude pour un homme seul*, p.47). Vieilli, le double fictionnel de Millet se montre toutefois moins intransigeant, puisqu'il finit par affirmer que « le désir atteint sa dimension véritable lorsqu'un homme est apte à recevoir non seulement les humeurs secrétées par le corps d'une femme, mais aussi ses confidences sur son système digestif » (*Ibid.*, p.30).

² *La fiancée libanaise*, p.75.

³ *Ibid.*, p.78.

⁴ *L'innocence*, p.84.

⁵ *Dévotions*, p.101.

*d'entendre et de respirer ce qui venait du couloir, les toilettes étant pour ma disgrâce situées entre nos deux chambres [...].*¹

Lauve semble le savoir, qui passe aux toilettes comme pour échapper d'emblée aux avances de Véronique, la sœur de sa fiancée Ingrid, qui l'attend nue à la sortie de la salle de bains². Estelle associe elle aussi consciemment troubles de l'activité digestive et abstinence, ou célibat, considérant que « l'alternance de colique et de constipation [...] est le lot des femmes seules, des vieilles filles, des pauvres femmes »³. Dans *Étude pour un homme seul*, qui évoque en 2019 la difficile rémission de Bugeaud, à la suite d'un cancer du côlon, les enjeux amoureux n'ont pas changé, l'écrivain vieillissant déplorant de ne pouvoir suivre une belle femme, croisée place de la Madeleine, et qui semblait l'inviter « à l'accompagner, de l'autre côté de l'église, pourquoi pas dans un hôtel où l'état de [s]es entrailles, si peu de temps après [s]a convalescence, ne [lui] aurait cependant pas permis de la suivre »⁴.

Le rapport au corps de l'être aimé, ou tout du moins désiré, en particulier celui de la femme – les personnages milletiens étant souvent des hommes – est ainsi très paradoxal, entre sublimation et dégoût. D'un côté, Millet se livre dans toute son œuvre à un éloge des seins : seins « magnifiques, couleur d'ambre clair, et lourds comme un pis de chèvre »⁵ de la jeune romanichelle de « Cœur blanc », de Léa dans « La visitation », des passantes dans « Une jeune mère », ou encore d'Henriette, dans « Les grâces »⁶ ; seins d'Anne-Marie Blanchard, ou de Lucie Piale, qui hanteront toute sa vie le narrateur du *Goût des femmes laides*⁷, de Marina dans *Ma vie parmi les ombres*, « beaux fruits d'automne, avec leurs larges aréoles plus brunes que leurs pointes, épaisses et longues, celles-là, comme les queues de ces fruits dont on enduit l'extrémité de cire rouge [...] »⁸ ; seins de la « belle endormie »⁹ du train, de Claudia¹⁰, dans *La fiancée libanaise*, ou ceux, « splendides »¹¹, de Rebecca dans *Une artiste du sexe*. Cette fascination trouve son origine, d'après Millet, dans la « poitrine si magnifique » d'une adolescente melkite « qu'elle a déterminé, pour [lui], le poids de celle qu'[il] guette chez toute femme »¹², ou encore dans les seins « de la bonne de Raymond Chebli, à Beyrouth, qu'[il] a[i]

¹ *La confession négative*, p.51.

² *Lauve le pur*, p.225.

³ *Dévotions*, p.11.

⁴ *Étude pour un homme seul*, p.29.

⁵ « Cœur blanc », dans *Cœur blanc*, p.12.

⁶ « Les grâces », dans *Cœur blanc*, p.127-144.

⁷ *Le goût des femmes laides*, p.34 et 163.

⁸ *Ma vie parmi les ombres*, p.22.

⁹ *La fiancée libanaise*, p.58.

¹⁰ *Ibid.*, p.61-63.

¹¹ *Une artiste du sexe*, p.77, notamment.

¹² *Un balcon à Beyrouth*, p.157-158.

dénudés, à l'âge de 13 ans »¹, sans compter l'importance de certaines lectures, en particulier celle de *L'intermède romain* de Drieu La Rochelle². Elle révèle une sexualité non dépourvue d'échos œdipiens, Millet rappelant à plusieurs reprises la fonction nourricière d'un sein qui fait de l'amante une nouvelle mère. Ainsi, il n'est pas rare de croiser dans son œuvre une femme désirée faisant goûter le lait de son sein à celui qui pourrait être son amant, comme la bonne dans « Le jeune mort »³, Anne de C. dans « La descendante »⁴ ou encore Aimée, dans *La gloire des Pythre*⁵. Quant au narrateur du *Goût des femmes laides*, il regrette de ne jamais pouvoir boire « du lait de femme à sa source, ce qui est pourtant un de [s]es plus vifs désirs, avec celui d'être aimé d'une jeune Asiatique à la poitrine lourde »⁶.

D'un autre côté, les personnages milletiens expriment leur dégoût pour les défauts corporels se révélant dans la nudité de toute relation charnelle. Le narrateur du *Goût des femmes laides*, souffrant lui-même d'un physique disgracieux, se montre particulièrement sensible à la laideur des corps

*déformés par l'obésité, les grossesses, le relâchement, le plus souvent affligés de tares apparemment anodines, indiscernables sous les vêtements, mais terriblement visibles dans la nudité : dissymétrie des membres, jambes tortes, bedaines, rougeurs diverses, grosses fesses, cellulite, taches de naissance, mollets disgracieux, poitrines avachies, pieds en dedans, doigts boudinés, scoliozes, chevelure filasse, calvitie, oreilles décollées, dents mal plantées – tout ce qui, sous couvert de la manifestation la plus innocente ou la plus libre de la vie, nous parle de la disgrâce, du dépérissement, de la mort.*⁷

Il guette chez la femme « le défaut qui [lui] permette de déchirer sa beauté, cela même qui, bouton, tache de naissance, poil incongru, mauvaise odeur, rire disgracieux, voix désagréable »⁸, « ce minime défaut qui, en toute femme, quelque belle qu'elle soit, nous empêche de l'aimer vraiment »⁹. Son intransigeance en fait un frère du narrateur de *La chambre d'ivoire*, capable lui aussi d'être « dégoût[é] » par « quelque détail (grain de beauté, lèvres trop minces, tache de naissance, sourire trop ingénu, râle excessif) »¹⁰. Cette façon de scruter les imperfections physiques n'est pas propre aux hommes, et elle n'éteint pas systématiquement le désir. Ainsi Sylvie trouve-t-elle son amant Claude un peu trop poilu, dans *L'amour des trois*

¹ *Journal*, t.I, 4/VII 1993, p.305.

² Cet « amour des seins qu'on lit chez Drieu La Rochelle, notamment dans l'admirable *Intermède romain*, aura été déterminant dans la plupart des aventures que j'ai eues », écrit Millet dans son *Journal*, t.I, 23/VI 1991, p.231.

³ « Le jeune mort », dans *Sept passions singulières*, p.92. Dans cette nouvelle, la servante présente une cuillerée de soupe à l'enfant avant de faire couler le liquide sur son sein dénudé.

⁴ « La descendante », dans *Cœur blanc*, p.78

⁵ *La gloire des Pythre*, p.119.

⁶ *Le goût des femmes laides*, p.150.

⁷ *Ibid.*, p.200.

⁸ *Ibid.*, p.210.

⁹ *L'angélus*, p.17.

¹⁰ *La chambre d'ivoire*, p.140.

*sœurs Piale*¹. Quant à Sandra, la narratrice de *Laura Mendoza*, faisant le portrait de son amie qui éveilla le désir de leur professeur Marc Fournol, elle note son sourire qui dévoile la gencive, « ce qui était, à [s]es yeux, son seul défaut » et qui la « répugnait quelque peu [...] car cela lui donnait [...] un sourire de morte »². Le plus souvent toutefois, la disgrâce s'interpose entre les êtres et constitue un obstacle aux sentiments. C'est la raison pour laquelle Philippe Feuillie demande à sa jeune maîtresse Delphine de se faire enlever les deux grains de beauté qu'elle a entre les seins. Le même jour, il se fait retirer un *nævus* au menton, puis tous deux vont enterrer « ces minuscules parties d[']eux]-mêmes dans la terre du bois de Vincennes »³, dans un curieux rituel révélant une idéalisation du corps peu compatible avec la réalité du quotidien et du vieillissement.

Plus encore que les disgrâces corporelles, c'est tout ce qui s'échappe du corps par ses divers orifices, rappelant les mouvements d'ingestion et d'excrétion, qui sépare les amants dans les récits de Richard Millet. Les odeurs jouent en particulier un rôle décisif dans les relations amoureuses ; ainsi, « [t]outes les histoires d'amour sentent la sueur, le parfum et les larmes »⁴, d'après Pascal Bugeaud. Pour lui, « nulle liaison ne [peut] tolérer une répugnance olfactive »⁵. Il se fait ici, une fois encore, l'écho des propos de Millet lui-même, pour qui « l'odorat [...] peut décider de la beauté d'un corps ou d'une ville »⁶. Or, on retrouve dans l'univers des parfums la même tension observée pour les corps, entre sublime et abjection. Il y a bien d'un côté les parfums portés par certaines femmes dont Millet, pourtant silencieux sur les marques dans son œuvre, mentionne les noms, comme pour montrer combien ils participent au charme des êtres. L'écrivain évoque ainsi *Loulou*, que porte une élève infirmière Antillaise dans le bus 113⁷, *Ma griffe* de Carven, seul vêtement que porte Nicole sous son manteau⁸, *Insensé*, le parfum de Philippe Feuillie que Nicole choisit pour le jour de sa mort et que Sylvie Dezenis offre à son amant Claude, dans *L'amour des trois sœurs Piale*⁹, *Melitta*, le parfum de Jeanne¹⁰ dans *Ma vie parmi les ombres*, ou encore *Chloé*, qui attise le désir de Bugeaud pour une passante parisienne, dans *Étude pour un homme seul*¹¹. Bien plus insistantes et marquantes sont toutefois

¹ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.59.

² Richard Millet, *Laura Mendoza*, Paris, P.O.L., 1991, p.19.

³ *La voix d'alto*, p.175.

⁴ *Étude pour un homme seul*, p.9.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.68.

⁶ *Un balcon à Beyrouth*, p.95.

⁷ *L'amour mendiant*, p.21.

⁸ *La voix d'alto*, p.226.

⁹ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.60.

¹⁰ *Ma vie parmi les ombres*, p.583.

¹¹ *Étude pour un homme seul*, p.28.

les saillies sur la mauvaise haleine. Une bouche exhalant « l'odeur crapuleuse de l'ail »¹ incarne parfaitement la hantise érotique de Millet et de ses doubles fictionnels, de Philippe Feuillie² à Pascal Bugeaud³. Ce dernier éprouve un véritable dégoût à l'égard de tout « être au sexe malpropre, sentant la transpiration, l'ail, l'oignon, le tabac, tout ce qui fait déchoir à [s]es yeux un individu »⁴, énumération reprenant presque à l'identique celle par laquelle Millet résumait la pensée du père Lavolps, pour qui « une dent cariée, l'oignon, l'ail ou le tabac lèsent la langue autant qu'ils affectent les rapports amoureux ou simplement sociaux »⁵. Le baiser peut être gâché ou même rendu impossible par tout ce qui risque d'altérer la pureté de la bouche, jusqu'à la langue, qui suscite le dégoût du jeune Pascal Bugeaud, lorsque Frédérique Malrieu tente de l'embrasser et qu'il croit sentir « ce que Berthe-Dieu trouve au fond de sa gorge quand il la râcle »⁶. Plus infâmant encore que l'haleine, les gaz de l'être aimé séparent aussi inéluctablement les amants. Thomas Lauve raconte ainsi la façon dont il a quitté brusquement, presque sans explication, deux femmes, Corinne Drouaire et Irène Diaz, après qu'elles eurent laissé échapper des pets « inconvenant[s] » à l'« odeur indécente »⁷.

Tirailés entre l'idéalisation d'un être désiré, souvent par adoration fétichiste de la poitrine ou d'un parfum, et les rappels de la vie du corps dans ce qu'elle a de plus dégradant, dans tout ce qui lui échappe et révèle sa matérialité organique – haleine, mucosités, gaz ou même excréments –, les personnages milletiens apparaissent là encore comme la projection de l'auteur, le grossissement de ses obsessions et de ses hantises. La récurrence du thème scatologique dans les scènes amoureuses révèle une vision du corps binaire, entre la beauté permanente de seins à la forme harmonieuse et symétrique, au poids rassurant, et le caractère informe et intempestif des différentes exhalaisons. Par ailleurs, comme dans les rapports scolaires ou familiaux, la scatologie joue dans les rapports amoureux de fiction le rôle d'une barrière infranchissable entre les hommes et les femmes, renvoyant une fois encore les personnages à leur solitude.

¹ *La fiancée libanaise*, p.61. « La peste des mangeurs d'ail et d'oignons justifierait à elle seule une littérature de combat », écrit par ailleurs Millet dans *L'opprobre : essai de démonologie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p.77. Dans *L'Orient désert*, Millet explique à Azib, sa domestique éthiopienne, à Beyrouth, qu'il « ne touche pas à ce qui contient de l'ail ou des épices », car « la nourriture qui laisse des traces odoriférantes dans l'haleine [l]e rend impur » (p.32). Plus loin, il ajoutera que « voyager, c'est fuir la peste des mangeurs d'ail » (p.108).

² *La voix d'alto*, p.187

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.27. Dans le récent *Éloge érotique de Richard M.*, Mariya Rybalchenko, évoquant sa liaison avec R., déclare : « La fraîcheur de l'haleine nous hantait. Nous détestions tous deux l'ail » (p.37-38).

⁴ *La confession négative*, p.128.

⁵ *Le renard dans le nom*, p.18.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.502.

⁷ *Lauve le pur*, p.103.

b. *L'impossible sociabilité*

La décomposition des corps, que mettent en évidence symboliquement les scènes d'excrétion, est source d'angoisse car elle brouille les limites, les frontières, exposant les individus à la dévoration par autrui, notion qui donne son titre à l'un des romans des Millet, *Dévorations*, paru en 2006. Parmi les multiples dévorations auxquelles Estelle est exposée se trouve d'abord la dévoration amoureuse. Le soir de l'arrivée de Bugeaud, lorsqu'elle vient lui apporter un panier rempli de nourriture, elle a conscience de s'offrir elle-même comme proie au chasseur qu'est tout homme¹. Dans les récits de Millet, le désir est ainsi souvent défini comme une forme de cannibalisme : il s'agit de « vouloir à tout prix dévorer l'autre pour échapper à ce qui nous dévore »². L'amour y est qualifié de « sauvagerie en quête de rites »³, de « dévoration d'autrui »⁴, « par la parole, par les regards et par la bouche »⁵, mais aussi par les impératifs propres au couple que sont « la fidélité, la transparence, le puritanisme conjugal »⁶. C'est toutefois surtout l'acte sexuel qui est perçu comme

*une sorte de meurtre indéfiniment différé. On ne jouit pas de quelqu'un, dit le narrateur du Goût des femmes laides, ni même de soi, mais d'avoir suspendu le geste par lequel on a été sur le point de dévorer autrui, de se l'approprier comme une victime, en le mettant à mort par le plaisir, les métamorphoses amoureuses les plus ardentes le prouvent assez.*⁷

La fusion qu'opèrent les corps en jouissance prend dans cette perspective une dimension angoissante qui explique le goût des jeunes personnages, en particulier, pour l'onanisme. On pense à Estelle, l'héroïne de *Dévorations*, mais aussi à l'*incipit* de la nouvelle « Cœur blanc » qui s'ouvre sur cette phrase : « J'ai souvent fait l'amour tout seul »⁸. Dans le recueil qui porte le même titre, la masturbation tient d'ailleurs une place importante, revenant dans « L'offrande méridienne » ou « L'autre miroir ». Elle peut marquer la découverte de la sexualité, comme dans *L'angélu*, mais elle procure aussi parfois un plaisir bien plus intense que l'amour véritable, prouvant alors les pouvoirs de l'imaginaire sur un réel toujours imparfait. Ainsi Sebastian, qui n'a jamais sodomisé une femme car il redoute « d'entrer en contact avec les matières fécales, qui sont un signe de notre misère »⁹, ne parvient-il pas à jouir lorsqu'il fait

¹ *Dévorations*, p.28.

² *Ibid.*, p.60.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.36.

⁴ *La voix d'alto*, p.274.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.36.

⁶ *Ibid.*, p.317.

⁷ *Le goût des femmes laides*, p.232.

⁸ « Cœur blanc », dans *Cœur blanc*, p.11.

⁹ *Une artiste du sexe*, p.97.

l'amour avec Rebecca, alors qu'il connaît une parfaite extase en repensant à elle, seul, chez lui¹. En adoptant cette perspective, on peut interpréter l'évocation récurrente de l'excrétion au petit matin, après une nuit d'amour, comme une tentative de rejeter le corps de l'autre qui vient d'être ingéré et dont il faut se débarrasser comme d'un parasite. Dans *Le sommeil sur les cendres*, par exemple, Nada perçoit ses vomissements comme une réaction naturelle de son corps à tout ce qui chercherait à y pénétrer, en particulier

*ces coups qu[elle] avai[t] entendus et qui avaient quelque chose d'un viol, de sorte que c'était non pas le vin et le dîner qu[elle] avai[t] vomis mais ce qui avait tenté de s'introduire en [elle] et dont le froid et le bruit étaient la manifestation terrifiante.*²

Ces lignes entrent en résonance avec l'aveu fait par Millet d'une curieuse association longtemps établie dans son imaginaire enfantin ; il évoque ainsi sa « peur enfantine et ancestrale des microbes, des nourritures inconnues, peur longtemps confondue avec celle de l'autre et du corps nu des femmes étrangères »³. Méfiance vis-à-vis des autres, méfiance vis-à-vis des femmes désirables, de l'inconnu, du nouveau, autant de phénomènes psychologiques que l'écrivain relie à une crainte des microbes, donc de la maladie, du sale, de l'impur.

Les relations sociales ne sont pas plus heureuses que les relations amoureuses pour les personnages milletiens, la dévoration finissant par résumer tous les rapports humains, comme le suggère Pascal Bugeaud :

*[...] on est souvent dépossédé de soi pour se mettre à ressembler à la mère ou au père qu'on a passé sa jeunesse à fuir, la vie n'étant qu'une dévoration par autrui : l'autre sexe, l'enfant, les parents, le frère ou la sœur, et par tous ceux qui prétendent nous aimer.*⁴

Dans la salle de restaurant de Jeanne, il observe notamment que le moment du repas est propice à la mise à mort symbolique des individus marginaux, dans un mouvement destiné à renforcer la cohérence du groupe, « comme si la dévoration des mets devait s'accompagner de celle d'un être humain »⁵. Cette appréhension des relations amoureuses et sociales, reposant sur un principe de domination qui s'apparenterait au processus d'ingestion, de digestion puis d'excrétion est caractéristique de l'imaginaire du sujet anal tel que l'a décrit Béla Grunberger. Le psychanalyste freudien considère en effet que la relation objectale anale, c'est-à-dire son rapport aux objets de son désir, repose sur un processus calqué « sur la digestion, avec son but

¹ *Ibid.*, p.104-105.

² Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.123. Nada évoque ici des sourds mais extrêmement forts qu'elle a entendus dans la maison peu de temps auparavant, sans savoir d'où ils venaient et ce qu'ils étaient.

³ *Un balcon à Beyrouth*, p.127.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.340.

⁵ *Ibid.*, p.558.

final qui est la *fécalisation* et l'éjection »¹. Pour le sujet n'ayant pas dépassé le stade anal, le rapport à autrui est donc envisagé comme une dévoration. Par ailleurs, à la suite des réflexions développées par Freud dans *Malaise dans la civilisation*, Grunberger considère que les différents stades de l'évolution d'un individu sont applicables à la société toute entière, qui accomplit elle aussi un lent processus de civilisation. Dans cette perspective, il est possible, comme l'imagine Millet, de transposer le rapport de prédation propre selon lui aux relations amoureuses, à toute relation sociale, entre un individu et un groupe. L'approche psychanalytique rejoint ici les analyses anthropologiques de René Girard, qui fait reposer l'ordre social, dans les sociétés primitives comme dans les communautés en général, sur la désignation d'un bouc émissaire, selon un mécanisme religieux de sacrifice. Richard Millet a lu *La violence et le sacré*² dès 1973 et dans son journal, il qualifie cette lecture de « décisive »³. Nous aurons l'occasion de montrer, un peu plus loin dans cette étude, à quel point elle a sans doute influencé la logique sacrificielle dans laquelle il s'est peu à peu installé, jusqu'à se percevoir lui-même comme le bouc émissaire du milieu éditorial et littéraire parisien. Notons pour lors que, marqués du sceau de l'infamie par leurs maux de ventre, les personnages milletiens n'ont souvent plus que le choix de l'isolement pour échapper à la vindicte du groupe. Le narrateur du *Goût des femmes laides* en a bien conscience : « seul, je l'ai été à cause de mes déjections, ma honte me vouant à puer plus fort que les autres »⁴. Il raconte comment, dans sa résidence universitaire, il était obligé de se lever en pleine nuit pour se rendre aux toilettes et aux douches communes pour ne pas gêner ceux qui « redoutaient de passer après [lui], comme si [s]es excréments puait plus fort que les leurs, et que [s]a peau ne sentît pas semblablement »⁵, décidant de louer par la suite « un studio doté de cabinets et d'une salle de bains »⁶. Louise Bugeaud, qui se montre particulièrement distante avec son petit-fils, et répugne à lui « toucher le corps autrement qu'avec un gant de toilette »⁷, refuse elle aussi de partager son cabinet de toilettes⁸ avec Pascal, qui s'isole de lui-même, ne restant guère devant la télévision que regardent les pensionnaires de l'hôtel, « à cause des gargouillements de [s]on

¹ Béla Grunberger, « Étude sur la relation objectale anale », *Revue française de psychanalyse*, vol.24, n°2, 1960, Paris, p.150. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446760m.image.f3.langFR>, consulté le 3 août 2021.

² René Girard, *La violence et le sacré*, [1972], Paris, Fayard, « Pluriel », 2011.

³ *Journal*, t.I, 4/VII 1973, p.25. Millet évoque aussi *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, déclarant : « l'anthropologie générale de Girard me confirme dans mon pessimisme politique » (14/VII 1981, p.110). Dans les *Cahiers de Damas*, Millet estime par ailleurs que sa découverte de l'œuvre de René Girard date de 1973 (p.32).

⁴ *Le goût des femmes laides*, p.133.

⁵ *Ibid.*, p.132.

⁶ *Ibid.*, p.133.

⁷ *Ma vie parmi les ombres*, p.286.

⁸ *Ibid.*, p.279.

ventre »¹. L'écrivain vieillissant et malade d'*Étude pour un homme seul* se trouve lui aussi contraint de « refuser tout dîner chez des gens, de peur que les toilettes ne se trouvent pas assez éloignées de la salle à manger, [s]es maux de ventre [l]e prenant souvent dès la fin d'un repas, et à grand bruit »².

L'isolement est également parfois un choix, lié à la hantise du corps d'autrui et à l'angoisse du contact physique. Ainsi les personnages de Millet partagent-ils avec leur créateur un goût pour la solitude comme fuite de l'autre. Dans *Musique secrète*, Millet dit s'être identifié à dix-huit ans au pianiste Glenn Gould, avec qui il partageait « alors maintes phobies musicales et psychologiques (notamment la peur panique des maladies de ventre et de gorge, et le dégoût du contact direct avec [s]es semblables, pour peu qu'ils [lui] paraissent malsains) »³. L'écrivain confie aussi fuir les salles de concert⁴, et vivre parfois « en plein jour volets fermés »⁵, travaillant le plus souvent avec des boules Quies pour se couper des bruits du monde⁶. « L'abolition de la distance : voilà donc l'un des cauchemars de Richard Millet »⁷, résume Mathias Rambaud. Pascal Bugeaud a comme Millet la haine des concerts, des cinémas et des théâtres⁸, auxquels il a renoncé après avoir été confronté à la grossièreté du public qui ne cessait de parler lors d'un récital de Félix Leclerc, dans la salle du Foyer rural des Buiges, ou au chahut provoqué par le film *Fellini-Roma*, si incompris qu'il fallut l'intervention des gendarmes pour faire cesser la projection⁹. « C'était un homme seul, dit Sebastian de Bugeaud, comme Rebecca, comme [lui] ; et sa solitude l'amenait à être généreux, quelquefois, surtout avec les femmes, les seuls êtres qui le retenaient à Paris, lui qui ne supportait plus ce qu'on appelle *les gens*, surtout en grand nombre »¹⁰. Sa hantise des autres est telle qu'enfant, il préférait nettoyer l'étable et « vider le seau des poules près du fumier, près de l'église », que « de [s']approcher d'un corps d'un seul de [s]es semblables »¹¹. C'est peut-être dans *La fiancée libanaise* que Bugeaud exprime le plus sa volonté d'échapper au monde, évoquant en particulier son dégoût pour tout contact physique :

¹ *Ibid.*, p.372.

² *Étude pour un homme seul*, p.30.

³ *Musique secrète*, p.137.

⁴ *Ibid.*, p.28.

⁵ *Ibid.*, p.164.

⁶ *La voix et l'ombre*, p.64. Millet consacre à ce sujet un chapitre intitulé « A propos de cire tiède et d'une chambre », dans *Le sentiment de la langue II*, Paris, Champ Vallon, 1990, p.57-61.

⁷ Mathias Rambaud, « La distance, l'adresse et la prière : figures de l'intransitivité chez Richard Millet », dans *Lire Richard Millet, op.cit.*, p.247.

⁸ *La fiancée libanaise*, p.55. Dans son *Journal*, Millet note que cette haine est « avant tout dictée par la claustrophobie et l'inconduite des gens, dans les salles publiques » (*Journal*, t.III, 10/V 2000, p.47).

⁹ *Ma vie parmi les ombres*, p.620-621.

¹⁰ *Une artiste du sexe*, p.68-69.

¹¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.477.

*Pour un peu j'aurais pris la main de ma sœur, geste que je n'avais jamais tenté, Françoise répugnant plus que moi à ces contacts physiques, jugeant que la dénudation du corps, la crudité du langage, les démonstrations d'affection sont trop ostentatoires, sinon obscènes, et nos effusions se limitant à un bref sourire.*¹

Quant au narrateur de *L'amour des femmes laides*, il loue les deux chambres de bonnes au-dessus de son deux-pièces « afin de n'avoir personne qui marche sur sa tête à toute heure du jour et de la nuit »². Auteur et personnages fuient tant le monde que certains critiques ont pu parler à leur propos de « complexe d'Alceste »³. Bugeaud revendique ainsi sa « misanthropie »⁴, tout comme Nada, qui n'est pas sûre d'aimer « les humains en général »⁵, ou Céline Soudeils, qui se sent « plus proche de garçons solitaires comme Philippe Feuillie, Thomas Lauve, et même l'étrange fils Lavolps »⁶ que des filles de son âge, rappelant dans cette énumération à quel point le goût pour la solitude est la chose la mieux partagée des personnages milletiens. Ce choix de l'isolement relève d'une forme de lucidité sur la condition humaine car, comme le rappelle Pascal Bugeaud, « on naît, on jouit, on crée, on meurt toujours tout seul »⁷.

c. « Sortir de soi »

Reste à noter que Millet et ses personnages adoptent finalement une posture assez paradoxale, revendiquant une solitude qui s'avère parfois subie, et exprimant tout à la fois un dégoût du corps de l'autre, et un désir physique très fort. Millet évoque ainsi l'ambivalence de ses sentiments pour la bonne qu'il avait à Beyrouth, « belle et repoussante », comme toutes les bonnes, à cause de leur odeur :

*odeur de filles pauvres, me disais-je avec dégoût, et injustement, moi qui étais habitué aux senteurs bien plus fortes des paysans du plateau de Millevaches, en Corrèze, et que ce que je sentais n'était en vérité que ma peur devant la chair féminine.*⁸

L'attirance et le rejet apparaissent ici inextricablement liés, de la même manière que le besoin de conserver son intégrité, de ne pas être dévoré par autrui, de rester soi-même, exprimé dès les

¹ *La fiancée libanaise*, p.105.

² *Le goût des femmes laides*, p.100.

³ Bruno Chaouat, « Colère de Richard Millet », dans Martine Boyer-Weinmann et Jean-Pierre Martin (dir.), *Colères d'écrivains*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p.233.

⁴ *Intérieur avec deux femmes*, p.14.

⁵ Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.36. Plus loin, Nada n'hésite pas à déclarer : « je n'aimais personne » (p.124).

⁶ *Le cavalier siomois*, p.76.

⁷ *Ma vie parmi les ombres*, p.621.

⁸ *Un balcon à Beyrouth*, p.110.

premières œuvres¹, est immédiatement corrélé à la volonté de « sortir de soi »², pour reprendre une expression qui revient souvent sous la plume de Millet. « Être rendu à soi-même », comme le sont les trois personnages du « Soldat Rebeyrolles »³, l'adolescente, le soldat étranger qui la respecte, et le Propriétaire qui cherchera à la violer, n'est pas synonyme de quiétude ; cela marque l'échec de la communication, l'incompréhension qui, dans ce cas, mène au meurtre du Propriétaire par le soldat. Se retrouver seul avec soi-même peut ainsi devenir un enfermement douloureux, le corps devenant alors « une prison de chair dont nul ne sort vraiment »⁴, nous empêchant de connaître autrui. Le narrateur de « Suite de chambres » se plaint qu'il se « heurte à [lui]-même »⁵, montrant qu'il ne cherche plus, comme dans sa jeunesse, à se trouver, mais à se fuir. C'est la réflexion qu'il élabore en revoyant le pré qu'il dévalait jadis en se laissant rouler sur lui-même : « j'aimais ce mouvement vertigineux qui me pressait contre mon propre corps, écrit-il ; à présent, je porterais volontiers le couteau du boucher entre mon âme et moi »⁶. « C'est en vous-mêmes que vous êtes à l'étroit », dit l'épigraphe de *Cœur blanc*, emprunté à l'épître aux Corinthiens, mettant en avant une question que se posent tous les personnages de ce recueil, du narrateur de « Cœur blanc », qui vit « trop en [lui]-même »⁷, à Philippe, Octavian, ou au personnage d'« Une jeune mère », qui parviennent parfois à se « délivrer » un peu d'eux-mêmes⁸, à « [s]e perdre », à « [s']écarter » d'eux-mêmes⁹. L'artiste, en particulier, est sans cesse tiraillé entre ces deux mouvements, à l'image de Rebecca, qui se veut romancière, dans *Une artiste du sexe*, et n'y parvient qu'au prix d'une « heureuse destruction de soi »¹⁰ qui la fait ressembler à une « morte »¹¹, vivant « hors d'elle-même, enfermée dans son propre dehors »¹². Sa posture pourrait sembler idéale, elle qui accède enfin « à la dimension artistique de sa vie : le sexe hors sentiment »¹³, celui que pratique aussi le narrateur de *La chambre d'ivoire*,

¹ Citons cette phrase de *L'angélus* : « Jamais je n'avais été moi-même » (p.81).

² Thomas Lauve raconte par exemple qu'il va dîner tous les mercredis soirs à Paris « afin [...] de ne pas devenir fadard comme le dernier des Pythre ou rebusant comme cette vieille chouette d'Yvonne Piale et comme tant d'autres, à Siom, qui n'avaient pas su sortir d'eux-mêmes. » (*Lauve le pur*, p.12). L'écrivain relève d'ailleurs dans son journal cette citation de Proust, extraite d'*Albertine disparue*, et qui fait étrangement écho à ce qu'il a lui-même écrit à de nombreuses reprises : « L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment. » (*Journal*, t.III, 16/IV 226).

³ « Le soldat Rebeyrolles », dans *Sept passions singulières*, p.116.

⁴ *La fiancée libanaise*, p.328.

⁵ « Suite de chambres », dans *Sept passions singulières*, p.151.

⁶ *Ibid.*, p.157.

⁷ « Cœur blanc », dans *Cœur blanc*, p.14

⁸ « La visitation », p.84 et « Octavian », dans *Cœur blanc*, p.109.

⁹ « La jeune mère », dans *Cœur blanc*, p.100.

¹⁰ *Une artiste du sexe*, p.30.

¹¹ *Ibid.*, p.111.

¹² *Ibid.*, p.101.

¹³ *Une artiste du sexe*, p.111.

lorsqu'avec Pauline, il se « délivr[e] de [lui] comme dans les eaux d'un fleuve »¹. Cette dimension, toutefois, n'est jamais vraiment tenable, sauf à mourir vraiment, et la fin du roman le prouve, où Rebecca avoue à Sebastian son amour pour lui².

« Sortir de soi », « être au monde » sont des mouvements vers l'autre qui permettent aux personnages milletiens d'exister. Comme le résume Sylviane Coyault-Dublanchet, qui note elle aussi le retour de formules du type « sortir de soi-même », « se fuir », « se perdre »,

*[t]out le parcours littéraire de Richard Millet semble mu par la nécessaire et impossible acceptation de l'Autre, qu'entrave la clôture narcissique. Il faut tenter d'épuiser la relation haineuse à autrui ; c'est pourquoi ses œuvres recommencent inlassablement ce long dessaisissement de soi-même vers quoi tend la confession.*³

Or, cette confession se fait bien souvent par le corps, dans des scènes scatologiques qui ne disent alors plus ni l'humiliation, ni la dévoration d'autrui, mais le lien heureux avec l'autre, une forme de communication physique, une communication malgré tout, modeste, humaine. La jeune fille et le militaire étranger de la nouvelle « Le Soldat Rebeyrolles » cohabitent une soirée en silence et ne se lient d'amitié, si ce n'est d'amour, que lorsque le soldat gagne à l'aube le bord de la terrasse et se met à « piss[er] avec un petit rire ». Son geste est suivi de près par celui de la jeune fille qui

*profita de ce qu'il était dehors pour se précipiter vers l'autre extrémité de la terrasse, sauta par-dessus la balustrade, s'accroupit dans la pierraille ; il se retourna ; il souriait vaguement – ce qui la fit, elle aussi, sourire ; elle relâcha soudain ses entrailles ; mais du bruit qu'elle faisait en se soulageant, il ne se soucia pas [...].*⁴

Millet nous offre ici une expérience heureuse de la scatologie qui vient contredire les angoisses de Pascal Bugeaud ou de Thomas Lauve. Moins heureux, mais tout aussi symbolique, l'épisode du rendez-vous entre Estelle et Pascal Bugeaud, qui a renoncé à la vie littéraire pour devenir instituteur à Saint-Andiaud, suggère lui aussi que l'excrétion peut apparaître, pour les antihéros que sont les personnages de Millet, comme un moyen, dégradé mais sincère, d'exprimer ses émotions, et donc de *sortir de soi*. Obligée de s'accroupir, Estelle comprend que « [s]on corps parlait pourtant pour [elle] »⁵, les sanies agissant comme ses larmes pour traduire sa détresse et inspirer à l'instituteur de la pitié, partant, de l'amour. Par la suite, lorsque Bugeaud entame une liaison avec une belle réfugiée turque au nom évocateur d'Idil, Estelle exprime son dépit amoureux, sa jalousie et sa colère par l'excrétion. Elle tente « quelque chose d'abject » et dépose

¹ Richard Millet, *La chambre d'ivoire*, [P.O.L., 1989], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.143.

² *Une artiste du sexe*, p.190.

³ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage*, *op.cit.*, p.123.

⁴ « Le soldat Rebeyrolles », dans *Sept passions singulières* p.106.

⁵ *Ibid.*, p.103.

une nuit « non loin du seuil du maître non pas un panier d'œufs mais le fruit de [s]es entrailles dans un morceau de journal turc ramassé dans la poubelle de l'ancienne auberge »¹. Après cet acte, rien n'est dit, et Bugeaud comme Estelle poursuivent leur relation ambiguë d'amitié mêlée de séduction dans laquelle le maître se positionne en père bien plus qu'en amant. Puis vient ce jour où Estelle sort de chez Bugeaud, après une discussion où tout reste non-dit, éperdue de douleur, et vomit avant de s'accroupir « pour uriner sur le sable du préau, sans doute pour souiller ce lieu où il [lui] avait dit venir rêver à l'autre roman qui l'avait marqué : *Le Grand Meaulnes* »². Déjections et fluides organiques remplacent ici très clairement la parole qui fait défaut pour exprimer les sentiments profonds du personnage. Bugeaud ne dit pas autre chose, lorsqu'il évoque les maux de ventre qui le tourmentent, lui et les femmes de sa famille. Parlant de Louise, sa grand-mère, il écrit :

*Elle était reprise plus souvent par ses terribles coliques néphrétiques dont celles de ma mère étaient, je le vois aujourd'hui, la version imaginaire, tout comme mes fréquentes diarrhées, tant il est vrai que des êtres tels que nous, incapables de parler ou de se témoigner de l'affection, s'exprimaient par leur système digestif et trouvaient à s'aimer grâce à leurs maux.*³

Larmes et vomissements peuvent partager cette fonction communicationnelle dans les récits de Richard Millet. Dans *La chambre d'ivoire*, l'amour du narrateur pour Béatrice, jeune fille rencontrée à Ibiza s'exprime paradoxalement lorsqu'il vomit dans le jardin. Anne, la sœur de Béatrice, vient alors lui essuyer la bouche et l'empêche d'enterrer ses « immondices »⁴, comme des mots qu'il ne faudrait pas effacer. On retrouve un écho de cette scène à la fin d'*Une artiste du sexe*, lorsque Sebastian, éméché, quitte la soirée pour vomir dans le parc du pavillon de chasse où les personnages sont réunis. Ce qu'il extériorise alors, c'est peut-être l'amour qu'il n'a jamais avoué à Rebecca. Celle-ci le rejoint, en tout cas, lui essuie le visage et lui lave même tout le corps et se donne à lui totalement pour la première fois, c'est-à-dire sans préservatif, elle qui a pourtant la hantise des maladies sexuellement transmissibles. Les instants de communion restent toutefois rares et furtifs chez Millet, aussi Rebecca et Sebastian se quittent-ils définitivement après cette nuit d'amour, mais les traces de vomi mêlé au sang de la biche qui avait été chassée symbolisent leur amour, dans son imperfection mais aussi sa beauté, ce qui

¹ *Dévotions*, p.213.

² *Ibid.*, p.217.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.429. La psychanalyse valide d'ailleurs cette interprétation. Karl Abraham donne l'exemple d'une patiente chez qui les diarrhées « se révèlent être les équivalents de crises de rage refoulées ». Il souligne le fait que rage et excréation donnent lieu aux mêmes mimiques faciales et aux mêmes bruits, ce qui vient renforcer l'idée selon laquelle « une vidange intestinale explosive [serait], pour l'inconscient du névrosé, un substitut à une décharge de colère qui n'a pas eu lieu ». Voir Karl Abraham, « La valorisation narcissique des excréations dans le rêve et la névrose », *Œuvres complètes*, t.II, 1015-1925, traduit de l'allemand par Ilse Barande, Paris, Payot, 1965, p.74.

⁴ *La chambre d'ivoire*, p.176.

fait dire à Rebecca « que c'était un peu [eux], ça, ce sang et ce vomi »¹. De façon plus traditionnelle, les larmes jouent un rôle similaire car si les personnages milletiens parlent peu, et expriment rarement leurs émotions, ils pleurent souvent, dans un mouvement qui vient contredire la dureté « granitique »² des êtres de Siom. Pascal Bugeaud, lui, a « rarement pleuré »³, contrairement à Richard Millet, qui évoque par exemple ses larmes à son arrivée à Beyrouth, en 1994, après des années passées loin du Liban⁴. Cette marque de sentimentalité inattendue revient à plusieurs reprises dans son œuvre. Ainsi, le narrateur du *Goût des femmes laides* pleure devant les femmes, femmes véritables ou de papier glacé, pour exprimer la « désolation »⁵ ou la « joie »⁶. On peut évoquer aussi les larmes que suscite le plaisir solitaire de Cœur blanc⁷, ou celles que verse le narrateur de « La descendante », lorsqu'Anne de C. lui donne le sein. Philippe Feuillie parle lui aussi ces larmes de délivrance versées pendant l'amour avec Nicole, après sa rupture avec la jeune Delphine, en appelant à « des larmes qui ne soient pas de souffrance et qui ne pouvaient couler qu'avec [s]on sperme, larmes et sperme mêlés d'un peu de sang, celui de la blessure que Delphine [lui] avait infligée à la joue et qui se rouvrait là »⁸.

Il serait donc inexact de considérer que Millet exprime une hantise pour tout ce qui pourrait s'échapper de l'enveloppe corporelle car les dégoûts et les angoisses exprimés trouvent souvent une contradiction parallèle. À la hantise des mauvaises haleines répond par exemple l'attrait pour la transpiration des femmes aimées, exprimé en particulier par Pascal Bugeaud dans *La fiancée libanaise*. Observant une jeune maghrébine allongée dans le train, il rêve de respirer l'odeur de son sexe, qu'il imagine « assez forte, comme souvent chez les brunes, surtout les Méditerranéennes, pour peu qu'elles transpirent et qu'elles ouvrent les cuisses sur ce qui est un drageoir aux épices »⁹. Sahar, la jeune doctorante qui travaille sur son œuvre, suscite en particulier une rêverie érotique liée à l'odeur de son corps, puisque Bugeaud l'imagine se laver dans sa chambre d'hôtel, « passant le gant entre ses cuisses, à l'endroit qui sent le plus fort »¹⁰. Un peu plus loin, lorsqu'il se promène avec elle, il sent « sous son parfum une légère odeur de

¹ *Une artiste du sexe*, p.231.

² *Le sommeil sur les cendres*, p.52.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.505.

⁴ *Un balcon à Beyrouth*, p.94, 115 et 167.

⁵ *Le goût des femmes laides*, p.137.

⁶ *Ibid.*, p.157 et 163.

⁷ « Cœur blanc », dans *Cœur blanc*, p.21.

⁸ *La voix d'alto*, p.195.

⁹ *La fiancée libanaise*, p.61. La comparaison renvoie bien sûr au *Drageoir aux épices* de Joris-Karl Huysmans, sur l'influence duquel nous reviendrons.

¹⁰ *Ibid.*, p.103.

transpiration. J'aimais cette odeur, qui me laissait rêver à celle de son sexe »¹, dit-il. Ce fantasme de la transpiration féminine est présent dès le premier roman, dans lequel Millet raconte l'émoi de Marc regardant ses sœurs jouer à une partie de volant : « plus que de la vue de leur gorge, il avait été ému par l'odeur de la transpiration émanant des corps en mouvement »², rapporte le narrateur. C'est avec les mêmes mots que Millet convoque la figure de l'écuyère du cirque Antéa, « dont la transpiration [...] avait tant ému[s] » le jeune Bugeaud et ses camarades. « Elle aurait pété que vous auriez bandé comme des chevreuils »³, ajoute Millet dans une parenthèse, rapportant les propos d'un garçon de la bande, Jean-Louis Toulx, et renversant totalement l'érotique d'un Thomas Lauve. Plus tard, Bugeaud confirme ce goût pour les odeurs intimes. Il évoque ainsi les

*[...] 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 [...]*⁴,

ajoute-t-il. L'exsudation du corps féminin, sa liquéfaction peut aller jusqu'à envelopper le personnage masculin sans que la crainte de fusion ou de dévoration soit alors exprimée, comme dans ce passage où Tarnac raconte que son amie Claudia monte à califourchon sur ses épaules pour secouer les branches d'un arbre « d'où tombaient autant de pommes que de gouttes d'eau » :

*J'imaginai que la jeune femme pleuvait, ruisselait sur moi. Dire que je la désirais serait tout aussi exagéré que de prétendre que je n'avais pas envie d'elle ; peut-être ne l'ai-je désirée que dans cette pluie aussi froide qu'était brûlante son entrecuisses dont l'odeur était bien, amplifiée par l'humidité, celle d'une femme très brune.*⁵

Par ailleurs, les larmes s'associent parfois à d'autres fluides échappant à l'enveloppe corporelle, dans un relâchement général qui peut être source, non plus d'humiliation, mais de soulagement, parce qu'il caractérise un moment de vie où l'exhibition de la réalité du corps permet d'accéder à une certaine vérité sur soi. Vérité de la souffrance, lorsque le jeune Pascal Bugeaud, âgé de seize ans, est emmené de Siom par sa mère qui souhaite l'arracher à sa « sauvagerie » et dont il rappelle qu'elle ne l'a jamais embrassé « mais qui, les lèvres près de [s]a figure, soufflait brièvement sur [s]a peau comme pour se défendre de tout contact, jugeant que le souffle valait un baiser »⁶. Les larmes qu'il laisse alors couler sont comme une opposition

¹ *Ibid.*, p.158.

² *L'invention du corps de saint Marc*, p.19.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.297.

⁴ *Ibid.*, p.24.

⁵ *Tarnac*, p.47.

⁶ *La confession négative*, p.290.

à l'indifférence maternelle, l'expression d'une « souffrance [longtemps] niée », de laquelle Bugeaud dit : j'« y étais enfin sensible, je la partageais, mes larmes étaient de même nature que le sang qui coulait dans nos veines »¹. La comparaison avec le sang montre à quel point les larmes sont aussi le signe d'une vie à laquelle on n'accède parfois paradoxalement qu'avant de mourir, comme Aimée, dont le corps se vide, dans un ultime excès d'existence :

*Aimée [qui] souriait doucement, s'enfonçait dans sa nuit et dans le froid et ignorait ce que c'était, suant, pleurant, pissant et souriant, ne se retenant plus : car c'était ça aussi, l'allégresse : elle ne pouvait partir autrement que dans cette exsudation totale d'elle-même.*²

*

A l'issue de ce premier chapitre, nous constatons que le thème scatologique permet d'abord d'attirer l'attention du lecteur sur les corporéités à l'œuvre dans les textes de Richard Millet. Le philosophe Michel Bernard, qui a travaillé sur la question du corps, en particulier dans le domaine de l'éducation physique, a forgé cette notion de corporéité afin d'insister sur le fait que les représentations du corps révèlent aussi « le lien affectif, subjectif, symbolique, et même sociologique que ce corps entretient avec les autres, le monde qui l'entoure, ses origines propres »³. Or, ce rapport au monde et aux autres est, pour Millet comme pour ses personnages, qui sont toujours d'une certaine manière des doubles fictionnels, rendu difficile dès l'enfance par un fort sentiment de différence, de singularité, mais aussi par un manque d'amour du père et de la mère, décrits comme des êtres distants et particulièrement exigeants, si ce n'est brutaux. Les scènes excrémentielles, inspirées des maux de ventre qui tourmentaient Millet enfant, se chargent dans l'œuvre fictionnelle d'une violence et d'une cruauté permettant d'identifier le corps à une barrière séparant inéluctablement les individus. A l'âge adulte, les personnages milletiens ne font que répéter ces expériences douloureuses liées à la vie organique du corps, les excréments trouvant des échos atténués dans les gaz, le souffle ou encore les larmes. Ces marques d'une forme de décomposition corporelle ne peuvent qu'humilier les individus et parasiter leurs relations, en particulier les relations amoureuses, qui n'existent que dans l'éphémère épiphanie de l'union charnelle, quand celle-ci ne devient pas une pure et simple dévoration de l'autre. Après l'amour, les êtres sont rendus à eux-mêmes, renvoyés à la coquille impénétrable de leur corps, tiraillés entre le désir de conserver leur intégrité et celui de sortir d'eux-mêmes, d'aller vers autrui, d'être enfin au monde.

¹ *Ibid.*, p.291.

² *La gloire des Pythre*, p.122.

³ Chantal Lapeyre-Desmaison, « Corporéités, gestualités, espaces dans *Lauve le pur* », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.38.

D'une certaine manière, Millet oppose le fantasme d'une enveloppe corporelle rigide et impénétrable à la réalité angoissante de toutes sortes de liquéfactions organiques. Toutefois, la réalité littéraire est aussi plus complexe, les corporités des personnages milletiens étant multiples, et l'excrétion n'étant pas toujours synonyme d'humiliation ou de domination par autrui. Revient en effet l'idée, dans plusieurs textes de Millet, que toutes les sécrétions ou exhalaisons corporelles relèvent d'une forme d'expression des sentiments, d'un mouvement vers l'autre, certes dégradé, mais humain, et vivant. L'importance du thème scatologique dans les récits de Millet témoigne donc d'une certaine authenticité de la part de l'auteur, d'une volonté de se livrer sans fard, de révéler une vérité personnelle, une façon d'être au monde et de se situer face aux autres, à travers l'autobiographie ou sa transposition fictionnelle. Il évoque par exemple ce besoin « d'être aussi nu que dans l'eau du Jourdain, ou que la truite à qui on ouvre vivante le ventre pour en extirper les entrailles »¹, dans une comparaison qui révèle bien la symbolique des entrailles et de ses fruits. Il ne s'agit pas de savoir si Millet se livre sincèrement, ce qui nécessiterait une véritable enquête sur sa vie, mais plutôt de constater que l'écrivain construit, dans ses écrits intimes, mais aussi à travers ses personnages, une psychologie relativement cohérente d'un texte à l'autre, qui révèle un rapport à autrui tourmenté et complexe, cette psychologie s'exprimant tout particulièrement, et paradoxalement, à travers le corps des individus. Millet propose ainsi une nouvelle voie romanesque, après une période dominée par le Nouveau Roman qui a signé l'abandon progressif du narrateur, du personnage et de l'intrigue². Dans un entretien avec Aline Mura-Brunel, l'écrivain déclarait en effet : « Il me semble qu'une des conquêtes du roman moderne, c'est la dimension non-psychologique des choses, des personnages, des événements »³. On pourrait pourtant penser que le psychologique fait un retour dans l'œuvre de Millet, mais de façon détournée, non plus, comme au début du XXe siècle, dans les épanchements de personnages qui livraient leurs états d'âme dans des monologues intérieurs ou des confessions intimistes, ni même, comme dans les récits de Sarraute, à travers des conversations qui, par leurs tropismes, dévoilaient les sensibilités des personnages, mais dans le corps même de l'auteur et de ses personnages. Ainsi, lorsque Millet insiste sur la vie intestinale de ses doubles, il leur confère littéralement une vie intérieure,

¹ *L'Orient désert*, p.60.

² Dans son *Journal*, Millet note en 2000 que « Tout écrivain français devrait se situer aujourd'hui par rapport au Nouveau Roman plus qu'au clivage droite/gauche » (*Journal*, t.III, 19/IV 2000, p.36).

³ Richard Millet, entretien avec Aline Mura-Brunel, dans Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunel (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.276-277.

remplie de souffrances, de sentiments de honte, d'humilité, de solitude, de désespoir, mais aussi parfois de joie, et même d'amour.

Chapitre II. La scatologie, terreau sociologique, historique et mythique

Jean-Yves Laurichesse constate qu'« à partir de *La gloire des Pythre* [...], Millet a dépassé le solipsisme dans lequel étaient enfermés ses personnages antérieurs pour s'ouvrir aux autres »¹. Millet parle plutôt du fait que l'évocation de sa propre vie dépasse alors la quête intimiste en touchant aussi au familial, et donc à la question des origines. C'est en tout cas ce que déclare son double Bugeaud, dans *La fiancée libanaise*, lui qui prétend être entré

*dans une recherche qui n'est pas, comme [il l'a] longtemps cru, la quête de ce qu'[il est] et qui dépend trop des circonstances et du rapport plus ou moins difficile que nous entretenons avec le temps qui passe, mais celle de [s]es origines, écrire revenant à donner cours à la sourde voix du sang dont nous sommes le murmure.*²

La parution en 1995 du roman ouvrant le grand cycle corrézien marque en effet l'entrée en scène d'une communauté limousine aujourd'hui disparue que l'écrivain cherche à faire revivre dans ses récits, recréant des figures, des odeurs, un langage, des paysages, mais aussi un rapport au corps singuliers. Le thème scatologique devient alors, non plus seulement une matière personnelle traduisant l'intimité physique et psychologique de l'écrivain et de ses doubles, mais un élément du terreau régional contribuant à ce que Laurichesse a appelé « l'invention du pays ». Ce pays, qui a inspiré Millet pendant vingt ans, apparaît dans les romans *La gloire des Pythre* (1995), *L'amour des trois sœurs Piale* (1997), *Lauve le pur* (2000), *La voix d'alto* (2001), *Ma vie parmi les ombres* (2003), *Dévotions* (2006), *La fiancée libanaise* (2011), les courts récits *Le renard dans le nom* (2003), *Le cavalier siomois* (2004) et *Le sommeil sur les cendres* (2010), ainsi que les recueils de nouvelles *Trois légendes* (2013) et *Jours de lenteur* (2016). C'est le pays de l'enfance, largement inspiré du Viam natal, mais aussi un pays fantasmé dont les personnages, renvoyés sans cesse à leurs fonctions excrétoires, touchent au légendaire, devenant en quelque sorte des incarnations allégoriques d'un territoire dont l'essence s'échappe inéluctablement et disparaît.

J'écris aussi pour sauver un monde perdu. Formule impropre : ce que je sauve, c'est ma vision de ce monde ; un témoignage par lequel je cours cependant le risque de me perdre à mon tour. Quant à bâtir un monde, cela relève peut-être d'un fantasme balzacien ou faulknérien ; et pourtant ce

¹ Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux-Titre », 2007, p.296.

² Richard Millet, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.266.

*fantasme, qui s'élabore à partir de leurs modèles, me fait écrire et déployer tant bien que mal le monde de Siom...*¹

Par ces lignes, Millet résume bien son projet romanesque, dont j'analyserai les différents aspects à travers le thème de l'excrémentiel : témoigner d'un ordre du monde disparu, exprimer un point de vue subjectif, et enfin bâtir un univers géographique, social et fictionnel aussi ambitieux que ceux de ses deux grands modèles littéraires, Balzac et Faulkner.

A. En souvenir d'un monde rural perdu

a. Les fèces et la terre

L'association symbolique de l'excrétion et de l'expression que l'on a observée trouve peut-être son origine dans une réalité concrète de la vie rurale que Richard Millet a connue en Corrèze, si l'on en croit le souvenir évoqué dans ces lignes, tirées du *Sommeil des objets*, étrange recueil paru en 2016, regroupant des « notes sur le rebut », courtes descriptions d'immondices ou de déchets observés chez lui ou dans la rue, et donnant naissance à une rêverie lexicale ou philosophique :

*Des odeurs animales, on avait aussi fini par avoir honte, entérinant la mort de la paysannerie, à Viam, où j'étais le dernier petit vacher à faire traverser le village au troupeau, devant les touristes qui descendaient au lac et qui, n'ayant jamais vu de vache fienter, n'imaginaient pas que des hommes puissent sentir la vache, le bois, la terre, la vieille sueur ; des hommes qui déféquaient dans des toilettes établies en plein air, simples guérites en mauvaises planches bâties au-dessus d'une rigole coupant un jardin ou un pré en pente [...]*².

A Viam, les hommes et les animaux se côtoient dans une même impudeur candide témoignant d'un ordre naturel des choses aujourd'hui perdu. C'est souvent ainsi, en tout cas, que l'écrivain justifie la présence de l'excrémentiel dans son œuvre, ou tout du moins la vision du corps très crue qu'il y propose :

*Je viens d'un village où le rapport à l'odeur (l'étable, le cadavre, la nature) est très puissant. Pisser en public était très normal à l'époque. Les vieilles pissaient debout en discutant. Ces choses normales ne le sont plus aujourd'hui.*³

¹ Richard Millet, *Journal, tome III (2000-2003)*, 26/VI 2000, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, p.64.

² Richard Millet, *Le sommeil des objets : notes sur le rebut*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2016 p.22-23.

³ Richard Millet, « Un écrivain doit utiliser tous les registres de la langue », entretien avec Philippe Savary, *Le Matricule des Anges*, n°30, mars 2000, p.18.

*Je suis né dans un univers qui sentait fort, les cadavres, les bêtes étaient là, on vivait au milieu des déjections humaines, les gens n'hésitaient pas à excréter les uns à côté des autres.*¹

*J'ai grandi dans un monde où ces choses-là étaient quotidiennes. Tout le monde avait des toilettes, mais personne n'allait dans les toilettes. On pissait dehors, on se soulageait dehors, enfin dans les champs, n'importe où.*²

L'importance du thème scatologique trouve ici une deuxième source autobiographique puisqu'il s'agit pour Millet d'évoquer, non plus des maux qui lui étaient propres, mais une réalité rurale, celle du Limousin des années de sa jeunesse.

La Corrèze occupe en effet une place de choix dans des récits qui se déroulent pour la majeure partie à Siom dont on reconnaît aisément la topographie et les lieux emblématiques, sa place en pente bordée par l'église et au centre de laquelle se trouve le monument aux morts, l'hôtel du Lac et le bâtiment de Chabrat, la rue montant vers le calvaire de la croix des Rameaux, le cimetière que longe le pré Saint-Martin, le lac, de l'autre côté duquel se trouvent le lieu-dit le Rat, ou encore les ruines du château du Montheix et les chemins menant à Lestang ou Peyre Nude. Les grands romans de Richard Millet, ceux qui constituent l'apogée de son œuvre fictionnelle, appartiennent d'ailleurs tous au « cycle siomois » allant de *La gloire des Pythre* (1995) à *Dévotions* (2006), les récits postérieurs continuant de se référer à ce lieu matriciel. Siom, dont le nom apparaît pour la première fois dans *Cœur blanc*³, prend désormais une place telle dans l'œuvre de Millet que l'écrivain, qui a l'habitude d'effectuer des modifications significatives de ses textes lors de leurs rééditions, en a réintroduit le nom dans *L'angélu* et *L'écrivain Sirieux* à l'occasion de leur réunion dans un volume Folio en 2001, comme l'a fait remarquer Jean-Yves Laurichesse⁴.

Or, les mentions scatologiques semblent particulièrement insistantes dans les romans évoquant la Corrèze d'après-guerre, où elles prennent une valeur réaliste, témoignant d'un ordre du monde différent, où la vie du corps est exhibée sans honte. *La gloire des Pythre*, premier grand roman corrézien paru en 1995, est aussi le premier récit dans lequel Millet accorde une place aussi importante à l'excrémentiel. On a déjà mentionné le rituel défécatoire imposé par André Pythre à ses enfants, qui chaque matin doivent défilier après lui dans la cabane de bois

¹ Richard Millet, entretien avec Aline Mura-Brunel, dans Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Fiction /Non fiction XXI, 2004, p.283.

² Richard Millet, « Écrire, écrire, pourquoi ? », entretien avec Laurence Plazenet à la bpi du Centre Pompidou le 8 novembre 2010. [En ligne] <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=3302#.VHRNuluG-UJ/>, consulté le 3 août 2021.

³ « C'est en écrivant les deux dernières nouvelles de *Cœur blanc* que j'ai trouvé le nom de Siom », déclare Richard Millet dans *Harcèlement littéraires : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécile*, Paris, Gallimard, 2005. p.142. Il s'agit de « Noces à Liginic » et « La mort du petit Roger », qui se déroulent en effet à Siom.

⁴ Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.80.

installée au fond de son pré, sous le regard amusé des Siomois. Son plus jeune fils, Jean, sorte d'idiot du village, s'applique à respecter scrupuleusement les consignes paternelles, jusqu'à l'absurde. Envoyé faire son service militaire, duquel il est presque immédiatement réformé, il se retient pendant deux jours de se soulager et, de retour à Siom après une interminable marche, se précipite jusqu'à la cabane, suivi de près par un groupe de camarades :

*Jean n'avait pas fermé la porte : il fientait devant eux, pour eux, les pieds bien calés de chaque côté de la fosse, et leur souriait, gémissant doucement, [...] et souriant peu à peu, comme s'il appréciait l'odeur et la qualité de la matière qui sortait lentement de son ventre, qui tomba et alla s'enrouler sur le cône avec une précision si grande que le grand Vialle le supplia de ne point la recouvrir tout de suite : ils défilèrent derrière la cabane pour admirer l'œuvre de Jean qui finit par se lever en prononçant ces mots dont tous se souviennent encore : « J'ai ramené ma bouse à Siom... ».*¹

Un autre épisode vise à souligner le caractère public, désinhibé et parfois comique de la défécation à Siom, lorsque Pauline, à son repas de noces, a le ventre tordu par une « joie mêlée d'anxiété » qui la force à « sortir de table pour aller s'accroupir derrière le fumier, un bosquet de coudriers ou dans les latrines au fond du potager ou de l'arrière-cour, sous les regards blagueurs »². De telles anecdotes traversent également *Ma vie parmi les ombres*, dont la dimension sociologique est très forte, le roman pouvant se lire comme un témoignage sur les mœurs françaises dans les campagnes de l'après-guerre. Millet y évoque en effet « l'usage siomois qui faisait installer les lieux d'aisances en plein air, au-dessus d'une rigole »³, et l'on a déjà mentionné l'habitude qu'avaient Pascal et ses camarades adolescents de

*déféquer en chœur dans la cour de la mère Meyrignac, et qu'[ils] appel[aient] à grands cris la Ika, son épagneule qui se précipitait sur [eux] pour lécher à grands coups de langue [leurs] fesses empouacrées, pour [leur] plus grande joie et au grand dam de la mère Meyrignac qui menaçait d'aller se plaindre au maire mais reculait toujours devant l'humiliation qu'il y aurait à raconter la scène [...]*⁴.

Le motif de la vieille urinant debout est aussi un *topos* des récits corréziens. Pascal Bugeaud se souvient notamment de sa grand-mère Louise et de son amie Madame Rebeyrolle « s'éloignant de quelques pas et ouvrant légèrement les jambes pour uriner debout, sans cesser de parler »⁵. C'est dans *L'amour des trois sœurs Piale* que cet usage est mentionné à plusieurs reprises. Enfant, il n'est pas rare qu'Yvonne Piale soit confrontée à « ces dames et ces messieurs qui leur pissaient pour ainsi dire à la figure, les hommes contre le mur de la haie, ou au milieu de la

¹ Richard Millet, *La gloire des Pythre*, Paris, P.O.L., 1995, p.237-238.

² *Ibid.*, p.151.

³ Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2003, p.229.

⁴ *Ibid.*, p.297.

⁵ *Ibid.*, p.329-330.

pelouse », elle qui a souvent vu « sa propre grand-mère et d'autres vieilles, qui ne portaient rien sous leurs jupes, pisser debout, en écartant à peine les jambes et sans cesser de caqueter »¹.

Ces pratiques de plein air témoignent d'un rapport à l'excrémentiel très différent de celui que nous avons aujourd'hui, les déjections humaines n'étant finalement pas plus choquantes que celles des bêtes, et partageant avec la terre leur nature organique. À la campagne, l'excrétion relie l'homme à l'ordre de la nature. C'est ce que Millet met en évidence en évoquant de façon récurrente le plaisir de ses personnages d'origine siomoise à se délivrer en plein air. La narratrice de la nouvelle « L'offrande méridienne », dans *Cœur blanc*, à qui l'on essaie d'apprendre à ne plus « pisser n'importe où », partage le même rêve de communion avec les éléments naturels lorsqu'elle se rend

*dans le grand pré de derrière surtout, où [elle] avai[t] fini par creuser une étroite rigole dont [elle] espérai[t] qu'elle traverserait toute la pente et que le liquide chaud qui prenait en coulant les couleurs de la terre, de l'herbe et du ciel, irait se perdre dans les pierres du mur où il suinterait comme une source.*²

Les Bugeaud, eux aussi, défèquent dans des cabinets érigés au-dessus d'une rigole, au milieu de leur jardin où l'odeur des excréments « s'accordait aux odeurs de la terre, de l'herbe et de l'eau »³. Dans *La confession négative*⁴, Pascal Bugeaud revient sur cette habitude qu'il partage avec l'altiste Philippe Feuillie dont la

*plus grande joie était, après avoir quitté Krystyna, de traverser l'avenue qui sépare son immeuble du bois et d'aller pisser ou [s]'accroupir contre un arbre, comme [il] le faisai[t] enfant, à Siom où [il] avai[t] appris avec les paysans le plaisir qu'il y a à se soulager dans la nature, le matin, surtout, lorsque le soleil se lève dans le brouillard et les chants d'oiseaux et qu'on est aussi seul qu'à sa dernière heure*⁵.

Le fantasme de fusion avec la nature est à son comble avec le mythe de l'engrais humain dans *La gloire des Pythre* puisque le vieux Pythre déplace la pyramide d'excréments pour l'enfourer dans la terre du potager, à l'image de la vieille Heurtebise, qui doit à la matière humaine « les haricots, les radis, les salades et les choux les plus beaux qu'on ait jamais vus » à Siom⁶. Dans

¹ Richard Millet, *L'amour des trois sœurs Piale*, Paris, P.O.L., 1997, p.52. Le thème de la femme urinant debout revient dans ce même roman, aux pages 102 et 310. Voir aussi la nouvelle « L'offrande méridienne », dans laquelle la vieille Léa apprend à la narratrice à ne plus « pisser n'importe où, dans le grand pré de derrière surtout, où j'avais fini par creuser une étroite rigole dont j'espérais qu'elle traverserait toute la pente et que le liquide chaud qui prenait en coulant les couleurs de la terre, de l'herbe et du ciel, irait se perdre dans les pierres du mur où il suinterait comme une source. » (*Cœur blanc*, Paris, P.O.L., 1994, p.26). Mention est faite aussi à cette tradition rurale dans *Petit éloge d'un solitaire*, (Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p.70), qu'Annie Ernaux évoquait à son tour dans *La place*, [1983], Paris, Gallimard, « Folio », 1986.

² « L'offrande méridienne », *Cœur blanc*, p.26.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.279.

⁴ Richard Millet, *La confession négative*, Paris, Gallimard, 2009, p.78.

⁵ Richard Millet, *La voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001, p.256.

⁶ *La gloire des Pythre*, p.344.

Ma vie parmi les ombres, c'est Louise, la grand-mère de Bugeaud qui conseille à l'enfant de renverser le contenu de son pot de chambre dans le jardin afin de fertiliser la terre¹.

b. *Scatologie naturaliste*

Ces épisodes scatologiques, nombreux, donnent une coloration très particulière aux récits fictionnels de Richard Millet. Ils renvoient à un long héritage artistique et littéraire dont Millet n'ignore rien. Dans *Intérieur avec deux femmes*, Bugeaud exprime d'ailleurs sa déception de n'avoir pas pu voir à Amsterdam le dessin de Rembrandt sur lequel figure « cette femme en train de déféquer, et qui ne faisait d'ailleurs pas que déféquer : elle urinait, aussi, contre un arbre au tronc plus noueux que ce qui sortait de ses entrailles, les jupes retroussées, la tête couverte d'une large coiffe, l'air grave, un puissant jet sortant de sa fente »². L'introduction de la scatologie dans le roman, nous la devons à François Rabelais qui, dans *Gargantua*, fait entrer le mot « excrément » dans la langue française, et auquel Millet emprunte parfois son rire subversif et son goût pour le renversement. Le passage suivant, tiré de *Ma vie parmi les ombres*, rappelle par exemple le célèbre épisode des torcheculs dans *Gargantua*, dans lequel le héros faisait la liste des différents torcheculs qu'il avait pu essayer, tissus, objets, plantes, animaux, pour finalement conclure « qu'il n'y a tel torchecul que d'un oyzon bien dumeté »³ :

*Il me fallait du temps pour retrouver le sommeil, n'osant pas appeler ma grand-mère, n'ayant nul prétexte, pas même mes maux de ventre, vu que j'avais à ma disposition, là aussi, [...] un de ces seaux hygiéniques en émail encore en usage dans les années 60 du siècle dernier, qui avaient détrôné le pot de chambre que ma mère s'obstinait, ne pouvant le faire disparaître ni se résoudre à l'appeler pot de chambre, à nommer vase de nuit, et qui ont eu, dans les années 70, une version en matière plastique avant d'être abandonnés définitivement, sans avoir pu trouver d'autre emploi (pot à plantes, bac à gouttières ou seau à ordures) comme leurs prédécesseurs en émail.*⁴

On trouve ici une forme de réalisme que Bakhtine qualifie de « grotesque », comme s'il s'agissait pour Millet de rendre justice à tous les objets représentatifs d'une époque, fussent-ils triviaux, comme les pots de chambre, et par là se montrer fidèle à la réalité de l'homme dans son entier en exhibant sa part corporelle, longtemps dévaluée au profit de l'esprit : montrer en littérature ce qui habituellement reste tu. Millet répond ainsi à l'étonnement qu'exprimait

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.229.

² Richard Millet, *Intérieur avec deux femmes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.97-98.

³ Rabelais François, *Gargantua*, [1534], Paris, Seuil, « Points », 1996, p.138.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.225-226.

Philippe Sollers dans son « Introduction aux lieux d'aisance »¹, de ne voir jamais, dans son enfance, les héros de livres ou de films représentés en train d'accomplir leurs besoins naturels. Dans sa dimension autobiographique, le thème scatologique n'est évidemment pas dénué d'humour, et la vision de l'écrivain humilié dans sa sentine dévoile une capacité à l'autodérision contrastant avec l'image de l'auteur sombre et sérieux que cultive Millet. Morzewski évoque ainsi « un humour trop souvent oblitéré par la dite noirceur des récits » et parle du « caractère *jubilatoire malgré tout* de cette œuvre »². Cette dimension n'a pas échappé à Jean-Yves Laurichesse, qui voit notamment dans la confrontation de Jean Pythre avec les nouvelles toilettes publiques de Siom un passage comique³. Il faut toute la persuasion de Médée pour que le plus jeune des Pythre accepte de détruire la cabane qu'avait érigée le père et hors de laquelle il ne s'était jamais soulagé. Les chasses d'eau des cabinets de la mairie l'effraient, et il décide de débroussailler un carré situé sur le flanc nord de l'église, afin d'y faire chaque jour ses besoins. Les récriminations des villageois auront toutefois raison de ses vieilles habitudes, et Jean Pythre finira par fréquenter chaque matin les cabinets publics, déplorant l'abandon du papier journal au profit des feuilles de papier beige, regrettant le filet de sable qu'il laissait couler sur ses déjections dont il aimait à étudier la forme et la consistance, et que l'eau lui dérobaient désormais bien trop vite⁴. On peut citer aussi un extrait de *Ma vie parmi les ombres* qui rappelle les croyances en une médecine stercoraire, selon laquelle les déjections humaines peuvent avoir des vertus curatives. Un soir, alors que le jeune Bugeaud doit se soulager dans un seau de nuit, voici la façon dont il présente l'urine :

*immondice dont il m'arriva, sans grande répugnance d'ailleurs, depuis longtemps accoutumé aux déjections des bêtes et des hommes, de me servir, le matin, lorsqu'elle était tiède, pour me laver le visage, ayant entendu dire à Mme Allagnac, qui ne surveillait ni ses mots ni, si j'ose dire, ses pets (qu'elle accompagnait d'un « Peïtâ, peïtâ, quo té fera du beï ! » par lequel elle m'encourageait à l'imiter), que l'urine était efficace contre l'acné qui s'était mise à travailler ma figure.*⁵

La situation, l'aplomb de cette Mme Allagnac, l'emploi du patois, tout concourt à faire sourire le lecteur qui, par ailleurs, se voit conforté dans la vision rabelaisienne du corps selon laquelle tout produit de l'homme témoigne de sa vitalité. On trouve aussi chez Millet un goût de l'inversion et de la parodie qui s'apparente à la notion de carnavalesque théorisée par Mikhaïl

¹ Philippe Sollers, « Introduction aux lieux d'aisance », Paris, *Tel Quel*, n°2, été 1960, p.85. Millet cite ce texte parmi les écrits de Sollers qui l'ont marqué, dans sa « Lettre à Philippe Sollers sur la haine et sur le Diable », *L'Infini*, n°113, Paris, Gallimard, 2011, p.89-95.

² Christian Morzewski, « Richard Millet, langue du roman et roman de la langue », dans Christian Morzewski (dir.), *Richard Millet : la langue du roman*, Arras, Artois presses université, « Études littéraires », 2008, p.13.

³ Jean-Yves Laurichesse, *L'invention du pays*, op.cit., p.203-204.

⁴ *La gloire des Pythre*, p.317-319.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.474.

Bakhtine pour montrer que la scatologie et « le bas corporel » chez Rabelais portent une symbolique politique forte, consistant à renverser l'ordre établi, à faire passer « le cul » avant la tête, suivant un renversement des rôles rappelant le carnaval¹ et qui n'a sans doute pas échappé à Rimbaud, dont on sait l'importance qu'il a eu pour Millet, lorsqu'il composa ses poèmes scatologiques, notamment le sonnet « Accroupissements », décrivant un curé incliné dans des dévotions toutes physiques à trois moments de la journée². Ainsi l'idylle bucolique qui semblait se dessiner dans *Ma vie parmi les ombres* entre le jeune Pascal Bugeaud, parti garder les vaches dans un pâturage, et la jolie vacancière qui lui tient compagnie, est-elle rapidement désamorcée par la réalité concrète de la situation, à savoir « le bruit monotone des bêtes arrachant l'herbe, rotant, pissant, déféquant »³.

La tonalité générale de l'œuvre de Millet est toutefois bien loin de la gaieté rabelaisienne, et s'il est juste de parler de réalisme à propos des épisodes scatologiques, c'est plus souvent au réalisme du XIXe siècle que l'on pense. L'extrait sur les pots de chambre que nous venons de citer fait bien penser à Rabelais, mais il peut aussi être lu comme un pastiche des digressions documentaires si chères à Balzac. On retrouve en effet dans *Ma vie parmi les ombres* cette « volonté quasi muséographique, destinée à sauver de l'oubli un état du monde » qui consiste à énumérer « d'anciennes recettes, mais aussi des vocables »⁴ que relève Sylviane Coyault dans *Ma vie parmi les ombres*, lorsque Millet nomme par exemple toutes les liqueurs que l'on pouvait trouver dans le bar de Berthe-Dieu, ou les marchandises qui tapissaient les étagères de la boutique de Louise⁵. Ce goût de l'inventaire, ou des listes, que Millet partage avec certains de ses personnages comme l'écrivain Sirieix⁶ ou le jeune Duparc de *L'innocence*, coïncide avec la volonté assumée de l'auteur de restituer une réalité historique, celle de la vie des campagnes de son enfance. Jean-Yves Laurichesse souligne d'ailleurs, dans *L'invention du pays*, l'importance que la notion de « restitution » revêt pour l'écrivain, qui déclarait en 2005 :

¹ Mikhaïl Bakhtine, « Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais », dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [1970], chapitre IV, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 366-432.

² Arthur Rimbaud, « Accroupissements », [1871], dans *Poésies : Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, « NRF Poésie », 1999, p.94-95. Ce poème de 1871 était inséré dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dite « Lettre du voyant ».

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.204.

⁴ Sylviane Coyault, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », *Littératures*, n°63, 2010, p.11.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.332-333.

⁶ Le narrateur de *L'écrivain Sirieix* se récite, « à tout heure du jour ou de la nuit, la liste raisonnée de ses livres et de ses textes parus en revue. » (*L'écrivain Sirieix*, [P.O.L., 1992], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.249). Quant à Duparc, il est chargé de reconstituer une bibliothèque pour la Presqu'île et procède par accumulation méthodique d'œuvres qu'il classe par siècle dans chaque pièce de son appartement parisien. On peut noter aussi le style litannique du narrateur du *Goût des femmes laides* (Paris, Gallimard, « Folio », 2005), dont le goût pour les énumérations est très prononcé. La structure de ce roman, comme *La voix d'alto*, et surtout *La fiancée libanaise*, suit d'ailleurs la liste des liaisons passées de son narrateur.

« Au-delà de ce qu'il "signifie", m'importe le mot *restitution*, qui pourrait définir mon projet à partir de *La gloire des Pythre*, [...] restitution [...] d'une mémoire, d'un monde perdu, historiquement condamné [...] »¹. En envisageant la scatologie comme un élément constitutif du témoignage qu'il souhaite livrer sur les campagnes disparues, Millet s'inscrit même plutôt dans la lignée des travaux naturalistes menés à la fin du XIXe siècle. Il s'agit bien pour l'écrivain de montrer le réel dans son entier, y compris dans ses aspects les plus vils. Alors qu'il commence la rédaction de *La gloire de Pythre*, Millet note dans son journal : « Je ne veux pas faire un roman rural mais un roman total. Celui d'un être et de sa lignée maudite. Y dire tout : le sperme, la merde, la folie, la malédiction, l'obscur, les trop brèves joies, les illusions, le destin, la maudissure... »². Tout dire, on retrouve là peut-être l'influence de Zola, dont il faut rappeler que Léon Daudet le surnommait « le Grand Fécal »³, lui reprochant de se complaire dans le sordide, de rouler systématiquement dans la boue ses personnages, incriminant des romans comme *L'Assommoir* ou *La Terre*. L'écrivain naturaliste fut d'ailleurs caricaturé par l'antidreyfusard Victor Lenepveu sous la forme d'un cochon assis sur une pile de romans, parmi lesquels on distingue en particulier *La Terre*, barbouillant une carte de France à l'aide d'un pinceau trempé dans un pot de chambre rempli de « caca international »⁴. La duchesse de Guermantes prend au contraire sa défense dans *Le côté de Guermantes*, affirmant que l'écrivain naturaliste est « un poète » qui « a le fumier épique » : « C'est l'Homère de la vidange ! Il n'a pas assez de majuscules pour écrire le mot de Cambronne », lance-t-elle pour finir son plaidoyer. Millet semble assumer cet héritage sans pourtant le citer dans *La gloire des Pythre*, dont le titre résonne comme un écho à *La fortune des Rougon*, auquel semble emprunté l'épisode du déplacement du cimetière, et qui rappelle par de nombreux aspects *La Terre*, le grand roman rural de Zola. Elisabeth Nardout-Lafarge note chez Millet la réécriture de scènes

¹ Jean-Yves Laurichesse, « Entretien avec Richard Millet », *Cahiers Claude Simon*, n°1, 2005, p.140.

² *Journal, tome I (1971-1994)*, Paris, Léo Scheer, 2018, 29/IX 1993, p.314.

³ Léon Daudet, *Au temps de Judas : souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1908*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1920, p.59 : « Il est ironique de songer que fut solennellement transféré au Panthéon [...] le plus grand et incontestable souilleur de ce qui fait la grandeur et la noblesse de l'homme ici-bas. / Lisez, à la lumière de cette remarque, les meilleurs scatologues de sa série : *L'Assommoir*, *Germinal*, *Nana*, *La Terre*. Regardez-le se vautrer dans le purin, en faire dégouliner sur sa page, mirer, comme des œufs au marché, les termes vils et dégradants : "Ah ! je crois que j'en ai mis, cette fois !" s'écriait-il, en s'asseyant à table, chez les Charpentier, lors de la publication de *Nana*, et il en reniflait d'allégresse. D'où le surnom de "Grand Fécal", que je lui appliquai et qui lui resta. »

⁴ Victor Lenepveu, *Le roi des porcs* (planche n°4 de la série *Le Musée des horreurs*), 1899/1900, Paris, Musée des armées. Comme l'a bien montré Agnès Sandras-Faysse, de nombreuses caricatures associent Zola au pot de chambre à la fin du XIXe siècle. La première d'entre elles fut un dessin de Gill paru en 1879, représentant Zola en train de déboulonner une statue de Victor Hugo alors que, derrière lui, sa plume dans un pot de chambre (« À quoi M. Zola perd son temps », *La Petite Lune*, avril 1879. Fonds Céard, carton n°5, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, Paris). D'autres caricatures sont représentées dans son article intitulé « Quand le pot de Zola "bouille" », *Humoresques*, n°22, juin 2005, p.119-141.

conventionnelles déjà présentes dans le quinzième volume des *Rougon-Macquart*, « cortège funèbre, repas de noces » et l'emprunt de thématiques telles que le « frôlement de l'animalité, [l']organicité, [l']analité, [la] violence »¹, auxquelles on pourrait ajouter celle de l'héritage. Le motif comique de la vache excréant au milieu des humains, modifiant ainsi la perception que le lecteur avait de la scène, apparaissait déjà dans *La terre*, lorsque tous les villageois sont réunis dans une étable pour réciter des histoires effrayantes. Alors, « [u]ne des deux vaches, qui s'était mise debout, fientait ; et l'on entendit le bruit doux et rythmique des bouses étalées »². Le même incident se produit, alors que Buteau négocie l'achat d'une vache pour Lise et Françoise³, et si l'on s'amuse à lire, avec Pierre Bayard⁴, en dépit de la ligne chronologique du temps, on pourrait qualifier ces scènes de milletiennes tant elles pourraient s'insérer dans les romans siomois de l'auteur de *La gloire des Pythre*. La question des engrais humains a elle aussi peut-être été inspirée à Millet par le personnage de la Frimat, surnommée la « mère Caca »⁵ car elle devait la qualité de ses cultures à l'usage d'un fumier tout particulier.

S'il ne cite jamais directement Zola⁶ Millet révèle dans *La fiancée libanaise* son admiration pour Joris-Karl Huysmans, que Bugeaud révérait « parce qu'il avait stigmatisé l'"odeur crapuleuse de l'ail", et dont [il] relisai[t] *Le Drageoir aux épices* »⁷. Pour Bugeaud comme pour Millet, Huysmans est un de ceux « qui savent évoquer les odeurs »⁸, alors que « les écrivains d'aujourd'hui [...] ne savent pas sentir, que leur langue ne donne rien à sentir. Espèce de déperdition généralisée des sens au profit d'un seul, la vue »⁹. Lorsqu'il évoque ainsi Huysmans, sans doute pense-t-il au chapitre X du roman *À rebours* dans lequel Des Esseintes, croyant percevoir l'odeur de la frangipane dans sa chambre, décide de se plonger dans les parfums, qu'il possède en grand nombre, pour guérir ses hallucinations. Huysmans se lance alors dans une longue évocation de multiples senteurs, comparant l'art du parfumeur à celui de l'écrivain, et l'association des odeurs à une forme de syntaxe. D'après Des Esseintes, l'histoire des parfums suit celle de la langue française, et il explique par exemple qu'« avec la myrrhe,

¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, « La gloire du dernier. De *La gloire des Pythre* au cycle romanesque », *Études françaises*, volume 45, n°3, 2009, p.50.

² Emile Zola, *La terre*, p.85.

³ *Ibid.*, p.175.

⁴ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009.

⁵ Emile Zola, *La terre*, p.133.

⁶ C'est vraisemblablement pour des raisons politiques que Millet rechigne à se réclamer de Zola : l'écrivain progressiste, engagé, auteur de « J'accuse... ! », défenseur de la condition ouvrière, correspond mal, on le verra, au modèle de l'écrivain que Millet cherche à défendre. Dans *Solitude du témoin*, il l'attaque par ces mots : « Une prose épaisse comme un potage réchauffé, un étouffant pain de ménage, une chrysalide suante » (*Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.159).

⁷ *La fiancée libanaise*, p.61.

⁸ *Ibid.*

⁹ Entretien avec Aline Mura-Brunel, art.cit., p.283.

l'oliban, les senteurs mystiques, puissantes et austères, l'allure pompeuse du grand siècle, les artifices redondants de l'art oratoire, le style large, soutenu, nombreux, de Bossuet et des maîtres de la chaire, furent presque possibles »¹, parallélisme fécond, si l'on pense que chez Millet, tout renvoie à la langue. Le modèle de Huysmans, écrivain décadent ayant pris ses distances avec le naturalisme de ses premiers romans au profit d'un symbolisme plus conforme à sa soudaine conversion au catholicisme, correspond sans doute mieux à Millet que celui de Zola. En insistant sur le génie des odeurs que possède l'auteur d'*À rebours*, c'est toutefois l'héritage naturaliste que Millet revendique dans sa volonté de donner, non seulement à voir, mais aussi à sentir le réel dans son entier. Lorsqu'il écrit *L'amour des trois sœurs Piale*, Millet note d'ailleurs dans son journal : « Mon roman : il y faut plus d'odeurs, de sons, de couleurs. Sortir du terne – de la monotonie rythmique (rhétorique) »². Deux ans plus tard, les mêmes enjeux sont au cœur de l'écriture de *Lauve le pur*, dont il déplore l'évocation « presque abstraite » de Siom. « Il y faut plus de chair »³, note-t-il. Les mentions scatologiques se justifient donc aussi par le projet de faire revivre un monde d'« odeurs puissantes »⁴, un monde où l'on pouvait respirer, comme chez Berthe-Dieu, « cette odeur lourde de vin, de tabac, de vache, de feu humide, de sous-bois, de linge malpropre »⁵, et où Pascal, enfant, sentait « la vache, le lait aigre, le foin, le bois, la terre, le feu humide, et, bien sûr, ce qu'Yvonne Piale, l'ancienne institutrice, appelait la "saine sueur" »⁶. Dans la Corrèze de Richard Millet, l'odeur des déjections qu'aime à sentir Jean Pythre⁷ se mêle à celle, « douceâtre, un peu sucrée, puis sure, maligne, triomphale et révoltante »⁸ des cadavres en décomposition, l'hiver, lorsque la terre gelée est trop dure pour que l'on y creuse des tombes, puis à l'odeur de l'humus⁹, à celle des écuries¹⁰, « du melon mêlée à celle du jambon cru et du vin »¹¹, ou encore de ce porc grillé

¹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, [1884], Gallimard, « Folio », 1977, p.218.

² Richard Millet, *Journal, tome II (1995-1999)*, 7/II 1996, Paris, Léo Scheer, 2019, p.48. Notation confirmée quelques mois plus tard : « [...] je me replonge dans les *Piale*, qui manquent décidément d'odeurs, de bruits, notamment celui de la grande batteuse, dans la cour de derrière, en été [...] » (11/VIII 1996, p.63).

³ *Journal*, t.II, 19/IX 1998, p.168. L'idée revient quelques semaines plus tard : « Ce qui continue de me gêner dans mon roman, c'est la tendance à l'abstraction poétique. Il faudrait décrire davantage les personnages, qu'ils aient plus de chair, notamment par la parole, les vêtements, les gestes... » (*ibid.*, 14/X 1998, p.176).

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.575.

⁵ *La gloire des Pythre*, p.267.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.26.

⁷ *La gloire des Pythre*, p.237. Millet le montre « souriant peu à peu, comme s'il appréciait l'odeur et la qualité de la matière qui sortait lentement de son ventre ».

⁸ *Ibid.*, p.11.

⁹ Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.42.

¹⁰ *La voix d'alto*, p.99 : Bugeaud, passant à Paris devant les bâtiments de la Garde républicains, respire « l'odeur des écuries qui lui rappelle les hivers siomois ».

¹¹ *Le goût des femmes laides*, p.124

recouvrant le corps d'Estelle, la serveuse de l'Hôtel-Restaurant Chastaing dans *Dévotions* qui se sent honteuse

*comme une enfant surprise dans l'odeur d'un pet qu'elle n'a pu retenir, en classe, parce que inquiète et brusquement vêtue de cet habit d'infamie que pourtant, seule dans les draps de son lit, elle n'hésite pas à trouver aussi délicieux que les parfums d'Arabie, nouant avec ce qui est issu de son propre ventre un rapport inexplicablement voluptueux*¹.

Elle se mêle pour Jean Pythre, lors de sa « fientaison matinale »², au parfum des thuyas, mais aussi à celui du tilleul, qui traverse les textes corréziens depuis la nouvelle « Cœur blanc » jusqu'à *Province*³ et embaume par la fenêtre ouverte la chambre à coucher de nombreux personnages. Le parfum des fleurs et des infusions de tilleul est peut-être celui qui renvoie le plus immédiatement Pascal Bugeaud à son passé siomois, selon un processus de réminiscences emprunté, cette fois-ci, à Proust, comme l'ont bien noté Sylviane Coyault et Jean-Yves Laurichesse⁴, qui a également su souligner « un usage à la fois nostalgique et sociologique de l'olfactif »⁵ chez Richard Millet. Or la défécation et les odeurs de la terre sont aussi à l'origine de réminiscences, comme dans cette entrée du journal où l'écrivain, se soulageant dans la forêt de Viam, semble revivre soudain une scène de son enfance qui se mêle à des souvenirs plus récents :

*Je me soulage, accroupi dans le grand silence du bois qui est en face du cimetière. Station immobile qui, parmi les odeurs de hêtre et de chêne, et de fougère, fait remonter celles de mon enfance et m'apporte une brève extase qui m'en rappelle trois autres, dans la même position, dues aux mêmes raisons : la première à 16 ans, dans le Connemara désert ; la seconde, en 1993, au Portugal, à Peniche, dans un bois de pins nocturnes, près de la mer ; la dernière il y a quelques mois, derrière l'abbaye de Saint-Michel-en-Thiérache.*⁶

Subversion ironique de la madeleine ou préférence pour l'épisode du petit cabinet du jardin des Champs Élysées analysé par Serge Doubrovsky⁷ qui révèle, une fois encore, le parti pris de la

¹ Richard Millet, *Dévotions*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2006, p.58.

² *La gloire des Pythre*, p.297.

³ *Cœur blanc*, p.20-21, *Ma vie parmi les ombres*, p.400, *La fiancée libanaise*, p.40, *Province* (Richard Millet, *Province*, Paris, Léo Scheer, 2016), p.196.

⁴ Jean-Yves Laurichesse voit dans le rite de l'autoérotisme accompli « dans un grenier dont les "fleurs de tilleul à l'odeur douceâtre" qu'on y met à sécher, décrit dans *Ma vie parmi les ombres*, un souvenir du "petit cabinet sentant l'iris" de Combray, lieu des mêmes pratiques pour l'adolescent proustien » (*L'invention du pays*, *op.cit.*, p.76). Quant à Sylviane Coyault, elle relève dans le même roman le rituel de l'infusion de tilleul dans laquelle le jeune Bugeaud trempait la tarte trop dure de sa grand-mère, qui apparaissait comme un pastiche évident de la madeleine proustienne (« La soupe et autres cuisines de Richard Millet », *art.cit.*, p.12).

⁵ Jean-Yves Laurichesse, *L'invention du pays*, *op.cit.*, p.222.

⁶ *Journal*, t.II, 16/V 1996, p.56.

⁷ Le phénomène de réminiscences se produit également dans les toilettes publiques du jardin des Champs Élysées, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Voir Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, [1974], Grenoble, Ellug, 2000, p.40-44.

trivialité de Millet, comme dans cet extrait tiré de *Petit éloge d'un solitaire* évoquant un souvenir olfactif de la maison de ses grands-parents paternels, à Toulouse. Il y décrit

*un sonore escalier de bois dont [il s]e rappelle l'odeur, insidieuse en hiver, si puissante, l'été, quand la chaleur déployait la puanteur sourde des matières fécales que les locataires descendaient vider dans un recoin, sous la cage d'escalier, en soulevant une tomette rouge sang, de forme hexagonale*¹.

Témoignage d'une autre époque, d'autres mœurs, l'évocation de l'excrémentiel se charge ici d'une valeur sociologique.

c. Communauté de l'abjection

Le déploiement du thème scatologique dans les romans ruraux de Richard Millet n'a rien de surprenant. Dans son *Histoire de la merde*, le psychanalyste lacanien Dominique Laporte souligne le fait que le courant hygiéniste qui cherche, à partir de la Renaissance, à cacher les déjections et les ordures en les confinant dans la sphère privée au lieu de les répandre sur la voie publique, coïncide avec la relégation progressive des campagnes². Ces dernières restent le lieu de la boue, tandis qu'à la ville, la matière fécale se voit transformée en or, selon une alchimie bien connue des freudiens. L'alliance de l'excrémentiel et du rural est d'autant plus naturelle en ce qui concerne la Corrèze que, comme le rappelle le chœur de la narration au début de *Lauve le pur*, aux siècles précédents, les Limousins « montés » à Paris étaient des « gadouards »³, des « forçats de l'ordure »⁴, chargés pendant la nuit de vider les fosses d'aisance et de transporter la matière ainsi déposée dans des tombereaux à travers les rues de la capitale. Ce détail historique peut avoir nourri l'imaginaire scatologique de Millet. Claire Lozier souligne elle aussi le fait que les excréments partagent avec les paysans le statut de l'abjection. Dans son essai *De l'abject et du sublime*, elle rappelle l'étymologie de ce mot, formé du préfixe *ab*, que l'on peut traduire par « au loin », mais aussi par « en bas », et du verbe latin *jacere* (jeter). C'est, pour reprendre les mots de Julia Kristeva, un « objet chu »⁵. Claire Lozier distingue plusieurs catégories de l'abject. En psychanalyse, l'abject coïncide d'après elle plus ou moins avec ce que Lacan appelait « l'objet petit a », qu'il définit à travers les parties

¹ Richard Millet, *Petit éloge d'un solitaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p.13.

² Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, [1978], Paris, Christian Bourgois, 2003, p.53-54. Il est amusant de signaler que Richard Millet a assisté en 1991 à la soutenance de thèse de Laporte, dont il mentionne l'*Histoire de la merde* dans son *Journal*, t.I, 2/I 1991, p.218.

³ *Lauve le pur*, p.34.

⁴ *Ibid.*, p.35.

⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Seuil, 1980, p.9.

détachables du corps, telles que les excréments, les déchets, l'urine, le sperme, le sang, le vomi, les cheveux, les ongles, la peau morte, qui sont aussi bien des objets de dégoût et de rejet, que des objets de désir et d'envie. Or, l'abject désigne en premier lieu celui qui est au bas de l'échelle sociale, celui qui n'a aucun pouvoir et se trouve dominé par autrui – les esclaves, pour les Romains puis, au XIV^{ème} siècle, quand le mot passe en français, les roturiers pour les nobles. « [E]st abject celui qui est vil, c'est-à-dire qui vit au loin de la ville dans la *villa*, la campagne lointaine, ainsi que celui qui est ignoble, qui n'est pas d'extraction noble »¹. Bataille ne disait d'ailleurs pas autre chose dans « L'Abjection et les formes misérables », article dans lequel il souligne le fait que la saleté et la pourriture sont la conséquence du statut social des « misérables », c'est-à-dire des travailleurs aliénés de leur humanité par leur charge de travail. « Ainsi l'abjection humaine résulte de l'incapacité matérielle d'éviter le contact des *choses* abjectes : elle n'est que l'abjection des *choses* communiquée aux hommes qu'elles touchent »². En donnant une coloration scatologique très forte à ses récits corréziens, Millet s'affirme donc en écrivain de l'abjection, privilégiant les personnages de paysans, de déclassés, poursuivant peut-être, là encore, la démarche naturaliste de Zola.

B. Donner une voix à ceux qui n'en ont plus

« Il s'agit à présent de donner voix à ceux qui n'en eurent pas ou n'en ont plus »³ : voilà ce que déclarait Millet dans un entretien avec Yannick Haenel en 1992, avant d'amorcer son cycle siomois avec quelques nouvelles de *Cœur blanc*, puis, en 1995, avec *La gloire des Pythre*. Projet naturaliste s'il en est, celui de faire entendre la voix de ces hommes et femmes qui ne parlaient pas, par habitude de la « taisure »⁴, parce qu'il n'y a plus personne pour les écouter, ou bien parce qu'ils sont morts avec les campagnes dans lesquelles ils vivaient. Pascal Bugeaud l'affirme lui-même : le romancier est appelé à se faire « le porte-parole, le scribe, plutôt, de ces vies sans éclat, silencieuses, banales, invisibles, souvent tragiques. »⁵. Selon lui, il faut que

¹ Claire Lozier, *De l'abject et du sublime : Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2012, p.6.

² Georges Bataille, « L'Abjection et les formes misérables », [1934], dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1970, p.219 ; cité par Claire Lozier, *op.cit.*, p.6.

³ Richard Millet, « Passages, détours, mesures », entretien avec Yannick Haenel, avril 1992, dans *Le sentiment de la langue, I, II, III*, La Table Ronde, « La petite vermillon », 1993, p.150-151.

⁴ « Une représentation formellement élaborée fixe désormais la physionomie d'un monde dont le silence était l'essence et l'élève dans la grande temporalité. C'est de ça qu'on est redevable à Millet ». Pierre Bergounioux, « Une prose noire », *L'œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p.22.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.559.

« l'écriture soit l'ultime dignité des humbles, des taiseux, des offensés, de tous ceux qui n'ont pas eu voix au chapitre »¹. Ces lignes ne sont pas sans rappeler le projet que formulaient les frères Goncourt dans la Préface de *Germinie Lacerteux*². La volonté de laisser parler les « gourles » (en patois corrézien, une gourle est un « rustre, un homme ou une femme mal dégrossis ou proches de l'état sauvage »³), permet d'expliquer en partie la présence de termes triviaux dans la langue si littéraire de Millet. Les notations scatologiques en sont l'occasion la plus parfaite et donnent lieu à un travail de synonymie d'une étrange richesse. Ainsi, dans le seul roman *La gloire des Pythre*, on relève des termes aussi variés que « bouse », « bousade », « crotte », « excrément », « étron », « fiente », « fientaison », « fumier », « matière », « merde », « couler », « fienter », « se liquéfier », « se vider », « constipation », « délivrance », « cabinet », « cloaque », « latrines », « trône », « cuvette », « trou », et la liste n'est pas exhaustive. Mais la langue du pays, c'est avant tout le patois, qui traverse tous les récits corréziens de Millet dans lesquels ils laissent leur « empreinte terreuse »⁴. Au patois, l'écrivain a consacré très tôt un essai intitulé *Le plus haut miroir* paru en 1986, ainsi qu'un des textes du *Sentiment de la langue*, « L'amour et la mort des langues »⁵. Il est pour Millet, qui l'emploie volontiers pour jurer, la langue de l'enfance, celle qui lui donne « la naïve et paisible ouverture d'un visage enfantin – qui se délivre de la langue française »⁶. « [L]angue amniotique »⁷, elle colle à la peau et Millet raconte qu'entendant parler de vieux Corréziens, il lui arrive de noter des mots ou des expressions à l'encre dans la paume de sa main, sur son bras, son mollet ou son ventre⁸. C'est elle qui surgit naturellement lorsque Pascal Bugeaud est « las ou qu'il a trop bu »⁹. Pour Millet, le patois est « la langue de l'échange immédiat et utilitaire »¹⁰ et grâce à elle, les adultes de son enfance « étaient en quelque sorte dans un rapport rousseauiste de transparence avec ce qu'elle

¹ *Ibid.*, p.319.

² « Vivant au XIXe siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle les "basses classes" n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir ». Edmond et Jules Goncourt, Préface de *Germinie Lacerteux*, [1865], Paris, Flammarion, « GF », 1990, p.55-56.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.166.

⁴ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergougnieux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p.48.

⁵ Richard Millet, *Le Sentiment de la langue, I, II, III*, Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », nouvelle édition revue et augmentée, 2003, p.275-283. Nous renverrons systématiquement à cette dernière édition, sauf lorsque cela sera mentionné.

⁶ *Le plus haut miroir*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986, p.17.

⁷ *Journal*, t.I, 7/I 1974, p.31. Quelques années plus tard, il note : « Parlant arabe, je suis dans une temporalité personnelle plus ample : enfance et contemporanéité simultanées (le patois corrézien, lui, se réduit à l'enfance). » (*Journal*, t.II, 1997, p.86).

⁸ *Le plus haut miroir*, p.24.

⁹ *Une artiste du sexe*, p.67.

¹⁰ Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.48.

nommait : la terre, les bois, les eaux, les bêtes, les corps, les éléments, un légendaire restreint et une histoire immédiate »¹. Il regrette qu'en disparaissant, elle ait emporté avec elle certaines réalités qui ne peuvent plus être nommées : « ce que le patois seul nommait s'est retiré du monde : choses, coutumes, façons, reléguées dans le mystère de ce qui n'a plus de nom »². Faire revivre le patois, c'est donc à la fois transgresser l'interdit maternel, mais aussi ramener à la langue ce qu'elle a de plus organique, de plus concret, ce « reste de terre » qui l'a rendue impure³. La « petite langue »⁴, comme il l'appelle avec affection, est aussi une langue impropre en parfaite adéquation avec les thématiques de l'abjection corporelle. Millet souligne bien ce lien dans *L'amour des trois sœurs Piale*, lorsque le père Piale doit séparer Yvonne et le jeune Éric Barbatte afin d'empêcher qu'un lien contre-nature ne se tisse entre sa propre fille et le fils du propriétaire, le fils du patron, un bourgeois. Prenant sa fille dans ses bras, il lui rappelle qu'ils ont leur honneur :

*celui des peineux, des taiseux, des culs-terreux [...]. Il le disait en patois, ce patois qu'aucun Barbatte ne comprenait et qui était encore, en ce temps-là, une des rares choses qui nous appartint, avec notre patronyme et nos peines... J'ai donc regardé le ciel. Je venais de sentir la terre comme jamais je ne l'avais sentie : la boue, l'herbe écrasée, les fientes de poule et celles du vieux chien que nous avions alors [...].*⁵

La terre, la boue et la fiente sont ici présentées comme le propre du paysan, au même titre que le patois, que M. Barbatte ne comprend d'ailleurs pas. Aussi, lorsqu'il sort du château et demande au père Piale ce qui s'est passé entre les enfants, il lui enjoint de parler un langage « clair », ajoutant « que par langage clair il entendait le français et non la langue des étables »⁶. Pour Chat Blanc aussi, c'est-à-dire le jeune André Pythre, le patois est la langue « des bêtes et des gourles »⁷. La présence de ce dialecte régional est particulièrement marquée dans *Ma vie parmi les ombres*, dans lequel Millet commente fréquemment tel ou tel mot de son enfance. Sur la thématique scatologique, on notera en particulier le verbe « cagner », employé à deux reprises dans *La gloire des Pythre*⁸, sa dérivation nominale « cagaille »⁹, présente dans *Lauve le pur* ou *Ma vie parmi les ombres*, ou encore le « tiau », qui désigne le « cul », dans la comparaison proposée par Marcel, le domestique de Céline Soudeils : « autant vouloir péter plus haut que

¹ *Le Sentiment de la langue*, p.278.

² *Ibid.*, p.278-279.

³ Millet rappelle d'ailleurs à plusieurs reprises comment le patois a été banni des écoles « par les décrets mortifères de la Révolution de 1789 » (*Le Sentiment de la langue*, p.276 ou, par exemple, *L'amour des trois sœurs Piale*, p.18).

⁴ *Le plus haut miroir*, p.10.

⁵ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.46. C'est Yvonne Piale qui parle.

⁶ *Ibid.*, p.47.

⁷ *La gloire des Pythre*, p.48.

⁸ *Ibid.*, p.186 et 338.

⁹ *Lauve le pur*, p.51.

son tiau »¹. Comme le souligne Yvonne Piale, le patois est une langue qui permet d'explorer des réalités différentes : « tout cela, les bêtes, les bois, les saisons, les travaux, les plaisirs et les peurs, sonnait mieux en patois »². Par ailleurs, en présentant le patois comme une langue qui a façonné son enfance, Millet gomme ses origines bourgeoises et son passé cosmopolite pour se placer du côté des déclassés, des marginaux, des disparus.

Si le contexte rural permet d'expliquer en partie la présence massive d'un tel lexique, Millet est loin de réduire la langue des paysans à ces termes dialectaux ou triviaux. Par un procédé polyphonique récurrent, l'écrivain fait des hommes et des femmes de la campagne de vrais conteurs, qui transmettent et retranscrivent la parole qu'ils ont reçue. Ce dispositif apparaît pour la première fois dans la nouvelle « La mort du petit Roger » qui clôt le recueil *Cœur blanc* et dans laquelle Jean-Yves Laurichesse voit « l'embryon de *La gloire des Pythre* » : là, « Millet a trouvé son grand personnage collectif, et surtout la manière de lui donner voix »³, lui qui se disait « fasciné », en 1992, alors qu'il songeait « à restituer quelques-unes des voix et des figures qui se sont tues sur un étroit territoire, au bord du plateau de Millevaches, par ces grands polyphonistes que sont Balzac, Dostoïevski et Faulkner »⁴. On retrouve donc ce chœur dans le premier roman du cycle siomois, dont la narration est justement prise en charge par un groupe de villageois indifférenciés s'incarnant dans un « nous » qui représente tantôt ceux de Siom, de Veix ou de Prunde, avant de se resserrer à partir du chapitre six sur un chœur de récitantes exclusivement féminin très proche de celui qu'il nous sera donné d'entendre dans *Lauve le pur*. Dans ce dernier roman, un groupe de femmes réunies dans le pré de Nespoux, à Siom, complète et commente la confession que leur fait Lauve sept soirées durant, « apportant ainsi une légère distanciation : d'abord la haine, ou l'incompréhension qui caractérisait déjà la voix narrative dans *La gloire des Pythre* ; mais peu à peu aussi une manière de compassion s'impose »⁵. Quant à l'histoire des trois sœurs Piale, elle est contée par Yvonne elle-même mais aussi par Sylvie Dézenis et Mme Mirgue, maîtresse et mère de Claude, qui interroge ces trois femmes. Le chœur rural a été repris récemment dans le roman *Province*, où il se fait souvent oublier, même s'il revient, comme un leitmotiv, pour commenter l'action. Certes, le « nous » est bien présent, mais il est désincarné, à l'opposé de ces « il » ou « elle » qui permettent de découvrir la vie d'André, Médée, Suzanne et Jean Pythre, ou bien du « je », employé par Thomas Lauve. Comme

¹ Richard Millet, *Le cavalier siomois*, [François Janaud, 1998] ; La Table Ronde, 2004, p.37-38. L'expression apparaissait déjà dans *L'amour des trois sœurs Piale*, p.41.

² *L'amour des trois sœurs Piale*, p.18.

³ Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.85 et 86.

⁴ Richard Millet, « L'entretien de Brive », dans *Le sentiment de la langue*, 1993, p.246-247.

⁵ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage*, *op.cit.*, p.37.

l'observe Sylviane Coyault-Dublanchet, les voix du chœur et du personnage principal finissent par se confondre, et l'on peut dire que « Richard Millet recherche davantage l'homogénéité que la rupture entre les deux voix, et le changement de locuteur procède du fondu enchaîné »¹. Ainsi, le personnage principal se mêle-t-il par la voix dans la communauté qu'il décrit et ce malgré, ou peut-être en raison de sa marginalité, son statut de bâtard, d'écrivain, de Parisien. D'ailleurs le patois n'est pas circonscrit aux passages au discours direct dans lesquels l'auteur, à la manière d'un Maupassant, laisserait parler les paysans. Il s'intègre à une narration qui mêle la voix du chœur à celle des personnages, doubles fictionnels de Millet, dans une langue à la fois très littéraire et très orale, et ce d'autant mieux que les mots de patois ne sont généralement ni signalés par des italiques, ni traduits².

Philippe Piedevache voit dans ce chœur indistinct la preuve de la portée sociologique des romans de Millet :

On a souvent noté l'importance des dynasties et des groupes dans les œuvres de Millet, l'importance de la parole à travers la structure chorale. Si les personnages sont individualisés, particularisés, selon la tradition romanesque, ils sont pourtant indissociables, ce qu'on pourrait dire autrement : ils portent l'héritage d'une sociabilité commune [...].

Un peu plus loin, il parle de

la dimension sociale de ses œuvres, ce qui ne signifie nullement que ses romans corréziens fassent "dans le social" comme on dit. C'est la parole des déjà-morts, des "gourles", des déjà-battus : les Pythre, les Piale, les Berthe-Dieu. Lui, narrateur ou (futur) écrivain, se place en position de "scribe [...] parce qu'il n'y a que [lui] qui puisse retracer ces vies dont [il a] été le témoin."³

Pour Piedevache, la création d'un cycle romanesque, composé d'œuvres qui se répondent et fondé sur un lieu matriciel, le village de Siom, autour duquel gravitent des personnages reparaisants, révèle elle aussi la volonté de mettre en scène une communauté, selon une démarche qui n'est pas sans rappeler les fresques romanesques de la *Comédie humaine* ou des *Rougon-Macquart*. Dans *Harcèlement littéraire*, Millet récusé pourtant toute volonté de proposer des analyses sociales, associant la sociologie à cette « mauvaise conscience de gauche [qui] hante le roman [contemporain] »⁴ et rejetant par là-même les démarches d'écrivain comme Annie Ernaux ou Édouard Louis. Il ne s'agit pas, en effet, d'analyser les rapports de classe ou les mécanismes de domination d'une minorité pauvre. Reste qu'il est difficile de ne pas voir dans le cycle siomois un formidable témoignage sur la vie des campagnes françaises, et de ne

¹ *Ibid.*

² C'est ce que remarque justement Sylviane Coyault-Dublanchet, *op.cit.*, p.48.

³ Philippe Piedevache, « Richard Millet : nationalisme et/ou francité », *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial | 2010, p.9. [En ligne] <http://journals.openedition.org/carnets/5162> ; DOI : 10.4000/carnets.5162, consulté le 5 août 2021. La citation renvoie à *Harcèlement littéraire*, p.149-150.

⁴ *Harcèlement littéraire*, p.49.

pas vanter avec Dominique Viart « ce regard d'ethnologue lyrique »¹ que possède Millet. D'une certaine manière, l'écrivain est aussi un « chroniqueur », comme le suggère Millet lui-même. Dans *Tuer*, il déclare ainsi :

[...] mes romans et mes récits sont pour beaucoup la chronique de mondes disparus, le roman devenant chronique – glissement inévitable, en un temps de crise spirituelle et politique, le chroniqueur étant (loin de son acception journalistique qui dégrade la chronique dans l'immédiateté insignifiante) un des noms du témoin, comme pour Giono [...] ou Céline dont c'est la véritable innovation, bien plus que son style².

Dans cette perspective, le thème scatologique prend une dimension emblématique : révélant un rapport au corps, au monde animal, à la terre très différent des normes hygiénistes et urbaines d'aujourd'hui, il place d'emblée les personnages à la marge, dans une abjection qui est aussi physique que sociale et rend visible mieux que tout autre détail l'exclusion, puis la disparition des campagnes. Identifiée comme une réalité rurale bannie des langages bourgeois et littéraire, l'excrétion se dit souvent en patois, donnant à entendre la voix des paysans de Corrèze aujourd'hui disparus. Les accents rabelaisiens de nombreuses scènes scatologiques et les « zolismes » mettent ainsi en évidence un certain réalisme milletien, que l'auteur a parfois revendiqué : « Je suis un réaliste – dans tous les sens et depuis toujours, jusque dans l'ironie et les autres réfutations du réel »³, note-t-il par exemple dans *L'opprobre*. Il s'agit donc pour Millet de tout dire d'un monde, de ses pratiques et de ses odeurs, de ses hommes et de ses femmes, antihéros diarrhéiques, en insistant sur ce qui reste d'ordinaire caché, la scatologie pouvant revêtir une tonalité tantôt comique, tantôt sombre, mais témoignant, comme dans ses aspects plus autobiographiques, d'une quête d'authenticité.

C. Créer la légende

a. Les écrivains, Orphées modernes

¹ Dominique Viart, « Portraits du sujet / fin de 20^{ème} siècle ». [En ligne] <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>, consulté le 5 août 2021.

² Richard Millet, *Tuer*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.29. Dans *L'opprobre*, Millet présentait déjà l'idée selon laquelle Céline est avant tout un chroniqueur : « Après le *Voyage* et *Mort à crédit*, Céline vaut surtout pour ses jugements littéraires et moraux, et alors il faut entendre sa condition de « chroniqueur » comme celle de témoin, c'est-à-dire de moraliste » (*L'opprobre : essai de démonologie*, Gallimard, « Blanche », 2008, p.44).

³ *L'opprobre*, p.76. « Quant à moi, je suis un réaliste (un romancier), écrit-il. [...] Le réel, c'est ce à quoi je tente d'advenir en sortant de ma forteresse autistique. » (*Journal*, t.II, 13/XII 1999, p.255)

Si l'on peut lire Millet avec le sentiment de découvrir ou de reconnaître une réalité historique, géographique et sociale inconnue, oubliée, l'écrivain n'en livre pas moins une vision très subjective de la vie dans les campagnes de Corrèze qu'il n'a finalement connue, rappelons-le, que pendant ses séjours de vacances. Interrogé en 2005 sur « cette volonté de redonner vie et de redonner la parole à des gens qui n'ont pas pu l'avoir » qui a pu l'animer dans l'écriture du cycle siomois, Richard Millet soulignait finalement la vanité de cette entreprise :

– *Même sur cette formule un peu misérabiliste, que j'ai moi-même employée, cédant à l'air du temps, et je m'en veux de cette faiblesse, je suis un peu circonspect : la littérature ne donne la parole qu'à elle-même...*

D.D. : *Cela vous paraît-il illusoire ?*

– *Une illusion nécessaire : faire parler les humiliés, comme Dostoïevski, ou les humbles, comme Faulkner, en essayant de capter, de traduire leur langage, leur pensée, leur vision du monde, leur point de vue, ce qui ne peut bien sûr être qu'une re-création, une stylisation...*¹

La réception parfois hostile de ses textes en Corrèze révèle la difficulté de rester fidèle au réel. Dans *Ma vie parmi les ombres*, Bugeaud déclarait qu'on lui « reproche de renier [s]a terre natale en en donnant une vision trop noire, en trahissant les [s]iens »². Le paradoxe n'échappe pas à Philippe Piedevache, qui note que Millet « est un objet de scandale pour ceux-là même dont il est censé défendre le pré carré et la singularité territoriale »³. En effet, lors de l'inauguration de l'auberge du Lac à Viam, en 2000, en présence de son éditeur Paul Otchakovski-Laurens, l'écrivain a dû faire face à des lecteurs parfois mécontents de l'image qu'il avait donnée d'eux dans ses livres, qu'ils jugeaient erronée⁴. Comme il le note à l'époque dans son *Journal*, « on [le] voue parfois aux gémonies pour avoir associé Siom à la mort et à la merde, à travers le

¹ Richard Millet, *Harcèlement littéraire*, p.47.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.618. Les habitants de Viam interrogés par une journaliste de France Culture, en 1997, soulignent déjà à plusieurs reprises que de nombreux Corrèziens n'ont pas apprécié *La gloire des Pythre* ou *L'amour des trois sœurs Piale* car ces deux romans donnent une vision trop sombre de leur existence. « Le pays de Richard Millet », extrait de l'émission « Changement de décor » de Françoise Séloron, France Culture, 6 novembre 1997. [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/changement-de-decor-le-plateau-de-millevaches-22-3-questions-didentite-ou-lamour-flou-4-le-pays-de>, consulté le 5 août 2021.

³ Philippe Piedevache, art.cit., p.4.

⁴ Voir Thierry Gandillot, « Richard Millet sur un plateau », *L'Express.fr*, 18 septembre 2009 : « La rencontre avec les habitants ne fut pas de tout repos. D'emblée, les critiques fusent : "Je suis né ici, en 1952, et je ne me suis pas du tout retrouvé dans ce que j'ai lu. Cette façon d'enterrer les morts, tu as tout inventé ! En te lisant, je me suis dit: il n'aime pas ce pays." Et Millet de répondre : " Le regard d'un écrivain est forcément subjectif. Mais il n'y a rien dans mes romans que je n'aie vu ni entendu. Ma grand-mère est morte toute seule dans son magasin. Elle était veuve depuis 1939. Son mari avait été gazé à Verdun et il a dégueulé son corps toute sa vie. Et X..., qui est mort en haut de cette rue, seul comme un chien, comme personne ne voudrait mourir, vous savez très bien de qui je veux parler! Mentir sur la vie des personnages, c'est déshonorer les gens. Est-ce la littérature qui est sauvage ou la vie ? " Un autre reprend : "Richard, quand tu écris « Siom, un village hors du temps, au bout du monde », est-ce qu'on est sur une autre planète ou quoi ? Explique-nous ! " Un autre Viamois tempère : "Il n'a pas écrit Viam, il a écrit Siom. Ce n'est pas pareil. " Millet : "Je me suis inspiré des personnages que j'ai connus. Je ne les ai pas ridiculisés. Aucun. " Certains, enfin, volent à son secours : "Même si tu as la dent dure, tu as des moments pleins d'affection pour certains Viamois. Tu as su parler avec la force des images de choses qui ne sont pas faciles à dire." »

personnage du père »¹, dans *Lauve le pur*. Quelques années plus tard, face à Aline-Mura Brunel, Millet rejette les accusations qui lui sont faites :

*En Limousin, on m'accuse de « noircir » le tableau, voire de mentir. Mes textes suscitent de la violence. La vérité sur un terroir, une terre, fait violence : on vous dit que vous mentez non pas parce que vous êtes un romancier mais parce que vous dites la vérité. La question de la vérité est d'ailleurs une question complètement évacuée de champ littéraire contemporain. C'est pourquoi montrer le corps lacunaire jusque dans ses immondices est scandaleux.*²

Millet inscrit ici la scatologie au cœur de son projet littéraire, qui est un projet de vérité : vérité sur soi, on l'a vu, et vérité sur un monde disparu, qui ne se confond pas avec le réel, insaisissable, mais nécessite une reconstitution, une interprétation, voire un détour par la fiction. C'est cette rencontre même que Millet semble avoir retranscrite dans sa nouvelle « Celle de La Croix », dans le recueil *Jours de lenteur* paru en 2016. Le chœur de villageois assurant la narration commence ainsi : « s'il y en a un qui nous a joué un sale tour, à nous qui entendions disparaître avec le patois, les paysans et nos patronymes, c'est bien cette bête d'écrivain que nous avons eu tort de ne pas prendre au sérieux »³. Ce Bugeaud, ils l'ont vu pour la dernière fois quinze ans auparavant, si l'on excepte les courtes visites qu'il fait de temps à autre pour montrer à une très jeune femme les lieux « où il [leur] fait jouer un rôle qui revient à grimacer sur une scène pleine d'ombre »⁴. Dans la nouvelle, Bugeaud est accompagné de comédiens qui récitent des extraits de son œuvre, et la rencontre a lieu dans une église, mais les réactions sont tout aussi hostiles qu'à l'auberge du lac.

*Augustin Vialle [qui] lui avait lancé, ce soir-là : « Tu m'as fait une de ces têtes, Pascal ! Ma mère ne me reconnaîtra pas quand je monterai la rejoindre, là-haut, au cimetière », tandis qu'un autre lui demandait s'il n'avait pas honte de parler aussi crûment des choses de la chair, dont même les animaux auraient honte.*⁵

Ces « choses de la chair », ce sont la sexualité, mais aussi peut-être la scatologie, dont les pratiques ne sont sans doute pas aussi désinhibées que Millet veut le faire croire dans ses romans.

Au-delà de la question de la vérité, il faut souligner le fait que Millet ne cherche pas tant à livrer un témoignage objectif sur la Corrèze, qu'à faire revivre son enfance perdue. Plutôt que de décrire l'état actuel des zones rurales en s'appuyant sur une documentation scientifique, comme le faisait Zola, Millet adopte une démarche archéologique, qui nécessite une

¹ *Journal*, t.III, 29/I 2000, p.17.

² Entretien avec Aline Mura-Brunel, art.cit., p.281.

³ Richard Millet, « À celle de la Croix », dans *Jours de lenteur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2016, p.19.

⁴ *Ibid.*, p.20.

⁵ *Ibid.*, p.21.

redécouverte de fragments du passé, suivie d'une forme de reconstitution, de recreation. Millet a parlé à plusieurs reprises de son goût précoce pour l'archéologie qui semble avoir pris naissance au Liban, avec la visite des sites antiques de Baalbek ou de Byblos¹. Dans « Confession brève », court texte qui ouvre la dernière édition du *Sentiment de la langue*, il lie son destin d'écrivain à cette passion enfantine en relatant un épisode particulièrement marquant pour lui : la découverte, tout à fait par hasard, d'une pièce de monnaie de l'époque de Constantin au pied d'un temple consacré à Apollon. « Toute cette journée je fus roi », écrit-il². Or, ce sentiment, il le retrouvera plus tard dans un poème en prose de Rimbaud intitulé « Royauté », mettant en scène une femme qui veut être reine et un homme qui crie avec elle pour qu'elle le devienne, si bien qu'ils attirent ce jour-là l'attention des villageois soulevant les rideaux de leurs fenêtres comme au passage d'un couple royal. La découverte de Rimbaud est pour Millet comme une révélation, une porte s'ouvrant sur la littérature dans laquelle il décide de s'engager, à la fin de l'adolescence. « Confession brève » se termine sur une évocation de l'écriture comme archéologie personnelle :

Aujourd'hui, il m'arrive de trouver mes mots.

*C'est la même démarche, opiniâtre, dérisoire. Royauté sans titre. Imposture. Chance éternellement sourde. Monde intérieur où bat une mer que j'aurais, depuis le temple de ***, pu contempler à loisir et dont je ne garde qu'un souvenir d'écriture. Jeu sérieux et futile que cette invention de soi parmi la terre et les mots. Vérités de bout de plume.*

*Terre où enfouir sa langue.*³

L'analogie revient dans un texte ultérieur, intitulé « L'amour des ruines ». Millet y relie en effet son intérêt pour l'archéologie à son goût pour l'écriture, deux activités qui partagent le même désir de « fouiller le sol, [de] manier d'antiques détritiques » et « la même passion de l'ancien, de l'origine, de l'étymon »⁴.

Les souvenirs ont disparu, parfois ils n'existent pas, mais l'écriture s'acharne à recréer le passé, à inventer un monde sur les vestiges de celui qui a véritablement existé. Jean-Yves Laurichesse cite, en épigraphe de la troisième partie de son livre consacrée à « l'invention » du pays siomois, cette phrase révélatrice de Millet : « Tout ça et le reste, cette vie, cette légende, nous avons eu nos yeux pour le voir, nos oreilles pour l'entendre ; ou nous l'avons imaginé – ce qui revient au même »⁵. Cette recreation a plus à voir avec la vision, pour reprendre un terme

¹ Cette passion pour l'archéologie est mentionnée dans *Un balcon à Beyrouth*, [La Table Ronde, « Vermillon », 1994] suivi de *Beyrouth ou la séparation*, La Table Ronde, 2005, p.56 ou 169, notamment.

² *Ibid.*, p.17.

³ « Confession brève », dans *Le sentiment de la langue*, p.18.

⁴ « L'amour des ruines », dans *Le sentiment de la langue*, p.157-158. Le « goût de l'étymologie » est également mentionné à la page 279.

⁵ Richard Millet, cité par Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.161.

rimbaldien, qu'avec le compte-rendu. Millet se veut « le chroniqueur des vies effacées », mais aussi le « psychopompe des êtres »¹, et convient ainsi qu'il y a « quelque chose de médiumnique dans l'écrivain : il déploie des voix imaginaires, mais aussi des voix réelles qui se sont tuées »² car écrire, « c'est échanger des hallucinations contre des illusions afin de trouver une vérité sur soi tapie dans l'enfance »³. L'emploi d'un vocabulaire magique permet de souligner la place que Millet souhaite laisser à l'inspiration et à l'imagination dans ses œuvres, révélant une démarche mémorielle plus encore que sociologique. Il s'agit bien de « donner une voix » à ceux qui n'en ont pas eue, parce qu'ils étaient paysans, parce qu'ils vivaient en province, mais aussi parce qu'ils sont morts, si bien que cette « parole sans trace » doit être inventée par celui qui se dit « dépêché par les défunts »⁴. Millet, qui avoue sa fascination pour les lieux de passage, les pierres de seuil⁵, donne à l'écrivain le rôle fantomatique d'intermédiaire entre les vivants et les morts, qui apparaît clairement dans le titre de *Ma vie parmi les ombres*.

L'écrivain contemporain devient ainsi pour Millet une sorte d'Orphée moderne, idée qu'il formule dans *Fenêtre au crépuscule* :

*Écrire, c'est tenter de travailler à rebours de ce qui nous écrit, je le dis sans prométhéisme, n'étant pas un humaniste, mais un désespéré, un survivant pour qui l'écriture est une sorte d'Eurydice dont j'oublierais l'inférieure condition qu'elle me fait partager. Oui, écrire, c'est peut-être ça : guetter au plus obscur le retournement d'Eurydice, ou la main laineuse d'Ariane pour être rendu au labyrinthisme de mon être ombreux.*⁶

Le mythe de Thésée se superpose ici à celui d'Orphée, pour faire de l'écriture une sorte de voyage aux Enfers opéré par un vivant circulant parmi les morts. « Et si l'écrivain n'avait d'*orphique* que la situation d'Eurydice ? »⁷, demande aussi Millet dans *Le sentiment de la langue* pour qui l'artiste se trouve toujours sur l'autre rive, hors du monde, entre les vivants et les morts, une sorte de « mort vivant »⁸. Cette vision d'Eurydice comme incarnation de l'écriture et de l'obscurité de toute chose, Millet l'emprunte à Maurice Blanchot. Pour Blanchot, Orphée descendu aux Enfers emprunte la voie de l'art, comme puissance capable d'ouvrir la nuit. Quant à Eurydice, celle qu'Orphée vient chercher, il voit en elle « l'extrême que l'art puisse atteindre, [...] le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit

¹ *Journal*, t.II, 18/IX 1996, p.68.

² Entretien avec Aline Mura-Brunel, art.cit., p.280.

³ Richard Millet, *Fenêtre au crépuscule : conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004, p.51.

⁴ *Ibid.*, p.57.

⁵ « Passages, détours, mesures », art.cit., p.253.

⁶ *Fenêtre au crépuscule*, p.54.

⁷ « Notes de l'été 85 », dans *Le sentiment de la langue*, p.81.

⁸ *L'opprobre*, p.91.

semblent tendre »¹. L'œuvre du poète consiste à ramener au jour cette profondeur de la nuit pour l'exposer au monde, ce qui suppose un détour, une dissimulation : ainsi, sur le chemin qui les ramène à la surface de la terre, Orphée ne doit-il pas se retourner vers Eurydice. Pourtant, l'artiste ne cherche pas à voir l'obscurité en pleine lumière mais, pour en saisir la vérité, il doit la regarder dans son essence, dans la dissimulation de la nuit. C'est pourquoi Orphée se retourne pour Blanchot, quitte à renoncer à l'œuvre. Être de la transgression, en ce qu'il a déjà violé la loi lui interdisant de se rendre vivant aux Enfers, il a préféré regarder Eurydice plutôt que de chanter, « il l'a vue invisible, il l'a touchée intacte, dans son absence d'ombre, dans cette présence voilée qui ne dissimulait pas son absence, qui était présence de son absence infinie ». Regarder en face l'obscurité du monde et de l'être, affronter le vide et l'absence, tels semblent bien être aussi les buts de l'artiste selon Millet, qui prête des pouvoirs orphiques à plusieurs de ses personnages. Le mythe d'Orphée est particulièrement présent, comme l'a montré Jan Drengubiak², dans le roman *Lauve le pur* qui relate en quelque sorte la naissance d'un écrivain. Le chœur de villageoises y répète en effet la parole que Thomas Lauve, jeune professeur de français enseignant dans un collège de la banlieue parisienne né à Siom, lui a délivrée au cours de sept soirées de récit dans le champ Nespoux, comme si son histoire pouvait prendre sens avec le récit, le ramenant vers l'origine, les montagnes de l'Auvergne, le terreau d'inspiration milletien par excellence. Or, si le titre met en exergue la pureté de ce futur écrivain, l'*incipit* du roman nous montre au contraire, de façon très paradoxale, un Orphée déchu, pris de maux de ventre si terribles qu'il doit se délivrer brusquement en pleine rame de métro avant de parcourir Paris dans ses vêtements d'infamie. Millet nous offre ici une sorte de version moderne d'Orphée aux Enfers qui prend aussi des accents dantesques³, comme il le prévoit dès les premières ébauches du roman. Il note ainsi dans son journal :

[Lauve] parcourra les cercles d'un enfer intérieur : 1/ la merde ; 2/ la faim ; [3]/ la drogue ; 4/ les femmes ; 5/ la pureté ; 6/ l'enfance ; 7/ retour à Siom et fin de la sentimentalité – ou comment devenir adulte (ironique et léger) à 40 ans.⁴

Dans la version définitive, le métro où commence le roman constitue le « premier cercle de l'Enfer »⁵ et les voyageurs postés sur le quai du RER de Châtelet-Les Halles sont « debout eux

¹ Blanchot Maurice, « Le regard d'Orphée », *L'espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014, p. 225.

² Jan Drengubiak, *Richard Millet, du personnel vers l'universel*, thèse réalisée sous la direction de Zuzana Malinowska-Salamonova et Sylviane Coyault, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Université de Clermont-Ferrand 2, 2012, p.108-113.

³ Dans *La Divine Comédie*, les flatteurs et les flagorneurs, réunis dans le huitième cercle de l'Enfer, sont condamnés à se mouvoir dans des excréments qui semblent tirés des latrines humaines.

⁴ *Journal*, t.II, 3/XI 1996, p.73.

⁵ Richard Millet, *Lauve le pur*, Paris, P.O.L. ,2000, p.237.

aussi sur la rive de l’Achéron »¹ tandis que la rue Saint-Denis et tout le quartier de la prostitution, où Lauve se rendra plus loin dans le roman, est désigné comme « le deuxième cercle de l’Enfer »². Helles, la commune où enseigne Lauve, dont le nom est une transposition du Chelles où Millet enseigna plusieurs années et dans lequel on entend le « hell » anglais, constitue sans doute le neuvième et dernier cercle de cet enfer moderne. Orphée souillé, Lauve est guidé par une jeune fille rousse, à la fois Eurydice et Béatrice, et parvient à sortir du métro sans être « changé en statue d’excréments par un regard de la belle »³. Après une longue déambulation, il arrive sur le cours de Vincennes et s’enfuit aux cris des prostituées qu’il compare à « des ménades »⁴, autre nom des Bacchantes, comme le rappelle Drengubiak, celles-là même qui déchirèrent le corps d’Orphée après son retour des Enfers. Cette lecture imagée de *Lauve le pur* à laquelle invite Millet par les références appuyées au mythe révèle que le passage le plus ouvertement et le plus longuement scatologique de toute l’œuvre milletienne, à savoir ce long *incipit* d’une soixantaine de pages, n’a pas une fonction réaliste – la diarrhée qui prend Thomas Lauve étant peu vraisemblable et se déroulant en plein Paris, et non pas en Corrèze – mais une fonction symbolique. La « débâcle intestinale »⁵ que connaissent « Mister Love », comme l’appellent ses élèves, mais aussi Jean Pythre, Estelle ou Bugeaud, dans *La confession négative*, contribue à rendre ces personnages légendaires, à en faire des êtres hors du commun, eux qui ne tirent leur réputation et leur singularité ni de leurs exploits, ni de leurs talents, mais d’une certaine infamie qu’ils portent sur eux comme on porte un vêtement. Le père Lauve, d’ailleurs, n’a pas la mine « d’un Apollon »⁶, il ne tue pas, à l’image du dieu grec, de serpent python, mais son étron est « aussi parfait et terrible que le grand anaconda de la mythologie indienne »⁷.

Millet revient sur le mythe d’Orphée dans la nouvelle « La louve », qui figure dans le recueil *Trois légendes* et dont le titre confirme bien la volonté de l’auteur de faire des Siomois des êtres légendaires. Ce singulier récit écrit à rebours de la chronologie invite le lecteur à remonter le fil de la vie d’un homme, grand-père de la narratrice et « mort par trois fois »⁸. Cordonnier et musicien, il a traversé la vie en fantôme avant de mourir à soixante-quatre ans

¹ *Ibid.*, p.237.

² *Ibid.*, p.238.

³ *Ibid.*, p.24.

⁴ *Ibid.*, p.43.

⁵ L’expression apparaît dans *La confession négative*, p.61.

⁶ *Lauve le pur*, p.114. Jan Drengubiak a montré le caractère apollonien du personnage de Jacques Lauve dans *Richard Millet, du personnel vers l’universel*, p.107-108.

⁷ *Ibid.*, p.144. De retour d’une lecture de *Lauve le pur* à Saint-Angel, Millet note d’ailleurs : « Le passage évoquant l’étron quasi mythologique du père Lauve a quelque chose d’énorme et passe fort bien... » (*Journal*, t.III, 9/IV 2000, p.31).

⁸ « La louve », dans *Trois légendes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013, p.9.

d'une pneumonie, quelques jours après le troisième coup de semonce qui l'a fait sortir de son lit en pleine nuit pour aller voir, pieds nus et en pyjama, l'heure à l'horloge du beffroi. Il jouait de l'alto, chantait à merveille, aimait les femmes mais aussi l'alcool, passant « de Vénus à Bacchus »¹ après le deuxième coup de semonce qui lui ôta sa voix et ses dons de musicien. Cependant, il était déjà mort une première fois, en 1931, lorsque des Siomois abattirent la louve qu'il avait charmée, comme toute la meute à laquelle elle appartenait, une nuit qu'il rentrait chez lui par la forêt, après avoir joué au mariage de Pierre et Eugénie Bugeaud, puis d'autres nuits encore. Sa petite fille aime à penser que ces loups qui l'avaient suivi ne l'auraient pas dépecé, « parce qu'ils l'entendaient chanter et que son chant leur plaisait »². L'Orphée corrézien que crée ici Millet a la modestie des campagnes. Comme Philippe Feuillie, il joue de l'alto plutôt que du violon et il est proche de la terre, des bois, des animaux, du corps des femmes. Sa musique « est la voix des vivants et celle des défunts ; elle est le chant de la nuit [...] »³ ; sa voix a « la couleur du sang qui coule des bêtes qu'on égorge »⁴. Si l'excrémentiel est absent de cette nouvelle, c'est pourtant bien un poète marchant la nuit « comme un condamné dans sa robe d'infamie »⁵ que nous donne à voir Millet, ancêtre de Thomas Lauve et de tous les doubles d'écriture de Millet, « ménétrier » de Flaubert cité en épigraphe de « La Louve », héritier des troubadours peut-être, de Bernard de Ventadour notamment, né en Corrèze, auquel Millet se réfère souvent⁶.

b. Siom, lieu mythique

Chez Millet, l'oralité, les répétitions, le choix d'une ligne narrative méandreuse, labyrinthique car tournée vers le passé, multipliant analepses et digressions, rappellent les récits mythologiques primitifs que décrit André Siganos dans *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*⁷. La ressemblance des personnages diarrhéiques et la répétition des scènes scatologiques, d'une œuvre à l'autre de Millet, contribue d'ailleurs à donner l'impression d'une intemporalité propre à l'univers siomois. Beaucoup de récits évoquent la Corrèze des années

¹ *Ibid.*, p.20.

² *Ibid.*, p.33.

³ *Ibid.*, p.31.

⁴ *Ibid.*, p.12-13.

⁵ *Ibid.*, p.10.

⁶ Voir notamment Richard Millet, « Lauve le pur, ce n'est pas moi... », entretien avec Jean-Luc Bertini, Laurent Roux et Sébastien Omont, *La Femelle du requin*, n°16, automne 2001, p.47.

⁷ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, « Écriture », 1999.

soixante, période qui couvre la jeunesse de Millet et de ses multiples doubles, mais il est aussi question des années vingt, au début de *Ma vie parmi les ombres*, des années trente et quarante, dans *L'amour des trois sœurs Piale*, jusqu'au début du nouveau millénaire, dans *La fiancée libanaise* ou *Le sommeil sur les cendres*. C'est toutefois un sentiment de reconnaissance qui s'impose au lecteur. D'ailleurs, lorsqu'elle arrive au Rat, Nada évoque une « maison habitée par des absents, loin de tout, hors du temps »¹. Millet a beau évoquer les différents événements qui ont ponctué la vie du village (les deux guerres mondiales, bien sûr, mais aussi la construction du barrage de la Vézère conduisant à la création du lac artificiel et au déplacement du cimetière à la fin des années trente², qui semble marquer le début du lent déclin de Siom et qui sera suivie du remplacement de l'agriculture par les plantations de sapins à partir des années soixante, ou encore la fermeture de l'école), ce sont les invariables de Siom que l'on retient : peu importe l'apparition des toilettes modernes sur la place de l'Église, mentionnée dans *La gloire des Pythre*, les Siomois continuent de se soulager dans la nature. Élisabeth Nardout-Lafarde l'a bien noté :

*Au fil de ces textes qui en construisent la légende, Siom conserve la caractérisation que lui donnait La gloire des Pythre, sa disparition inexorable se trouvant chaque fois réitérée. Mais paradoxalement, ce récit de la fin refuse de finir, le cycle en promettant au contraire l'infinie relance, tout dénouement constituant l'amorce possible d'un nouvel épisode. Le potentiel fictif de Siom paraît d'autant plus inépuisable qu'il tient d'abord au lieu plutôt qu'au temps.*³

D'après Philippe Piedevache, c'est ce rapport au temps qui distingue Millet de Balzac. Alors que Balzac se doit de respecter la chronologie pour montrer la société bourgeoise en train de se faire,

*chez Millet, le lieu de l'histoire prime, parce qu'il est le temps, révolu, et comme à l'abandon. Il n'y a pas chez lui la préoccupation de la chronologie et du repérage : les Piale et les Pythre peuvent apparaître n'importe quand, puisqu'ils sont là de toute éternité et que l'écriture a pour objet de les maintenir dans cette éternité (perdue).*⁴

Se dégage ainsi, au fil des œuvres, un imaginaire siomois relativement stable et cohérent reposant sur sa topographie, que l'on a déjà mentionnée (le monument aux morts venant simplement remplacer le grand chêne après les deux guerres mondiales), et sur ses figures légendaires reparaissantes, selon un système qui emprunte bien sûr à Balzac ou à Zola, mais qui contribue surtout à créer une communauté que Bugeaud croit « immortelle, et qui se pensait telle, elle aussi »⁵ : André Pythre le conquérant, sa fille Suzon enfermée dans sa beauté,

¹ *Le sommeil sur les cendres*, p.76. L'idée est confirmée dans *Rouge-gorge*, qui se déroule aussi à Siom : « Nous vivions hors du temps, disait-on. » (*Rouge-gorge*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2018, p.30).

² L'épisode est relaté dans *La gloire des Pythre*, au chapitre 8 de la deuxième partie, p.164-178.

³ Élisabeth Nardout-Lafarge, art.cit., p.55.

⁴ Philippe Piedevache, art.cit., p.9.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.163.

l'écrivain Pascal Bugeaud, l'altiste Philippe Feuillie, l'institutrice Yvonne Piale et son intrépide sœur Amélie, Jean Pythre et Lucie Piale, les idiots du village, Berthe-Dieu et Chabrat, qui tiennent les deux bistrots, le professeur de français Lauve le pur, ou encore l'étrange Pierre-Marie Lavolps, que Nada croit apercevoir sur les bords du lac de Siom bien qu'il soit mort trente ans plus tôt¹. Ces figures légendaires continuent de vivre par le récit que les survivants font d'eux, participant à « la geste lente de Siom »². La jeune Estelle de *Dévotions*, qui vit au début des années 2000, évoque ainsi

*les beautés légendaires [qui] s'étaient éteintes, celles de Siom, notamment, Suzanne Pythre, Lucie Piale, Anne-Marie-Lauve, Céline Soudeils, quelques autres encore dont les noms, régulièrement prononcés devant mon oncle par le charcutier des Buiges, avaient résonné dans mon enfance comme ceux de vedettes de cinéma.*³

Elles accèdent à une existence d'autant plus mythique que leur histoire est transmise par une tradition orale, et par là même modelée par les rumeurs. Ainsi le témoignage d'Yvonne Piale, que le jeune Mirgue est venu interroger au sujet de sa sœur Amélie, est-il régulièrement contredit par Sylvie Dezenis, la maîtresse de Claude, ou bien par sa mère, dans *L'amour des trois sœurs Piale*. C'est dans *Le renard dans le nom* que Millet joue le plus ouvertement de ces variations, puisque l'on ne saura finalement pas vraiment si le jeune Lavolps a oui ou non violé, puis tué cette Christine Râlé dont il était amoureux. Millet veut en faire un mythe, une légende :

*C'est alors que cette histoire devient intemporelle, dit ma mère ; non pas à force d'étrangeté ou d'invraisemblance, mais parce que les 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.*⁴

C'est une « histoire hors du temps, comme tout ce qu'on raconte »⁵, comme ce « grand récit des fondations »⁶ qu'évoque aussi le chœur féminin de *Lauve le pur*. La nature même du récit entraîne une plongée dans la fiction, et donc une suspension de la temporalité, tout comme la mémoire, qui mêle souvenir et imagination dans un même élan, venant contredire l'avancée linéaire du temps. D'après Millet, « [t]oute écriture vise une atemporalité qui rejoint le fonds éternel de la littérature »⁷, affirmation d'autant plus vraie qu'il est un écrivain tourné vers le

¹ *Le sommeil sur les cendres*, p.102.

² *La gloire des Pythre*, p.268.

³ *Dévotions*, p.172.

⁴ Richard Millet, *Le renard dans le nom*, [2003], Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p.69.

⁵ *Ibid.*, p.11.

⁶ *Lauve le pur* p.121.

⁷ *Fenêtre au crépuscule*, p.88.

passé, à l'image de Giono, de Claude Simon ou de Michel Tournier, dont il dit d'ailleurs admirer le « sens du mythologique » dans *L'iris de Suse*, *L'acacia* ou *Le roi des aulnes*¹.

La Corrèze constitue à plusieurs titres un lieu particulièrement propice à la naissance d'une certaine mythologie, à commencer par sa position géographique, celle d'une région de province, perchée sur le plateau de Millevaches, qui contribue à en faire un espace coupé du monde et du temps. « La province, c'est le lointain ayant eu accès à l'intemporalité par excès de localisation »², résumait ainsi Millet dans *L'enfer du roman*. Isolée, la Corrèze peut devenir le lieu de toutes les projections mémorielles et imaginaires, comme le soulignait l'auteur dès sa nouvelle « Petite suite de chambre », que Jean-Yves Laurichesse identifie comme un des textes fondateurs de l'univers rural milletien :

*Les Français évoquent la Corrèze comme l'endroit perdu par excellence de leurs provinces. Prenons-les au mot : le fin fond de la Corrèze est donc promesse de divagation solitaire, d'errance sans fin ; il suffit de quelques pas, les yeux fermés, dans un chemin creux, pour retrouver le cours de l'imaginaire : fluence, sauts, retenues, méandres, crues...*³

Lorsqu'il crée Siom quelques années plus tard, Millet fabrique une sorte de « doublure onirique »⁴ de Viam qui se nourrit non seulement d'observations, de connaissances, de souvenirs, de rêves et de fictions, mais aussi de tous les textes littéraires qui ont pu l'inspirer, ce qui fait dire à Pascal Bugeaud :

*[...] le paysage siomois, si je puis le décrire tel qu'il est aujourd'hui ou tel qu'il était dans mon enfance, ou encore le reconstituer pour les époques qui m'ont précédé, 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 [...].*⁵

Telle est l'« invention du pays » étudiée par Jean-Yves Laurichesse, celle qu'évoque aussi Bugeaud dans *La fiancée libanaise*, et qui était là dès son enfance, latente, lorsqu'il regardait la lande siomoise avec ce désir d'écrire. C'est la voix de Millet que l'on croit entendre dans ces lignes de Bugeaud, qui évoque le bonheur des vacances passées chez les Dubosc, et

la parfaite conjonction du moment, du lieu et du texte, et aussi du grandissant désir d'écrire, la lande se confondant avec la page blanche, de sorte qu'il ne [lui] restait plus qu'à écrire, à [lui] qui ne faisai[t] que barbouiller du papier sans être sûr d'avoir rien à dire, ou ne l'ayant pas encore trouvé, car ne sachant pas grand-chose de la vie, mais devinant qu'il [lui] restait à inventer [s]a

¹ *Journal*, t.I, 22/XII 1993, p.327. *Le roi des aulnes*, qui accorde une large part à la scatologie, à travers le personnage de Nestor, dans la première partie du livre, est sans doute un modèle littéraire important pour Millet.

² Richard Millet, *L'enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.152. Dans l'article « Brunot Dumont, cinéaste littéraire », Millet ne dit pas autre chose : « Le terroir, c'est pourtant l'universel qui, reversant sa part d'invisible au sensible, fait basculer le singulier dans le mythe » (*La Revue littéraire*, n°57, avril-mai 2015, p.124).

³ Richard Millet, « Petite suite de chambre », dans *Sept passions singulières*, Paris, P.O.L., 1985, p.143.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.469. Millet y parle du temps, qui lui semble être « la doublure onirique » de « la géographie physique ».

⁵ *Ibid.*, p.113.

*lande et à voir de quelle façon elle se confondrait avec toutes les autres, plus vastes, infinies même, écrire étant une extension de la lande à tout l'univers.*¹

Siom devient alors « un espace-temps capable d'accueillir toutes les inscriptions de la mémoire et de l'imaginaire »², un lieu se prêtant parfaitement à l'écriture et à la création, et par là-même au légendaire et au mythologique qui fascine tant Millet. L'écrivain se place ainsi dans une lignée d'écrivains modernes tels que Giono³, Thomas Hardy⁴, mais surtout Faulkner⁵ et son célèbre comté de Yoknapatawpha, dans lequel se déroulent ses romans à partir de *Sartoris*, paru en 1929.

Siom possède d'emblée une dimension mythologique qui lui est apportée par son nom. Millet évoque d'ailleurs avec ravissement le jour où ce nom lui est venu :

*C'est en écrivant les deux dernières nouvelles de Cœur blanc que j'ai trouvé le nom de Siom ; et j'ai senti se déployer un tout autre réel, non sans penser bien sûr, la langue me faisait cette grâce, à la Cité céleste, à Jérusalem.*⁶

La Jérusalem céleste que décrit saint Jean dans le livre de l'Apocalypse, c'est en effet la montagne de Sion, ce lieu d'une extraordinaire richesse qui accueillera tous les enfants de Dieu pour une vie éternelle, après la fin des temps. C'est cette parenté qu'entendent les femmes siomaises à l'église,

*si heureuses d'entendre le prêtre évoquer les filles de Sion, les fleuves de Babylone, les captifs pleins de dignité, et la gloire de Sion, qu'elles avaient les larmes aux yeux, elles, les femmes de Siom, de ce village perdu qui s'écrit Siom mais se dit Sion, comme la Jérusalem céleste, et par conséquent filles de Sion [...].*⁷

Toutefois, loin de la flamboyante cité biblique, Millet fait de Siom un lieu de l'ombre, abandonné de Dieu, abritant une communauté moribonde. Un épisode de *Tarnac* permet de bien souligner l'écart ironique qui sépare le village corrézien de la Jérusalem céleste, à laquelle la parisienne assemblée réunie dans une galerie d'art croit que Tarnac fait référence, lorsqu'il déclare venir de « Siom », et qui l'oblige « à révéler, avec [s]on épais accent limousin [...] qu'[il] étai[t] simplement originaire d'un endroit nommé Siom, sur le plateau de Millevaches,

¹ *La fiancée libanaise*, p.317.

² Jean-Yves Laurichesse, *L'invention du pays*, op.cit., p.207.

³ Applaudi comme étant l'un des derniers écrivains à avoir su exploiter le « territoire », le terroir, dans *Le sentiment de la langue*, 1993, p. 264.

⁴ Thomas Hardy, « romancier pour qui j'ai du goût parce qu'il a su déployer le comté imaginaire du Wessex », écrit Millet dans *Fenêtre au crépuscule* (p.53).

⁵ Sur Faulkner, on peut citer cette note du 13/II 1983 : « 13/II. Faulkner : *Treize histoires*. Ce sera lui, et non Jouhandeau, qui me guidera lorsque je me mettrai à mon grand livre sur Viam. Pourtant, le Jouhandeau de *Chaminadour* représente un compromis idéal entre l'autobiographie à la Leiris (maints fragments déjà esquissés) et le déploiement de la matière romanesque viaimoise. Sempiternel conflit entre le désir d'autobiographie et celui de la célébration romanesque (mensonge au service de la vérité) » (*Journal*, vol.I, p.135).

⁶ *Harcèlement littéraire*, p.142.

⁷ *Ma vie parmi les ombres*, p.196.

ce nouveau nom déclenchant un rire [...] »¹. Ainsi Millet transforme-t-il, comme le suggère Élisabeth Nardout-Lafarge, « l'élection en damnation »². On pense en particulier à l'épisode de l'inondation de tout un quartier submergé par le lac artificiel de Siom, suite à la création du barrage de la Vézère, traité dans *La gloire des Pythre* comme une véritable calamité, la crue ayant « quelque chose d'excessif, d'obscène, dans sa lenteur implacable, surtout lorsque le pont fut submergé et que du moulin et des autres maisons il ne resta plus que les pignons et les cheminées »³. Comme pour faire écho à ce déluge, André Pythre, dont les terres ont disparu, décide de mettre le feu à ce qui lui reste de sapins, que les Siomois voient s'embraser

*l'un après l'autre autour d'un foyer qui devait être la maison et dont on devina que le toit s'effondrait à la colonne d'étincelles et de fumée écarlate qui s'éleva bien au-dessus des autres flammes avec des sifflements, des cris, des couinements qui semblaient venir d'en bas, de la terre. On alla sonner le tocsin.*⁴

La submersion des terres agricoles marque en effet le début du lent déclin de Siom, de son inexorable cheminement vers une mort progressive qui sera marquée par la fermeture des commerces, et notamment de l'épicerie de Louise, la grand-mère de Pascal, puis celle de l'Auberge du Lac, qui ne conserve plus pendant un temps que son restaurant, avant que ce dernier ne ferme aussi, avec l'école.

c. Corps allégoriques

C'est cette déchéance d'un territoire que disent aussi certaines scènes scatologiques qui se chargent, dans cette perspective, d'une dimension non plus naturaliste, ou sociologique, mais mythique, le mythe ayant toujours à voir avec la damnation, si l'on en croit Millet⁵. Le récit de la débâcle physique de Jean Pythre, qui occupe la troisième et dernière partie de *La gloire des Pythre*, peut ainsi être lue comme une allégorie de la disparition d'un monde. À l'image de tout un univers rural agonisant sous le regard indifférent de la France, le corps du dernier des Pythre, que l'on a retrouvé « puant comme le diable au milieu de ce qui était sorti de lui »⁶, n'est pas veillé par la communauté siomoise qui s'empresse de l'enfermer dans un cercueil, sans même

¹ Richard Millet, *Tarnac*, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2010, p.23.

² Élisabeth Nardout-Lafarge, art.cit., p.49.

³ *La gloire des Pythre*, p.173.

⁴ *Ibid.*, p.177.

⁵ *L'Enfer du roman*, p.152 : « La province, c'est le lointain ayant eu accès à l'intemporel par excès de localisation – ce qui est une prodigieuse source de romanesque mais qui a besoin d'une forme de damnation pour atteindre au mythe ».

⁶ *La gloire des Pythre*, p.364.

prendre la peine de lui enlever « son pantalon souillé »¹. Peut-être est-ce là le corps de gloire que semble annoncer le titre, corps d'éternité ironiquement transformé en cadavre en décomposition, à moins qu'il ne faille prendre le mot gloire au sens de légende, la paradoxale renommée des Pythre reposant sur « cette odeur de charogne qui avait poursuivi le père toute sa vie et à quoi le dernier fils ne devait échapper »². Dans *La gloire des Pythre* comme dans *Lauve le pur*, l'ancien monde est mort avec André Pythre et Jacques Lauve (qui d'ailleurs n'appartiennent pas à la même génération, Jacques Lauve ayant sans doute plutôt l'âge de Jean Pythre, ce qui confirme le caractère bien plus symbolique qu'historique de la temporalité chez Millet), les pères qui maintenaient un certain ordre de l'existence symbolisé par les rituels d'excrétion matinaux. Après leur disparition, la société siomoise ne connaît plus qu'une lente décomposition que symbolisent les diarrhées incontrôlées de Jean Pythre et Thomas Lauve. C'est dans cet excès scatologique qu'ils deviennent légendaires, la référence au diable, à propos de Jean Pythre, confirmant les accents apocalyptiques introduits par l'épisode des terres inondées. Millet fait des Siomois des êtres mythiques car ils incarnent dans leur chair le pays tout entier. Dans un article consacré à *Lauve le pur*, Chantal Lapeyre-Desmaison s'appuie sur l'anthropologue Marcel Jousse pour suggérer que le corps des paysans garde la mémoire du territoire jusque dans ses gestes : « [d]ans son acception forte, le paysan c'est le pays rejoué par l'être tout entier, mimant, interactionnant, bilatéralisant »³. Cette assimilation du corps des individus et du lieu où ils vivent est même suggérée assez clairement par Millet dans *Ma vie parmi les ombres*, dans la description qu'il fait du corps de Marina, la jeune maîtresse de Bugeaud dont il apprécie « le goût de sous-bois des contreforts du haut plateau limousin, du côté de Meymac ou de Siom, ce goût d'or pâle, de vermeil, et de vert profond, que lui donne son origine [...] »⁴. Quant aux Siomois, ils évitent de boire l'eau de la fontaine depuis qu'on a déplacé le cimetière tout près, car ils « auraient ainsi eu l'impression d'avalier, disaient-ils, la pisserie des défunts qui leur eût donné la cagaille ou, même, la diphtérie »⁵. Remarque qui trouve un écho dans *Rouge-gorge*, le frère du narrateur déclarant que « goûter l'eau de la fontaine Saint-Martin revenait à voir la mémoire des morts enterrés, là-haut, sur la colline »⁶. L'allégorie la plus frappante apparaît toutefois dans *Ma vie parmi les ombres*, lors de la mort de Louise, la grand-mère de Pascal Bugeaud, qui survient en mai 68, date symbolisant évidemment plus que

¹ *Ibid.*, p.366.

² *Ibid.*, p.364.

³ Marcel Jousse, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, « Tel », 2008, p.141. Cité par Chantal Lapeyre-Desmaison dans « Corporéités, gestualités, espaces dans *Lauve le pur* », *Roman 20-50*, n°53, 2012, p.43.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.22.

⁵ *Ibid.*, p.198.

⁶ *Rouge-gorge*, p.13.

tout autre la profonde métamorphose de la société française. Le magasin de Louise se trouve alors vidé à la demande de sa fille Solange par Brun et ses fils qui semblent rejouer le pillage de la boutique par les maquisards, en 1941, événement traumatisant ayant fondé la haine des Bugeaud pour les communistes.

[Ils] venaient avec des gestes précis et mystérieux d'embaumeurs vidant les entrailles, de ce qui était non seulement le magasin mais, puisque Louise s'y était identifiée au point de vieillir avec lui et de ne pas souhaiter qu'il lui survécût, le corps même de ma grand-mère, élargi aux dimensions de la maison ; un corps gigantesque vidé par des romanichels avant d'être vendu au plus offrant.¹

Le magasin est identifié au corps de Louise et la métaphore organique, « vidant les entrailles », confirme bien cette idée que l'excrétion représente parfois pour Millet une façon de se vider de soi, de son essence profonde, de sa mémoire, de ses origines, autrement dit de mimer par une déperdition physique la disparition d'un monde. La nouvelle *Rouge-gorge* n'est peut-être elle aussi qu'une longue allégorie de la mort de Siom, le récit se concentrant sur la progressive dégénérescence du corps d'Alban, « la maladie [lui] donnant l'apparence d'une métaphore déplacée, et sarcastique »², lui qui voit mourir ses deux parents, couper les grands bois de Veix avant de s'éteindre lui-même à trente-quatre ans, n'ayant pas eu de réelle existence, « pas d'histoire – pas de roman »³, la vie de son frère et sa sœur n'étant finalement pas plus consistante, son frère « n'éta[n]t en quelque sorte jamais là et elle, [s]a sœur, guettant jour après jour le fiancé »⁴ qui ne viendra jamais.

*

Comme le résume habilement Jean-Yves Laurichesse, « l'entreprise mémorielle se déploie chez Millet selon deux régimes principaux, dont le dosage évolue de livre en livre : celui de la *restitution* et celui de la *légende* »⁵. La scatologie trouve sa place dans ces deux régimes. Elle témoigne d'abord d'un rapport au corps désinhibé, dans un univers rural où les hommes vivent en compagnie des bêtes et où l'excrétion se fait le plus souvent dehors, dans une forme de communion avec la nature. Cependant, son caractère honteux et subversif contribue à singulariser des personnages qui tirent un statut légendaire de leur étrange infamie, incarnant dans leur déchéance physique personnelle la disparition des campagnes françaises. L'originalité de l'univers fictionnel de Millet est donc de mettre en scène des personnages qui sont tout à la fois réalistes et allégoriques, dans ce village de Siom né de la fusion entre un Viam

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.438.

² *Rouge-gorge*, p.38.

³ *Ibid.*, p.50.

⁴ *Ibid.*, p.51.

⁵ Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.211.

natal tout géographique et la mythique cité de Sion. Il s'inscrit, en cela encore, dans le sillage de Rabelais ou de Zola, mais aussi d'écrivains qui ont conçu dans leur œuvre un monde légendaire, voire mythique, à l'image de Jean Giono ou William Faulkner. Pour Millet, il faut parler de l'excrétion parce qu'elle était par le passé aussi visible qu'odorante, parce qu'il faut parler des corps aussi bien que des âmes, afin de rendre justice à la vie véritable des hommes. Toutefois, il s'agit aussi et peut-être avant tout de traduire de façon allégorique la marginalité d'un territoire voué à l'opprobre et à l'oubli. Il y a donc bien une dimension sociologique dans l'œuvre de Millet, mais c'est à une sociologie littéraire qu'il s'apparente, celle du Collège de Sociologie, de Georges Bataille et de Roger Caillois, héritiers de Mauss et Durkheim, qui se placent à rebours de la sociologie marxiste en affirmant le primat du symbolique sur l'économique, en insistant sur l'importance du religieux, des représentations et des mythes dans la conscience collective. Sans doute s'agit-il moins pour Millet d'illustrer que d'inspirer, à l'image du peintre Odilon Redon, dont il admire les œuvres « noires » de la première période, le peintre professant « l'horreur de l'idée, de l'humanisme, du social, de l'anecdotique »¹.

Le stercoraire a donc doublement partie liée avec le territoire corrèzien ; pourtant, il n'y est pas circonscrit. On l'a vu, c'est dans les rues de Paris que se déroule la longue débâcle intestinale à laquelle est soumis Thomas Lauve, au début de *Lauve le pur*, et le thème s'accorde aussi bien aux immeubles libanais qu'aux centre-villes des grandes capitales européennes². Jean-Yves Laurichesse a d'ailleurs bien montré comment Millet, tout en ne cessant d'enrichir son cycle siomois, propose dès *Lauve le pur* une sortie de Siom, qui ne sera plus, sauf dans *Ma vie parmi les ombres*, le cœur géographique des romans, mais une sorte de noyau auquel on revient sans cesse, et ce même dans les romans corrèziens qui font ensuite une sorte de pas de côté, *Dévotions* se déroulant à Saint-Andiaud et *Province* à Uxeilles, transposition à peine masquée d'Ussel. Ainsi, dans son recueil *Le sommeil des objets*, paru en 2010, Millet s'affirme bien plus comme un écrivain du rebut que comme un auteur du terroir ; il se fait héritier de Ponge et de son *Parti pris des choses*, évoquant tour à tour papiers, verres, outils, rognures d'ongles, crachats, pièces jaunes et autres ordures laissées à l'abandon. On retrouve dans ce recueil une certaine veine réaliste, le goût pour les catalogues s'exprimant à nouveau à travers l'énumération du contenu de ses diverses poubelles. La description des aspects successifs que prend un étron déposé par un « petit homme moustachu et basané »³, au bout du quai de RER, à la station de Fontenay-sous-bois, et que Millet observe semaine après semaine, a quelque

¹ « Visages et fleurs », dans *Le Sentiment de la langue*, p.152.

² Dans *La voix d'alto*, *La confession négative* ou *La fiancée libanaise*, par exemple.

³ *Le Sommeil des objets*, p.18. Cette variation porte les noms de « Immondices » I, II, III, IV et V.

chose de naturaliste, également. Toutefois, ces déchets organiques prennent sens parmi tout un tas d'autres objets placés au rebut, et incarnant tous d'une certaine manière l'abjection. Millet s'identifie ainsi à tous les « praticiens de l'immédiateté rebutante » pour lesquels il clame son admiration, « prêtres, psychanalystes, écrivains, compositeurs, archéologues, brocanteurs, chiffonniers, et [les] balayeurs »¹. On relèvera, dans cette énumération hétéroclite, deux figures qui nous intéresseront particulièrement, non plus les archéologues ou les brocanteurs, mais les prêtres et les psychanalystes, qui sondent les sombres profondeurs de l'être car c'est peut-être cela aussi que nous invite à considérer Millet à travers la scatologie : la noirceur des âmes.

¹ *Ibid.*, p.26.

Chapitre III. La scatologie et le Mal

Si Siom constitue un territoire aussi légendaire que réaliste – au même titre d’ailleurs, on le verra, que Paris ou Beyrouth – c’est qu’il relève d’un sentiment géographique extrêmement subjectif, selon lequel l’espace se structure avant tout autour de souterrains, de fossés, de caves et d’égouts matérialisant la volonté de Millet d’explorer les bas-fonds de la société et de l’âme. L’excrémentiel y tient une fois encore une place privilégiée, au point d’y figurer l’essence même de l’homme, ce « reste de terre » décrit par Freud et qui renvoie pour Millet à la bestialité propre à tout être, aux pulsions de meurtre qui l’animent et s’expriment à la guerre, lors de meurtres, ou même dans toute relation amoureuse. Exhibant l’excrémentiel, Millet donne alors à voir le Mal, qui s’incarne aussi sous les traits de Satan, figure à laquelle il se réfère souvent, au point de parfois s’identifier à lui, dans des textes où la scatologie participe d’une forme de fantastique.

A. Explorer les égouts humains

a. Géographie de l’excrémentiel

S’il existe un lien indéniable, et nous l’avons montré, entre le thème scatologique et la matière limousine, force est de constater que la géographie de l’excrémentiel est en réalité bien plus vaste dans l’œuvre de Richard Millet. L’incipit de *Lauve le pur*, qui se déroule à Paris, ou certains passages de *La confession négative*, situés dans des immeubles beyrouthins, en sont les meilleurs exemples. Ces lieux hétéroclites ont toutefois en commun leur hétérogénéité : en marge du territoire normalement socialisé, ils sont souvent évoqués par la métaphore du souterrain ou du labyrinthe qui en fait des lieux de révélation d’une vérité humaine profonde, quoique cachée. Ainsi, les campagnes corrésiennes peuvent apparaître comme les bas-fonds d’un territoire français très urbanisé, et Siom comme un lieu marqué par l’obscurité, si l’on en croit la description qu’en fait Nada, l’héroïne libanaise du *Sommeil sur les cendres*, qui juge « trop sombres la pierre, l’ardoise, l’eau du lac, la nuit, la voix de Mme Razel, et celle de

l'homme qui [les] avait amenés au Rat »¹. De la même manière, les souterrains du métro et du RER parisien dans lesquels « se vide » Thomas Lauve constituent les « entrailles »² de la ville. Voici la description qu'en donne Millet au début de son recueil *Intérieur avec deux femmes*, arrivant

*à la gare du Nord par le R.E.R, dans des profondeurs qui forment un véritable égout social ; on a l'impression que les gens y descendent au plus obscur d'eux-mêmes, qu'ils s'y dégradent moralement et physiquement.*³

Millet associe ici un lieu, sa profondeur, et la déchéance physique et morale d'une population. On retrouve une description semblable dans *Le goût des femmes laides*, lorsque le narrateur évoque les magazines érotiques qu'il achète au kiosque de la gare, lieu d'anonymat qui lui permet d'éviter

*cette complicité des bas-fonds, qui se noue dans les rues chaudes, les sex-shops, les tripots, tout ce qui [lui] a toujours fait horreur dans ces chasses nocturnes et dont, sur le moment, si grande est la tension qui nous habite, on ne peut se garder, comme s'il y avait là une fraternité dans l'abjection, provisoire alliance entre les moches, les obsédés sexuels, les solitaires, les abandonnés.*⁴

C'est toutefois dans le récent *Paris bas-ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français*, que Millet file la métaphore de la façon la plus insistante. Il hérite en cela, bien sûr, de Victor Hugo, qui relatait la fuite de Jean Valjean et de Marius dans les égouts de Paris, dans la cinquième partie des *Misérables*, intitulée « L'intestin de Léviathan », mais aussi de la vision que Zola a donnée des Halles dans *Le Ventre de Paris*, ou encore de la description célinienne du métro new-yorkais comme l'intestin de la ville, dans *Voyage au bout de la nuit*. Chez Millet, toutefois, s'impose l'idée d'une déchéance humaine d'autant plus sombre qu'elle découle, on le verra, d'une déploration du mélange ethnique. Le réseau du RER, qu'il renomme « réseau d'évacuation rapide »⁵ constitue donc pour lui le « gros intestin »⁶ de Paris dans lequel transitent les membres d'une société réduits à leur « condition souterraine »⁷, condamnés à n'être plus que des déchets, pour ne pas dire des excréments. Cette déchéance de la société tout entière est comparée à une « descente d'organes »⁸, si bien que l'intestin est prompt à se muer en « anus

¹ Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.31.

² Richard Millet, *Lauve le pur*, Paris, P.O.L., 2000, p.118. Millet reprend ici une métaphore très célinienne rappelant la description organique que l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* a faite de New York. La métaphore des entrailles revient souvent sous la plume de Millet, notamment dans *Le sommeil sous les cendres*, pour parler des « entrailles de la maison » (p.28).

³ Richard Millet, *Intérieur avec deux femmes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.10.

⁴ Richard Millet, *Le goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p.136-137.

⁵ Richard Millet, *Paris bas-ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2021, p.70.

⁶ *Ibid.*, p.29.

⁷ *Ibid.*, p.44.

⁸ *Ibid.*, p.38.

parisianis »¹ ou en « *Cloaca Maxima* postethnique »². Quant aux immeubles libanais desquels tirent les phalangistes chrétiens, lorsque Bugeaud souffre de diarrhée, ils constituent un territoire de guerre dans lequel l’auteur explore les bas-fonds de l’âme humaine, sa pulsion de mort et sa pulsion de meurtre. Dans *Beyrouth ou la séparation*, écrit en 1986, Millet déclare d’ailleurs que « Beyrouth est l’*anus mundi* que, depuis le début de la guerre civile, l’Occident contemple avec hébétude »³.

Dire l’humain en explorant le déshumain⁴, fouiller les tombes d’une civilisation et les poubelles d’un individu pour mieux les connaître⁵, telle serait la démarche du romancier qui prétend « rendre la vérité à ce monde dans tout ce qu’il comportait, y compris dans ce qui était insupportable (les excréments, les cadavres, etc.) »⁶. Dans ces déclarations, la métaphore scatologique s’accompagne de celle de l’exploration souterraine, « écrire n’étant rien d’autre que le remuement de la terre où l’on dépose les secrets et les corps »⁷ et le roman, « une descente aux souterrains de l’esprit »⁸. Cette prédilection pour les sous-sols est particulièrement visible dans *Ma vie parmi les ombres*, au début⁹ duquel Millet décrit longuement le grenier et les caves de la maison de sa grand-tante Marie dessinant un véritable « labyrinthe »¹⁰. Plus loin, il sera aussi question des caves de Louise et de Mme Malrieu, ou encore de la crypte où est enterré le compositeur Anton Bruckner. Ces caves sont les « souterrains de [l’]enfance » pour Bugeaud, des lieux de mémoire, mais elles aussi renvoient aux peurs inconscientes de l’enfance¹¹ ; elles sont des lieux de curiosité et d’effroi, lieux sombres de révélation, tels qu’ils sont aussi décrits

¹ *Ibid.*, p.69.

² *Ibid.*, p.25.

³ Richard Millet, *Beyrouth ou la séparation*, dans *Un Balcon à Beyrouth*, La Table Ronde, 2005, p.85.

⁴ «[...] écrire, c’est sortir de l’humain, faire l’épreuve du déshumain (guerre, cadavre, abjection, déjection : l’introït macabre de *La gloire des Pythre*, par exemple, ou l’ouverture excrémentielle de *Lauve le pur*) et y faire retour dans cette expérience même de sortie » (Bruno Chauat, « Rhapsodie sur le thème de l’idiotie », dans Mathias Rambaud (dir.), *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.64).

⁵ « [...] les tombes d’une civilisation disparue nous en disent plus que ses orgueilleux monuments, ou les poubelles d’un individu, pour peu que nous ayons le courage d’y mettre le nez, nous renseignent bien mieux sur lui que son visage, ses manières, ses écrits, ou même son enfance » (Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2003, p.188).

⁶ « Écrire, écrire, pourquoi ? », entretien avec Laurence Plazenet à la bpi du Centre Pompidou le 8 novembre 2010. [En ligne] <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=3302#.VHRNuLuG-UJ/>, consulté le 3 août 2021.

⁷ Richard Millet, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2011, p.47.

⁸ *Ma vie parmi les ombres*, p.274.

⁹ Cette topographie concentrée sur le grenier et les caves occupe la quasi-intégralité du chapitre 3, à partir de la page 52. Ces pages sont peut-être inspirées d’un rêve que Millet mentionne dans son *Journal* : « Rêve : je me trouvais dans le Val de Loire, en une sorte de gentilhommière de pierre crème, parmi des femmes très belles qui me faisaient visiter des caves, des souterrains, des greniers : épreuve initiatique dont le but m’échappait, mais qui me donnait l’impression d’une enfance lumineuse, et d’un bonheur sexuel parfait. » (*Journal, tome II (1995-1999)*, Paris, Léo Scheer, 2019, 11/II 1996, p.48).

¹⁰ *Ma vie parmi les ombres*, p.52.

¹¹ Évelyne Thoizet, « Répétitions, variations et reprises dans *Ma vie parmi les ombres* », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.94. Elle se réfère à l’article « La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier » de Gaston Bachelard, dans *La poétique de l’espace*, [1957], P.U.F., « Quadrige », 2001, p.35.

dans *Le sommeil sur les cendres*, le puits que Nada découvre dans le jardin « vena[nt] s'ajouter à la cave et au grenier comme source de répulsion, laquelle se révélait intarissable »¹. Nada, l'héroïne libanaise de ce court récit, éprouve en effet des sentiments contradictoires à l'égard des différents gouffres dans lesquels s'abîme par endroits le domaine du Rat, maison siomoise isolée où elle a trouvé refuge avec les deux enfants de sa sœur pendant la guerre de 2006 au Liban. Nada découvre notamment que le tombeau des Thèdes, le puits, situés tous deux dans le jardin, et la chambre froide qui domine la maison, dessinent un triangle équilatéral parfait. « La profondeur m'inquiétait, dit-elle – toute forme de profondeur, notamment les puits, les caves, les tombeaux, lesquels se trouvent en nous aussi bien qu'au-dehors »². Toutefois, elle ne peut s'empêcher de les observer, d'y retourner, imaginant même, comme Amélie Piale³, « qu'un système de souterrains les liait », « comme on ne peut s'empêcher de considérer, au-delà de toute belle personne, le paquet de viscères que renferme son corps »⁴. La profondeur inquiétante des lieux, de nouveau, renvoie à l'organique le plus vil, celui qui se terre au fond de notre ventre et symbolise l'obscurité de l'âme humaine, et les souterrains fascinent les personnages parce qu'ils les renvoient à leurs propres gouffres intérieurs. Ainsi, lorsqu'Yvonne Piale apprend les fiançailles d'Eric Barbatte qu'elle a toujours aimé, elle prend la décision de se marier avec un homme qu'elle connaît à peine, et pour qui elle n'éprouve probablement aucun sentiment profond. Millet la décrit, « le visage soudain plongé dans ses eaux les plus noires et sachant qu'elle devait aller jusqu'au bout, descendre au plus profond de ces souterrains, elle qui n'avait jamais désiré que la lumière, la chaleur, la transparence des relations humaines »⁵. Ce souterrain que nous portons au fond de notre ventre, ce sont les labyrinthiques entrailles qui ne sont finalement qu'un écho à ces puits, caves et égouts qui fascinent tant les personnages milletiens⁶. Il s'y cache parfois même un monstre à tuer : peur, tare ou folie. Marie, la grand-tante de Pascal Bugeaud porte ainsi, après la mort de son mari Antoine dans les tranchées de 14, un « Minotaure [...] en elle-même, dans le dédale de sa douleur »⁷.

¹ *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.99.

² *Ibid.*, p.107.

³ Yvonne Piale raconte qu'à douze ans, sa sœur Amélie est descendue dans le puits dans l'espoir de trouver le souterrain censé partir du château du Montheix et rejoindre Siom. *L'amour des trois sœurs Piale*, Paris, P.O.L., 1997 p.278.

⁴ *Le sommeil sur les cendres*, p.133.

⁵ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.166.

⁶ Sylviane Coyault note que Millet réactive ainsi le mythe du Minotaure dont André Siganos a souligné la résurgence dans le récit contemporain. Or, pour Siganos, les thèmes des entrailles, de l'enroulement intestinal et les processus régressifs sont des avatars du labyrinthe signalant une « nostalgie de l'archaïque » (« La soupe et autres cuisines », *Littératures*, n°63, 2010, p.15). Voir notamment le chapitre « Mythe et roman : de l'écriture dédaléenne à l'écriture minotaurienne », dans André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, « Écriture, 1999, p.38-66.

⁷ *Ma vie parmi les ombres*, p.95.

À travers ces souterrains et ces labyrinthes, c'est à un voyage au bout de la nuit que nous convie Richard Millet. L'expression apparaît dès son premier roman¹ où elle désigne déjà un lieu aussi bien qu'une temporalité, un gouffre sombre qui pourrait être la mort, ou simplement les profondeurs de l'âme. La pluralité des symboliques suscitées par l'image de la nuit s'exprime nettement dans *La voix d'alto*. Le roman s'ouvre sur une scène d'éclipse, celle qui plonge Paris dans l'obscurité en 1999 et qui génère les pires angoisses chez Nicole, la maîtresse du musicien Philippe Feuillie. Ce dernier évoque la peur enfantine des ténèbres qui l'empêche encore aujourd'hui « de traverser un couloir obscur ou de [s]'endormir dans le noir sans craindre de ne pas aller jusqu'au bout de la nuit »², à tel point qu'il pense être devenu musicien « par horreur des ténèbres »³. Il se souvient de Mme Fabre, sa logeuse, lorsqu'il avait dix-sept ans, lui demandant de se laver le visage sous prétexte « qu'on ne pouvait s'enfoncer dans cette nuit avec un visage souillé. – Quelle nuit ? [a] crié [Philippe]. Quelle nuit ? / – La nuit, la vraie nuit, mon petit Philippe »⁴. Elle précise sa pensée peu après : « La grande nuit de ceux qui n'ont pas vécu, celle où les morts, les pauvres morts se rappellent à nous, allez savoir pourquoi et ce qu'ils peuvent nous vouloir, votre frère, par exemple, ou ma petite nièce, renversée par une voiture, dans une rue d'Angers... »⁵. Ce soir-là, Mme Fabre entraîne Philippe dans un abîme en lui révélant l'existence d'un frère, mort avant d'atteindre un an, qui portait le même prénom que lui, et dont il pense avoir fait surgir la voix avec son alto. La nuit c'est alors la mort, la peur, les secrets. Plusieurs héroïnes milletiennes apparaissent aussi comme des êtres d'obscurité, en particulier lorsqu'elles incarnent des figures artistiques. C'est le cas de Nada, qui évoque sa « nuit intérieure »⁶, ou encore de Rebecca, dont l'amant Sebastian dit qu'elle « était un être de la nuit et, plus qu'à la nuit de Paris, elle semblait appartenir à la grande nuit humaine, celle des enfants brisés et des impossibles amoureuses »⁷.

Égouts, souterrains, labyrinthes, nuit ne sont finalement que des variations sur le même thème, celui de l'obscurité, obscurité du corps comme de l'âme, de l'homme et du monde, obscurité de « notre condition »⁸. Ce que dit Millet du *Sommeil sur les cendres* pourrait finalement s'appliquer à toute son œuvre : « Cela fonctionne comme une tentative pour aller au

¹ « Il nous faut pourtant aller au bout de cette nuit », déclare Marc dans *L'invention du corps de saint Marc*, Paris, P.O.L., 1983, p.50.

² Richard Millet, *La voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001, p.155.

³ *Ibid.*, p.115.

⁴ *Ibid.*, p.114.

⁵ *Ibid.*, p.117.

⁶ *Le sommeil sur les cendres*, p.12.

⁷ Richard Millet, *Une artiste du sexe*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2013, p.24.

⁸ Richard Millet, *L'art du bref*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2006, p.89.

plus noir, au plus archaïque, vers ce dont la peur est peut-être le seul vecteur »¹, ce qu'il appelle « l'expérience noire de soi » et qui fait d'après lui le meilleur de la littérature, « à mille lieues du misérable souci de soi que forge l'individualisme petit-bourgeois »², autrement dit d'un certain narcissisme propre à l'autofiction, notamment. L'évocation des lieux d'aisance, de l'excrétion et des déjections, qu'elle soit littérale ou symbolique, a donc aussi pour fonction de rappeler au lecteur que la vie est un abîme dans lequel l'écrivain nous invite à plonger, et que l'homme lui-même n'est finalement qu'un déchet.

b. « l'homme, [...] c'est de la merde »

L'être qui hante les bas-fonds se place à la marge, celui qui traverse les égouts n'est plus qu'excrément. Millet lui-même, dans son *Journal*, exprime cette identification au déchet. Il note :

*L'anus comme trace de ta naissance*³

*Ma pensée me fuit. Je n'existe qu'en tant que déjection*⁴

*[j]e retombe en moi-même. Pour un peu, je dirais que je me chie moi-même*⁵.

L'idée revient à la fin de *L'Orient désert*, qui relate le voyage spirituel que Millet fit au Liban et en Syrie, en 2005. « Pense à la boule noirâtre qui était dans la douche de ta chambre d'hôtel et que tu prenais pour un étron oublié là, alors que c'était du savon d'Alep : pense que tu es à peu près semblable à ça »⁶, écrit-il dans une injonction qui s'adresse aussi bien à lui-même qu'au lecteur. Ces notes traduisent une certaine tendance à l'auto-dépréciation, mais aussi une vision négative de l'humanité. Plusieurs personnages milletiens s'identifient eux aussi à la matière fécale, ou se voient comme des crachats, des déchets. Le narrateur de la nouvelle « L'homme du parc zoologique », double de Millet, père de deux petites filles, originaire de Siom, se met en scène adossé à la grille du zoo de Vincennes, « livré aux oiseaux qui s'ébrouent, crient, fientent »⁷, et s'imagine avoir été déposé à sa naissance « devant la froide cheminée de Siom, parmi les crottes de renard et les cendres, enfant du hibou et de la grande nuit

¹ Richard Millet, « Comme une tentative pour aller au plus noir... », entretien avec Jean-Yves Laurichesse, *Littératures*, n°63, 2010, p.161.

² *L'Orient désert*, p.57.

³ *Journal, tome I (1971-1994)*, Paris, Léo Scheer, 2018, 25/III 1972, p.22.

⁴ *Ibid.*, 29/II 1980, p.p.89.

⁵ *Ibid.*, 20/IX 1989, p.194.

⁶ *L'Orient désert*, p.202.

⁷ Richard Millet, « L'homme du parc zoologique », dans *Corps en dessous*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007, p.39.

limousine »¹, déchet parmi les déchets. On pense aussi à cette anecdote enfantine relatée dans *Ma vie parmi les ombres*, lorsque le jeune Pascal Bugeaud, regardant « la vieille Boudoux fientant au-dessus de l'eau », s'était scandalisé de voir « quelque chose comme la gueule effroyablement distendue d'un serpent en train de recracher un mulot » avant de se mettre à pleurer, « pensant que c'était par un trou de ce genre qu'[il] était venu au monde, comme un étron »². L'équivalence établie entre l'homme et les excréments est particulièrement insistante dans *La confession négative*, notamment dans le passage suivant :

Oserai-je mentionner ici, le 8 janvier, la mort de Pierre Jean Jouve, poète dont les romans, surtout l'Aventure de Catherine Crachat, plus que la poésie proprement dite, m'avaient marqué, car je pensais que l'être humain n'est en effet qu'un crachat sur le trottoir du Temps, ou, pour reprendre une expression de ma mère (la seule fois où je lui ai entendu ce langage), de la merde ?

*« Et ne sois pas étonné de la voir, cette merde, tout empouacrer et s'obstiner à demeurer à la surface de la terre... », avait-elle ajouté en confirmant ce que j'avais toujours pensé lorsque je m'étonnais de voir des excréments rester accrochés sur l'émail le plus lisse, le plus dur, d'une cuvette.*³

L'excrétion prend dans cette perspective une valeur morale, elle devient le symbole de la condition humaine, la marque de sa misère. Cette réflexion semble si matricielle dans *La confession négative* que Millet reprend la métaphore scatologique dans une interview, déclarant à Franz-Olivier Giesbert : « Ce qui m'intéresse en tant qu'écrivain, c'est l'homme, et l'homme, comme dit un personnage de mon livre, c'est de la merde. Vivre, c'est s'occuper de la merde. Écrire, c'est la remuer »⁴. Travail de bousier qu'exécute Bugeaud⁵, lui aussi écrivain, puisqu'Estelle le retrouve en train d'observer « le travail d'un scarabée sur une fiente de chevreuil »⁶ alors qu'elle vient justement de se soulager à l'écart, dans la brande, dans une scène qui s'apparente à une sorte de métadiscours, Millet justifiant ce nouvel épisode scatologique par sa posture d'observateur naturaliste. Plus récemment, dans son récit *Étude pour un homme seul*, Millet propose de considérer que le monde se divise « en constipés et en diarrhéiques, avec la sous-catégorie des flatulents, laquelle peut encore se subdiviser en flatulents silencieux ou bien sonores »⁷. Par cette typologie scatologique, hommage peut-être au peuple de l'île de

¹ *Ibid.*, p.45.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.580.

³ Richard Millet, *La confession négative*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009, p.245.

⁴ Franz-Olivier Giesbert, « Richard M, le maudit », *Le Point*, 22 janvier 2009.

⁵ Wajdi Mouawad, que Millet déclare lire, dans la « Lettre à Luc Bondy » qui précède son *Charlotte Salomon* (p.10), accorde une large place à la scatologie dans sa pièce *Mort prématurée d'un chanteur dans la force de l'âge*, et fait lui aussi du scarabée le symbole de l'artiste dans un court texte datant de 2009 qui tient lieu de page d'accueil à son site internet, et où l'on trouve notamment les phrases suivantes : « Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté. »

⁶ *Dévotions*, p.104.

⁷ Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.30.

Messire Gaster qui, dans le *Quart Livre*, se partage notamment entre les Engastrimythes et les Gastrolâtres, Millet réduit bien, une fois encore, l'homme à ses fonctions organiques les plus dégradantes. Dans *Paris bas-ventre*, d'ailleurs, Millet considère que l'homme, réduit à « la dimension de cancrelat »¹ que lui prédisait, d'une certaine manière, Kafka, n'accède désormais « à rien d'autre [...] qu'à sa condition diarrhéique », qui participe d'une « liquidation »² de toute forme de grandeur.

L'écriture milletienne se veut donc « humescente »³, intégrant ce « douloureux reste de terre » dont parlait Freud, cet « Erdenrest » dont parlait déjà Goethe dans l'épilogue du *Second Faust*⁴. C'est dans la préface que Freud donne en 1913 au livre d'ethnologie de John Gregory Bourke, *Scatologic Rites of All Nations*, dont la première parution date de 1891, que l'on trouve cette notion d'*Erdenrest* (reste de terre). Bourke y fait l'inventaire de toutes les pratiques scatologiques qu'il a pu observer auprès des Indiens pueblós d'Amérique, ou dont il a pris connaissance dans le millier de traités qu'il a consultés. Son ouvrage permet de mettre en évidence la « persistance des intérêts coprophiles primitifs dans le folklore, dans les rites magiques, dans les mœurs des peuples, dans leurs cultes et leurs arts de guérir »⁵. Dans son introduction, Freud constate que ce « reste de terre » est refoulé par l'homme civilisé qui cache ses déjections aussi bien que sa sexualité et se garde bien d'en parler, conformément à la morale et à l'hygiénisme qui ont contribué de concert à rendre ces objets tabous. D'après lui,

les hommes ont choisi [...] un subterfuge en déniaient autant que possible la réelle existence de cet inopportun "reste de terre", en se le cachant les uns les autres, bien que chacun sache ce que l'autre a à lui cacher, et en refusant à cette partie l'attention et le soin auxquels elle aurait droit en tant que partie intégrante de leur être. La démarche la plus sage aurait été sans aucun doute de lui faire droit et de lui concéder autant de dignité que sa nature en permet.

*C'est loin d'être une petite affaire que d'examiner ou de décrire les conséquences entraînées pour la civilisation par cette façon de traiter le douloureux "reste de terre" dont les fonctions sexuelles et excrémentielles peuvent être tenues comme constituant le noyau.*⁶

L'évocation des excréments témoignerait ainsi, à rebours des codes de la civilisation, d'une volonté de retourner aux origines de l'humanité et d'assurer le retour du refoulé.

Les artistes du XXe siècle semblent avoir entendu Freud, à commencer par Antonin Artaud, dont on connaît la fameuse formule, « là où ça sent la merde, ça sent l'être. Il y a

¹ *Paris bas-ventre*, p.83.

² *Ibid.*, p.69.

³ Bruno Chaouat, art.cit., p.69.

⁴ « *Uns bleibt ein Erdenrest/ zu tragen peinlich./ und wär' er von Asbest / er ist nicht reinlich* » : « Il nous reste une dépouille terrestre / Pénible à porter, / Et, fût-elle d'asbeste, / Elle n'est pas pure. ». Sigmund Freud, « Préface à l'édition allemande », dans J.G. Bourke, *Les Rites scatologiques*, [1913], traduit de l'américain par Hélène Boisseau-Riou, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1981, p.32.

⁵ Michel Bousseyroux, « Hétérologie de l'abject », *L'en-je lacanien*, 2005/2, n°5, p.42.

⁶ Sigmund Freud, art.cit., p.32.

quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme et ce quelque chose est justement LE CACA. (*Ici rugissements*) »¹. Assumer le « reste de terre » relève ainsi pour Millet d'une certaine modernité artistique qui fait de lui l'héritier direct des auteurs du *Voyage au bout de la nuit*, de *La littérature et le mal* ou de *Molloy*. Sebastian lui-même fait la comparaison avec Beckett dans *Une artiste du sexe*, lorsqu'il évoque ses relations avec Rebecca :

Elle n'avalait pas mon sperme : elle le recrachait dans le sac de supermarché accroché à la porte de la cuisine et qui lui servait de poubelle. J'aimais la destination de ma semence, parmi les cheveux, les trognons de pomme, les pots de yaourt, le coton sale, les rognures d'ongles, les serviettes hygiéniques : elle ne méritait pas mieux.

Je n'étais qu'un crachat.

*« C'est presque du Beckett ! » lui ai-je dit, une nuit.*²

On pense en effet à Nagg et Nell, les vieillards de *Fin de partie* vivant dans des poubelles, à Molloy évoquant sa mère comme « celle qui [lui] donna le jour par le trou de son cul »³ ou à Malone, personnage cloué au lit pour qui l'existence se réduit à « s'alimenter et [à] éliminer [...] Vase, gamelle, voilà les pôles »⁴. Les personnages de Millet sont beaucoup moins marginaux que ceux de Beckett, leur déchéance physique est bien moindre, pourtant ils s'identifient aux figures les plus misérables de la société, comme Thomas Lauve qui, traversant la nuit parisienne le pantalon souillé de ses fèces, se sent frère des deux clochards qu'il rencontre, d'abord sur la place des Vosges, puis dans la rue du faubourg Saint-Antoine⁵. Ils contribuent, avec Molloy et après Rimbaud, à réhabiliter en littérature « ce petit trou, on l'appelle celui du cul », « le vrai portail de l'être »⁶ et gardent l'intuition de n'être que des déchets. Alban, le narrateur du court récit *Rouge-gorge*, a d'ailleurs quelque chose de beckettien, lui qui perd progressivement l'usage de ses membres, envahi par une maladie qui « faisait entrer [s]on corps dans [la] nuit »⁷, pur esprit enfermé dans un corps immobile.

Cette vision d'une humanité misérable, réduite à la vie de ses organes prend ses racines dans la Seconde Guerre mondiale et la découverte des camps desquels les déportés sortent, fantômes squelettiques réduits à n'être que de la merde, « alle scheisse »⁸, comme leur crient

¹ Antonin Artaud, « La recherche de la fécalité », Dossier de « Pour en finir avec le jugement de Dieu », *Œuvres complètes*, tome XIII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1974, p.264, p.83.

² *Une artiste du sexe*, p.143.

³ Samuel Beckett, *Molloy*, [1951], Paris, Minuit, 1982, p.20.

⁴ Samuel Beckett, *Malone meurt*, [1951], Paris, Minuit, 2004, p.16-17.

⁵ *Lauve le pur*, p.33 et 37. Le clochard de la place des Vosges déclare qu'ils sont « frères déféquants, accroupis dans ces fèces, ce chyle, ces eaux, ce sang dans quoi [ils étaient] venus au monde et dont [ils] ne se débarasser[ai]ent jamais » (p.33).

⁶ Samuel Beckett, *Molloy*, p.108.

⁷ Richard Millet, *Rouge-gorge*, Paris, Fata Morgana, 2018, p.31.

⁸ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, [1957], Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p.16, 17, 94, 149, ou 156, notamment.

sans cesse les Allemands dans *L'espèce humaine* de Robert Antelme. Antelme et ses camarades luttent pourtant contre cette condition de déchet que les SS cherchent à leur imposer, ils redoutent « de n'être que des tuyaux à soupe, quelque chose qu'on remplit d'eau et qui pisse beaucoup »¹. La débâcle excrémentielle à laquelle sont réduits les détenus participe de la grande entreprise d'humiliation et de déshumanisation mise au point par les nazis. Lorsque les poux les envahissent, Antelme est forcé de convenir : « Je suis de la merde. C'est vrai, je suis de la merde »², et cette déchéance, comme chez Beckett, en conduit certains à se vautrer dans une fange de mots, une logorrhée où « tout ce qui s'exprime est vomi à égalité comme dans un dégueuli d'ivrogne »³. Pourtant, l'excrétion y est aussi une preuve ultime de vie et de résistance. Quant aux latrines, elles constituent le seul endroit où les déportés peuvent se soustraire à la surveillance des kapos et aux impératifs de travail permanent. Ainsi, ils affirment leur humanité, celle-là même que les nazis ont cherché à nier mais qui constitue la part indivisible et irréductible de tout homme, jusque dans la plus petite et la plus honteuse manifestation de vie. C'est ce que résume Antelme dans ces lignes :

*On a beau foutre des coups de pied dans le ventre des malades, ou les tuer, obliger des types qui ont la chiasse à rester enfermés dans une église et les fusiller ensuite parce qu'ils ont chié, gueuler pour la millionième fois alle scheisse, alle scheisse, il y a entre eux et nous une relation que rien ne peut détruire.*⁴

Millet est l'héritier de cette littérature d'après-guerre qui a profondément bouleversé le statut du personnage romanesque. Dans une sorte de métadiscours accompagnant le récit de sa débâcle nocturne, Thomas Lauve souligne cette évolution du personnage qui, de héros est devenu antihéros, avant de n'être plus qu'un clochard, ou moins qu'un homme, une enveloppe charnelle informe, incapable de se tenir, et s'identifiant d'autant mieux à l'excrémentiel que l'autre fluide corporel romanesque, le sang, a disparu en même temps que l'héroïsme. Ainsi, la souffrance de Lauve n'a pas la gloire du sang, mais l'infamie de l'immondice. Il évoque en effet le dégoût des passants, qui avaient cru d'abord

*que les grandes taches sombres qui maculaient [s]on pantalon étaient du sang et qu'il s'agissait d'un accident, voire d'un attentat, et qu'ils m'en voulaient de les avoir inquiétés, probablement déçus qu'[il] ai[t] mué le noble sang en sentine, ordure, immondice, et qu'[il] les ai[t] confrontés à la misère, [l]e faisant dès lors déchoir, passer dans le même soupir du stade de héros à celui de clochard, de sous-homme, voire de mort-vivant, mais surtout pas de victime [...].*⁵

¹ *Ibid.*, p.101.

² *Ibid.*, p.120.

³ *Ibid.*, p.141.

⁴ *Ibid.*, p.246.

⁵ *Lauve le pur*, p.23-24.

« Le sang mué en sentine », telle est la métamorphose consommée par l'expérience concentrationnaire, si l'on en croit le mot de Jean-François Lyotard, justement rappelé par Bruno Chaouat en ouverture d'un article qu'il consacre à *L'espèce humaine* de Robert Antelme : « Vous vouliez le sang, vous avez la merde »¹. De fait, chez Antelme, nulle blessure ni combat, mais une lente agonie qui vise à déshumaniser les détenus, à les transformer en déchets, comme pour donner raison à cet « Alle Scheisse ! » que les kapos profèrent sans cesse. D'après Chaouat, le livre d'Antelme est « hanté par cette transsubstantiation du sang en excrément, par ce passage d'une économie du sacrifice à une économie du déchet »². On retrouve ce mouvement chez Millet, en particulier dans *L'amour des trois sœurs Piale* qui semble citer, pour en livrer une version dégradée, l'épisode de *Perceval* où le héros contemple dans la neige les trois gouttes de sang laissées par une oie qu'un vautour vient d'attaquer car elles lui rappellent la fraîcheur du teint de sa bien-aimée Blanche fleur. Sur le chemin de l'école, la mère de Sylvie, l'une des narratrices, voyait qu'elle

*devait s'accroupir comme ça, Yvonne, au milieu de la route, sans lâcher la main de sa sœur qui s'accroupissait elle aussi, laissant toutes deux des mares et des bousades fumantes sur la chaussée – surtout quand il gelait et que ça leur tordait le ventre, que ça leur donnait la cagaille, car elles n'étaient jamais assez vêtues, les pauvres filles, elles claquaient des dents en arrivant à l'école et même pendant la première heure de cours. Le maître devait les placer tout près du poêle, au grand dam des autres qui les appelaient les pisseuses, les chieuses, les renardes, et prétendaient qu'on pouvait les suivre à la trace, entre le Montheix et Siom, surtout dans la neige, non seulement à cause des traces de leurs galoches qui appartenaient déjà à l'ancien temps, murmuraient les filles de Siom qui toutes avaient des souliers de ville, mais pour les petits trous jaunâtres qu'elles laissaient dans la neige et pour le reste.*³

Quelques lignes plus loin, la référence à Chrétien de Troyes se fait plus directe, puisque la jeune sœur d'Yvonne, l'innocente Lucie, après avoir observé un envol de canards sauvages, doit s'accroupir et se met à pleurer. Elle « saignait, perdait son sang pour la première fois, laissait sur la neige une trace écarlate », du sang « qui avait coulé de Lucie – qui ne pouvait avoir coulé que d'elle et non, comme l'avait cru l'aînée, d'un oiseau touché en plein vol et qui aurait saigné au-dessus d'elles avant d'aller s'abattre sur l'autre versant de la colline »⁴. La citation de *Perceval* révèle une fascination esthétique pour la couleur du sang dans la neige que Millet hérite peut-être du Giono d'*Un roi sans divertissement*⁵, et dont on trouve un autre écho dans

¹ Jean-François Lyotard, « Discussions, ou : phraser "après Auschwitz" », dans *Les fins de l'homme*, Paris, Galilée, 1981, p.290. Cité par Bruno Chaouat dans « Ce que chier veut dire (Les *ultima excreta* de Robert Antelme), *Revue des Sciences humaines*, n°261, janvier-mars 2001, p.147.

² Bruno Chaouat, art.cit., p.148.

³ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.87-88.

⁴ *Ibid.*, p.89.

⁵ Millet note également son admiration pour une scène des *Faux-Monnayeurs* de Gide, dans *Déchristianisation de la littérature* : « La tache du sang virginal de Sarah : autre signe sacrificiel, admirable, que seul un grand romancier pouvait noter » (p.25).

*Le goût des femmes laides*¹ ou à la fin de la nouvelle « Neige heurtant à la porte » dans le recueil *Jours de lenteur*². Dans *Le sentiment de la langue*, Millet consacre d'ailleurs un texte à ce « sang qui chaque mois coule aux cuisses des jeunes femmes » et qui l'émeut plus que « les plus vives larmes », par sa capacité à tâcher le silence, mais aussi « un drap, un front d'enfant, une étendue de neige sur laquelle passe un oiseau blessé »³. Les premières règles tâchant la neige blanche symbolisent bien sûr la fin de la pureté et de l'enfance, la perte de l'innocence et l'entrée dans la sexualité et le désir, comme le désir refoulé de Perceval que donne à lire le sang perdu par l'oie blessée, figure allégorique de la belle Blanche-Neige⁴. On est pourtant loin ici de l'amour courtois et de la souffrance sentimentale car c'est avant tout la vérité organique du corps qui s'impose à Lucie Piale. Le dédoublement de l'épisode révèle que le sang n'a pas plus de noblesse que l'urine ou les fèces et vise à souligner l'animalité des deux sœurs qui sont encore proches de la nature primitive de l'homme.

c. *Le récit comme confession*

Le mode narratif qui s'accorde sans doute le mieux à l'exhibition de la noirceur humaine est la confession. Pour Millet d'ailleurs, « [l]e roman d'analyse est né de la confession. C'est le christianisme qui en a donné l'idée, par l'habitude de la confession »⁵, et il n'est pas jusqu'à ses essais qui ne puissent être considérés comme tels, Millet notant par exemple dans *Le dernier écrivain* que ce qu'il écrit « pourrait être là le début d'une confession »⁶. Évoquant sa petite trilogie noire, Richard Millet déclarait être « descendu dans [s]es propres égouts »⁷ en exposant ses démons intérieurs. Les trois courts romans *L'angélu*, *La chambre d'ivoire* et *L'écrivain Sirieux*, écrits à la première personne, se présentent en effet comme des confessions, les

¹ *Le goût des femmes laides*, p.82.

² Richard Millet, « Neige heurtant à la porte », dans *Jours de lenteur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2016. Cette histoire de meurtre du double peut apparaître comme une métaphore de la perte de la virginité, et donc de l'innocence, et se termine sur l'image de la jeune femme, Inès, s'avançant sur « le chemin de neige sur lequel elle perdait son sang de jeune femme » (p.36).

³ « Sings », dans *Le sentiment de la langue I, II, III*, La Table Ronde, « La petite vermillon », nouvelle édition revue et augmentée, 2003, p.148.

⁴ A ce sujet, voir « Le sang sur la neige : analyse d'une image-écran de Chrétien de Troyes » d'Henry Rey-Flaud, *Littérature*, Volume 37, n°1, 1980, p.15-24. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_37_1_1189, consulté le 5 août 2021. Millet reprend cette image pour décrire son désir, dans *L'amour mendiant*, dans lequel il écrit : « Mon désir, dans ses moments de pureté douloureuse : une oie cendrée touchée en plein vol et dont le sang tombe sur la neige » (p.17).

⁵ Richard Millet, *Déchristianisation de la littérature*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018, p.16.

⁶ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005, p.24.

⁷ Richard Millet, Entretien avec Stéphane Giocanti et Michel de Seze, *L'Œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p.10.

narrateurs prenant le lecteur à témoin de leurs péchés et de leurs mauvaises pensées comme pour se soulager de ce fardeau intérieur qu'ils portent, telles les immondices qu'expulsent leurs entrailles, car il s'agit non seulement de « mettre sa peau sur la table », pour reprendre une expression célinienne, mais d'« atteindre le plus fétide de [s]oi-même »¹, de « voyager au plus terreux de soi »². Le compositeur de *L'angélu*s emploie lui-même à plusieurs reprises le mot « confession »³ pour évoquer son récit sur le sentiment d'imposture qu'il éprouve face à son succès et qui l'a fait entrer « dans la période la plus noire de [s]on existence »⁴. Le thème excrémental est absent de ce roman, mais le vocabulaire qu'emploie Millet montre bien que la métaphore, elle, est déjà présente à l'esprit de l'écrivain. La volonté de pénétrer dans les profondeurs obscures de l'être est réaffirmée dans l'incipit de *La chambre d'ivoire* : « En vérité, c'est moins dans le sommeil que je veux me plonger qu'en moi-même – dans cette nuit à quoi l'on aime peu songer et que seul atteint sans doute l'être dont je puis aujourd'hui dire qu'il fut ma véritable profondeur »⁵, déclare le narrateur. D'emblée, le personnage se dit « haïssable »⁶. Il évoque le couple quasi-incestueux qu'il constitue avec son frère, la joie perverse éprouvée à la mort de leur petite sœur, puis la jalousie à l'égard d'Irina, qui deviendra la femme de son frère. Lors d'un voyage qui les a menés, lui et sa petite amie Pauline, à Barcelone, il est pris d'une diarrhée qui préfigure en quelque sorte celle de Thomas Lauve :

*Je n'étais plus soucieux que de me dérober à l'infaillible soleil – et, ce matin-là, d'apaiser mes entrailles qui me faisaient souffrir au point que je dus descendre dans d'immenses latrines presque obscures, gardées par un homme obèse, hautain et las, qui exigea de la menue monnaie en échange de papier hygiénique qu'il mesura chichement. Enfermé dans une cabine, le pantalon sur mes chevilles, je sanglotai comme un enfant au milieu de bruits d'eau et de voix sourdes.*⁷

Or, ces maux de ventre sont immédiatement suivis d'un moment de confession, dans lequel le narrateur évoque ses fantasmes sadiques, alors qu'il observe Pauline endormie :

*je m'attachais à imaginer la jeune femme entièrement nue, dans des positions grotesques ; son prénom, par ses sonorités mates, soulignait trop bien l'épaisseur de ses fesses ; je m'acharnai à me la représenter en victime de personnages de Sade, puis de Pauline, je ne sais pourquoi, je passai à mes parents, que je me représentais, eux aussi, nus, montant à l'échafaud, abandonnant à un bourreau d'Ancien Régime leurs chairs flétries. J'étais un scélérat.*⁸

¹ Richard Millet, *L'angélu*s, [P.O.L., 1988], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.56.

² *L'Orient désert*, p.27.

³ *L'angélu*s, p.35, 39 et 56. La narratrice de l'*Éloge érotique de Richard M.* présente elle aussi son récit comme une « petite confession » (Mariia Rybalchenko, *Éloge érotique de Richard M.*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, p.9).

⁴ *Ibid.*, p.18.

⁵ Richard Millet, *La chambre d'ivoire*, [P.O.L., 1989], Paris, Gallimard, « Folio », 2001 p.93.

⁶ *Ibid.*, p.109.

⁷ *Ibid.*, p.151.

⁸ *Ibid.*, p.153.

On peut faire le lien entre le registre excrémental et le mode narratif de la confession, et suivre ainsi les analyses de Sylviane Coyault-Dublanchet pour qui « [l]a confession ne serait donc rien d'autre qu'une diarrhée verbale, destinée à soulager "le for intérieur" »¹. Son analyse porte surtout sur *Lauve le pur*, qui lui apparaît comme une « version contemporaine des *Confessions* » de Rousseau. Le premier chapitre, centré sur la diarrhée qui prend Thomas en plein Paris, amorce en effet une confession-fleuve qui durera sept nuits et sera recueillie par le chœur de vieilles Siomaises. Le « Ça l'a pris comme ça » liminaire, hommage manifeste à Céline et au « Ça a débuté comme ça » qui ouvre le *Voyage*, renvoie dans cette perspective au débordement verbal aussi bien que physique, et les rituels défécatoires imposés par les pères Pythre et Lauve peuvent aussi être considérés comme des confessions publiques, le père Lauve gardant la porte du couloir bien ouverte si bien que Lauve et sa mère entendent les bruits « aussi enfantin[s] qu'obscène[s] », « comme si c'était la vérité même qui dût surgir du fond de ce couloir et du trône de lumière sur lequel [ils] aur[ai]ent à lui succéder »².

Les récits suivants reprendront ce dispositif narratif de la confession qui, mentionnons-le, est apparu dès le deuxième roman de Millet, *L'innocence*, et place d'emblée la question du mal au centre des romans de Richard Millet. Dans *Ma vie parmi les ombres* et *La fiancée libanaise*, le narrateur Pascal Bugeaud évoque ses souvenirs les plus intimes pour une femme qui l'écoute, Marina dans le premier texte, Sahar dans l'autre, avec un effet de mise en abîme, puisque Bugeaud y rapporte « la confession singulière »³ que lui a faite, vingt ans auparavant, Lidia, une femme qu'il a aimée, artiste, photographe, prostituée qui a connu beaucoup d'hommes et de souffrances. Or, dès l'enfance, les maux de ventre sont un signe de la faute, du péché. Le jeune Bugeaud interprète ainsi les diarrhées nocturnes qui l'assaillent comme un châtement, après qu'il a mangé du pain du boulanger Lefrançois, un ancien maquisard que sa grand-mère Louise refuse de fréquenter, elle dont le magasin fut pillé par les communistes à la fin de la guerre. Lorsqu'il se réfugie dans les toilettes, Pascal établit « un lien indéfectible » entre ses maux de ventre et son acte, qui constitue une forme de trahison,

*non seulement à cause du pain avalé, mais aussi du dégoût qu'[il s] 'inspirai[t] à [lui]-même dans l'obscurité froide des cabinets où [il] n'osai[t] pas tirer la chasse, à cause du tonnerre qu'elle déclenchait et qui eût réveillé [s]a grand-mère, lui révélant, [lui] semblait-il, l'étendue de [s]a trahison, de la même façon que la contemplation de [s]es déjections, le lendemain matin, [lui] montrerait que l'homme est toujours plus près du cloaque que du ciel.*⁴

¹ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergougnoux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002. p.122.

² *Lauve le pur*, p.69.

³ *La fiancée libanaise*, p.196.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.292.

L'excrétion est ici une confession indirecte, un aveu sans parole. Entre ces deux romans paraît *La confession négative*, paradoxale déclaration d'innocence, selon la tradition égyptienne à laquelle le titre renvoie¹, puisque Bugeaud y révèle sa participation à la guerre du Liban, au cours de laquelle il a tué. Tous ces récits-confessions s'accompagnent de passages scatologiques agissant à la fois comme la preuve de la sincérité de narrateurs prêts à relater les épisodes les plus dégradants de leur existence, et comme la métaphore des profondeurs de l'âme humaine, révélées par un récit qui se veut total. Millet fait même de cette exploration du mal le but de la littérature, à travers Pascal Bugeaud affirmant que

*tout récit qui n'inviterait pas à se perdre, à un moment ou à un autre, dans l'obscurité des êtres et des choses et dans l'épaisseur de l'écriture où il semble se chercher, reprendre souffle pour mieux plonger dans les abîmes où il trouve son origine, étant voué d'une certaine façon à l'échec.*²

On voit poindre ici l'influence de Leiris, dont Millet dit d'ailleurs qu'il lui a montré « comment on peut aller au plus nu sans s'étaler – en visant le "mythe personnel" plutôt qu'en se racontant comme le fait Angot dans *L'Inceste* [...] »³ – et de son texte « De la littérature considérée comme une tauromachie », préface à son autobiographie *L'âge d'homme*. Leiris y expliquait que l'écrivain doit se mettre en danger, dans ses textes, comme un torero affrontant le taureau, notamment en confessant sans fard les aspects les moins avouables de son intimité :

*Mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l'auteur le moyen — grossier sans doute, mais qu'il livre à d'autres en espérant le voir amender — d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire.*⁴

L'obscurité des êtres renvoie à la misère physique, aux tourments intérieurs, à l'angoisse, mais aussi aux vices et aux crimes que l'on porte en soi et qu'il faut confesser. Ainsi c'est la question du Mal que Millet place au centre de ses textes, lui qui estime avoir opéré un glissement depuis ses premières œuvres, très autobiographiques, et tournées justement vers la confession personnelle, jusqu'aux plus amples romans du cycle siomois qui ont l'ambition de décrire une communauté et, à travers elle, l'humanité. C'est en tout cas ce que Millet suggère dans son entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison en déclarant :

J'ai trop longtemps tenu à distance la question du Mal, obsédé par celle de mon propre mal, puis-je dire sans jouer sur les mots, incapable de voir au-delà du cercle de ma souffrance pour

¹ Laurence Plazenet rappelle en effet que dans l'Égypte antique, la confession négative « renvoie à la liste des péchés que le mort doit, au royaume des ombres, assurer qu'il n'a pas commis au moment du jugement qui déterminera son droit à rejoindre le dieu soleil Râ. ». Voir l'article « Capotes et kalachnikovs », dans *Lire Richard Millet, op.cit.*, p.124.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.188.

³ *Journal*, t.II, 14/X 1999, p.247.

⁴ Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », dans *L'âge d'homme*, [1946], Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p.10.

*comprendre que la noirceur qui m'habitait relevait aussi de quelque chose qui dépassait la seule pathologie et ressortissait au problème général du Mal.*¹

On observe ici un glissement significatif du mal au Mal, c'est-à-dire des tourments intérieurs, souffrance, angoisse, et autres sentiments négatifs, aux questions du péché et de la damnation. Pour Millet, « l'ignominie [...] est au fond des êtres, [...] en nous tous »² et non seulement dans ses doubles romanesques, et rien n'exprime mieux cette ignominie que les excréments, qui finissent par incarner l'homme tout entier dans sa misère. Violence, désir de dévoration, pulsion de meurtre et libido, tels sont les gouffres intérieurs, instincts primitifs auxquels Millet souhaite nous confronter dans des scènes où l'excrémentiel prend naturellement sa place parmi ces « restes de terre ».

B. Les manifestations du vice : violence et sexualité

a. La guerre

Pour Millet comme pour Céline, la révélation du Mal se fait d'abord à la guerre. La guerre de 14, Germain Millet, le grand-père paternel de l'écrivain, « la tenait pour l'école de tous les vices »³. André Pythre en revient métamorphosé physiquement et ayant, comme Ferdinand Bardamu, « reçu là-bas la certitude que l'homme est méchant – qu'en tout cas lui y était devenu méchant »⁴. François Bugeaud ne dit pas autre chose dans la lettre qu'il écrit depuis le front, le 30 décembre 1917, à sa sœur Louise :

*Si je ne t'écris pas souvent, tu voudras bien ne pas m'en vouloir car je suis tellement dégoûté de la vie que je la donnerais pas pour deux sous ; enfin que veux-tu, je ne peux rien dire mais je t'assure que je suis devenu méchant, quand on voit une chose pareille, cette guerre, depuis trois années et demie, et avec un froid plus grand encore que chez nous, je t'assure que cela peut rendre méchant...*⁵

Les tranchées, ces boyaux souterrains, sont un lieu propice au déploiement d'une violence archaïque, comme le découvre Antoine Foly, qui s'est engagé à la tête d'une demi-section « dans ce lacs de tranchées et d'abris creusés par les Boches sur plus d'un kilomètre carré et si

¹ Richard Millet, *Fenêtre au crépuscule : conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004, p.55.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.292.

³ Richard Millet, *Petit éloge d'un solitaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p.44.

⁴ Richard Millet, *La Gloire des Pythre*, Paris, P.O.L., 1995, p.114.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.273.

dense qu'on l'a vite appelé le Labyrinthe »¹, dans lequel il a trouvé la mort. Sa femme Marie, grand-tante de Pascal Bugeaud, ira à son tour à la rencontre du mal, descendant au Labyrinthe pour y retrouver le corps d'Antoine dans un épisode qui rappelle à Marina les vers de Racine : « Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue / Se serait avec vous retrouvée ou perdue »². Ces vers tragiques par lesquels Phèdre trahit son amour pour Hippolyte et déclenche le fatal engrenage qui les mènera tous deux à la mort, ne font que redoubler la question du mal et des méandres de la culpabilité.

La guerre apparaît ainsi comme une maladie affectant le corps de toute la nation pour lui faire vomir, excréter toutes les immondices qui se trouvent en son sein et dans le cœur des guerriers, et la débâcle et l'exode auxquels sont soumis les Français au début de la Seconde Guerre mondiale donnent l'image de « tout un pays se traversant lui-même comme une énorme colique »³. La violence archaïque qui s'y déchaîne affecte le corps aussi bien que l'âme et suscite une réaction tout aussi primitive chez le jeune Jean Pythre lorsqu'il est témoin de l'exécution de son maître par les Allemands. Son frère Médée lui plaque le visage contre le sol pour l'empêcher de crier et il se met à « la manger, cette mousse humide, et de la terre aussi », goûtant littéralement, à travers ce spectacle, à ce « reste de terre » qui inscrit la violence au plus profond de l'homme. Puis, lorsqu'il relève la tête, Jean a

*cet air humble et craintif des chiens qu'on regarde fienter, car il avait fait sous lui, avec la même détresse, le même effroi devant l'abandon, le solitude, l'acquiescement à l'irréversible et à ce qui coule de tout corps, le sang, l'air, le chyle, les excréments, la vie.*⁴

Viendra ensuite la guerre d'Algérie, après laquelle Médée ne sera plus « qu'un soldat perdu, un demi-solde, un pauvre bougre qui ne ferait que péter, lui aussi, plus haut que son cul », « les bruits de guerres » ne s'étant « pas tout à fait éteints en lui »⁵ ; l'infamie dans laquelle le fils aîné d'André Pythre se vautre dans la deuxième partie du roman n'est finalement qu'un long écho de celle qu'il a connue, là-bas, dans les montagnes algériennes. À son frère Jean, Médée, qui porte dans son nom toute la culpabilité de la sorcière mythologique, celle qui tua ses propres enfants, parle « d'une cuvette infernale, de traîtres, de salopards, de cancrelats, de cages de bambou, de pluies tièdes, [...] d'ennemis sans honneur, de soldats nus, perdus, oubliés, de morts sans sépulture, d'étendards piétinés dans la poussière des djebels... »⁶, l'abjection s'exprimant dans les corps aussi bien que dans les esprits, dans les actes comme dans les

¹ *Ibid.*, p.88.

² *Ibid.*, p.94.

³ Richard Millet, « Les frères Cavalier », dans *Trois légendes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013, p.49.

⁴ *La gloire des Pythre*, p.188.

⁵ *Ibid.*, p.300.

⁶ *Ibid.*, p.299.

paysages. La violence vengeresse qui se déchaîne sur le violeur Pierre-Marie Lavolps, dans *Le renard dans le nom*, trouve aussi un cadre propice dans les combats de la guerre d'Algérie. Selon une des versions rapportées à Siom, les frères de la victime Christine Râlé auraient réussi à se faire affecter à la même compagnie que le jeune Lavolps en Algérie et l'auraient abattu dans la confusion des combats avant de lui faire

*subir des sévices du même ordre que ceux qu'infligeaient les fellaghas aux soldats français, le mutilant, prélevant sur lui, dans le silence de la morgue où ils avaient sans doute acheté la complicité d'un infirmier, autant de parties qu'il y avait de frères, et une pour la sœur, a-t-on dit, les oreilles, le nez, les doigts, et la verge, comme les tirailleurs sénégalais, pendant la Grande Guerre, avec les oreilles des soldats allemands.*¹

La référence à la Grande Guerre renvoie à la perpétuation séculaire d'une violence qui prend la forme archaïque du règlement de compte et des mutilations.

La guerre agit aussi comme un révélateur pour Nada, qui a quitté le Liban après les affrontements de l'été 2006. Sa « longue expérience de la guerre [a] fini par [la] convaincre que les femmes ne valent guère mieux que les hommes »². Quant aux enfants, ils « sont toujours d'une extraordinaire cruauté, [elle a] pu le constater pendant la guerre civile, où [elle a] vu des garçons de douze ou treize ans tuer en jubillant des hommes mûrs »³, dit-elle, avant de s'écrier : « Personne n'est innocent ! »⁴. C'est au cours de la guerre du Liban que Sahar, la jeune doctorante libanaise travaillant sur les figures féminines dans l'œuvre de Pascal Bugeaud, découvre que son père est un assassin, lui qui, chef local d'une milice chrétienne, exécute de sa propre main des prisonniers musulmans, « exactement comme les nazis dans les Fosses ardéatines, ou les Soviétiques à Katyn »⁵. Pascal Bugeaud et Richard Millet ont eux aussi découvert la violence à Beyrouth. La « passion »⁶ des Libanais pour les armes a d'abord eu, pour le jeune Millet, une signification festive ; il raconte que « le moindre événement de la vie quotidienne était à Beyrouth une occasion de mêler les crépitements d'armes à feu aux détonations des feux d'artifice »⁷. Toutefois, Millet a expérimenté cette passion dans son corps et dans la souffrance, recevant de jeunes chasseurs de moineaux une balle dans la cuisse qui lui fit « un trou net, d'où coulait un filet de sang [qui] fit de [lui] [...] une manière de héros »⁸.

¹ Richard Millet, *Le renard dans le nom*, [2003], Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p.122-123.

² *Le sommeil sur les cendres*, p.104-105.

³ *Ibid.*, p.111.

⁴ *Ibid.*, p.132.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.353.

⁶ « Une passion » est le titre d'un chapitre consacré à la question des armes chez les Libanais, dans *Un balcon à Beyrouth*, p.46-47.

⁷ *Un balcon à Beyrouth*, p.46.

⁸ *Ibid.*, p.47.

L'écrivain dit repenser à ces moments avec « une nostalgie mêlée d'amertume »¹, selon un sentiment complexe qui colore également *La confession négative*. On retrouve dans ce récit la découverte concomitante de la violence et de l'héroïsme qui partagent le narrateur entre effroi et exaltation. L'entrée dans l'univers de la guerre s'accompagne en tout cas de diarrhées terribles qui invitent Bugeaud à plonger au fond de lui-même et de l'infâme ; elle constitue l'expérience fondatrice qui doit permettre au « Grammairien » de devenir écrivain, confirmant l'idée que pour Millet, la littérature n'existe pas sans le mal. Comme chez Céline, la méchanceté humaine une fois révélée, elle est sans cesse confirmée par les expériences de la vie en temps de paix, si bien que l'existence elle-même prend la forme d'un combat. La jeune Yvonne Pialet, par exemple, doit traverser les bois noirs à l'aube pour aller à l'école, et c'est « son Argonne à elle, depuis les bois du Montheix jusqu'au portail de l'école, parmi les voix de la nuit et les souffles des bêtes qui déambulaient dans les fourrés, elle-même pas tout à fait certaine de n'être pas une de ces bêtes de l'ombre »². Une fois encore, l'obscurité du territoire siomois renvoie ici aux labyrinthes des tranchées et à ce qu'il reste de bestial en nous.

b. Le meurtre

Interrogé par Chantal Lapeyre-Desmaison sur la cruauté de ses personnages, Millet répond :

*Il s'agit [...] d'affronter le pire, c'est-à-dire un être en tant qu'il se sépare de l'humaine condition non seulement par le mal qui est en lui (non pas sa part maudite, mais l'excès du mal dont il est la proie), mais parce que le mal prend une dimension psychologique qui le rendrait acceptable, purement pathologique. [...] Voilà des choses qui me hantent depuis l'enfance, et qui ont engendré, canalisé nombre de mes hantises, lesquelles oscillent entre le meurtre que tout être humain porte en lui (comme l'écrivain Sirieix) et le meurtre de soi.*³

La violence qui se déchaîne à la guerre, pour Millet, chaque homme la porte en lui-même, plus ou moins bien ensevelie, et ce sont les moments de déchirure, où se révèle le mal présent en tout être, qu'il cherche à décrire. Ainsi, nombre de ses personnages, et souvent ses doubles, sont des criminels ou pensent un jour à le devenir. L'écrivain Sirieix, que cite Millet, manifeste très jeune sa violence en mordant au cou l'élève qui avait souillé son livre d'excréments. Il raconte :

¹ *Ibid.*

² *L'amour des trois sœurs Pialet*, p.80.

³ *Fenêtre au crépuscule*, p.180-181.

Je me revois repoussant vivement Bessou, lui prenant à pleines dents la chair du cou que j'entailai si profond qu'il se redressa en hurlant, tandis que je me relevais, la bouche sanglante, titubant et hurlant moi aussi, aveuglé par les larmes que me tirait une joie immense [...].¹

La scène rappelle le poème en prose « Le Gâteau » de Baudelaire, qui relate la lutte fratricide à laquelle se livrent deux petits « sauvage[s] » pour un simple bout de pain que le poète leur avait donné, l'un des enfants crachant « un petit morceau sanglant » de l'oreille de l'autre qu'il a mordu. Dans ce texte, Baudelaire se livre à une sorte de parodie du mythe rousseauiste du bon sauvage qu'évoque la description initiale d'un paysage de montagne idyllique, finalement gâché par la révélation d'une violence archaïque dont les causes sont sociales (les enfants sont pauvres et affamés), mais qui trouve à s'exprimer dans des êtres si jeunes qu'ils semblent porter en eux les réflexes d'une cruauté essentielle. L'écrivain Sirieix s'affirme dès cette scène comme un personnage très baudelairien, et il n'est pour s'en convaincre qu'à rappeler la réponse faite à son professeur qui lui demande à quoi il rêve : « Aux nuages », dit-il, en référence au poème « L'Étranger », qui ouvre le recueil du *Spleen de Paris*. La référence à Baudelaire revient à la fin du roman, lorsque l'écrivain Sirieix pense avoir tué un clochard « dans la nuit du 3 au 4 janvier 1975, vers deux heures du matin, près de Fontenay-sous-Bois »². L'altercation est relatée au chapitre XIX, qui apparaît comme une réécriture du poème en prose « Assommons les pauvres ! »³, sommet de l'humour noir dans lequel le poète animé par un « Démon d'action, ou Démon de combat », entend rendre son honneur à un mendiant en le frappant avec une violence extrême, avant que ce dernier ne lui rende ses coups au double. Le poète qui le considère alors comme son « égal » lui propose de partager avec lui sa bourse. Le pastiche est insistant. Alors que la scène de Baudelaire se passait dans les faubourgs, celle de Millet se déroule dans le bois de Vincennes dans une atmosphère irréelle, puisque l'« on se serait cru dans une forêt d'ivoire »⁴, deux lieux propices à l'exploration des profondeurs de l'âme. Le clochard de Millet suit Sirieix, qui se retourne indigné, « incapable de dire si cette face boursouflée de silène était empreinte de souffrance ou secouée d'une muette hilarité. L'homme ne [le] quittait pas des yeux : il paraissait attendre quelque chose qui lui serait dû »⁵, dans une attitude qui fait écho à l'« un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes » lancé par le mendiant de Baudelaire. La réaction de Sirieix est tout aussi brutale que celle du poète, mais les conséquences en sont plus graves : il repousse l'homme « violemment », ce dernier tombe,

¹ Richard Millet, *L'écrivain Sirieix*, [P.O.L., 1992], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.221.

² *Ibid.*, p.278.

³ Charles Baudelaire, « Assommons les pauvres ! », dans *Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Gallimard, « Poésie », 1973.

⁴ *L'écrivain Sirieix*, p.271.

⁵ *Ibid.*, p.271.

sa tête heurte le trottoir et il reste inanimé entre deux voitures. Le narrateur s'assied et fume en le regardant, avec satisfaction.

Une joie singulière m'étreignit : vide de sperme, de larmes, de mots, je pissai entre les arbres ; et à voir l'épaisse buée qui s'élevait devant moi, je hoquetais de rire : j'étais seul au monde, la lune coulait dans mes veines, et tout m'était permis. J'imaginai pisser sur l'homme. Je m'approchai : il ne remuait pas ; ses yeux étaient clos ; son visage apaisé, délivré, presque enfantin, raviva ma colère ; je lui donnai un coup de pied ; il n'eut pas même un frisson.¹

Sirieix devient meurtrier par erreur, il est un criminel sans héroïsme, un « scélérat », comme le narrateur de *La chambre d'ivoire*, et pour souligner cette forme d'abjection, Millet semble avoir décidé une fois encore de remplacer le sang par les déjections. Comme dans « Assommons les pauvres ! », c'est le caractère gratuit et absurde de la violence qui choque, et pour user de termes psychanalytiques, Sirieix semble animé par une pulsion de meurtre qui se transforme en pulsion de mort, dans un *excipit* renvoyant au dénouement de *L'Étranger*, non plus celui de Baudelaire, mais celui de Camus, l'écrivain attendant patiemment sur un banc du bois de Vincennes « le moment où [il] sentirai[t] avec reconnaissance l'acier de ce quartier de lune tombant entre [s]es épaules »².

Cependant, comme le souligne Freud,

Ici pourtant apparaît une différence [entre l'homme primitif et l'homme civilisé] que l'on tiendra pour décisive dans la réalité effective. Notre inconscient n'exécute pas la mise à mort, il se contente de la penser et de la souhaiter. Mais on aurait tort de sous-estimer si totalement cette réalité psychique en comparaison avec la réalité factuelle. Elle est suffisamment significative et lourde de conséquences. Chaque jour, à chaque heure, dans nos motions inconscientes, nous écartons de notre chemin ceux qui nous gênent, ceux qui nous ont offensés et causé dommage. Le « Que le diable l'emporte », qui nous vient si fréquemment aux lèvres quand la mauvaise humeur nous fait plaisanter, et qui signifie à proprement parler « Que la mort l'emporte », c'est dans notre inconscient un souhait de mort sérieux et plein de force. [...] Nous sommes donc nous-mêmes, si l'on nous juge selon nos motions de souhait inconscientes, comme les hommes originaires une bande de meurtriers.³

On retrouve un écho direct de cette théorie dans *L'innocence*, lorsqu'Aloysius déclare à ses gardiens de prison qu'ils ont « bien voulu convenir avec [lui] que, pour autrui, chacun de nous est (idée banale au demeurant) un assassin qui ne commettra peut-être jamais son crime »⁴. C'est cette pulsion de meurtre latente que guette Millet, et qui l'inquiète autant que le crime

¹ *Ibid.*, p.272.

² *Ibid.*, p.277. On pense en effet aux dernières lignes de *L'Étranger* : « Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. » (Albert Camus, *L'Étranger*, [1942], Paris, Gallimard, « Folio », 1972)

³ Sigmund Freud, *Actuelles sur la guerre et sur la mort*, [1915], *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, 2005, p.154.

⁴ Richard Millet, *L'innocence*, Paris, P.O.L., 1984, p.139.

véritable, comme il le note dans son journal : « C'est la possibilité du Mal qui me torture, autant que le mal effectif – l'irréparable, la mort qu'on donne non pas au combat mais froidement »¹. Fantasme criminel exprimé par Tarnac l'imposteur, après que sa maîtresse l'a quitté à la terrasse d'un café. Il se lève alors et, soutenant le regard d'une femme blonde, s'imagine « faire jaillir de cette gorge si blanche, si bien offerte, un sang qui se mêlerait au rougeolement du crépuscule »². Ce rêve de meurtre revient à la fin de la nouvelle « Nadira », qui clôt *Jours de lenteur*, le narrateur imaginant se venger de son rival auprès de la belle Nadira en lui coupant la tête avec un sabre de samourail. L'évocation du meurtre est particulièrement troublante, à cause du glissement qui s'opère du conditionnel à l'indicatif. Ainsi, le jeune homme attend le moment où il

*abattraï[t] [le sabre] sur la silhouette autour de laquelle [il a] piétiné en dansant dans ce qui était du sang ou une immense et lourde chevelure bouclée, avant d'aller tailler à grands cris le buis où [il a] fini par [s]'allonger pour attendre les premiers cris de l'aube.*³

Comme dans *L'écrivain Sirieix*, on ne saura pas si le crime est véritablement commis, l'important résidant bien plutôt dans cette pulsion de meurtre intérieure qui s'empare soudain des personnages.

À Siom, la mise à mort des animaux est à plusieurs reprises décrite comme une initiation à la violence froide, transmise par les pères ou les ancêtres. Ainsi le père Piale emmène-t-il Amélie, alors âgée de onze ans, à la chasse, la rattrapant lorsqu'elle s'enfuit avec le lièvre qu'il a touché, blessé, et qu'elle veut soigner, lui arrachant l'animal des bras pour l'achever avant de demander à sa fille de le dépecer, puis de le manger en ragoût le soir-même⁴. Millet réécrit l'épisode dans *Ma vie parmi les ombres*, racontant qu'à l'approche d'une visite de sa mère, Louise avait demandé à Pascal de choisir un lapin dans le clapier. Le jeune garçon, croyant qu'elle voulait lui offrir l'attendrissante bête, découvrit l'« exemplaire cruauté » de sa grand-mère lorsqu'elle lui arracha le lapin des mains avant de « le pendre par les pattes à un clou planté dans la porte de la cave »⁵. L'abattage de l'animal et son dépeçage sont ensuite minutieusement décrits, développant l'idée, introduite dès *L'angélu*⁶, que l'écriture est un travail de boucher, qu'à l'origine de l'œuvre se trouve « la cochonnerie », « l'écorchement rituel, part obscure de l'acte d'écriture »⁷. L'épreuve initiatique ultime consiste à éliminer des

¹ *Journal*, t.II, 13/VIII 1996, p.64.

² Richard Millet, *Tarnac*, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2010, p.18.

³ « Nadira », dans *Jours de lenteur*, p.87.

⁴ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.242.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.328.

⁶ Rappelons que le père du compositeur est boucher.

⁷ Bruno Chaouat, « Rhapsodie sur le thème de l'idiotie », art.cit., p.68.

portées de chats et de chiens¹, acte auquel ni Bugeaud, ni Millet ne peuvent se dérober, l'écrivain expliquant dans *Tuer* que s'il avait refusé de tuer ces bêtes, il serait passé « pour une "fille", et [il] se serai[t] mis au ban de la communauté villageoise »². C'est l'occasion pour Bugeaud de constater à son tour que « [t]uer ne s'apprend pas [...] ; c'est un acte qu'on porte en soi sans forcément le commettre »³ et de découvrir « le bourreau qu'il y a en tout être »⁴. Les meurtres à Siom sont d'ailleurs nombreux et donnent lieu à de multiples récits, primaires ou secondaires, confirmant la permanence du Mal. On peut évoquer le meurtre d'une petite fille par son propre père, qui retourne ensuite l'arme sur lui, dans la nouvelle « Cœur blanc »⁵, de Christine Râlé, violée puis étranglée dans *Le renard dans le nom*, celui de Lam, personnage de *Ma vie parmi les ombres* que l'on retrouve dans la forêt de Toy-Siom où il se prostituait, « la gorge tranchée » et « la face écrasée à coups de pierre »⁶, victime d'un amant, ou encore celui d'Idil, tuée par un beau-frère jaloux souhaitant la punir de sa liaison avec l'instituteur Bugeaud, dans *Dévotions*.

c. La sexualité

Tous sont des crimes passionnels, révélant une bestialité liée à la sexualité que Bugeaud souligne dans *La confession négative* en décrivant le visage crispé de son compagnon Iskander lorsqu'il tirait sur un ennemi et qu'il « ahanait comme s'il se délivrait dans le ventre d'une femme » :

*Le visage du guerrier n'est pas plus beau que celui du tueur ou de l'amant en train de jouir : même laideur, pourrait-on dire, vu qu'il s'agit d'exténuer en soi quelque chose d'extraordinairement obscur, et qui rend le fait de tuer aussi proche de la prière que de l'acte sexuel ou de l'écriture.*⁷

La perversion humaine prend en effet souvent la forme de la sexualité dans l'œuvre de Richard Millet, notamment lorsqu'elle est conjointe à la scatologie. On pense à la première jouissance de l'écrivain Sirieix, avec Léone, qui lui a montré juste avant comment pissent les filles⁸, ou au

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.328-329.

² Richard Millet, *Tuer*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.100-101. « Tuer, voilà ce que j'ai appris, enfant, à la campagne, devant les serpents et les bêtes nuisibles, ensuite à Beyrouth, face à l'ennemi « palestino-progressiste » », confirme Millet dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012 (p.56).

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.480.

⁴ *Ibid.*, p.494.

⁵ « Cœur blanc », dans *Cœur blanc*, p.17.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.571-572.

⁷ *La confession négative*, p.222.

⁸ *L'écrivain Sirieix*, p.210-211.

jeune Pascal Bugeaud qui éprouve ses premiers émois amoureux en la possession de la culotte de la sœur de son ami Jean-Louis Toulx. Cette culotte, souillée, éveille le désir de l'adolescent car, comme le lui explique son camarade, « l'odeur de la femme était pourtant là, mystérieuse, subtile, [...] dans ce mélange de parfum et d'immondice, de savon et de sueur »¹. La plupart du temps, l'alliance entre sexualité et scatologie n'a rien d'innocent, et ce sont des scènes autrement plus vicieuses que livre Millet dès les premiers récits qui apparaissent comme de courts romans de formation, comme si en découvrant la sexualité, les personnages faisaient l'expérience de l'abjection du corps, dont l'excrétion ne serait qu'une forme d'expression. Dans *La chambre d'ivoire*, le narrateur découvre d'abord une sexualité incestueuse avec un frère présenté comme un double, un jumeau dont il recueille la semence lorsque ce dernier se fait jouir au fond du jardin. Plus tard, lorsqu'il refuse les avances de la jeune Pauline s'offrant à lui dans le train couchette qui les mène en Espagne, il se réfugie dans les toilettes dans lesquelles il découvre un sol couvert d'excréments². À Barcelone, il passe finalement la nuit avec Pauline mais éprouve ensuite une vive répulsion pour la jeune femme qui semble trouver son expression dans les maux de ventre qui le tourmentent le lendemain³. Il n'est pas anodin que l'une de ses lectures soit alors *Le bleu du ciel* de Bataille⁴, dont la première scène mêle également érotisme et scatologie puisqu'elle relate la débâcle physique du personnage de Dirty, dont le narrateur est follement amoureux. Le jeune Sirieix, lui aussi, découvre la misère physique de l'homme à travers l'expérience conjointe de la scatologie et de la sexualité. Il assiste en effet dans la scierie de son père à une scène peu commune puisqu'il surprend l'un des ouvriers le pantalon sur les chevilles qui le fixe du regard et se met à déféquer tout en gémissant d'aise. Puis, l'homme commence à se masturber, révélant au garçon la vérité de cet acte qui lui était jusqu'alors inconnu. Toutefois, la véritable perversion de l'ouvrier ne se révèle qu'ensuite, lorsqu'il accuse d'adultère la mère de l'enfant. Le narrateur, qui était jusqu'alors resté stoïque, s'évanouit. Cette scène apparaît comme la réécriture d'un passage de *L'angélus* où le narrateur, adolescent, se trouve lui aussi placé dans la situation de voyeur et découvre un employé du père lui révélant tout à la fois la sexualité et le vice. En effet, il aperçoit un jour Firmin, « le plus âgé des apprentis, pantalon baissé jusqu'aux mollets, tablier noué autour du torse, en train de besogner – comme on dit à Siom pour nommer l'acte de chair – une carcasse de vache commodément

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.297.

² *La chambre d'ivoire*, p.148.

³ *Ibid.*, p.151.

⁴ Millet dit l'importance que ce texte a eue pour lui dans *Place des Pensées*, avec *L'expérience intérieure*, *L'impossible*, ou encore le film *Cris et Chuchotements* de Bergman, « dans [s]a confrontation au mal » (*Place des Pensées : sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2007, p.66).

disposée sur un établi »¹. Dans *L'écrivain Sirieix*, c'est par la scatologie que Millet souligne la perversité de la situation, ramenant aussi la sexualité à ce « reste de terre » qui relève d'un instinct primitif, d'une forme d'animalité qui était révélée, dans *L'angélu*s, par la carcasse. Seize ans plus tard, dans *Dévorations*, c'est en alliant de nouveau sexualité et excréation que Millet révèle la perversion aux yeux de son héroïne Estelle. Quittant une soirée pour se soulager dehors, elle est abordée par un homme barbu et coprophile :

*[il] me disait qu'il me lécherait bien la chatte, même pleine de pisse, et aussi le cul, si j'avais fait autre chose que pisser, ça ne le gênerait pas : bien au contraire, il y trouverait plus de goût qu'aux tartes, cakes et quatre-quarts qu'on s'apprêtait à servir dans le premier jardin.*²

Estelle est horrifiée par ces déclarations et pourtant, son amie Cécile déclare pour la taquiner, que si Bugeaud « le [lui] demandait, [elle] boufferai[t] sa merde »³. Pascal Bugeaud a également été confronté à la troublante érotique de l'analité face à une vieille cliente de l'hôtel du Lac se plaignant qu'il n'y ait pas de toilettes à l'étage et dont il doit changer le seau chaque matin :

*[...] il me fallait donc monter chercher son seau hygiénique, le vider, le nettoyer à l'eau de Javel, et le lui remonter avant de partir pour La Belote, entrant dans la chambre où elle dormait encore, le plus souvent, mais où il m'est arrivé de la surprendre sur le seau, me faisant face, sans qu'elle prît la peine de ramener sa chemise de nuit sur ses cuisses violacées, se délivrant avec bruit, les yeux mi-clos, avec sur les lèvres un sourire que je n'ai pas oublié et qui me fait penser que le plaisir qu'elle tirait de l'excrétion n'était pas plus éloigné du plaisir sexuel [...].*⁴

On trouve un dernier exemple du lien intime qui rattache scatologie et perversion sexuelle dans l'évocation que fait Rebecca du couple probablement incestueux que forment une mère et son fils, « près de la chambre duquel il fallait cependant se rendre pour se servir des toilettes, aucune chambre n'en comportant, ce qui faisait du couple le gardien des ventres »⁵.

Le modèle sadien vient évidemment à l'esprit, notamment les épisodes scatologiques des *Cent vingt journées de Sodome*⁶. Toutefois, loin d'être exaltées, ces déviances sexuelles sont bien plutôt condamnées par Millet et ses personnages. Toute sexualité est pour eux fondamentalement fautive, notamment parce qu'elle ravale les hommes au rang de bêtes. Millet ne cesse ainsi de décrire cette « plaie qui se forme au ventre des garçons et des filles et qui ne se refermera pas », « cette ceinture de feu autour des reins [ni] cette couronne de flammes qui

¹ *L'angélu*s, p.36.

² *Dévorations*, p.200.

³ *Ibid.*, p.190.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.477.

⁵ *Une artiste du sexe*, p.85.

⁶ Millet raconte avoir découvert *Les cent vingt journées de Sodome* juste avant de retourner au Liban, au début de la guerre civile. Voir *Ma sœur vierge Emily Brontë*, Paris, La Guêpine, p.51.

les aveugle »¹, ce « rat »², ce « renard qui [...] dévore les entrailles »³, ce « loup [...] poussé par la peur autant que par la faim »⁴ dont parle aussi Estelle et qui la fait descendre chaque nuit dans un « souterrain [...], plus profondément que dans la crypte de la basilique d'Orcival, en Auvergne, où Cécile [l]'avait emmenée un dimanche »⁵. Bugeaud lui-même, qui livre ses moindres secrets au fil des romans de Millet, se compare souvent à un animal. Alors qu'il évoque une fois encore sa manie de se soulager dans le jardin lorsqu'il habitait chez sa grand-mère Louise, il déclare : « Je redevenais sauvage, distant, lointain »⁶, expression reprise en anaphore dans l'*incipit* de *La fiancée libanaise*, qui s'ouvre sur ces mots : « Je redeviens sauvage »⁷. La vie du corps renvoie l'homme à son animalité et, si Pascal Bugeaud insiste beaucoup sur le travail de ses entrailles, il s'imagine par ailleurs, lui qui ne connaît pas son père, fils de sa mère et du cochon que l'on égorge au moment de sa naissance et dont les cris se sont confondus aux siens⁸, dans une scène qui rappelle à la fois Chateaubriand et Zola⁹. « Que je sois le fils de ma mère et du cochon, cela devait néanmoins se dire : j'y songeais bien, moi, non pas pour peiner ma mère ou voir s'épaissir un mystère auquel s'attachait de la honte, mais parce que les animaux avaient, si j'ose dire, droit de cité dans le monde de Siom »¹⁰. Quelques pages plus loin, c'est l'expression « Mon père l'astrakan »¹¹ qui vient à l'esprit de Bugeaud, alors que sa grand-mère l'enveloppe d'un manteau en peau d'animal, un soir qu'il s'endort dans le salon. Bugeaud est bien un anti-héros, né non plus de l'union d'un mortel et d'un Dieu, mais d'un mortel et d'une bête.

La bestialité des hommes est un motif récurrent dans l'œuvre de Millet, le plus souvent associé au thème de la sexualité, et la société urbaine et policée apparaît alors comme une façade trompeuse ne parvenant pas à masquer la forêt du désir dans laquelle évoluent en vérité les êtres. Millet emploie fréquemment les verbes « ululer », et surtout « ahaner »¹², pour évoquer

¹ *Le renard dans le nom*, p.22 et 59.

² *Dévotions*, p.168.

³ *Ibid.*, p.178.

⁴ *Ibid.*, p.180.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p.279.

⁷ Richard Millet, *La fiancée libanaise*, p.13 et 16.

⁸ *Ma vie parmi les ombres*, p.222.

⁹ Bruno Chaouat y voit un « écho dérisoire des *Mémoires d'outre-tombe* et des cris de François-René étouffés par le mugissement des vagues (« Rhapsodie sur le thème de l'idiotie », art.cit., p.68). On peut aussi penser à l'accouchement de Lise dans *La terre* d'Emile Zola, qui est traité en parallèle avec la mise à bas de la Coliche, qui est sa vache. Voir Emile Zola, *La terre*, [1887], Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2006, p.253. L'animalisation des personnages est par ailleurs récurrente dans ce roman.

¹⁰ *Ma vie parmi les ombres*, p.240.

¹¹ *Ibid.*, p.245.

¹² On peut prendre pour exemple cette citation tirée de *L'amour des trois sœurs Piale* : « Et lui, je jeune amant, qui venait de faire ululer d'une autre façon Sylvie Dézenis et qui avait ahané sourdement avec elle, il songeait

les gémissements de ses personnages pendant l'amour. Les hommes sont des prédateurs, des « dévrateur[s] »¹, des « bêtes sauvages » charmées par Mlle Peyroux², des « loups »³ ou des « sangliers »⁴ tournant autour des prostituées asiatiques à Bâle, « le monde étant plein de bergers, de chiens, de moutons, de sangliers, et de chasseurs »⁵. Les femmes quant à elles sont des proies, telle la narratrice de « L'offrande méridienne », à qui la vieille Léa interdit d'uriner dans le pré, comme elle en avait l'habitude, dès lors qu'elle a ses règles, de peur qu'elle ne finisse comme Christine Râlé, ou Suzon Pythre, que les garçons de Siom ont un jour attachée toute nue à un bouleau, lui enfonçant un bâton entre les cuisses jusqu'à ce que son sang coule⁶. Plus qu'une dévoration, l'amour charnel s'apparente à un sacrifice, une mise à mort, la femme apparaissant alors comme un tribut offert à l'homme-Minotaure. Sans qu'il soit cité, c'est bien au mythe du Minotaure que l'on pense une fois encore au début de la nouvelle « Le soldat Rebeyrolles »⁷, lorsque nous est présenté ce Propriétaire qui semble posséder un village entier, à qui sont livrées des jeunes filles, et qui cherche d'ailleurs à violer celle qu'il a offerte au soldat en guise de bienvenue. Le Minotaure, c'est le désir dévorant, ce monstre qui se nourrit d'hommes et contre lequel ils tentent de lutter en vain, comme le suggère le narrateur du *Goût des femmes laides* :

*C'est pourquoi je disais en commençant que la plupart des hommes ratent leur vie sexuelle – c'est-à-dire (et sans vouloir ramener une vie au tout-sexuel, comme on parle de tout-à-l'égout) leur existence, puisque vivre c'est apprendre à dompter ce minotaure qui est en nous, à le tuer, parfois, ou bien, c'est plus fréquent, à lui offrir son tribut de jeunes gens tout en attendant celui, plus beau que les autres, qui viendra le délivrer.*⁸

À Siom, cette même souffrance ronge Alain Chèze, que singularise son homosexualité et qui porte sur son visage, à la fin de sa vie, « les tares de ceux qui n'ont pas su tuer le minotaure au fond de leur propre labyrinthe »⁹. On retrouve cette interprétation du personnage mythologique du Minotaure comme « mauvaise conscience, cela même qui est tapi au fond du labyrinthe que

[...] » (p.83). Le terme apparaît aussi notamment dans la nouvelle « Forêt perdue », extraite du recueil *Trois légendes*. p.70, ou dans *La gloire des Pythre*, p.291.

¹ *L'Orient désert*, p.77.

² « Forêt perdue », dans *Trois légendes*, p.68.

³ *Tarnac*, p.73 ou *La fiancée libanaise*, p.81.

⁴ *La fiancée libanaise*, p.81.

⁵ *Le sommeil sur les cendres*, p.65.

⁶ *La gloire des Pythre*, p.290.

⁷ « Le soldat Rebeyrolles », dans *Sept passions singulières*, Paris, P.O.L., 1985, p.101-119.

⁸ *Le goût des femmes laides*, p.230. Dans *L'amour mendiant*, Millet parlait déjà de ce « minotaure [qui] est en nous – aveugle, le plus souvent » (*L'amour mendiant : notes sur le désir*, [P.O.L., 1996], La Table Ronde, « La petite vermillon », 2007, p.51).

⁹ *Ma vie parmi les ombres*, p.192.

chacun est pour soi »¹, ou encore « projection sexuelle du Temps »², dans *L'Être-bœuf*, court texte de Millet d'abord publié dans la revue *Littératures*, en 2011. L'écrivain y évoque un dîner passé avec des amis au Beirut Cellar, un restaurant beyrouthin, au cours duquel lui et son ami Élie Ayache ont mangé une côte de bœuf, quand ils ont tout à coup remarqué, présidant une table voisine où se trouvait une famille réunie pour une communion, un homme

immense, la tête rase, les épaules larges, le cou épais, semblable à un Cosaque hollywoodien qui retient des héros en otage et à qui une jeune femme finit par se sacrifier pour obtenir la liberté de tous [...].

*C'était le bœuf, l'inattendue épiphanie de la bête dont nous avons mangé des côtes, et qui se tenait là, devant nous, au centre de la salle [...].*³

Cet homme devient alors aux yeux de Millet une allégorie du bœuf. Être-bœuf, Minotaure, « incarnation évidemment sexuelle »⁴, « bœuf-taureau », il observe d'un œil attentif l'excitation naissante du jeune communiant qui s'est mis à danser avec sa tante et des jeunes filles, se métamorphosant à son tour en « taurillon furieux »⁵. Tous deux incarnent alors le caractère archaïque des rites sexuels, la dimension primitive du désir charnel.

Ainsi, les relations entre les hommes et les femmes sont-elles souvent décrites comme des scènes de chasse, comme dans cet « ouvrage », tapisserie ou broderie, sur lequel Suzon travaille, dans *La gloire des Pythre*, quand elle reçoit la visite de cet Espagnol qui la désire tant, représentant une « chasse au cerf au fond d'un bois assez sombre »⁶. La métaphore est très claire, et se trouve reprise dans la nouvelle « Tête de biche », dans laquelle la narratrice, qui a subi plus jeune un viol, se perçoit comme une proie potentielle pour son mari et ses amis chasseurs, auxquels elle laisse penser qu'elle pouvait elle aussi « être tuée, avec de beaux regards de noyée »⁷, comme celui de la biche empaillée en devanture d'une boutique. Millet y revient également dans la partie « Le pavillon de chasse », qui clôt *Une artiste du sexe*. Sebastian y retrouve en effet Rebecca chez un cousin de Bugeaud, en présence de Monique, la maîtresse de leur hôte, et de Jimmy, un astrophysicien américain qui accompagne Rebecca. Le dépeçage de la biche qu'entreprend le cousin au début de la soirée semble symboliser le prochain sacrifice des femmes face à ces chasseurs prêts à se battre, pour Rebecca en particulier, qui a éveillé la rivalité entre Sebastian, Jimmy et Bugeaud. Rebecca y voit d'ailleurs une scène parfaitement littéraire. D'après elle, c'est « quelque chose comme ça qu'il fallait décrire : le

¹ Richard Millet, « L'Être-bœuf », *Littératures*, n°63, 2010, p.182.

² *Ibid.*, p.179.

³ *Ibid.*, p.180.

⁴ *Ibid.*, p.181.

⁵ *Ibid.*, p.181.

⁶ *La gloire des Pythre*, p.288.

⁷ « Tête de biche », dans *Corps en dessous*, p.15.

dépeçage d'un bel animal tué au bord d'un étang pour être mangé par des humains dont la faim recouvrait un appétit d'une autre nature, sombre, archaïque, démesurée »¹. La situation finit toutefois par se renverser, puisque c'est la proie, Rebecca, qui choisira son partenaire en élisant Sebastian, à qui elle avait promis de se donner un jour sans préservatif. Ainsi Millet ne fait-il pas des femmes de fragiles créatures, et le rapport de force se renverse-t-il souvent. C'est le cas de cette femme trompée tant d'années qu'elle « avait porté haut des cornes qui faisaient d'elle une biche blessée »² et qui obtient en quelque sorte vengeance, lorsque l'âge affaiblit son mari et qu'elle « le veillerait désormais comme on le fait d'un cochon gras promis au couteau de l'égorgeur »³. Bugeaud, lui aussi, croise à Stockholm des adolescentes dont le regard le renvoie là où il aurait dû se « tenir, dans la forêt, avec les loups et les cerfs, semblaient-elles [lui] dire, elles qui ignoraient encore que le désir court bien au-delà des générations »⁴. Parfois, c'est le désir lui-même qui rend les hommes vulnérables, comme ce Jean-Raymond, dont le sexe est si grand qu'il ne peut pénétrer le ventre d'une femme, contraint alors de se soulager « la nuit, au bord du lac ou au fond des bois, se délivrer de cette semence qu'il faisait jaillir en bramant comme un cerf, avec des larmes de sang, et comme [le narrateur] avai[t lui] aussi envie de bramer devant le bassin aux nénuphars »⁵.

Cette vulnérabilité féminine qui se mue en puissance est au cœur du mythe d'Actéon, auquel Millet fait référence, de façon plus ou moins directe, tout au long de son œuvre, peut-être en souvenir du *Bain de Diane* de Klossowski⁶, pour lequel il disait son admiration dès 1975⁷. Dans ce mythe relaté par Ovide, le chasseur Actéon est transformé en cerf pour être livré à ses propres chiens par Artémis qui le punit ainsi de l'avoir contemplée en secret, alors qu'elle prenait son bain. C'est d'abord une Diane fière mais bientôt déçue que Millet met en scène dans *L'amour des trois sœurs Piale*. Il s'agit d'Amélie, la plus jeune des sœurs, femme puissante et pourtant soumise aux regards des hommes, à commencer par Éric, le fils bourgeois des Barbatte, dont les Piale sont les valets. Un premier pas vers le mythe d'Actéon est fait lorsqu'Yvonne, l'aînée, baigne sa sœur Lucie, l'innocente, dans le lac de Siom, toutes les deux

¹ *Une artiste du sexe*, p.209.

² « La louve », dans *Trois légendes*, p.19.

³ *Ibid.*, p.19.

⁴ *La fiancée libanaise*, p.264.

⁵ « Nadira », dans *Jours de lenteur*, p.83. On retrouve la métaphore dans *Une artiste du sexe*, « les hommes bramant devant [la routine] comme devant les femmes qu'ils convoitent » (p.113).

⁶ Klossowski Pierre, *Le bain de Diane*, [Jean-Jacques Pauvert, 1956], Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.

⁷ *Journal*, t.I, 5/XI 1975 ; « Klossowski : *Le bain de Diane*. Rares les textes contemporains qui me donnent un plaisir aussi inquiet. » Dans *Place des Pensées*, Millet confirme l'importance qu'a eue pour lui ce texte : « *Une vie*, les *Carnets* et les *Études* de Laporte m'ont autant accompagné que *Le Bavard* ou *La Chambre des enfants*, de Des Forêts, ou *Le Bain de Diane* de Klossowski » (p.46).

nues, et riant sous le regard de la mère de Sylvie qui les surprend sans se faire voir. La scène est sensuelle et joyeuse, et s'il n'y a pas ici de voyeur masculin, les prédateurs qui menacent Lucie sont évoqués dans les pages précédentes, le narrateur suggérant même que Lucie aurait subi un viol, puisqu'elle se met à ululer « comme une bête » dès qu'elle aperçoit un homme. Plus tard, la jeune Amélie s'impose en nouvelle Artémis lorsqu'elle devient la maîtresse de la forêt du Montheix, dont elle est nommée régisseuse, à dix-neuf ans à peine. Elle sait tenir les hommes à distance et lorsque le vieux Thaurion, le régisseur des bois alors semblable à un « cyclope » ou à un « minotaure »¹, les surprend elle et sa sœur « dans les bois du bas, vers le lac »² et porte la main à sa poitrine, elle le blesse à l'épaule d'un coup de serpette. Pour tenir son nouveau poste, Amélie s'installe peu après au château du Montheix avec ses deux sœurs et, à son arrivée, s'accroupit en riant pour « pisser »³ sur la dalle de seuil, bientôt rejointe par Lucie. Thaurion, qu'Amélie a changé en « un vieux sanglier grisonnant »⁴, reste cette fois-là un spectateur caché. Lui qui incarne la nuit, « la grande nuit des hommes blessés, des solitaires », réprime son cri contre un mur de granit sur lequel il croit goûter le « jet d'urine dorée qui jaillit d'un ventre de femme »⁵. Amélie débroussaille en quelques mois la forêt du Montheix, si bien que les Siomois la comparent à une « enchanteresse » qui aurait charmé, non seulement « Thaurion et le fils Barbatte, mais les arbres aussi »⁶, jusqu'au jour où un hêtre lui tombe dessus, écrasant ses deux jambes « comme un homme trop puissant qui aurait eu ce qu'il voulait de cette sauvageonne »⁷, de cette « vierge »⁸, et la laissant invalide. Amélie, autrefois divinité des forêts, devient « Diane infirme »⁹ et fait de Thaurion son porteur, continuant de parcourir les bois, assise en amazone sur son épaule, « comme un centaure à figure de femme : une centauresse »¹⁰. La convocation des différents mythes confère une nouvelle fois un caractère légendaire aux personnages. Elle vise toutefois surtout à poser la relation hommes-femmes sous les signes du regard, du désir toujours inassouvi et, comme le soulignait Klossowski à propos du mythe d'Actéon, des images contradictoires : « virginité et mort, nuit et lumière, chasteté et séduction »¹¹. On y voit l'introduction de l'accroupissement féminin comme figure millettienne de l'érotisme, mais aussi la remise en cause du libre-arbitre de l'homme, qui n'est en réalité

¹ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.247.

² *Ibid.*, p.199.

³ *Ibid.*, p.250.

⁴ *Ibid.*, p.247.

⁵ *Ibid.*, p.250.

⁶ *Ibid.*, p.256.

⁷ *Ibid.*, p.259-260.

⁸ *Ibid.*, p.261.

⁹ *Lauve le pur*, p.139.

¹⁰ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.139.

¹¹ Pierre Klossowski, *op.cit.*, p.9.

qu'un serf-arbitre, pour ne pas dire un « cerf-arbitre »¹, soumis à la grâce d'une femme érigée au rang de divinité.

Prédateur et voyeur, tel est aussi Pierre-Marie Lavolps, sombre figure du *Renard dans le nom* (*vulpes* signifie « renard », en latin) dont tout nous laisse à penser qu'il a sauvagement violé puis assassiné Christine Râlé. Or, l'une de leurs rencontres se déroule au lac de Siom, où la jeune Christine avait l'habitude de se baigner en compagnie de « ses camarades des fermes voisines qu'elle retrouvait sur la route de Lestang, malgré le frère aîné qui trouvait indécent qu'elle allât se montrer nue à tout le monde »². Pierre-Marie apparaît « de l'autre côté du lac » ; il « sortait du bois lentement, comme une bête qui a soif et descend avec prudence dans l'eau »³, dévoilant la beauté de son corps et de sa peau, préfigurant l'assassin qu'il deviendra. Dans *La voix d'alto*, c'est la deuxième partie du mythe qui se trouve convoquée lorsque Philippe Feuillie, côtoyant sa maîtresse Nicole apeurée par l'éclipse qui se déroule ce jour-là à Paris, déclare : « il me semblait que le seul bruit de ma déglutition suffirait à la faire sursauter, à se dresser pour me maudire, me chasser, me transformer en animal, me faire bouler dans l'escalier, oui, être ce lièvre, ce renard, ce cerf blessé qu'on découvrirait après l'éclipse, gisant la tête ouverte au bas de l'escalier »⁴. Comme dans le mythe d'Actéon, l'homme prédateur risque à tout moment d'être foudroyé par la déesse-femme. C'est bien ce que craint Bugeaud dans *La fiancée libanaise*, lorsqu'il évoque sa rencontre avec Claudia, dont il n'a pu caresser le sein magnifique, « certain que la pure Claudia en serait peut-être morte et moi changé en cerf »⁵. Quelques pages plus loin, après une relation manquée avec une femme rencontrée dans une galerie d'art, il raconte que « le vent de la nuit aurait pu [l]'emporter, [le] rendre fou, [le] transformer en pur brame de cerf »⁶.

La métamorphose d'Actéon est donc un mythe structurant de l'imaginaire milletien révélant la violence du désir sexuel qui menace tout homme de retourner à sa condition animale, dans une relation où hommes et femmes sont tour à tour victimes et bourreaux. C'est toutefois dans la nouvelle « Diane accroupie », figurant dans le recueil *Jours de lenteur*, que la réécriture du mythe d'Actéon est la plus aboutie, et la plus ouvertement assumée. L'unique, longue et

¹ *Ibid.*, p.91. Klossowski dit à propos d'Actéon : « Dans tous ces mouvements qui furent peut-être les siens, on peut en tout cas relever : une folle surestimation du libre arbitre aux dépens de la grâce (pour ne point introduire ici la notion du cerf-arbitre) ; une inquiétante absence de naïveté, une incompréhension totale de l'éternel féminin au sein de la divinité, un parfait malentendu au sujet de la nature ludique des dieux. »

² *Le renard dans le nom*, p.52.

³ *Ibid.*, p.53.

⁴ *La voix d'alto*, p.263.

⁵ *Ibid.*, p.63.

⁶ *Ibid.*, p.263. Dans *Intérieur avec deux femmes*, Bugeaud évoque également « l'interminable plainte du mâle, son brame tout à la fois brûlant et faux » (p.128-129).

sinieuse phrase qui constitue les cinq pages de ce court texte exprime la fascination qu'exerce Diane, jeune vierge siomoise d'une grande beauté sur celui qui semble être un de ses camarades de classe et qui la suit un jour à travers les bois jusqu'à la petite île en forme de cœur, « ou, même, du triangle qui est au bas du ventre des femmes »¹. Là, elle entre en contemplation, avant de baisser son pantalon pour uriner sur le sable, ramenant l'eau des vagues pour se laver puis, lançant un regard de fureur lorsqu'elle aperçoit enfin celui qui l'épie. Le narrateur est alors

*renvoyé au fond des bois, changé en une sorte de bête, la tête couronnée de ronces et de branchages qui [lui] déchiraient le front, les mains, les jambes, saignant, suant, bramant [s]a honte, en reculant vers l'à-pic d'où [il est] tombé dans l'eau, le rire de Diane s'élevant alors jusqu'aux confins du lac et de la vallée, et même, dit-on, au plus profond de ces terriers enfumés que sont nos âmes.*²

Tous les éléments du mythe sont présents : la vierge magnifique, le bois, la naissance du désir, le voyeurisme, l'eau qui lave, la métamorphose en cerf et la victoire de la femme sur l'homme, dans une transposition qui désamorce toutefois le tragique du mythe en remplaçant la mort du voyeur par sa chute comique, comme pour rappeler, après Klossowski, « la nature ludique des dieux »³. Millet rend le mythe familier en le déplaçant à Siom, mais aussi en reprenant un élément qui en était absent, et qu'il avait déjà introduit dans *L'amour des trois sœurs Piaie*, l'accroupissement. L'urine n'est pas nommée, c'est de « l'or »⁴ que fait jaillir Diane sur le sable ; la métaphore montre que, loin de faire déchoir Diane, cette posture renforce l'érotisme de la scène, mais aussi sa dimension archaïque.

*

Cette part obscure que chaque homme porte au fond de lui, et à laquelle renvoient les excréments qui se terrent dans ses entrailles, a donc l'ambivalence de l'humanité : innocente, en ce qu'elle est constitutive de notre essence, elle renvoie aussi aux pulsions négatives de meurtre, de mort, de dévoration d'autrui, autrement dit au Mal. Pour Millet, la scatologie, comme le désir et la violence, doit être apprivoisée, contenue, mais aussi assumée, et regarder en face nos déjections revient à prendre conscience de la perversion fondamentale de tout homme.

¹ « Diane accroupie », dans *Jours de lenteur*, p.26.

² *Ibid.*, p.29.

³ Pierre Klossowski, *op.cit.*, p.91.

⁴ « Diane accroupie », p.28.

C. Les égouts de l'enfer

a. *Présences du Démon*

« Je cherchais à dire purement le *mal* (comme Jouhandeau, Genet, Bataille), dans une épaisseur langagière qui fût une transparence »¹, résume Millet, évoquant ses premières ambitions littéraires. L'influence de ces trois auteurs est patente mais, comme l'a noté Mathias Rambaud², l'originalité de Millet est de convoquer dans ses œuvres la figure oubliée du Diable, s'inscrivant par là-même à contre-courant de la tradition littéraire moderne décrite par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté dans un recueil consacré aux *Puissances du Mal*³. Étudiant l'évolution de ses représentations aux XVIII^e et XIX^e siècle, Pierre Glaudes met en évidence un mouvement d'« *intériorisation* » du mal⁴ qui se traduit par l'abandon progressif de ses figures traditionnelles, « diable, démon, succube, incube, monstres divers [...] au profit d'expériences qui sont avant tout intérieures »⁵. On croit de moins en moins à l'existence du diable et, lorsqu'il apparaît encore dans les textes littéraires, c'est pour figurer de façon métaphorique le mal qui est au fond de l'homme. Cette tendance se confirme au XX^e siècle, le diable étant mort en même temps que Dieu. La jeune Albane, personnage qui incarne l'artiste contemporaine dans le roman *Province* paru en 2016, le dit elle-même : « [...] le temps des démons littéraires est clos [...] »⁶, quand Millet ironise sur la place qu'il donne à Satan dans son œuvre, imaginant un de ses détracteurs qui s'exclamerait : « Comment ! Vous convoquez le Démon hors de ses figurations hollywoodiennes ? Vous êtes en retard de trois siècles ! »⁷. Il existe pourtant des exceptions notables à cette tendance, en particulier chez Gide, ou chez Bernanos, dans *Sous le soleil de Satan*, dont l'influence est très forte sur Millet. Ce dernier affirme à plusieurs reprises son attachement au christianisme et, se rattachant là encore peut-être au sillon creusé par Huysmans, avec son roman *Là-bas*, fait fréquemment référence à Satan, qu'il nomme aussi le Démon. Millet note ainsi : « Je crois au démoniaque »⁸, ou encore : « je

¹ « Le Sentiment du désordre », dans *Le sentiment de la langue*, p.230.

² Mathias Rambaud, « La distance, l'adresse et la prière : figures de l'intransitivité chez Richard Millet », dans Mathias Rambaud (dir.), *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.255-256.

³ Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, *Puissances du Mal*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

⁴ Pierre Glaudes, « Naissance du mal moderne : éléments d'une redéfinition entre Lumières et Romantisme », dans *Puissances du Mal, op.cit.*, p.28.

⁵ *Ibid.*

⁶ Richard Millet, *Province*, Paris, Léo Scheer, 2016, p.154.

⁷ *Déchristianisation de la littérature*, p.36.

⁸ *Harcèlement littéraire*, p.53.

crois que certains êtres sont réellement la proie du démon »¹. Dans un billet intitulé « L'Enfer n'existe pas »², il se scandalise d'ailleurs de la déclaration qu'aurait faite le pape François à ce sujet et de l'incrédulité de ses contemporains, qui ne peuvent alors plus comprendre la littérature, pour lui tout entière attachée à la question du Mal, à commencer par *Les frères Karamazov*. Il loue ainsi Antonin Artaud pour être « l'un des rares modernes à avoir parlé de l'enfer »³. Dans la préface qu'il donne au premier volume du *Journal*, Millet mentionne d'ailleurs la « rencontre avec le Démon »⁴ comme l'une des « expériences fondamentales » qu'il a eues. Il l'évoque pourtant dans cette étrange note : « †... Cette nuit, en revenant chez moi, Satan, debout le long de la voie du RER, tourné vers moi et me voyant sans me regarder et y voyant au plus ténébreux de moi – comme au-delà du temps... † »⁵. Quelques années plus tard, pris dans la dépression, il se dit « en proie aux démons »⁶, ceux qui le poussent à la violence. La présence du démon revient indirectement dans une note datant de 1996, peu après la naissance de sa première fille Marie. Millet écrit :

Par moments, je suis pris par l'idée du mal que je pourrais faire à Marie et aussi à Béatrice. Cette abomination, j'en suis la proie régulièrement, y compris pour le mal que je pourrais physiquement m'infliger (et que je m'infligeais, entre 18 et 20 ans, pendant ma maladie). J'ai tenté de l'évoquer dans La Chambre d'ivoire. C'est à hurler d'angoisse et de terreur. Je me sens près d'être possédé. Je lutte en priant, en m'étourdissant, en écrivant, en tentant de trouver mon souffle au-dessus de l'égout.⁷

L'égout, c'est le gouffre, qui permet d'associer la déchéance morale à la misère physique, et vers lequel l'attire le Démon, celui-là même qui pousse à la mélancolie, la dépression, la violence ou même le suicide⁸. Le narrateur de *La chambre d'ivoire*, quatrième roman paru en 1989, semble soumis à ce démon, lui qui est tiraillé aussi bien par l'ennui que par des maux de ventre. Lorsqu'il apprend la mort de son frère, son double tant aimé, il tente de se noyer dans une citerne en lestant ses deux mains de deux lourdes pierres, dans un geste supposé répéter la noyade de son frère Antoine. Il apparaît alors comme le frère en mélancolie du héros de *L'angélu*, paru un an plus tôt, qui, à l'adolescence, prend l'habitude de se taillader le bout des

¹ *Fenêtre au crépuscule*, p.180-181.

² Richard Millet, « L'Enfer n'existe pas », chronique n°160, 5 avril 2018.

³ *L'Orient désert*, p.117. Millet pense sans doute aux *Fragments d'un journal d'enfer* d'Artaud, dans *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, « NRF », 1968, p.117-127.

⁴ *Journal*, t.I, p.11.

⁵ *Ibid.*, 21/III 1973, p.21.

⁶ *Ibid.*, 14/X 1989, p.195.

⁷ *Journal*, t.II, 9/VIII 1996, p.63. Béatrice Couédic était la femme de Richard Millet. L'écrivain évoque sa disparition dans *Paris bas-ventre*, p.21-22.

⁸ Comme l'a montré Pierre Levron, dès le Moyen Âge, certains troubadours ont mis en garde contre les dangers de l'illusion amoureuse dans des chants lyriques où la scatologie apparaissait comme un reflet de la bile noire de la mélancolie (« Pierre Levron, « Mélancolie et scatologie : de l'humeur noire aux vents et aux excréments », *Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, n°21, juin 2011, p.72-88).

doigts et la paume des mains, comme pour se révolter contre la discipline infernale que lui impose sa mère au piano. « [...] [J]e ne savais plus si je cherchais à blesser ma mère ou si j'étais devenu la proie d'un démon intérieur qui exigerait toujours plus de douleur et de sang », déclare-t-il, approfondissant ses « plaies jusqu'à faire apparaître os et ligaments »¹. C'est bien aussi le Démon qui conduit Estelle, l'héroïne de *Dévotions*, à la violence et à l'autodestruction, même si sa foi chrétienne lui permet de résister à la tentation du suicide auquel elle dit avoir « souvent pensé en sortant de la messe, [s]e croyant abandonnée de Dieu et tentée par le Démon qui [...] [lui] suggérait d'aller [s]e jeter dans le vide qui s'ouvre à l'extrémité du cimetière »².

Le Démon chez Millet n'incarne toutefois pas seulement le mal physique ou psychologique qui touche les doubles de l'auteur. Il incarne aussi le mal moral présent sous différentes formes dans la société, notre époque étant passée, pour Millet, « sous la domination du Prince de ce monde »³. Il voit par exemple dans « la mort de la culture générale » « un signe du démon »⁴ et ne cesse de dénoncer « la nature diabolique du capitalisme globalisé »⁵. Le Diable, ce peut être l'étranger, celui qui menace l'ordre traditionnel siomois, comme ce Kabyle algérien qui a épousé une des filles Poirier, « rencontré on ne savait où, (ces gens-là surgissant de partout et nulle part, comme les romanichels, comme le diable, disait-on, pour enlever les enfants et les filles) »⁶, et lui faisant vivre un enfer, « au bord du lac, dans l'alcool, le silence et la haine »⁷, la fille se trouvant finalement punie pour avoir mélangé « son sang avec celui de n'importe qui, un étranger surtout, d'une autre race, par-dessus le marché, reniant la foi dans laquelle elle était née »⁸. Quant au mariage qui unit une Corrézienne à un Marocain, il constitue, aux yeux du grand-père de Millet, « une manière de damnation »⁹. Dans ces lignes, Bugeaud et Millet se font l'écho des préjugés d'une communauté d'autant plus refermée sur elle-même, après la Seconde Guerre mondiale, qu'elle se meurt ; mais ils trouvent aussi le moyen d'exprimer une xénophobie propre à l'écrivain qui, on le verra, se cristallise sur l'immigration arabo-musulmane, comme dans *Province*, où la ville d'Uxeilles voit son centre envahi par les

¹ *L'angélus*, p.33.

² *Dévotions*, p.101.

³ Richard Millet, *Pour Bernard Menez*, Paris, Léo Scheer, 2017, p.77.

⁴ Richard Millet, *Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.18. De même, participer à la misère de la langue, comme le font d'après Millet un certain nombre d'écrivains contemporains, est « une forme de damnation » (*ibid.*, p.19).

⁵ Richard Millet, *Langue fantôme*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.53.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.196.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Petit éloge d'un solitaire*, p.62.

immigrés turcs, obligeant de nombreux habitants à gagner les faubourgs, dans des lotissements qui ne constituent « qu'un autre cercle de l'enfer social »¹. Dans la « Lettre à Philippe Sollers sur la haine et le diable »², ce sont les critiques émanant du monde éditorial, plus précisément de ceux qui veulent faire croire à une haine opposant Millet à Sollers, alors collègues chez Gallimard, qui sont identifiées par Millet comme les signes de la présence du démon. Dans ce court texte publié en 2011 dans la revue *L'Infini*, il fait du Diable

*l'origine incompréhensible du mal, cela même qu'[il] ne p[eut] contempler fixement, comme le soleil, comme la mort ; c'est le soleil et la mort confondus l'un dans l'autre, et roulant sur eux-mêmes dans le vertige de l'absence de sens. Qu'il puisse apparaître, se personnifier, s'incarner, voilà le plus terrible.*³

Les « agents du Démon »⁴ pour Millet, ce sont donc aussi ses ennemis littéraires, ce qu'il expliquait déjà dans son essai *L'opprobre*, dont le sous-titre est « Essai de démonologie ». Aux yeux de l'écrivain, ils sont « l'Adversaire – une de ses figures multiples, répugnantes, interchangeables et si souvent croisées au cours de [s]a vie qu'il [lui] semble que le Démon n'a cessé d'épier le moindre de [s]es gestes. [Il] l'a[i] rencontré maintes fois »⁵. Dans le deuxième volume de son *Journal*, Millet en cite quelques-uns, parmi ses anciens amis :

*Maulpoix, Charnet, Haenel, Boyer, Macé, etc. : personnages médiocres sur le « plan humain », mais qui me forcent à considérer que le milieu éditorial est régi par des forces qu'on aurait tort de croire individuelles : l'individu n'est, ici, que le jouet de bien plus puissant que lui et qui a partie liée avec le Mal.*⁶

Finalement, le diable c'est tout homme, dès lors qu'il est animé par son désir, comme le dit Denise Orluc, un personnage de *Province* « qui avait eu à repousser son oncle, ou son propre père : "On dirait qu'ils nous regardent de derrière les flammes" »⁷.

Le diable n'est donc pas chez Millet une métaphore, mais un être multiforme s'incarnant de façons si diverses qu'il règne sur tout un pan de l'univers, comme l'explique Bugeaud face à un auditoire suédois tout à fait médusé par ses propos, dans *La fiancée libanaise* :

[...] j'ai continué à parler, à prôner l'absolue liberté du désir, à montrer qu'il a beau être un des vêtements favoris du Démon, nous devons le séparer de sa dimension maléfique et nous rendre à son innocence.

« Le Diable n'existe pas ! » s'est écriée Clara, la fille aînée du couple franco-suédois constitué par Marianne et son mari. [...] Quelqu'un a cru bon de rappeler comme irréfutable que le Diable était mort en même temps que Dieu, et qu'en tout cas le Mal n'était plus, depuis Auschwitz, qu'un problème politico-psychologique, voire social. Son hypothèse ne soulevant pas d'objections, moi-

¹ *Province*, p.169.

² Richard Millet, « Lettre à Philippe Sollers sur la haine et le diable », *L'Infini* n°113, Paris, Gallimard, 2011, p.89-95.

³ *Ibid.*, p.94.

⁴ Richard Millet, *L'opprobre : essai de démonologie*, Gallimard, « Blanche », 2008, p.99.

⁵ *Ibid.*, p.143.

⁶ *Journal*, t.II, 1/VIII 1997, p.99.

⁷ *Le renard dans le nom*, p.29.

même renonçant à lui dire qu'il y aurait, dans ce cas, une dégradation du mal qui, loin d'en être la forme relative, serait une aggravation, un renforcement, si possible de l'absolu du Mal représenté par Auschwitz, j'ai demandé à Marianne si les psychanalystes connaissaient quelque chose à la démonologie et s'il ne lui était jamais arrivé, à elle, de sentir le Démon tout près d'elle, pas forcément la nuit, quand les éoliennes et les branches d'arbres grinçaient dans le vent d'hiver, mais en plein jour, dans l'autobus, dans la rue, au supermarché, n'importe où, le premier venu pouvant être le Démon dans son apparence la plus banale.¹

On voit ici Bugeaud ironiser sur les apports de la psychanalyse et de la sociologie² pour les inclure dans une perspective métaphysique qui extériorise le mal et fait des hommes de simples agents soumis à l'Adversaire, figure transcendante et surnaturelle. Dans un entretien avec Laurence Plazenet, Millet s'explique : « Ou vous croyez au surnaturel, comme Bernanos, ou bien vous croyez au sexuel, pathologique, au déviant [...]. Je prétends me situer à l'intersection des deux [...] »³. Il s'agit donc bien de reconsidérer la part du surnaturel, « partout présent en secret »⁴, et du démoniaque, dans notre monde et nos existences.

Cette vision, dont il évalue bien le caractère marginal, Millet la présente comme un héritage des superstitions encore en cours à Siom, lorsqu'il était enfant. Bugeaud, lui, la tient de Marie, une des sœurs de sa grand-mère qui s'est occupée de lui enfant. Dans *Ma vie parmi les ombres*, il la décrit sensible aux signes, respectant le carême et les règles du deuil, refusant de filer la laine le Mercredi saint, « ce qui fût revenu à tresser les cordes avec lesquelles on avait lié Jésus sur la croix »⁵, de lier les bêtes au joug le Vendredi saint, ou le jour de saint Roch, comme ce paysan de La Gane que l'on n'avait jamais revu, de commencer un labour sans s'être signée, de faire cuire du pain ou de semer des haricots la Semaine brune, celle de l'Ascension, ni même de porter des sabots ou de taper un marteau à la Toussaint, de peur de réveiller les morts. « Tels étaient quelques-uns des éléments du grand songe millénaire qui disparaissait avec Marie, conclut Bugeaud, ce singulier, ce merveilleux savoir qui redoublait le monde d'une parole enchantée »⁶. Mme Rebeyrolles, l'amie de Louise, qui s'occupera par la suite du jeune Pascal, prétend quant à elle qu'un enfant serait mort parce qu'on avait placé sa photographie

¹ *La fiancée libanaise*, p.268-269. La scène rappelle l'anecdote relatée par Gide dans sa cinquième conférence sur Dostoïevski. L'écrivain rapporte en effet que, lorsqu'il demande à des protestants s'ils croient au diable, il est toujours confronté à une sorte de stupeur liée au fait que le mal est généralement perçu comme l'envers du bien, et qu'il est donc envisagé sans incarnation, alors que l'Évangile évoque pour lui « une puissance diabolique, réelle, présente, particulière » (André Gide, « Conférences du Vieux-Colombier », V, *Dostoïevski*, [1923], Paris, Gallimard, « Les Essais », 1981, p.152).

² Il les tourne aussi en dérision dans sa chronique « L'Enfer n'existe pas », expliquant que nier l'existence de l'Enfer revient à faire du Mal « le fruit de la contingence et d'un dérèglement psychologique – donc passible de la seule justice humaine » (chronique n°160, 5 avril 2018).

³ « Écrire, écrire, pourquoi », entretien cité, 49^e minute.

⁴ *L'Orient désert*, p.144.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.215.

⁶ *Ibid.*, p.216.

dans le cercueil de sa grand-mère¹. Pascal lui-même, souvent en proie au « démon de l'échec »², se dit « superstitieux comme un Romain de l'Antiquité »³, semblable en cela à Nicole qui, dans *La voix d'alto*, s'inquiète d'autant plus que l'éclipse se produit le premier jour de ses règles⁴, à Céline Soudeils pour qui tout est signe, « les livres comme les astres, les bêtes autant que le murmure des eaux, la direction du vent, les variations de la lumière sur les murs de [s]a chambre »⁵, ou encore à Octavian dans la nouvelle éponyme de *Cœur blanc*, dont la foi « n'était que religiosité mêlée de vague superstition »⁶. Bugeaud raconte notamment qu'il ne passe jamais sur un pont sans se retourner au milieu⁷, semblable peut-être en cela à Millet, qui déclare en tout cas avoir « lié [son] existence aux signes »⁸ et évoque dans *Sibelius* « l'étrange pouvoir de divination confuse qui [lui] est imparti », et qui lui a par exemple permis de pressentir la mort de Jacques Vergès⁹, ou celle de Claude Sautet¹⁰, comme Bugeaud a deviné celle de Maurice Blanchot¹¹. *L'incipit* de *L'Orient désert* illustre bien l'importance accordée aux signes, puisque Millet y présente son voyage au Liban comme une réponse à un tag dessinant le nom de « Beyrouth », aperçu dans l'escalator de la station de RER Auber¹².

Ce goût pour les superstitions, le surnaturel, un ordre et un langage du monde aussi riches qu'irrationnels permet d'ailleurs d'expliquer les inflexions fantastiques de certains textes de Millet, perceptibles dès les premières nouvelles de *Sept passions singulières*, recueil paru en 1985. La mort étrange de l'Amateur, dans les « Leçons pour le Mercredi Saint », les flammes des cierges qui s'éteignent une à une sans qu'on perçoive un souffle de vent, dans « Feierlich misterioso », ou encore l'apparition et la disparition mystérieuse d'un homme qui n'est qu'une voix, à peine une présence, dans « Dans la ville de L. », posent en effet les fondements d'une veine qui trouvera sa pleine expression dans *Le sommeil sur les cendres*, fortement inspiré, de l'aveu même de Millet, du *Tour d'érou* d'Henry James¹³. Dans *Ma vie parmi les ombres*, c'est le personnage de Lam qui introduit le registre fantastique. Cet Asiatique a été ramené

¹ *Ibid.*, p.254.

² *La fiancée libanaise*, p.51.

³ *Ibid.*, p.82.

⁴ *La voix d'alto*, p.69.

⁵ Richard Millet, *Le cavalier siinois*, [François Janaud, 1998], Paris, La Table Ronde, 2004, p.45.

⁶ « Octavian », dans *Cœur blanc*, p.108.

⁷ *La voix d'alto*, p.18.

⁸ Richard Millet, *Sibelius: les cygnes et le silence*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2014, p.108.

⁹ *Ibid.*, p.131.

¹⁰ *Journal, tome III (2000-2003)*, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, 24/VII 2000, p.69.

¹¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.108.

¹² *L'Orient désert*, p.11.

¹³ « Comme une tentative pour aller au plus noir... », art.cit., p.161. Évoquant *Le sommeil sur les cendres*, Millet déclare « Ce roman est une sorte d'hommage au *Tour d'érou*, livre qui a fixé pour moi les paramètres de la terreur. »

d'Indochine par un Siomois, dont on ne sait pas très bien s'il en est le maître, le père ou l'amant, et qui fascine Pascal Bugeaud par son économie de gestes et de mots. Aussi fantomatique que Nada, dans *Le sommeil sur les cendres*, il lui semble ainsi un intermédiaire favorable entre les vivants et les morts¹. Lam apparaît parfois à Pascal, sur le quai des gares, « au bord de la voie, où il surgissait, jamais au même endroit, pour [lui] sourire sans paraître [l]e voir »². L'adolescent craint alors de le voir nu, dans une sorte de prémonition de sa fin tragique, puisque Lam, qui se prostitue, sera assassiné par un de ses amants dans la forêt de Toy-Siom. C'est toutefois dans les nouvelles que ce registre revient le plus souvent, apparaissant de nouveau dans le recueil *Trois légendes*, notamment à travers le personnage du grand-père, capable de charmer les loups par sa musique dans « La louve », et plus encore dans *Jours de lenteur*, avec le narrateur fantomatique de « L'autre nuit », visible seulement d'un petit garçon que ses parents ramèneront à la raison, c'est-à-dire dans le monde des vivants, ou encore dans « Mouvement », où Millet décrit la pentecôte qui touche les habitants de Siom rendus capables de comprendre toutes les langues. Le monde fictionnel de Millet, aussi fortes que soient ses relations avec le réel historique, familial ou autobiographique, intègre donc de façon assez singulière dans la littérature contemporaine, la possibilité de l'inexplicable, du magique, du surnaturel, auquel l'excrémentiel, lorsqu'il apparaît comme la marque du Démon, participe parfois.

b. *Lieux infernaux*

Lieu de superstitions, Siom apparaît aussi comme un lieu infernal, en particulier dans *Le sommeil sur les cendres*. Son isolement, son caractère intemporel en font un lieu maudit. L'eau du lac au bord duquel se trouve la maison du Rat, où est logée Nada, est « plus noire qu'une âme perdue » et la barque dans laquelle la jeune femme est montée avec les deux jeunes enfants qui l'accompagnent les fait passer auprès des estivants « pour des passagers de la barque des morts »³. Descendus sur l'autre rive, les jeunes Leila et Nagy ressemblent alors « à des enfants-soldats attendant d'embarquer pour l'enfer »⁴. D'ailleurs, lorsqu'ils remontent la rue principale du village, ils ne trouvent rien ni personne : « malgré l'hôtel du Lac, Siom était une bourgade morte, même l'été, et l'on n'y trouvait rien à vendre, sinon les âmes », déclare une

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.199.

² *Ibid.*, p.396.

³ *Le sommeil sur les cendres*, p.43.

⁴ *Ibid.*, p.47.

villageoise avant d'ajouter : « Nous sommes tous perdus, nous autres, Siomois, oui, presque morts », « avec un rire qui s'est achevé dans un croassement »¹. Village fantomatique, Siom effraie en particulier par son lac noir, ce lac artificiel qui a englouti l'ancien cimetière, dans *La gloire des Pythre*, et duquel les morts semblent devoir surgir à tout moment, tout comme Pierre-Marie Lavolps, qui a ce désir au fond de lui, démon tout aussi séduisant qu'inquiétant, et que les filles regardent « glisser », puis « réapparaître au milieu des eaux noires », « ce beau garçon au corps ivoire sortant des flots »². Bien qu'il soit alors mort depuis trente ans, c'est à lui que l'on pense, dans *Le sommeil sur les cendres*, lorsque Nada dit avoir aperçu un jeune homme d'une étrange beauté, « une sorte d'ange exilé »³ au bord d'une crique. Comme le note Rachel Ltaif⁴, la baignade devient ainsi synonyme de descente aux Enfers, et le jeune Pascal Bugeaud craint d'y tomber nez-à-nez avec un noyé que l'on avait repêché un été et qui serait « remonté du lit invisible de la Vézère et du cimetière englouti »⁵. C'est la clôture, l'isolement, la sortie du temps qui font de Siom un lieu infernal, comme le suggère la fin de la nouvelle « Mouvement », dans le recueil *Jours de lenteur*. On y retrouve ce qui pourrait être le récit de la promenade dans Siom de Nada, Nagy et Leila, racontée du point de vue des villageois. On y croise en effet une jeune femme accompagnée de deux enfants, parlant une langue étrangère, à qui un homme se met soudain à parler en patois. La femme, qui passe sans voir les habitants, se met à crier

« *Qui est là ?* », à quoi Jean, comme un compagnon d'autrefois, répondit : « Siomois ! » [...] bref palindrome qui nous a sur-le-champ renvoyés à l'autre bout de nous-mêmes, ensemble et séparément, dans l'enfer d'un langage réversible, au cœur d'une nuit qui est plus que la nuit [...].⁶

Le palindrome, qui permet de lire indifféremment le mot « siomois » de gauche à droite, ou de droite à gauche, semble alors confirmer l'enfermement de cette communauté fantomatique condamnée à l'obscurité. Toutefois, l'enfer contemporain est bien plutôt urbain, et même parisien. Dans la nouvelle *Rouge-gorge*, parue en 2018, le frère du narrateur murmure que lui et sa famille ont « quitté Paris et les berges de l'Achéron »⁷ pour rejoindre Siom, synonyme ici au contraire d'asile de paix. C'est dans *Lauve le pur* que la dimension infernale de la capitale et de sa banlieue apparaît le plus nettement. Le récit tout entier est d'ailleurs conçu, comme on l'a déjà montré, comme une plongée dans les Enfers, sur le modèle de Dante. À l'enfer rural

¹ *Ibid.*, p.48.

² *Le renard dans le nom*, p.54.

³ *Le sommeil sur les cendres*, p.101.

⁴ Rachel Ltaif, *Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet*, Jean-Yves Laurichesse (dir.), Université Toulouse Le Mirail, 2013, p.143-144.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.48.

⁶ « Mouvement », dans *Jours de lenteur*, p.48.

⁷ *Rouge-gorge*, p.12.

que constitue Siom, lieu d'une enfance malheureuse, marquée par le départ de la mère, répond l'enfer urbain dont Paris et sa banlieue constituent les différents cercles, jusqu'à « Helles » où travaille Thomas Lauve, dont le nom détourne celui de Chelles pour en faire une allégorie de l'enfer éducatif, lieu d'une chute individuelle aussi bien que collective. Car l'« enfer intérieur » évoqué par Millet prend place au cœur d'un enfer social, celui de l'immigration de masse, du multiculturalisme, du métissage, dont on verra plus tard qu'ils constituent les figures obsessionnelles du discours politique de l'écrivain.

Dans l'univers superstitieux de Siom, plusieurs signes indiquent la présence du démon. Pour Louise, la grand-mère de Pascal, ce sont les feuillages persistants qui sont « l'apanage du Démon »¹. Pour Nada, c'est le froid qui est « une version de l'enfer, de la damnation plutôt »². Le plus souvent, le diable et ses incarnations sont toutefois trahis par leur puanteur, celle qui règne par exemple à la gare du Nord, « celle de l'être humain, toujours voué à sentir mauvais parmi des relents d'urine, de café, de viennoiserie, de hamburger, d'huile de friture et de parfums »³. C'est sans doute un fragment de *L'opprobre*, datant de 2008 et se lisant comme un petit poème en prose aux accents baudelairiens, qui décrit le mieux le règne diabolique de la puanteur dans la capitale. Millet s'y met en scène dans un wagon de métro, cerné par des odeurs d'épices, de chien mouillé, de transpiration et de haschich qui l'amènent d'abord à changer de wagon, puis à descendre tout bonnement du train. Les rues de Paris ne sont toutefois pas moins hostiles, l'écrivain subissant les attaques de la pluie, des voitures et des cyclistes, si bien qu'il finit par se réfugier dans l'église Saint-Antoine. Là, il s'assied « auprès d'une vieille femme qui rote de l'ail en marmonnant, et qu'[il] fuit[t] en [s]e signant comme si c'était le diable en personne. » Le fragment se clôt sur ces questions à la fois ironiques et métaphysiques : « Que peut la littérature contre cela ? À quel saint [s]e vouer ? Où trouver la force de rester humain ? »⁴. Ainsi, à Paris, l'entrée dans les Enfers se fait, on l'a dit, par les souterrains du R.E.R., par la station Châtelet-les-Halles, dans *Lauve le pur*, ou celle de la Gare du Nord, au début d'*Intérieur avec deux femmes*, Millet décrivant ses galeries marchandes comme « les deux premiers cercles d'un enfer dont le troisième est le quai du R.E.R. »⁵. L'odeur du mal, c'est aussi l'odeur de la mort, celle de l'aîné, dans la nouvelle « Les frères Cavalier » qui se termine sur l'image de cet homme, corps pourrissant accroché au cheval de son cadet qui l'a ramené de la guerre, « au

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.149.

² *Le sommeil sur les cendres*, P.104.

³ *Intérieur avec deux femmes*, p.10.

⁴ *L'opprobre*, p.132.

⁵ *Intérieur avec deux femmes*, p.11.

cœur d'une puanteur qui était déjà l'enfer »¹. C'est ce lien que souligne également l'expression « puer comme le diable », employée à plusieurs reprises pour évoquer la fin de Jean Pythre², dont les *brages* (terme patois pour désigner le pantalon) sont souillées de fèces le jour de sa mort, le mal physique répondant au mal moral dans un mouvement qui assimile corps fautif, corps souffrant, corps pourrissant, corps déféquant. Le dernier des Pythre était voué à mourir « avec de la merde au cul », ce qui constitue, aux yeux des Siomois, « le plus sûr chemin de l'enfer »³. Et si les Enfers sont des égouts, les toilettes en sont donc naturellement une autre porte d'entrée. C'est la raison pour laquelle Nada en a peur, dans *Le sommeil sur les cendres*, elle qui croyait, enfant, que le diable résidait au-dessus des cabinets à la turque de la maison⁴, en ce qui semble être un écho à un souvenir autobiographique de la maison familiale toulousaine évoqué aussi bien dans le court texte que Millet a consacré à son grand-père paternel, *Petit éloge d'un solitaire*, que dans son *Journal*. L'écrivain se rappelle en effet « la puanteur sourde des matières fécales » que les différents habitants de l'immeuble venaient déverser sous la cage d'escalier en soulevant « une tomette rouge sang, de forme hexagonale, qui [lui] paraissait une entrée des Enfers »⁵. L'expression « bouche des enfers »⁶ revient dans le *Journal* à propos de cette même tomette, mais après avoir mentionné le goût du père pour cette même odeur. Ce dernier aurait déclaré : « Enfant, j'aimais l'odeur de la vidange des fosses d'aisance. C'était une alchimie bien singulière de la matière. Je le goûtais, je crois, sans aucune perversité »⁷. Millet lui refuse toutefois son innocence et on peut considérer que cette remarque contribue une fois encore à diaboliser la figure paternelle, celle dont Bugeaud apprend, dans *La confession négative*, qu'elle a peut-être fait partie de la division Charlemagne, comptant parmi les derniers défenseurs d'Hitler, en 1945. Dans un passage qui confirme la relation conflictuelle au père, mentionnée plus tôt, Bugeaud en vient à se demander si son père n'est pas lui-même

*le Diable, personne (non, pas même ceux de [s]es anciens camarades qui entreraient dans les camps de Sabra et de Chatila, quelques années plus tard, et tueraient tout ce qui vivait là), ne [lui] ayant donné à ce point le sentiment de [s]e trouver en présence du Démon.*⁸

¹ « Les frères Cavalier », dans *Trois légendes*, p.60.

² On peut relever, dans *La gloire des Pythre* : « le fils, lui, était dans sa chambre à lui, sur son lit, puant comme le diable au milieu de ce qui était sorti de lui. » (p.364). Puis : « [...] on n'eût plus qu'une idée en tête : non vraiment nous débarrasser du dernier des Pythre, mais empêcher que ce Pythre-là puât plus que le diable [...] » (p.368), ou encore : « [...] le gars puait comme le diable. » (p.374).

³ *La gloire des Pythre*, p.318.

⁴ *Le sommeil sur les cendres* p.30.

⁵ *Petit éloge d'un solitaire*, p.13-14.

⁶ *Journal*, t.II, 27/X 1996, p.71.

⁷ *Ibid.*

⁸ *La confession négative*, p.484.

L'emprise du démon se découvre parfois par l'usage diabolique que certains personnages font des excréments. On pense en particulier au comte de *La fiancée libanaise*, roman paru en 2011, amant de la belle Mathilde qui, après sa brève liaison avec Bugeaud, aura connu l'enfer dans les bras de cet homme pervers et cruel. Le comte passe parfois à son cabinet de médecine pour « la sauter », « se lavant ensuite le sexe au lavabo, dans lequel il urinait, laissant même une fois un étron dans la cuvette des latrines, non pas comme un animal marquant son territoire mais pour humilier Mathilde »¹. Plus tard, il la soumettra à des séances zoophiles avec son labrador. Pour Bugeaud, cet homme incarne « le Démon, ou son suppôt, une si évidente incarnation du mal qu'on se demande si Mathilde ne s'est pas livrée à lui en connaissance de cause »². Ce qui fait de Pythre « le diable, un croque-mitaine, un type maudit »³, ce sont ses origines « étrangères » (il vient de Prunde, une commune voisine de Siom), son pouvoir de séduction, sa violence qui se manifeste lorsqu'il met le feu à son domaine, lui qui traverse « le lac dans les reflets gigantesques de l'incendie, comme Lucifer »⁴, mais aussi peut-être sa conception maniaque et impudique de l'excrétion. Estelle, quant à elle, se dit possédée par « un démon d'une espèce inconnue, celui qui nous pousse à mentir, à tourner les choses à notre avantage »⁵, celui aussi qui la pousse à déposer des excréments devant la maison de Bugeaud, dans ce qui peut être un souvenir biblique. Florent Gabaude rappelle en effet que dans la tradition scripturaire, la projection d'excréments « accompagne la malédiction divine des sacrificateurs »⁶. Il prend pour exemple le livre de Malachie, chapitre 2, verset 3, lorsque Dieu les menace de leur jeter « des excréments au visage »⁷, notamment ceux de leurs propres victimes, avec lesquelles ils seront à leur tour sacrifiés. A ce titre, l'hygiène peut apparaître comme un remède au mal, comme pour ces parents qui, dans *Province*, ne parviennent pas à comprendre pourquoi leur fils est parti faire le djihad, « un mot qu'ils s'efforçaient de ne pas prononcer, comme s'il eût suffi à les rendre coupables, tout en faisant surgir Satan entre les murs de cet intérieur où tout était entretenu avec l'espoir que l'hygiène éloigne toute forme de malheur »⁸. Ils perpétuent là un réflexe que Millet avait déjà décrit dans *Ma vie parmi les ombres*, racontant que Jeanne, la grand-tante de Bugeaud, lui demandait

¹ *La fiancée libanaise*, p.137.

² *Ibid.*, p.138.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.402.

⁴ *La fiancée libanaise*, p.229.

⁵ *Dévotions*, p.177.

⁶ Florent Gabaude « Des vents, des torcheculs, des feuilles volantes, l'allégorisation de la scatologie dans l'Allemagne de Luther à Andreas Gryphius », *Humoresques*, n°22, juin 2005, Paris, p.32.

⁷ Malachie, 2, 3, dans *La Sainte Bible*, traduction de Louis Segond, [1880], Paris, Bibli'o, 2021, p.1314.

⁸ *Province*, p.170.

toujours de se laver les mains et le visage lorsqu'il était allé chez des gens « dont elle craignait le mauvais œil »¹.

c. Millet /Bugeaud, figures démoniaques de l'écrivain

Dans l'exemple tiré du roman *Dévotions* (2006) que nous venons de citer, Estelle vise Bugeaud, comme s'il était le sacrificateur à punir, comme s'il était lui-même démon. C'est d'ailleurs ce que suggère un des convives à Stockholm, après la diatribe que l'écrivain a consacrée à l'existence du diable, dans *La fiancée libanaise* : « Au fond, vous pourriez être le Démon ! », murmure-t-il. Millet lui-même se dit menacé par le démon dans son *Journal*. « Si encore j'avais un vice à combattre, se lamente-t-il ; mais le démon, c'est moi-même : la vieille maladie »². En 1996, il revient sur cette idée en écrivant : « Je suis damné par moi-même, autant que par la maudissure paternelle »³ ; ou encore, deux ans plus tard : « Je garde un pied en enfer »⁴. D'un autre côté, l'écrivain se plaint de ses ennemis qui le « diabolisent »⁵, et de ses lecteurs, qui font jouer l'homme contre l'écrivain. Dans *Intérieur avec deux femmes*, il décrit ainsi une libraire effarouchée qui refuse de le rencontrer, « tout près de voir le diable en [lui] » et déclarant : « L'écrivain est magnifique, mais l'homme me fait peur »⁶, en écho sans doute aux révélations faites sur son passé guerrier dans *La confession négative* et *Tuer*. Face au convive suédois de *La fiancée libanaise*, après sa diatribe sur le Diable, Bugeaud se défend d'être l'individu démoniaque que l'on veut voir en lui en se disant « le plus doux des hommes »⁷. Cette expression, Millet l'a reprise plusieurs fois à son compte. Il la note d'abord dans son *Journal* en 1982, un soir qu'il semble avoir été sur le point de poignarder sa première femme, Hélène, dans un mouvement de folie⁸, avant de l'employer en 2018 dans l'interview

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.402.

² *Journal*, t.I, 4/IX 1991, p.237.

³ *Journal*, t.II, 10/VIII 1996, p.63.

⁴ *Ibid.*, 12/IV 1998, p.131. On peut citer aussi cette note, datant de 2002 : « Toujours plus de phobies, de blocages, de superstitions, d'exaspérations... La présence du Mal me ronge au point de menacer ma raison (même dans la littérature ou dans les films). » (*Journal*, t.III, 9/VII 2002, p.248).

⁵ « Lettre à Philippe Sollers sur la haine et le diable », art.cit., p.93.

⁶ *Intérieur avec deux femmes*, p.9.

⁷ *La fiancée libanaise*, p.271. Sebastian juge aussi que Bugeaud « avait, somme toute, l'air d'un homme doux, bien qu'il eût combattu au Liban, aux côtés des chrétiens, bien des années plus tôt » (*Une artiste du sexe*, p.66). Le narrateur du *Goût des femmes laides* reprend lui aussi la formule rousseauiste : « je passe pour le plus doux, le plus serviable des hommes, les femmes aimant aussi ce genre de types » (*Le Goût des femmes laides*, p.79).

⁸ « Je cherche encore des raisons de vivre jusque dans le contraire de la vie, moi, le plus doux des hommes... », *Journal*, t.I, 11/II 1982, p.121.

donnée à Jacques Henric pour *Artpress*¹, indiquant la référence à Rousseau et à *La nouvelle Héloïse*². Pourtant, il écrivait à l'inverse en 2008 dans *L'opprobre* : « Non, je ne suis pas l'être le plus doux du monde »³. La conversation suédoise de *La fiancée libanaise* trouve d'ailleurs une conclusion ambiguë, Bugeaud rappelant que « les apparences aussi sont une ruse du Malin » et se mettant à chanter le Kyrie du *Requiem* de Mozart⁴, comme pour demander pardon à Dieu. Aussi ne sait-on jamais véritablement chez Millet si les personnages sont du côté du diable ou du côté de Dieu. André Pythre surprend ainsi le jeune Pascal Bugeaud par sa gentillesse, un jour qu'il le ramène dans ce que Jeanne appelait « la voiture du diable »⁵. Il lui propose de prendre une brioche, et même d'en donner une au chien de Berthe-Dieu, et le garçon réalise alors que toutes les rumeurs courant à son sujet étaient fausses, le pain ne lui procurant cette fois-là aucun mal de ventre, preuve, aux yeux du jeune Pascal Bugeaud, de l'innocence du vieux Pythre (alors que, rappelons-le, le pain du boulanger Lefrançois lui avait donné la diarrhée). À l'inverse, Lam et Pierre-Marie Lavolps ont une beauté angélique qui contribue à masquer leur perversité. Blanche Queyroix déclare ainsi « que Lucifer était le plus beau des anges »⁶, et qu'il devait être aussi beau que Lam. Quant à Pierre-Marie Lavolps, certains l'appellent « l'ange de Siom », mais la narratrice rappelle

*qu'une trop belle figure n'existe qu'à proportion du mal qui la guette, l'accompagne, la travaille de l'intérieur, que rien ne nous est donné comme ça, gratuitement, que notre vie, notre apparence, nos actes, nos amours, tout est régi par un principe de compensation qui est sans doute la vraie justice des pauvres et des laids [...].*⁷

Cet entre-deux indéfinissable caractérise bien la posture de Millet, écrivain fasciné par le Mal, la violence et la souille, qui ne cesse d'explorer ces thèmes, emblématiques selon lui de l'essence humaine, tout en essayant de les tenir à distance, voire de les dénoncer. Lui qui voit « dans tout geste d'écriture quelque chose de l'ordre de l'exorcisme »⁸, écrit « pour ne pas retomber en enfer »⁹, dompter ses démons personnels dans un combat qui n'a que deux issues possibles, puisqu'« on n'est libre que de se damner ou d'échapper aux puissances du mal »¹⁰. L'excrémentiel, matériau littéraire, sociologique, psychologique, et par conséquent

¹ « On m'a même réputé violent, alors que je suis comme dirait Rousseau, l'homme le plus doux du monde ». « Richard Millet et le Mal », entretien avec Jacques Henric, *Artpress*, juillet-août 2018, p.74.

² En effet, Julie dit avoir « pour mari le plus honnête et le plus doux des hommes ». Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, [1761], IV, 15, Paris, Flammarion, « GF », 2018, p.606.

³ *L'opprobre*, p.51.

⁴ *La fiancée libanaise*, p.273.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.402.

⁶ *Ibid.*, p.193.

⁷ *Le renard dans le nom*, p.23.

⁸ Entretien avec Laurence Plazenet, entretien cité, 50^e minute.

⁹ *Journal*, t.I, 8/V 1976, p.50.

¹⁰ *Petit éloge d'un solitaire*, p.87.

profondément humain, traduit donc dans l'œuvre de Millet une forme de pessimisme, mais aussi une voie de révolte. Pour bien en saisir la portée, il convient d'explorer les grilles de pensée dans lesquelles il s'inscrit, selon une perspective religieuse, mais aussi politique.

DEUXIÈME PARTIE

DÉCHÉANCE, RÉDEMPTION ET RÉVOLTE

Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la merde à la bouche, comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir. J'en veux faire une pâte dont je barbouillerais le XIXe siècle, comme on dore de bougée de vache les pagodes indiennes.

*Gustave Flaubert*¹

Richard Millet ne s'est jamais engagé en politique. Il n'a jamais soutenu de candidat ou de parti, et répète à l'envi qu'il n'a jamais voté². La seule sensibilité idéologique qu'il revendique ouvertement est son catholicisme, c'est pourquoi le thème scatologique s'accompagne d'abord d'accents métaphysiques. Toutefois, malgré les dénégations de son auteur, il s'avère également éminemment politique, dans des récits et des essais qui transposent souvent dans le domaine social les problématiques psychologiques sur l'identité ou le rapport à autrui.

Tout d'abord, on peut lire dans l'œuvre de Millet une véritable métaphysique des excréments. L'homme excréteur y symbolise bien souvent l'homme déchu, celui dont la misère physique signale l'abandon de Dieu tandis que la matière fécale figure, comme tout ce qui peut s'écouler à l'intérieur ou à l'extérieur de l'homme, le temps qui passe et notre tragique finitude. L'écrivain a beau tenter de suspendre le temps grâce au langage, au plaisir ou à la musique, il n'a d'autre choix que de regarder le cadavre en face et le placer là, sous nos yeux, dans toute son infamie. Or, la représentation qu'il en donne est fortement imprégnée de ses influences religieuses, qui ne relèvent pas d'un catholicisme traditionnel. Son obsession de la mort et de l'excrémentiel révèlent le poids du gnosticisme, de l'augustinisme et du jansénisme dans sa

¹ Gustave Flaubert, lettre à Louis Bouilhet du 30 septembre, dans *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Folio », p.300.

² On peut citer cette note du *Journal* : « Déjeuner bon enfant, où il est question de politique et du souci de trouver une autre voie qui n'obéisse plus au clivage gauche/droite. Dans ce concert de bonnes volontés, je détonne en disant que je n'ai jamais voté, n'étant même pas inscrit sur les listes électorales » (Richard Millet, *Journal, tome II (1995-1999)*, Paris, Léo Scheer, 2019, 6/IX 1995, p.28).

pensée spirituelle. Surtout, la façon qu'il a de sacraliser l'abject et de conférer à l'excrétion un pouvoir d'élévation témoignent de son attrait pour une théologie négative toute mystique. Ainsi, dans les textes de Millet, les innocents sont-ils des êtres qui s'oublient, qui abandonnent leur corps jusqu'à l'idiotie, mais parfois aussi jusqu'au crime. Dans cet univers paradoxal, les valeurs et les vérités sont réversibles, ce qui n'est pas sans conséquence sur le discours politique de Millet.

Car dans ses textes, la nausée et la débâcle intestinales touchent aussi le corps de sociétés qui s'affaissent et s'effondrent comme le ferait un corps malade. Pour l'écrivain, la liquéfaction à laquelle est aujourd'hui confrontée la France trouve d'abord son origine dans les vagues migratoires qui ont contribué à favoriser le métissage, la fusion, la fluidité identitaire, véritable cauchemar pour un écrivain qui cherche sans cesse à affirmer sa singularité et son identité. Toutefois, aux yeux de Millet, la crise contemporaine n'est que l'aboutissement d'une longue déchéance nationale amorcée au XVIII^e siècle, lorsque la France a renoncé à la plupart de ses colonies nord-américaines et indiennes avant d'ériger l'égalité en valeur absolue et d'imposer un régime démocratique « horizontal ». Le discours anti-Lumières, dans lequel on retrouve de nombreux thèmes chers aux antimodernes s'associe chez Millet à une nostalgie de l'Empire colonial et une critique de Mai 68. Menacés par cet amollissement généralisé, signe de la féminisation du monde, certains de ses personnages cherchent à renforcer leur enveloppe corporelle, à rétablir des clôtures, à se réfugier dans des espaces froids et élevés, selon un fantasme qui n'est pas sans rappeler celui qu'ont décrit Jonathan Littell et Klaus Theweleit dans leurs études sur l'imaginaire du guerrier fasciste.

Toutefois, l'univers de Millet est régi par la réversibilité, et ce qui est craint ou haï peut à tout moment devenir souhaitable, voire sacré. Tel est le sort de l'excrémentiel. Dénoncé comme le signe d'une société pourrissante, il se transforme parfois, sous la plume de Millet, en arme polémique. L'écrivain revendique alors l'obscurité, la maladie et l'excrétion contre les normes d'hygiène, de santé et de jouissance brandies par les sociétés capitalistes. On retrouve l'influence de Bloy dans les saillies pamphlétaires scatologiques lancées contre une société qu'il juge dominée par le Spectacle et le divertissement, et surtout contre les journalistes. Cette labilité du motif scatologique, capable d'endosser toutes sortes de valeurs symboliques, permet aussi à Millet de se présenter comme un écrivain insaisissable et de rejeter ainsi les accusations de racisme, de xénophobie ou de nationalisme qui lui sont faites. Brandissant paradoxalement cette identité « liquide » qu'il dénonce par ailleurs, Millet fait parfois preuve d'une certaine mauvaise foi qu'il convient de mettre à jour afin de bien mesurer la portée politique d'une grande

partie de ses textes, mais aussi la responsabilité politique d'un écrivain dont nombre de positions sont aujourd'hui communes avec l'extrême droite.

Chapitre I. Métaphysique des excréments

En incarnant le Mal à travers la figure du Diable, Richard Millet accorde dans son œuvre une place importante au surnaturel, dont la portée n'est pas simplement symbolique, mais aussi religieuse, l'écrivain n'ayant jamais caché son attachement au catholicisme maternel. Le choix même du roman¹ prend chez lui des résonances religieuses, car l'écrivain associe la naissance de ce genre à l'essor du christianisme. Pour lui, « la littérature – au moins le roman - [est] [...] une invention chrétienne »², et « seule l'invention de l'individualité par le christianisme a rendu possible ce que nous appelons littérature, au sens moderne du mot »³. L'exploration du mal, la mise en scène du Démon et des déchirements de l'être humain, sont autant de traits de son œuvre qui font de lui un écrivain chrétien, comme il l'affirme dans *Harcèlement littéraire* :

*Je suis forcément chrétien quand j'écris, non pas, une fois encore, de façon prosélyte, mais culturellement, car nous avons été façonnés par le christianisme. Quant à mes personnages, ils flirtent trop avec le mal, l'abjection, l'innocence, la pureté, pour qu'ils ne puissent être vus comme des personnages chrétiens, un peu à la manière d'un Jouhandeau, montrant les contradictions les plus extrêmes qui déchirent un être.*⁴

Un personnage chrétien c'est, pour lui, un être rempli de contradictions, qui dit et expérimente la souffrance physique et morale héritée de l'expérience fondatrice, celle du péché originel et de la Chute. De nombreux passages scatologiques ont ainsi chez Millet une portée métaphysique et religieuse, révélant la vision tragique d'une humanité inéluctablement poussée vers la mort. L'écriture, dans cette perspective, et notamment l'écriture de la scatologie, joue un rôle consolateur, capable parfois de suspendre la temporalité, ou du moins de l'étirer, mais aussi de nommer la vérité de notre condition. Toutefois, on le voit dans la citation précédente, le mal et l'abjection sont chez Millet prompts à se muer en innocence et en pureté. Ce paradoxe métaphysique dévoile les spécificités du catholicisme milletien, fortement imprégné de gnosticisme, d'augustinisme, de jansénisme et de mystique.

¹ Millet n'a écrit que deux pièces de théâtre et n'a pas publié de poésie, sauf peut-être le « Tombeau de Monsieur Despréaux », court éloge en vers libres de Boileau, figurant dans *Le sentiment de la langue I, II, III*, Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », nouvelle édition revue et augmentée, 2003, p.162.

² Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2003, p.590.

³ Richard Millet, *Déchristianisation de la littérature*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018, p.13.

⁴ Richard Millet, *Harcèlement littéraire : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécile*, Paris, Gallimard, 2005, p.61.

A. Vanité des excréments

« Dès l'âge de six ans, je pensais à la mort avec une opiniâtreté remarquable »¹, notait Millet en 1999 dans son *Journal*. Ce qui a fait de lui « un homme habité par l'œuvre de la mort »², ce n'est pas seulement l'écriture, c'est aussi le catholicisme maternel. De la branche paternelle, toulousaine et protestante, l'écrivain pense avoir hérité du « souci de [s]e tenir droit devant l'irréversible, à quoi s'ajoutent la mélancolie et le fatalisme de [s]a famille limousine »³. Le sérieux et l'austérité sont toutefois nettement du côté du catholicisme, comme le révèle cette photographie de son baptême évoquée dans *Petit éloge d'un solitaire*. Millet y décrit le sourire insouciant des élégantes Toulousaines, tandis que, du côté de sa mère, « Marie et Jeanne Bezaud rappellent par leur visage clos que la vie est avant tout un deuil incessant »⁴. La gaieté des repas méridionaux de la branche paternelle tranche d'ailleurs avec les « noires considérations limousines sur le peu que nous sommes et sur la nuit infinie à laquelle nous sommes promis »⁵. Si l'univers littéraire milletien est hanté par la pensée de la mort, notamment au travers de nombreux épisodes scatologiques, c'est donc en vertu d'une vision de l'homme et du monde imprégnée de catholicisme. L'excrétion y est souvent décrite comme une répétition de notre disparition, une allégorie du temps qui passe, une déchéance physique qui ne fait que rejouer, encore et encore, l'épisode biblique de la Chute.

a. Excréter pour apprendre à mourir

Dans son éloge inattendu de Bernard Menez, paru en 2017, Richard Millet accorde une place particulière au film *Chaud lapin* de Pascal Thomas et à son héros William Jolivard, type du « séducteur dérisoire »⁶. Une scène, qu'il qualifie de « cultissime »⁷, retient particulièrement son attention, celle où William, se retirant dans un champ pour se soulager en plein air comme il en a l'habitude, est surpris par des enfants qui recueillent à son insu ses excréments à l'aide

¹ *Journal, tome II (1995-1999)*, Paris, Léo Scheer, 2019, 23/VIII 1999, p.236.

² « Passages, détours, mesures », entretien avec Yannick Haenel, *Le sentiment de la langue I, II, III*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 1993, p.260.

³ Richard Millet, *Petit éloge d'un solitaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p.18.

⁴ *Ibid.*, p.12-13.

⁵ *Ibid.*, p.45.

⁶ Richard Millet, *Pour Bernard Menez*, Paris, Léo Scheer, 2017, p.65.

⁷ *Ibid.*, p.63.

d'une longue pelle. Lorsqu'il se relève, tout a disparu et il cherche en vain le fruit de ses entrailles. Pour Millet,

cette scène relève de la métaphysique. « Tout m'échappe », répètera-t-il [William], devant le mystère infiniment inquiétant de la disparition de l'étron. « Je fiente, donc je suis » devient donc quelque chose comme : « Je fiente, donc je signale ma condition de mortel et m'échappe à moi-même ; je suis renvoyé au mystère de la finitude, de mon néant, je ne suis qu'une merde... »¹.

Ces quelques lignes résument parfaitement la symbolique existentielle que Millet confère souvent à l'excrétion : abandonnant le postulat humaniste « Je fiente, donc je suis », réécriture burlesque du *cogito* cartésien qui faisait des épisodes scatologiques une preuve joyeuse de la vitalité du corps, comme on pouvait les lire chez Rabelais ou dans les romans comiques, Millet, à la suite de Céline, invente « la merde tragique »², celle qui révèle la misère de l'homme. L'écrivain le disait lui-même, dans un entretien avec Aline Mura-Brunel :

[...] le corps m'intéresse en tant qu'il est le lieu de ma propre mort, c'est-à-dire sur quoi je peux voir quotidiennement les progrès de cette chose qui s'appelle la déchéance, l'âge, le vieillissement, etc. Autrement dit, ce qui nous conduit beaucoup plus sûrement que mon esprit n'ose l'admettre à la mort.³

La déchéance physique, le travail du temps et de la maladie sur le corps sont déjà au cœur du premier roman de Richard Millet, *L'invention du corps de saint Marc*, paru en 1982. Il relate la lente agonie d'un jeune Français venu mourir au Liban en pleine guerre civile, auprès de deux compagnons d'enfance, le narrateur et sa sœur Marie. La maladie de Marc, qui ne sera jamais nommée, provoque des démangeaisons et des vomissements, ainsi que « d'abondantes sueurs sanguinolentes »⁴. Son corps se délite, comme par cette nuit d'orage, qu'il passe sur le balcon, « à peu près nu ». Le narrateur l'observe depuis le salon ; il regarde l'eau s'accumuler sur la terrasse sans oser fermer la porte-fenêtre pour l'empêcher de pénétrer dans l'escalier, comme si ce geste eût traduit un rejet de son ami, l'eau révélant « l'inexplicable complicité qui venait de s'instaurer entre [Marc] et [lui] »⁵. La pluie qui ruisselle apparaît alors comme une émanation du corps en liquéfaction de Marc qui, se retournant, ne cherchera pas à « dissimuler les immondices qui coulaient le long de ses jambes »⁶ et épongera le sol comme s'il cherchait à rassembler ses propres chairs qui s'épanchent. Quelques semaines plus tard, il sera mort. L'agonie de Duparc se signale elle aussi par les excréments qu'il laisse un peu partout au milieu

¹ *Ibid.*, p.63.

² Nina Gourfinkel, « Les thèmes scatologiques en littérature II », *Le Courrier d'Épidaure, revue médico-littéraire*, n°10, décembre 1936, p.59.

³ Richard Millet, entretien avec Aline Mura-Brunel, dans Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunel (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.282.

⁴ Richard Millet, *L'invention du corps de saint Marc*, Paris, P.O.L., 1983, p.67.

⁵ *Ibid.*, p.66.

⁶ *Ibid.*, p.66.

des livres rassemblés dans le cadre de sa mission, qui consiste à reconstituer une bibliothèque pour la Presqu'île¹. Après des mois passés à Paris en compagnie de son fidèle domestique Aloysius, narrateur de *L'innocence*, le deuxième roman de Richard Millet, Duparc a rassemblé des milliers de livres chinés dans les librairies du quartier latin, mais les soubresauts politiques ont fini par annuler sa mission. Malade, il passe ses journées dans l'entrepôt où Aloysius trouve « çà et là [...] de petits tas d'excréments liquides et sanguinolents »². Peu après, Duparc mettra le feu à l'entrepôt et sera abattu au milieu de ses livres par son domestique, accomplissant un destin finalement proche de celui de Marc. On peut citer également la nouvelle « Petite suite de chambres », dans laquelle le narrateur, allongé dans un bois, est pris pour mort par Désirée, l'innocente du village, qui fait courir la nouvelle de son trépas pendant quelques minutes, avant que le narrateur, revenu à Siom, ne la démente. Cette mort qu'a imaginée Désirée n'est toutefois pas totalement fictive puisque, en pénétrant dans le bois, le narrateur dit avoir « senti quelque chose couler en [lui] » ; « j'ai cru que je mourrais »³, ajoute-t-il. Tout ce qui coule à l'intérieur ou à l'extérieur de notre enveloppe corporelle est ainsi chez Millet signe de notre finitude.

C'est peut-être dans *La gloire des Pythre* que Millet associe le plus clairement mort et excrétion, rappelant à plusieurs reprises que les cadavres se vident de leurs entrailles. L'idée était déjà présente dans *L'invention du corps de saint Marc*. Millet y décrivait en effet un cadavre que Marc avait aperçu dans une rue de Beyrouth, au cœur des combats, la tête et les jambes écrasées par le passage des chenilles d'un char, « de sorte que les fesses de l'homme, saillant du pantalon déchiré, dressaient vers le ciel leur bouche d'où continuaient de sourdre, à petit bruits, sang et excréments »⁴. La scène rappelle l'évocation de la première agonie à laquelle Antelme assista à Buchenwald, dans *L'espèce humaine*. Ce dernier raconte avoir vu arriver pendant l'appel un homme, amené par des S.S. dans une couverture, et qui n'avait plus pour figure qu'« une peau gris noir collée sur des os » et « deux bâtons violets » en guise de jambes. La déshumanisation souhaitée par les nazis est à l'œuvre, mais c'est par l'excrétion que le mourant va signaler son existence :

*Il s'est baissé et on a vu une large fente noire et la courbe du jet. [...] Mille hommes ensemble n'avaient jamais vu ça. [...] On ne pouvait pas savoir s'il était mort. Peut-être se relèverait-il et chierait-il encore ? C'était par la merde qu'on avait su qu'il était vivant, et, puisque le kapo avait gueulé, c'était qu'il était vivant, car le kapo savait détecter les morts.*⁵

¹ Pour ce lieu fictif qui ne sera jamais nommé autrement que par l'expression « la presqu'île », Millet s'est inspiré des Comores et du régime maoïste d'Ali Soilih (*Journal, tome I (1971-1994)*, Paris, Léo Scheer, 2018, 20/IX 1981, p.112).

² Richard Millet, *L'innocence*, Paris, P.O.L., 1984, p.131.

³ Richard Millet, « Petite suite de chambres », dans *Sept passions singulières*, Paris, P.O.L., 1985, p.167.

⁴ *L'invention du corps de saint Marc*, p.83.

⁵ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, [1957], Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p.34-35.

Ainsi, malgré les échos perceptibles, l'excrétion prend ici deux significations opposées ; alors qu'elle symbolise la résistance et la vie chez Antelme, elle est, pour Millet, synonyme de mort. Le récit des agonies d'Aimée, d'André, de Jean Pythre, du père Lauve, ou du vieux Grandpré, ne fait que confirmer ce constat. À sa mort, Aimée

*souriait doucement, s'enfonçait dans sa nuit et dans le froid et ignorait ce que c'était, suant, pleurant, pissant et souriant, ne se retenant plus : car c'était ça aussi, l'allégresse : elle ne pouvait partir autrement que dans cette exsudation totale d'elle-même.*¹

Quant au cadavre d'André Pythre, il avait « le dessous [qui] se liquéfiait », alors qu'on disait du vieux Lauve qu'il s'était « débondé tel (sic) une mare devant son fils en puant pire que le diable »², tout comme le vieux Grandpré, mort dans un fauteuil qu'il avait souillé en se vidant de ses entrailles³. Dans *Tuer*, Millet associe toujours la mort à l'odeur des excréments qui lui fait supposer que les entrailles du Palestinien mourant, ou de ses camarades déjà morts, se sont « relâchées »⁴. C'est toutefois le personnage de Jean Pythre qui subit le plus fortement les outrages du temps. Celui qui, on l'a dit, sera enterré dans son pantalon souillé, est victime de diarrhées violentes à la fin de sa vie.

*Car c'était bien cela, le temps, que Jean pouvait entendre en lui, avec ce bruit soudain d'eau qui se vide, un gargouillis profond, intolérable, dont à chaque fois il restait étonné et qui l'obligeait à se dépêcher vers le lavoir ou derrière l'église, ou plus près encore, et jusque chez lui : il avait fait l'achat d'un seau en émail bleu nuit, très haut, sur lequel il s'accroupissait maladroitement, dans le couloir, d'où seule dépassait sa tête, par la porte entrebâillée [...]. Il se vidait ainsi, plusieurs fois par jour, la nuit aussi, sans cesser de sourire, comme s'il en savait alors plus sur lui-même et sur nous [...].*⁵

Ce qu'apprend Jean dans cette débâcle intestinale, c'est le tragique de l'existence, la fatalité de la mort, la corruptibilité de la chair, « la vanité de toute chose »⁶. En cela, il est frère d'Estelle, dont les coliques « sont venues dès le jour où l'ancien instituteur [lui] avait annoncé la mort de [s]es parents et où tout s'était mis à couler hors d[']elle – les larmes, le sang, les excréments [...] »⁷.

Pour Jacques Poirier, « l'histoire de Jean repose tout entière sur la synonymie du cadavre et de l'excrément »⁸, synonymie qu'établit dans *Ma vie parmi les ombres* Valentine Poirier,

¹ Richard Millet, *La gloire des Pythre*, Paris, P.O.L., 1995, p. 122.

² Richard Millet, *Lauve le pur*, Paris, P.O.L., 2000, p.251.

³ Richard Millet, *La confession négative*, Paris, P.O.L., 2009, p.516.

⁴ Richard Millet, *Tuer*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.102. Millet notait, quelques pages avant : « J'ai tiré avec une sorte de négligence, comme si je ne voulais pas le tuer. Je l'ai blessé. La pièce s'est mise à sentir la poudre et les excréments. » (p.93).

⁵ *La gloire des Pythre*, p.358-359.

⁶ Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.12.

⁷ Richard Millet, *Dévotions*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2006, p.99-100.

⁸ Jacques Poirier, « *Anus mundi*, ou le glas des Pythre », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.17.

vieille femme de quatre-vingt-treize ans, lorsqu'elle déclare à Bugeaud qu'en renonçant à nettoyer la fosse d'aisance de la mère Heurtebise, il ne se « retrouverai[t] donc pas face à ce qu'on sera un jour, merde ou cadavre »¹. Cette fosse, c'est Jean Pythre qui la nettoie, et Poirier note que c'est « un étroit carré aussi profond qu'une tombe ». Millet fait ici un clin d'œil à l'ange Heurtebise, ce personnage imaginaire figurant l'amant disparu de Cocteau, Raymond Radiguet et qui, dans le poème *L'ange Heurtebise*² comme dans la pièce et le film *Orphée*³, conduit Orphée aux Enfers, dont les portes sont des miroirs reflétant les injures du temps marquées sur les visages. Dans l'univers dégradé de Richard Millet, Heurtebise n'est plus un ange mais une vieille paysanne, et les portes de l'Enfer sont celles des cabinets car ce sont les excréments qui, mieux que les rides sur notre front, rappellent la corruptibilité du corps. Penchée sur sa fosse, la vieille Heurtebise ne peut que constater que

*l'espèce humaine était, mon Dieu, bien peu de chose si, du vivant même des hommes, il sortait de nous des choses qui puassent autant, c'était pire, n'est-ce pas, que de descendre au tombeau, murmurait-elle devant Jean qui ne l'écoutait pas mais qui, comme tous ceux qui étaient descendus là, s'efforçait d'en sortir au plus vite, puant comme Lazare, pitoyables Orphées qui n'avaient pu se retourner que sur eux-mêmes en ces étroits enfers [...].*⁴

La matière fécale intervient ici comme un *memento mori*, elle devient un symbole de la vanité humaine, remplaçant le crâne, les sabliers, les fleurs périssables, ou les fruits pourrissants des œuvres baroques. Quant à la fosse de la mère Heurtebise, sa forme carrée la relie au carré dessiné sur le sol par Jean Pythre pour circonscrire ses « fientaisons matinales »⁵, ou encore à la tombe de ce dernier, simple « carré de terre grise »⁶, confirmant là encore la valeur funéraire du thème scatologique dans *La gloire des Pythre*.

L'excrétion n'est toutefois pas l'unique signe de la déchéance corporelle dans les fictions milletiennes. L'expérience qui s'en rapproche le plus est sans doute celle de la nausée, celle qu'éprouve Marc à l'enterrement de sa mère⁷, ou à la vue de ce cadavre écrasé qui continue de se vider, en plein cœur des combats beyrouthins, que nous avons déjà évoqué⁸. La déchéance corporelle que connaît Nada dans *Le sommeil sur les cendres* trouve elle aussi son apogée dans la scène où elle vomit, cette expérience étant, dit-elle, « trop proche de l'agonie pour qu'on ne se rattache pas à n'importe quelle branche »⁹. « On meurt comme une bête, quoi qu'on fasse,

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.484.

² Jean Cocteau, *L'ange Heurtebise*, Paris, Stock, 1925.

³ Jean Cocteau, *Orphée*, Paris, Stock, 1926 (pièce), 1950 (film).

⁴ *La gloire des Pythre*, p.343.

⁵ *Ibid.*, p.319.

⁶ *Ibid.*, p.374.

⁷ *L'invention du corps de saint Marc*, p.20.

⁸ *Ibid.*, p.83.

⁹ Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.115.

en vomissant et en chantant plus ou moins juste devant une porte de grange », déclare d'ailleurs un vagabond hongrois à l'agonie, dans *La fiancée libanaise*¹. De manière plus générale, toutes les manifestations physiques témoignant d'un affaissement des chairs, d'une impossibilité à retenir en dedans ce qui devrait rester caché, viennent confirmer la misère du corps. On en voit une illustration dans le corps obèse d'Alice, « ce corps qui lui faisait honte, et la faisait souffrir de l'extérieur autant que du dedans, des escarres comme de la tripe et des articulations »². Le corps des hommes vieillissants ne se tient pas, lui non plus. Bugeaud, âgé de soixante ans dans *La fiancée libanaise*, considère « avec dégoût les modifications et les dégradations de [s]on corps, lequel [lui] faisait de plus en plus songer à du bois flottant sur une rivière »³. D'autres personnages sont eux aussi soumis à la débâcle corporelle, notamment Emile Pintoux⁴, personnage du *Cavalier siomois* que l'on retrouve en quelque sorte sous les traits d'Adrien Boudoux, dans *Ma vie parmi les ombres*⁵, les deux vieillards ayant besoin de leur femme pour ouvrir leur pantalon et les faire uriner, ultime déchéance, mais aussi ultime preuve du lien amoureux⁶.

Cependant, ce sont les femmes qui font véritablement l'expérience profonde de la dissolution progressive du corps, par le cycle menstruel. On a déjà parlé du sang que Lucie perd sur la neige dans *L'amour des trois sœurs Piale*, ou celui d'Inès, versé dans la nouvelle « Neige heurtant à la porte ». Découverte de la sexualité, entrée dans le temps, fuite en avant vers la mort, tel est le mouvement naturel de la vie d'une femme dont le sang incarne surtout la vie non fécondée, la vie avortée. C'est bien ce que suggère la mystérieuse épigraphe choisie pour ouvrir *La fiancée libanaise*, « Le sang régulier des femmes engendre des fantômes (Paracelse) », et que semble réaliser le récit *Le sommeil sur les cendres*, dont les personnages fantomatiques sont peut-être le fruit de l'imagination de Nada qui souffre de maux de ventre liés à la nourriture française, mais aussi à son sang qui « s'était mis à couler dès qu'[elle] avai[t] posé les pieds sur le sol français »⁷. Dans *La gloire des Pythre*, Aimée elle aussi a donné

¹ Richard Millet, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2011, p.338.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.129.

³ *La fiancée libanaise*, p.102.

⁴ Richard Millet, *Le cavalier siomois*, [François Janaud, 1998], Paris, La Table Ronde, 2004, p.40 : Mme Pintoux a accompagné Émile Pintoux « dans sa déchéance jusqu'à le mener dehors pour lui ouvrir le pantalon d'où elle tirait ce que les hommes ont entre les jambes et le faire pisser, debout contre le muret de chez Queyroix ».

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.580 : Mme Boudoux devait « tirer la besogne des brages de son Adrien et la tenir pour qu'il ne se répande par partout » à cause de son Parkinson.

⁶ Dans la nouvelle « La jeune mère », une prostituée lisboète fait elle aussi pisser un vieillard qui est comme son grand-père. (*Cœur Blanc*, Paris, P.O.L., 1994, p.104).

⁷ *Le sommeil sur les cendres*, p.86.

naissance à un fantôme puisque son enfant meurt. Au moment de l'enterrer, la jeune femme commence à se balancer en un

*geste de soumission [...] à ce sang qui coulait de femme en femme depuis l'aube des temps, où se donnait et s'épuisait la vie, depuis la première femme jusqu'à la dernière, chacune étant la première et la dernière, la faute et l'expiation.*¹

Ce sang qui relie Aimée à Ève confirme l'idée que la déchéance physique, dans l'excrétion comme dans le cycle menstruel, est une conséquence du péché originel, de la faute qui traverse le temps et se transmet depuis les débuts de l'humanité jusqu'à sa fin, dans une conception temporelle circulaire tout aussi tragique que la fuite linéaire du temps. Seule Albane, la jeune artiste de *Province*, fait de son sang une force créatrice. Elle tient

l'inachevé, le balbutié, le sale, le raté même pour l'ouverture de l'œuvre, comme sur cette vidéo où on la voyait tirer un tampon hygiénique d'entre ses jambes et se barbouiller les joues de son sang menstruel pour bien marquer la dimension cosmique de ce sang et de sa condition de femme, souriant, les yeux fixes, en un silence qui donnait à entendre le « cri du sang menstruel » [...]»²

Il faut sans doute voir une certaine ironie de la part de Millet dans l'évocation de ces performances d'art contemporain. Toutefois, la réflexion sur la place du « sale » dans l'œuvre d'art reflète ses propres préoccupations, et l'exhibition de « la dimension cosmique de ce sang et de sa condition de femme » a beau constituer un hymne à la force féminine, ce dernier relève du « cri » car il conduit toujours au même constat : celui de la corruptibilité de toute chose. « Tout coule, résume Millet dans son *Journal* : les jours, le sang, le sperme. Et tout s'oublie »³. Toutefois, Millet parle plus volontiers de « semence » pour évoquer le sperme, inscrivant ce fluide loin des symboliques mortifères du sang ou des excréments. De manière générale, dans l'œuvre de Millet, les femmes restent les premières esclaves du temps, notamment parce que l'auteur ne cesse de déplorer leur beauté qui se fane, notamment dans *La nouvelle Dolorès*, sorte de réécriture de *Lolita* où la fille supplante la mère, ou encore dans *La voix d'alto*, à travers le personnage de Nicole, qui décide de se suicider à quarante-deux ans pour ne pas voir son corps se dégrader. Aucune n'y échappe, pas même Jeanne Moreau, souffrant des intestins après un tournage au Mexique et à qui il faut préparer du riz, à l'Hôtel du Lac de Siom où elle séjourne, un été où Bugeaud est encore adolescent⁴. C'est sans doute ce qui fait dire à Millet que les femmes « sont la matérialisation, l'épiphanie, les messagères, les voyageuses »⁵ du temps.

¹ *La gloire des Pythre*, p.99.

² Richard Millet, *Province*, Paris, Léo Scheer, 2016, p.148.

³ *Journal*, t.I, 15/IV 1994, p.343.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.527-528.

⁵ Richard Millet, *Brumes de Cimmérie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.101.

b. *L'homme déchu*

La déchéance physique des êtres trouve sa place dans un univers que Laurence Plazenet dit « frappé au sceau du péché originel, hanté par la faute de la perte, la pénitence irrémissible »¹. Il est vrai que la Chute hante l'œuvre de Millet ; elle résume en effet toutes les préoccupations de l'auteur : le fantasme d'un paradis perdu, la tentation du mal, la perte de l'innocence par la découverte de la sexualité, la plongée dans le temps et l'avancée inéluctable vers la mort. Le mal humain, tel qu'on l'a étudié dans une première partie, n'a ainsi de sens que relié au péché originel. C'est l'idée que formulait Millet dès son deuxième roman, *L'innocence*, paru en 1984. Duparc s'y interroge sur les notions d'innocence et de culpabilité :

Nous sommes tous coupables de quelque chose, n'est-ce pas ? Nous naissons coupables et passons le reste de notre vie à tenter de nous disculper : notre faute, nous ne la connaissons pas ; nous ne la connaissons peut-être jamais, mais elle est notre seul bien...²

C'est d'une faute héréditaire dont il est ici question car, comme le déclare Millet dans *Langue fantôme*, « notre culpabilité est originelle »³. Il s'agit bien d'un péché que l'humanité porte en elle depuis sa naissance, et qui se transmet à tous sans distinction, indépendamment des choix et des actions individuelles, suivant une vision très pessimiste, confirmée récemment dans *Pour Bernard Menez*. Millet y note : « Pour le genre humain, je me trouve de moins en moins d'estime, ne le croyant pas perfectible ni capable de se relever de la Chute »⁴ ; il parle également, dans *L'opprobre*, de l'essence « postédénique »⁵ de l'homme, « malfaisant[s] depuis Adam »⁶. C'est cette « maudissure » qui condamne l'homme à subir les assauts du temps jusque dans son corps, selon une logique parfaitement résumée par Bruno Chaouat : « Merde ontologique, fraternité de l'excrément : le monde de Millet est irréversiblement postlapsaire. Monde englué, chu dans le cloaque du temps »⁷.

¹ Laurence Plazenet, « Voix de l'ombre et du néant : la littérature du grand siècle dans l'œuvre de Richard Millet », *Littératures*, n° 63, 2010, p.55.

² *L'innocence*, p.77.

³ Richard Millet, *Langue fantôme*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.94. On trouve, dans *Esthétique de l'aridité*, paru la même année, une formule presque identique : « Notre culpabilité réside dans le péché originel » (Richard Millet, *Esthétique de l'aridité*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2012.

⁴ *Pour Bernard Menez*, p.9.

⁵ Richard Millet, *L'opprobre : essai de démonologie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p.55.

⁶ Richard Millet, *Paris bas-ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2021, p.93.

⁷ Bruno Chaouat, « Rhapsodie sur le thème de l'idiotie », dans Mathias Rambaud (dir.), *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.77.

Si le mythe du péché originel n'est jamais convoqué explicitement dans les œuvres de fiction, il semble trouver son expression dans les scènes de chutes physiques, qui marquent souvent le suicide ou la mort accidentelle des personnages. Chute, faute et mort se confondent dans ces épisodes qui trouvent leur origine dans plusieurs expériences personnelles que Millet a relatées. La première se produit lors de la traversée Marseille-Beyrouth sur l'*Exeter*, le navire qui emmène le jeune Millet, âgé de seulement six ans, vers sa nouvelle vie libanaise. L'écrivain raconte avoir fixé la mer pendant de longues minutes,

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 ? Y a-t-il là seulement des raisons pathologiques, terreur, névrose, vertige, ou bien est-ce que certaines vies sont décisivement marquées par l'ombre ? 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 ?¹

La hantise de la mort est ainsi très tôt associée à un vertige physique, que Millet dit avoir éprouvé dans de très nombreux lieux :

comme sur les bateaux, ou encore sur la terrasse du temple de Jupiter, à Baalbek, au bord des gorges du fleuve Litani, ou à Beyrouth, devant la falaise de la grotte aux Pigeons, au bas de laquelle j'ai vu le corps d'une jeune suicidée, dans la source d'Afqa ou encore à Byblos, devant les puits funéraires royaux, partout où le vertige physique a ouvert un abîme psychologique non encore relayé par ce que je voudrais appeler simplement le sens mystique, le sentiment de la vanité de toute chose, y compris de ma propre existence [...]².

Il y a donc, d'abord, une fascination pour la mort, celle que l'on se donne volontairement et à laquelle conduit une chute. Millet le mentionne dans les lignes qui précèdent, l'un des événements fondateurs de sa jeunesse est la chute d'« une jeune femme blonde, vêtue d'une robe bleu clair, qui s'était jetée de la falaise et gisait dans son sang »³ et qu'il aperçut, enfant, depuis les rochers qui surplombent la mer, le long de la promenade à Beyrouth, près de la grotte aux Pigeons. L'écrivain raconte que, depuis, il ne peut s'approcher de ce précipice sans être pris de vertige et de la peur de revoir la jeune suicidée⁴. On peut relier cette anecdote à un autre épisode marquant, évoqué par l'écrivain dans *Harcèlement littéraire* :

Quand j'étais enfant, à Beyrouth, un immeuble se construisait à côté du nôtre, avec des ouvriers syriens qui travaillaient en tongues sur des échafaudages de fortune ; il arrivait qu'un type tombe,

¹ Richard Millet, *Fenêtre au crépuscule : conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004, p.19.

² *Ibid.*, p.20. Ce vertige face au gouffre est également présenté, à travers les mêmes exemples, dans le chapitre « Adonis » d'*Un Balcon à Beyrouth (Un balcon à Beyrouth, [La Table Ronde, « Vermillon », 1994] suivi de Beyrouth ou la séparation*, Paris, La Table Ronde, 2005, p.186-191). Quant à la peur éprouvée face au gouffre de la grotte d'Afqa ou devant les tombeaux funéraires de Byblos, elle est détaillée dans *Brumes de Cimmérie* (p.25-27 et p.44-56).

³ *Beyrouth ou la séparation*, dans *Un balcon à Beyrouth*, p.25. L'épisode est également mentionné dans *Sibelius : les cygnes et le silence*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2014, p.26.

⁴ *Beyrouth ou la séparation*, p.26 et *Un Balcon à Beyrouth*, p.131.

*ce qui me terrifiait, m'empêchait de dormir, m'obligeant à trouver ces accidents aussi inévitables que le rapport fataliste des paysans limousins à la maladie et à la mort.*¹

Millet mentionne au même moment un fait similaire, quoique plus tardif, lorsque, dans un restaurant de Jounieh, au Liban, il s'est senti pris de vertige pour un employé Tamoul « qui nettoyait les carreaux, accroché à un montant du store, à pic » :

*je n'arrivais plus à manger, le maître d'hôtel se précipite vers moi, me dit que l'homme n'en a que pour cinq minutes. Je lui réponds que ce n'est pas le fait qu'il nettoie la vitre qui me gêne, mais qu'il puisse tomber. Le maître d'hôtel alors a ces mots : « S'il tombe, le rapatriement de son cercueil est prévu par le contrat. » Et il n'était pas cynique.*²

Ces quelques lignes permettent de souligner la différence du rapport à la mort en Orient et en Occident, tout en confirmant l'interprétation métaphysique que Millet fait de son propre vertige. Bien plus tard, à Paris, il mentionnera dans son *Journal* plusieurs suicides par défenestration, notamment ceux de Gilles Deleuze et de Jean-Noël Vuarnet³, ou encore celui du violoniste Christian Ferras, dans *Sibelius*⁴, scellant le lien déjà instauré dans l'imaginaire de l'auteur entre chute et mort. Ces événements trouvent des échos immédiats dans la fiction. Le personnage de Nada relate par exemple l'incident de l'échafaudage beyrouthin en des termes très proches de ceux de Millet dans le court récit *Le sommeil sur les cendres*, lui conférant une interprétation philosophique. Elle parle ainsi du « jour où [elle] a[i] entendu un ouvrier syrien tomber d'un échafaudage, dans le chantier d'un immeuble voisin du [leur], à Beyrouth » :

*il continue à hurler en moi, ce jeune ouvrier, au point que je me suis souvent demandé s'il ne me précédait pas dans une chute que je passerais le reste de ma vie à accomplir, à ma manière, sans qu'elle se confonde, cette chute, avec ma propre fin.*⁵

Citons enfin le suicide de cet homme qui tua sa femme et ses bêtes avant de se précipiter dans son puits, dont il est fait mention dans le court texte « D'une fenêtre sans éclat »⁶, extrait du *Sentiment de la langue*.

Le motif de la chute apparaît très tôt dans l'œuvre de fiction, comme le notait Yannick Haenel à propos de « La trilogie noire de Richard Millet ».⁷ Tomber dans l'abîme symbolise alors plus précisément la tentation du suicide, celle que connaît l'écrivain Sirieix à l'issue d'une

¹ *Harcèlement littéraire*, p.54-55. S'agit-il du même chantier dont une partie du terrain s'était effondrée « sur un ouvrier dont [il] a[i] pleuré la mort pendant plusieurs nuits, comme [il]cavai[t] pleuré celle de l'ours Michka » (*Un Balcon à Beyrouth*, p.126) ? Les anecdotes sont proches, en tout cas.

² *Ibid.*, p.54.

³ *Journal*, t.II, 7/XI 1995, p.36 et 29/III 1996, p.53.

⁴ *Sibelius*, p.42.

⁵ *Le sommeil sur les cendres*, p.134.

⁶ « D'une fenêtre sans éclat », dans *Le Sentiment de la langue*, 2003, p.68 à 75. Les notes renverront désormais à l'édition de 2003, sauf lorsque cela sera mentionné.

⁷ Yannick Haenel, « La trilogie noire de Richard Millet », *L'œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p.49.

journée de marche épuisante le conduisant au bord d'un précipice duquel le tirent *in extremis* les hurlements de ses parents¹. On pense aussi à l'ingénieur du viaduc des Farges qui s'est suicidé en se jetant de son ouvrage et dont le narrateur du *Goût des femmes laides* se promet de faire un jour le récit, ou encore au suicide qu'accomplit le jeune Vannier, personnage secondaire du roman *Province* tenté par le djihad et qui, faute d'être parti en Syrie, se jette dans le vide du haut du Belvédère d'Uxeilles². Toutefois, ce sont d'abord les femmes qui chutent, fautives ou victimes du mal, comme Nadine, tombant du tilleul dans lequel elle grimpait chaque soir pour observer le jeune Cœur blanc s'adonner à des plaisirs solitaires³, Ingrid, la fiancée de Thomas Lauve, morte à la suite d'une chute en haute montagne, sur le glacier de la Meije⁴, ou encore Mathilde, l'ancienne amante de Bugeaud tombée dans un puits :

*On l'avait trouvée morte dans le puits de la propriété [...] ; elle avait été précipitée dans les entrailles de la terre, la tête la première, de son propre chef ou par une main vengeresse qui avait profité de son ivresse ou d'une promenade nocturne dans le parc.*⁵

Entendant ce récit, la jeune Sahar, étudiante en Lettres travaillant sur les figures féminines dans l'œuvre de Pascal Bugeaud, confessera avoir elle aussi voulu se jeter d'une falaise avant d'être rattrapée par son père, celui-là même qui avait provoqué son vertige lorsqu'elle avait appris qu'il exécutait « les prisonniers musulmans capturés à Tripoli ou dans le Akkar, d'une balle dans la tête, avant de les laisser tomber dans le vide, exactement comme les nazis dans les Fosses ardéatines, ou les Soviétiques à Katyn »⁶. La chute la plus marquante reste toutefois celle d'Amélie, à la fin de *L'amour des trois sœurs Piale* ; l'amazone tombe d'une falaise, emportée dans son sommeil par le vent qui entraîne son parapluie et son fauteuil roulant depuis la terrasse surplombant le lac de Siom. Porteuses de la faute héréditaire commise par Ève dans le jardin d'Eden, les femmes, sans rejouer la scène du péché originel, en subissent les conséquences comme une fatalité.

c. Un monde abandonné de Dieu

Ce qui a chu, dans l'univers fictionnel de Richard Millet, c'est aussi, de façon très symbolique, « le grand crucifix qui s'élevait jadis dans le pré d'Amédée Pythre, et qui était en

¹ *L'écrivain Sirieix*, chapitre V, p.214.

² *Province*, p.170.

³ « Cœur blanc », dans *Cœur blanc*, p.22.

⁴ *Lauve le pur*, p.199.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.142.

⁶ *Ibid.*, p.353.

fonte »¹, et « dont la rouille inspirait un surcroît de pitié aux veuves qui s’abritaient là du soleil de l’après-midi »², celui-là même qui « a veillé sur des générations de Siomois avant de s’effondrer dans l’herbe et d’y gésir, pendant près de vingt ans, jusqu’à ce qu’on récupère le christ pour l’accrocher à l’intérieur de l’église »³. Cette croix tombée a véritablement existé, si l’on en croit l’évocation qu’en fait Millet dans *Le 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 par personne, le bois pourrir, le corps rouillé du Christ oublié là dans le silence des derniers regards, dans la lente mort de la langue limousine et les métamorphoses délétères du français [...].*⁴

Dans *La gloire des Pythre*, André et Jean Pythre peuvent apercevoir ce même grand crucifix qui, dans un premier temps, se dresse « à l’autre bout du pré, surplombant la place » et dont « le bois de la croix et un peu du corps rouillé de Jésus [...] paraissait respirer [...] dans le soleil levant »⁵. Toutefois, on apprend quelques pages plus loin qu’il tombe dans le champ de Pythre sans que personne ne le relève. « Dieu nous avait abandonnés »⁶, déclare le chœur de récitants. Finalement, c’est Amédée, le deuxième des fils, qui entérine cette mort symbolique de Dieu :

*Médée retrouva dans l’herbe haute le crucifix dont le bois était si pourri qu’il en détacha sans peine le corps rouillé du Christ : nous l’avons alors vu l’élever en plein soleil, en le tenant par les aisselles, avec sa couronne de ronces et d’orties qui tremblait un peu, puis le lâcher, ou plus exactement le laisser tomber loin de lui, peut-être même le jeter dans l’herbe avec une espèce de rire étouffé qui nous fit dire qu’il était bien un Pythre.*⁷

Ce crucifix, qui apparaissait déjà dans la nouvelle « Petite suite de chambres », à la fin du recueil *Sept passions singulières*, paru en 1985, « nul ne le relèvera »⁸, et son abandon signe dans la fiction le début d’une « déchristianisation »⁹, dont Millet fera aussi un sujet de réflexion politique, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

D’après Jacques Poirier, qui propose une étude de *La gloire des Pythre*, « [c]omme *L’Étranger*, qui s’ouvre sur la mort de la mère, le roman métaphorise l’abandon métaphysique dont l’homme est victime en mettant en scène un héros devenu orphelin, qui ignore quel usage faire du monde »¹⁰. André Pythre, en effet, est d’abord surnommé Chat Blanc et il perd sa mère, dès le chapitre II. Cet événement fondateur ne constitue toutefois pas l’*incipit* du roman,

¹ Richard Millet, *Tarnac*, Paris, Gallimard, « L’Arpenteur », 2010, p.53.

² Richard Millet, « Les frères Cavalier », dans *Trois légendes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013, p.58.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.99.

⁴ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005, p.22.

⁵ *La gloire des Pythre*, p.227.

⁶ *Ibid.*, p.231. On retrouve une formule similaire dans *Le renard dans le nom*, où les terres de Siom sont dites « abandonnées de Dieu » (p.51).

⁷ *Ibid.*, p.299.

⁸ « Petite suite de chambres », *Sept passions singulières*, p.146.

⁹ *Le dernier écrivain*, p.17 et *Fatigue du sens*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, p.21.

¹⁰ Jacques Poirier, « Anus mundi, ou le glas des Pythre », art.cit., p.13.

consacré à l'évocation des cadavres pourrissants qui, par leur puanteur, rappellent sans cesse aux habitants de Prunde ayant abandonné Dieu, puisqu'ils n'ont ni église ni cimetière, la réalité de leur condition. L'abandon métaphysique n'est donc pas l'apanage du patriarche des Pythre, il guette tout homme et il se fait dans un mouvement réciproque : oubli de Dieu par les hommes, oubli des hommes par Dieu. Dans la nouvelle « Mouvements », qui figure dans le recueil *Jours de lenteur*, paru en 2016, le chœur de narration évoque avec amertume « celui qui ne [les] avait pas sauvés, qui habitait les siècles et qui [les] avait oubliés en toute langue »¹. Dans un tel univers, Dieu ne fait plus de miracles ; c'est ce que suggère Bugeaud dans l'incipit de *La fiancée libanaise*, dans lequel il imagine sa propre mort, concluant qu'une fois enterré, nul ne « descendr[a] pour [l]'exhorter à [s]e lever et à marcher »², dans une convocation ironique des épisodes bibliques de Lazare, ressuscité alors qu'il était déjà au tombeau, et du paralytique à qui Jésus a dit : « Lève-toi et marche ! ». Dans une société ayant évacué toute idée de divin et de surnaturel, l'homme moderne est donc seul face à sa condition.

La puanteur est une des marques de l'abandon de Dieu, l'excrétion étant ce qui nous relègue au rang de bêtes. C'est ainsi que l'on peut interpréter la puanteur d'André Pythre, lui qui vient de Prunde, cette commune dépourvue d'église, de mairie et d'école. Il partage avec les Siomois

*une fierté mêlée d'humilité et de résignation devant la puanteur à venir – à ceci près que lui, il avait toujours pué, qu'il n'était pas arrivé à se défaire de ce qu'il avait autrefois respiré, dans ce hameau où l'on vivait plus bas que terre [...] alors que nous, tout aussi pauvres, avons eu église, curé, cimetière, [...] avec chaque dimanche le souci de bien nous habiller parce que, disait le père Chadiéras, c'était la seule chose qui nous différenciait des bêtes.*³

D'ailleurs, l'habitude que son fils Jean a prise d'aller se soulager sur le flanc de l'église le condamne plus que les autres encore à la damnation. Sa tombe, qui est, comme on l'a dit, un simple « carré de terre grise sur lequel penchait une vieille croix couverte de rouille »⁴, apparaît comme une autre preuve du dénuement de l'homme qui n'a plus de religion. Lorsqu'il défèque, il a « les yeux relevés vers le ciel en direction peut-être du Bon Dieu qui avait chu dans le pré »⁵ et regarde « le ciel bleu et vide »⁶, comme si sa déchéance physique n'était qu'une conséquence, une preuve de la mort de Dieu. Les personnages de Millet font souvent ce geste de « renverse[r] la tête vers le bleu du ciel »⁷ dont Jean-Yves Laurichesse a noté l'importance, étudiant « cet

¹ Richard Millet, « Mouvement », dans *Jours de lenteur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2016, p.47.

² *La fiancée libanaise*, p.14.

³ *La gloire des Pythre*, p.262.

⁴ *Ibid.*, p.374.

⁵ *Ibid.*, p.237-238.

⁶ *Ibid.*, p.277.

⁷ *Le sentiment de la langue*, p.158.

azur qui, chez Millet, est très constamment désespérant »¹ car il nous donne « la sensation d'être seul au monde »². Comme Georges Bataille, Millet s'inscrit « à rebours du stéréotype touristique qui n'y associe qu'une fade idée du bonheur »³ et fait du ciel bleu le symbole de la mort de Dieu. Renverser la tête vers le ciel, c'est réitérer le constat de cette absence, tout en refusant de garder les yeux au sol, dans une forme d'espoir désillusionné assez caractéristique de la démarche de Millet. Celui-ci affirme d'ailleurs, dans *Le sentiment de la langue*, qu'« [é]crire, c'est renverser la tête vers le ciel et attendre le jour alors qu'on est déjà dans l'épouvante »⁴. De manière inattendue, c'est peut-être Victor Hugo, dans une citation relevée par Millet dans son *Journal*, qui résume le mieux cette fascination pour le ciel bleu : « Le spleen naît aussi bien du ciel bleu que du ciel sombre, écrit-il. Mieux peut-être [...]. À force de regarder le ciel impitoyable, indifférent et sublime, on prend un rasoir et l'on en finit. »⁵.

B. L'écriture et la mort

L'écriture a donc pour Millet partie liée avec le Mal, mais aussi avec la mort, comme avec « ce que la vie propose de plus terriblement absolu »⁶, c'est pourquoi Millet représente aussi souvent ses personnages accroupis ou souillés par leur propre sentine. L'écrivain récuse toutefois toute forme de nihilisme car la mort, d'une certaine manière, rend possible la littérature. À ce titre, le mot de Calasso, selon lequel la littérature aurait pour rôle de « donner

¹ Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux-Titre », 2007, p.178. Citons par exemple cet extrait d'*Un Balcon à Beyrouth* : « 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 il était né là, en même temps que le goût du plaisir, le sentiment terrifié du néant de la créature. » (p.166-167).

² *L'amour des trois sœurs Piale*, p.314. Millet évoque aussi « l'habituelle angoisse suscitée par le ciel trop bleu » dans son *Journal*, (2000-2003), Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, 19/IV 2000, p.36.

³ Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.146.

⁴ *Le sentiment de la langue*, p.243. Dans un autre extrait, il note aussi : « L'enfance m'avait fourni très tôt le sentiment de l'infini et du "plus jamais rien" - que la simple contemplation du bleu céleste me rendait sensibles, et dont nulle prière, nulle confession ne pouvait apaiser l'effroi qu'ils suscitaient : à quoi s'ajoutait la conviction (secrètement minée par le pari pascalien) qu'il n'y avait pas d'au-delà et qu'il me faudrait un jour affronter mon propre anéantissement » (p.137).

⁵ Victor Hugo, *Choses vues (1830-1848)*, [1887 et 1900] Paris, Gallimard, « Folio classique », 1997. Cité par Richard Millet, *Journal*, t.II, 29/V 1995, p.21.

⁶ Richard Millet, *Place des pensées : sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2007, p.69.

une forme » au péché originel, s'applique aussi bien à Millet qu'à Baudelaire¹. L'écriture, en particulier le récit, permet d'affronter la mort car elle est un art du temps, mais elle doit, pour cela, employer le mot juste.

a. *Écrire pour suspendre le temps*

Dans un monde postlapsaire et dépourvu de sens religieux, le roman agit comme « une consolation aux hommes privés de Dieu »². L'écriture, l'écriture de fiction en particulier, apparaît en effet comme un moyen privilégié pour lutter contre la fuite du temps et l'inexorable mouvement vers la mort, tout simplement parce que « la langue est l'incarnation du temps, et le temps ce qui reste en nous de toute langue »³. « La plus simple raison (pas même une justification) qu'on puisse trouver au fait d'écrire est d'oublier qu'on est mortel »⁴, écrit Millet dans *L'opprobre*. Le jeune Pascal Bugeaud ne dit pas autre chose, dans *Ma vie parmi les ombres*, lorsqu'il déclare qu'« on ne voyage que dans le temps, et le temps lui-même n'étant que du langage, la face éphémère et sensible du silence »⁵. Si le temps peut se faire langage, alors la maîtrise de la langue assure celle du temps. Tel est en tout cas l'espoir de Duparc, dans *L'innocence*, lorsqu'il s'oppose à ce sujet au poète Griolle, pour qui « tout cela, les œuvres, la langue, la bibliothèque, n'était que foutaise, supercherie : on n'écrivait que par peur de mourir ; et sur le plan littéraire, toute œuvre ne faisait que signaler son incapacité à déployer le silence qui règne au fond des mots et des langues »⁶. Duparc, au contraire, croit « à la rigueur » : « Je crois que seul le respect de la langue nous permet d'approcher sans trop de peur notre propre mort »⁷, assignant à la littérature une tâche modeste mais consolatrice car, comme l'écrit Millet dans *Le sentiment de la langue*, « une langue forte et belle peut apaiser la peur de mourir »⁸. Duparc se fait ainsi, d'une certaine manière, frère d'Yvonne Piaie, l'ancienne institutrice de

¹ Dans *Déchristianisation de la littérature*, Richard Millet relève en effet cette citation de Calasso, dans son livre sur Baudelaire : « Si la nature naît pétrie de faute, le privilège de l'homme ne pourra pas être d'introduire la faute dans le monde, mais seulement de l'élaborer. De lui donner une forme – et c'est déjà là une première définition de la littérature » (*Déchristianisation de la littérature*, p.96).

² *Ma vie parmi les ombres*, p.274.

³ « Mouvement », dans *Jours de lenteur*, p.46-47.

⁴ *L'opprobre*, p.123.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.455

⁶ *L'innocence*, p.118.

⁷ *Ibid.*, p.119.

⁸ *Le sentiment de la langue*, p.170.

Siom qui manie le récit de sa vie et de celle de ses sœurs à sa guise, devenant dès lors la grande maîtresse du temps. « Elle portait encore beau, à soixante ans, sans doute pour s'être efforcée non pas d'oublier le temps ni même d'aller plus vite que lui mais d'être de son temps, c'est-à-dire moderne, comme sa villa, comme son esprit »¹. Yvonne Piaie a

*l'orgueil de le plier, ce temps, à sa guise, ou de croire qu'elle en était capable, [...] et montré cela à des générations d'enfants, avec cette sorte de morale : la modestie, l'humilité, même, ou, plus simplement, le respect de ce qui nous dépasse tout en étant bien à nous : la langue française, l'histoire, le temps [...]. Il y avait, disait-elle, avant l'heure et après l'heure, trop tôt ou trop tard, et l'heure juste qui était réservée aux esprits clairs, bien faits, à ceux qui savent l'orthographe, la syntaxe et le sens des mots, et qui ont le temps : les enfants, les écrivains, les vieillards.*²

Ainsi employée, « la langue est une manière d'éternité »³. Dès sa deuxième visite, Claude passe ainsi chez Yvonne « deux heures, ou presque, à écouter le temps se mâcher, s'ébruiter entre ces vieilles lèvres et s'écouler dans la stricte mesure des gouttes de métal argenté qui tombaient de la pendule »⁴. En déroulant les fils du passé, la vieille institutrice permet au jeune homme de s'extraire du présent pendant quelques heures. Paradoxalement, c'est en prenant le temps de parler que l'on peut abolir un instant l'écoulement temporel, ou tout du moins en avoir l'illusion ; c'est pourquoi Sylvie, la maîtresse de Claude, ne lui répond pas lorsqu'il l'interrompt,

*sans doute agacée [...] qu'il ne comprît pas qu'on ne coupe pas une femme qui parle, maîtresse des cycles, et du sang, et qui parle, au contraire des hommes, sans s'écouter parler, en prenant le temps – mieux : en prenant avec le temps la liberté de croire qu'on lui échappe*⁵.

Les femmes, en faisant dans leur corps l'expérience du temps qui s'écoule aussi bien que leur sang, deviennent tout naturellement chez Millet les gardiennes de la parole et des heures. Il ne s'agit toutefois jamais d'évacuer complètement l'idée de notre finitude. Ces personnages, comme Millet, trouvent bien plutôt dans le récit « un avant-goût de la mort »⁶, ils sont en quête d'« une langue où mourir », pour reprendre le titre d'un des premiers textes du *Sentiment de la langue*, de « quelques mots, pages, écrits qui [les] séparent encore de [leur] mort »⁷.

Maîtriser la langue-temps, c'est aussi en manier habilement la syntaxe, selon la moralité énoncée par Yvonne Piaie. Le style que Millet forge depuis *La gloire des Pythre*, en faisant le choix d'une phrase ample et tortueuse, suivant les méandres dans lesquels nous entraînent les multiples subordonnées, relève, comme le dit Chantal Lapeyre-Desmaison, d'une véritable

¹ *L'amour des trois sœurs Piaie*, p.13.

² *Ibid.*, p.14.

³ *Ibid.*, p.87.

⁴ *Ibid.*, p.24-25.

⁵ *Ibid.*, p.133.

⁶ *Fenêtre au crépuscule*, p.25.

⁷ *Le sentiment de la langue*, p.23.

« poétique du retard »¹ propre à ralentir l'avancée de l'action, et donc l'écoulement temporel. D'après la critique, c'est à un véritable « éloge de la lenteur »² que se livre Millet, contrariant toujours l'axe linéaire du récit en intégrant d'innombrables analepses, à tel point que les digressions finissent par devenir le cœur même de ses romans. *L'amour des trois sœurs Piaie*, *La voix d'alto* et *Ma vie parmi les ombres* sont à ce titre les archétypes du récit milletien, en ce que le fil initial, à savoir la relation amoureuse que le personnage principal lie et délie avec une femme (Claude avec Sylvie, Philippe Feuillie avec Nicole, Pascal Bugeaud avec Marina), n'est finalement qu'un prétexte, un repère énonciatif à partir duquel pourront se dérouler les événements antérieurs. C'est peut-être cette volonté de toujours reléguer l'action dans le passé qui justifie d'ailleurs le mieux cet étrange dispositif dialogique que Millet a longtemps mis en place dans ses romans. Rejetant le récit au présent qui domine le roman contemporain, Millet ne peut non plus se résoudre à écrire « La marquise sortit à cinq heures... »³. La fiction de la conversation lui permet de toujours évoquer les événements dans un passé souvent indéterminé, où différentes périodes se croisent, donnant finalement l'impression, on l'a dit, d'une temporalité suspendue. Ainsi, bien que les différents chapitres de *La fiancée libanaise* évoquent les femmes ayant compté pour Pascal Bugeaud, leur succession ne suit pas un ordre chronologique, et les débuts de l'âge adulte et la maturité se trouvent mêlés dans un passé qui vaut pour lui-même, en ce qu'il est révolu, et soudain ressuscité par le récit. Le passé d'ailleurs est déjà de la littérature pour Bugeaud, si l'on en croit la déclaration suivante : « Je n'ai jamais séparé ce qu'on appelait l'ancien temps et dont seuls les paysages, quelques coutumes et des tournures linguistiques nous apportent témoignage, de ce que m'a donné à voir la littérature »⁴. Le temps qui passe est donc tout naturellement pour Millet le véritable sujet des grandes œuvres littéraires, celles qu'il relit tous les dix ans, comme la *Recherche du temps perdu* de Proust, car le temps « seul nous importe, en fin de compte, car il est ce par quoi la mort se rend visible autrement qu'en ses manifestations désolantes ou terribles »⁵.

De la même manière, l'œuvre de Millet semble tout entière tournée vers son propre passé, celui des femmes de sa famille – dans *Ma vie parmi les ombres* en particulier – mais surtout le passé de tout un peuple en train de disparaître, dont il fixe les derniers instants dans les romans de la matière corrézienne. L'écriture s'apparente alors à une entreprise de lutte

¹ Chantal Lapeyre-Desmaison, « L'espace romanesque de Richard Millet, un manifeste antimoderne ? », dans Christian Morzewski (dir.), *Richard Millet, la langue du roman*, Arras, Artois presses université, « Études littéraires », 2008, p.30.

² *Ibid.*

³ *Harcèlement littéraire*, p.45-46.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.113.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.319.

contre les destructions du temps, car raconter, c'est aussi faire revivre le passé, l'empêcher de disparaître complètement. Millet le dit lui-même : « J'écris à partir de ce que j'ai perdu : le Liban, mon enfance, telle femme, la France en tant que civilisation, comme on peut le voir dans *Lauve le pur* – oraison funèbre en l'honneur d'une France qui n'existe plus et peut-être même de la littérature... »¹. La dimension funèbre de ce roman, publié en 2000, apparaît à la source même du projet, comme le révèlent les notes du *Journal* prises avant et pendant sa rédaction. Millet veut qu'il soit « le tombeau du *Grand Meaulnes* »², « un tombeau de la littérature française »³, « un adieu à la littérature française »⁴. Au-delà du discours décliniste sur le dernier écrivain, sur lequel nous reviendrons, c'est la référence au genre poétique du tombeau qui nous intéresse ici, en ce qu'elle assigne à l'écriture la fonction de conserver les restes d'un monde disparu, ou en voie de disparition. *Un balcon à Beyrouth* apparaît ainsi comme un tombeau des années libanaises ; il s'ouvre sur un chapitre intitulé « La couleur verte » dans lequel l'auteur espère parvenir à retranscrire l'idée de ce vert sombre propre au quartier d'Achrafiyé, et même à tout Beyrouth, pour échapper « au temps et que, sauvant un peu de ce qui en constitue la matière impalpable et intime », il soit lui aussi « sauvé »⁵. L'importance de l'intertextualité dans les textes de Millet (on a parlé de Rabelais, Zola, Céline, Faulkner, Antelme, notamment), révèle également une volonté d'intégrer le passé au présent, dans une discussion permanente avec les morts, « les vrais dialogues ayant toujours eu lieu entre les vivants et les morts, comme Pascal et Montaigne, Proust et Saint-Simon, Gide et Goethe, Gracq et Chateaubriand, Borges et Kafka, Thomas Bernhard et Pascal, Guy Debord et le cardinal de Retz, Claude Simon et Faulkner »⁶.

b. *Musique et plaisir : deux substituts à l'écriture*

L'écriture n'est toutefois pas le seul moyen de suspendre le temps ou d'accéder à une forme d'intemporalité. C'est d'abord la musique qui, par ses pouvoirs de réminiscence, apparaît comme un autre art du temps, bien plus puissant encore que la littérature :

¹ Richard Millet, entretien avec Aline Mura-Brunel, *op.cit.*, p.280.

² *Journal*, t.II, 30/III 1997, p.85.

³ *Ibid.*, 19/III 1998, p.125.

⁴ *Ibid.*, 7/II 1999, p.201.

⁵ *Un balcon à Beyrouth*, p.97-98.

⁶ Richard Millet, « L'échange solipsiste », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.107.

*Nous sommes surtout, pour reprendre une expression de Tobias, des racleurs de temps : nous raclons du temps sur du temps, nous cherchons à l'étrangler avec des cordes en boyau ou en métal, à le pacifier par le contrepoint et l'harmonie*¹,

déclare Philippe Feuillie dans *La voix d'alto*. La musique a le pouvoir de faire revivre « du temps qui s'est écoulé et qu'aucun mot, nulle image, rien ne nous fera retrouver, [car] elle seule va plus loin, encore, que la parole et la mémoire »². La musique « sonne en nous comme le remords ou ce qui parle dans le sang ; elle est la voix des vivants et celle des défunts ; elle est le chant de la nuit »³.

*Ouverture à notre propre mort, mais qui ne va pas sans consolation ; nous délivrant du paysage, du visible, du sens, du trop humain, la musique nous acclimate à notre anéantissement – et nous guide vers le plus nocturne où s'éclaire ce qu'il faut bien se résigner à nommer la nuit ; une nuit en laquelle nous apprenons à ne pas désespérer. Rares sont les œuvres qui le permettent ; je reconnais ce pouvoir à la musique religieuse française du XVIIe siècle – et particulièrement à M.A. Charpentier*⁴,

écrit Millet dans *Le sentiment de la langue*, dans un chapitre intitulé « Un genre proprement français », consacré aux *Leçons de ténèbres* qu'il admire tant⁵. Ce genre musical apparu au XVIIe siècle présente des variations sur les *Lamentations* de Jérémie, texte de l'Ancien Testament rassemblant cinq poèmes destinés à être chantés les trois jours précédant Pâques, jeudi, vendredi et samedi saints, avant que l'on n'éteigne un à un les cierges allumés pour figurer l'abandon du Christ par ses disciples, plongeant ainsi l'église dans l'obscurité. Charpentier, Delalande ou Couperin en ont donné des versions célèbres. Le texte attribué à Jérémie déplore le siège, puis la destruction de Jérusalem par Nabuchodonosor II. Le prophète y évoque la faim, la misère et la violence à laquelle sont confrontés ses habitants. Certains versets entrent dans un troublant écho avec les textes que Millet consacre à Viam, qu'il a renommée Siom. Citons par exemple :

Les rues de Sion pleurent [...]. Toutes ses portes sont détruites. Ses prêtres ne font que gémir ; ses vierges sont toutes défigurées de douleur, et elle est plongée dans l'amertume. / Tout ce que la fille de Sion avait de beau lui a été enlevé. Ses princes sont devenus comme des béliers qui ne trouvent point de pâturages, et ils sont allés tous faibles et languissants devant l'ennemi qui les poursuivait. / Jérusalem a commis un grand péché, [...] / Tous ceux qui l'honoraient l'ont méprisée, parce qu'ils ont vu son ignominie [...]. / Ses souillures ont paru sur ses pieds, [...]. Elle a été prodigieusement abaissée, sans qu'elle ait de consolateur. / Mes yeux se sont affaiblis à force de verser des larmes, le trouble a saisi mes entrailles. Mon cœur s'est répandu en terre en voyant la ruine de la fille de mon peuple [...]. Mon âme est tombée dans la fosse, et ils ont mis sur moi une pierre. / Un déluge d'eaux s'est répandu sur ma tête, et j'ai dit : Je suis perdu. [...] / Le Seigneur a satisfait sa fureur ;

¹ Richard Millet, *La voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001, p.218.

² « La louve », dans *Trois légendes*, p.13.

³ *Ibid.*, p.31.

⁴ *Le sentiment de la langue*, p.103.

⁵ Millet revient sur l'admiration qu'il porte à ce genre musical dans *Israël depuis Beaufort*, Paris, Les Provinciales, 2015, p.95.

*il a répandu son indignation et sa colère ; il a allumé un feu dans Sion qui l'a dévorée jusqu'aux fondements.*¹

Toute *La gloire des Pythre* et le destin de Siom semblent avoir été écrits dans ces lignes : la mort, l'affliction, la souillure par le péché et par les immondices, l'inondation d'une partie d'un village abandonné de Dieu, le feu qui ravagera les terres d'André Pythre, et l'expression de la souffrance et du dégoût, par les larmes et par les vomissements. Et c'est l'œuvre toute entière de Millet qui, hantée par la mort « qui donne son *tenebroso* à tout ce qu'il écrit »², finit par ressembler à une « leçon de ténèbres ». À ces *Leçons de ténèbres* répondent « Deux leçons de lumière »³, autre chapitre du *Sentiment de la langue* consacré aux compositeurs César Franck et Gabriel Fauré, et à leurs quatuors à cordes. De nouveau, Millet note :

*D'emblée nous avons le sentiment que ces musiques ont à voir avec Dieu, la mort, l'irréremédiable, mais aussi, parce que extrêmes, avec le désir, la jeunesse, la certitude, l'émerveillement d'être au monde.*⁴

Malgré les pouvoirs exceptionnels de la musique, le plaisir charnel reste le meilleur moyen d'ouvrir des parenthèses épiphoniques où le temps semble suspendu, dans l'univers extraordinairement sombre des récits milletiens. D'après Bugeaud, le plaisir est « la seule chose peut-être, avec l'écriture, la musique et le sommeil, qui [lui] permette d'interrompre cette collaboration plus ou moins consentie avec les forces d'autodestruction qu'on appelle vie »⁵. Les personnages de Millet sont presque tous en quête de « ce temps élargi qu'on appelle le plaisir »⁶, « le plaisir, quel qu'il soit, marquant généralement une réconciliation avec le temps, tout du moins avec soi-même »⁷. Ainsi Sylvie, la maîtresse de Claude Mirgue dans *L'amour des trois sœurs Piaie*, est-elle prête chaque lundi

*à oublier le temps qui lui semblait alors passer plus vite pour elle que pour le petit Claude, à l'arrêter, à s'abandonner à autre chose qu'au battement du temps, à faire tout ce qu'il voudrait entre ses bras, à n'obéir plus qu'à ce sang qui bruissait, sifflait, martelait en eux la vieille enclume des heures, pouvait-elle se dire en confondant irrésistiblement l'homme et le temps, pourvu qu'il cessât de couler, ou qu'il coulât en elle, l'homme, comme du temps fondu*⁸.

¹ « Lamentations de Jérémie », dans *La Bible*, traduit du latin et du grec par Louis-Isaac Lemaître de Sacy, [1667], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p.1024-1032. Les citations sont extraites des passages suivants : Poème 1, versets 4 (Daleth), 6 (Vau), 8 (Heth), 9 (Theth); Poème 2, verset 11 (Caph) ; Poème 3, versets 53 et 54 (Sade) ; Poème 4, verset 11 (Caph).

² *Fenêtre au crépuscule*, p.18.

³ *Le sentiment de la langue*, p.199.

⁴ *Ibid.*, p.201.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.67.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.17.

⁷ *La fiancée libanaise*, p.319. Bugeaud évoque ici le plaisir charnel, mais aussi le plaisir de la lecture.

⁸ *L'amour des trois sœurs Piaie*, p.58.

Quant à Marina, elle appelle de ses vœux « dans d'autres siècles que ceux de l'amour humain, l'amour délivré du temps, le temps devenu amour »¹.

Millet évoque peu, en revanche, l'enfantement, sinon pour en dévoiler le caractère illusoire. Dans *L'amour des trois sœurs Piale*, il parle de la descendance comme de

*la seule affaire des humains, du moins cela seul qui nous rende un peu semblables au temps, ou nous le rende supportable ; à croire que c'est le temps qui coule dans nos veines, de père en fils, de mère en fille, la véritable éternité, n'est-ce pas ? ou bien la vanité de toute éternité, oui, l'inévitable déception, la plus sûre expérience de la désillusion et l'acceptation de la mort et du recommencement, même s'il n'y a ni commencement ni fin, mais seulement ce don, ce versement de sang, cette cascade qui tombe d'être en être, interminablement, comme une goutte sans éclat*².

Temps liquide, une fois encore, qui s'écoule dans nos corps, à travers le sperme ou le sang, et se transmet de génération en génération plutôt que de se solidifier enfin. Le père Cavalier qui, dans l'une des *Trois légendes*, attend le retour de ses fils partis à la guerre et se rend chaque jour à la croix des Rameaux pour guetter leur silhouette à l'horizon, s'étonne lui aussi de son attachement à ce qui n'est finalement que

*sa propre chair incarnée en autrui, c'est-à-dire un miroir dans lequel on observait, année après année, les signes de sa décrépitude, voire l'espèce de hâte que les fils ont, souvent malgré eux, de voir disparaître enfin celui qui avait décidé de leur existence dans le ventre de leur mère.*³

Dans cette perspective, les enfants, loin de nous sauver de la mort, cherchent à nous y précipiter. Dans l'œuvre de Richard Millet, il y a bien une transmission générationnelle, mais elle se fait du passé vers le présent, des morts vers les vivants, plutôt que du présent vers le futur, c'est-à-dire des vivants vers ceux qui sont à naître ; ainsi, « nos vies ne sont pas des cris solitaires poussés sur des crêtes, mais [qu']elles sont liées par les voix du sang, ce qui chante dans le sang composant une musique qui a la profondeur du temps »⁴. D'ailleurs, on l'a déjà noté, Bugeaud, comme de nombreux personnages milletiens, n'a pas d'enfant.

Toute tentative d'arrêter le temps est en réalité vaine, et Millet pourrait dire avec Yvonne Piale que « tout ça c'était de la foutaise, oui, l'enfantement, la perpétuation, le nom, le désir, l'amour »⁵, et même la musique ou la parole, qui ne parviennent finalement qu'à montrer le temps, sans véritablement l'arrêter. Son double littéraire, Pascal Bugeaud, se montre d'ailleurs tout à fait désillusionné dans *Étude pour un homme seul*, paru en 2019, affirmant que,

loin de nous rendre libres ou heureux, le sexe nous maintient souvent misérables, pauvres, obsessionnels, en proie à un harcèlement hormonal quasi ontologique. C'est le signe même de notre

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.629.

² *L'amour des trois sœurs Piale*, p.85.

³ « Les frères Cavalier », dans *Trois légendes*, p.56.

⁴ « La louve », dans *Trois légendes*, p.27.

⁵ *Ibid.*, p.91.

*néant, le rappel que toute vie est promise à la mort, dont le sommeil et la conscience nous proposent d'autres figurations.*¹

Finalement, Millet voit surtout dans l'écriture « l'attente de Dieu au sein même du vide laissé par la nouvelle de sa mort »², autrement dit, une entreprise paradoxalement chargée d'espoir, quoiqu'entièrement désillusionnée. Faire revivre le passé ne constitue alors pas tant un moyen d'échapper à la mort qu'une façon de cheminer plus sereinement vers elle, selon une conception cyclique du temps que révèle bien cet *incipit* rêvé par Millet, dans *Un balcon à Beyrouth* : « Je suis descendu dans ce jardin pour y mourir ». L'écrivain raconte que, sans déployer le récit qui découlerait de cet *incipit*, ces quelques mots l'accompagnent depuis longtemps, « métaphore heureuse, toute une vie d'homme qui s'abandonne à l'éternel crépuscule de l'enfance »³. Amour, écriture, musique, deviennent alors autant de « cérémonia[ux] funèbre[s] »⁴ permettant de faire éclater la beauté tragique de la mort.

c. Regarder en face le cadavre

Finalement, la seule arme véritable contre la mort et le temps qui passe reste donc la lucidité, celle qui justifie de nombreux passages scatologiques dans l'œuvre de Millet, qui s'acharne à nommer, montrer, encore et encore, la décrépitude physique à laquelle tout homme est selon lui condamné, au risque de créer un certain malaise chez son lecteur. Nicole, l'héroïne de *La voix d'alto* pour qui la salle de dissection est comme la « porte de l'enfer »⁵, accorde comme Millet une grande importance au mot juste et au vocabulaire anatomique qui lui permet d'affronter la réalité de la mort lors des expériences de dissection. « [C]'était la langue française que je dressais contre la mort, dit-elle, [que] je voulais nommer exactement le corps humain, jouissant, souffrant et périssable, pour me défendre ou me consoler de ce que je voyais au labo d'anatomie »⁶. C'est une des raisons pour lesquelles elle admire la médecine française, l'une des rares « à avoir élaboré un lexique anatomique complet à partir des racines grecques et latines »⁷. Sa fascination pour le *Traité d'anatomie humaine descriptive et fonctionnelle* d'Henri

¹ *Étude pour un homme seul*, p.35.

² Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p.65.

³ *Un balcon à Beyrouth*, p.107.

⁴ Richard Millet, *Une artiste du sexe*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2013, p.39.

⁵ *La voix d'alto*, p.75.

⁶ *Ibid.*, p.85.

⁷ *Ibid.*, p.24.

Rouvière n'a d'égalé que celle qu'elle éprouva petite pour *Le Petit Larousse illustré*¹. C'est bien en disant la mort elle-même, l'innommable, l'abject, que l'écriture de Millet s'érige elle aussi contre ce sentiment de finitude, comme le suggère Bruno Chaouat. D'après lui, « [é]crire, pour R.M., c'est se dresser contre le cloaque, s'élever contre le temps, mais c'est aussi retrouver l'informe, l'humus des mots, l'inhumanité de toute langue humaine »², comme dans l'*incipit* de *La gloire des Pythre*, évoquant les cadavres en décomposition qui devaient attendre la fonte des neiges pour être transportés jusqu'au cimetière du village voisin :

*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 mesquines bouffées, haïssable comme les vents d'une femme aimée [...]*³

Écrire revient ici, selon la formule de Bruno Chaouat, à « regarder en face le cadavre, l'innommable »⁴, « ça », la réalité physique, concrète de la mort, qu'il faut tenter de cerner, à tâtons, par les énumérations, l'odeur étant ensuite qualifiée de « douceâtre, un peu sucrée, puis sure, maligne, triomphale et révoltante »⁵, mais aussi par la comparaison, les « vents » de la femme aimée n'étant, on l'a dit, que les prémices de notre triste sort. « Ça », ce qu'on ne peut nommer, semblable à la matière informe et infâme qui s'écoule de nous, devient, selon la formule de Jacques Poirier, « la métaphysique incarnée »⁶.

Comme Bossuet, que le romancier cite en épigraphe à *La gloire des Pythre*, Millet ouvre ainsi un tombeau sous nos yeux⁷ pour que l'on découvre ce qu'ont vu le grand Niarfeix et les fils Gorce le jour où, transportant le cercueil de la mère Coupat parce qu'il sentait trop, ils l'ont laissé s'échapper le long d'une pente et heurter une roche tout au fond d'un ravin puis s'ouvrir, découvrant « ça, ce que nul n'aurait dû voir »⁸, « noir comme un vieux champignon pourri sur pied avec des vers dedans et cette tête sans yeux sortie comme le diable du suaire déchiré, pire qu'une carcasse de bête »⁹. La scène est redoublée à la fin du roman, confirmant l'éternel retour de la mort, unique vérité de la condition humaine, puisque le cercueil de Jean Pythre échappera

¹ *Ibid.*, p.24-25.

² Bruno Chaouat, « Rhapsodie sur le thème de l'idiotie », art.cit., p.77.

³ *La gloire des Pythre*, p.11.

⁴ Bruno Chaouat, art.cit., p.77.

⁵ *La gloire des Pythre*, p.11.

⁶ Jacques Poirier a bien montré que *La gloire des Pythre* se situe du côté du « ça », relevant la présence insistante de ce pronom indéfini, notamment dans les citations suivantes tirées de l'*incipit* du roman : « Ça sentait bien toujours un peu », « Ça se réveillait », « Ça poursuivait tous ceux qui l'avaient respirée ».

⁷ Rappelons les premières lignes du « Sermon sur la mort » de Bossuet, que Millet avait sans doute en tête en écrivant *La Gloire des Pythre* : « Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau devant la cour, et des yeux si délicats ne seront-ils point offensés par un objet si funèbre ? ». Bossuet, « Sermon sur la mort », *Sermons. Le Carême du Louvre*, [1662], Paris, « Folio Classique », 2001, p.146.

⁸ *La gloire des Pythre*, p.28.

⁹ *Ibid.*, p.29.

aussi au Siomois qui le transporte, dévalant la pente et s'ouvrant contre des roches pour laisser paraître « cette chose qui avait l'air de rire dans l'herbe, oui, de rire les yeux fermés comme pour se moquer, et qui puait »¹. Comme l'a montré Lakis Proguidis², ces deux épisodes peuvent être lus comme une citation de *Tandis que j'agonise* de Faulkner, lorsque les porteurs font involontairement tomber le cercueil de la mère dans la rivière. Les deux textes partagent une même tonalité funéraire, assimilant le déclin, puis la mort de leurs personnages à ceux de toute la communauté rurale à laquelle ils appartiennent. Millet, toutefois, insiste, puisque les cercueils s'ouvrent une troisième fois sous nos yeux, lorsqu'il faut déplacer le cimetière avant que l'eau ne le submerge. Les tombeaux ainsi déterrés s'ouvrent

*sur des ossements encore habillés de chair et de tissu, sur des boues rougeâtres, vertes ou noires dont on ne savait plus ce que c'était, terre ou chair ou l'indissociable mélange des deux, l'innommable destin de l'orgueil et de l'indignité, ou encore l'ultime coquetterie de la chair qui se refusait à la terre, l'apparence humaine stupéfaite d'elle-même, de son odeur, de son ignominie, de son altération [...].*³

Richard Millet n'en finit pas de nous montrer cette décomposition physique par laquelle l'être se transforme en déchet et devient semblable à un excrément. L'évocation du processus de putréfaction des corps reviendra dans *Le renard dans le nom* et *Ma vie parmi les ombres*, à propos du cadavre de Christine Râlé, jeune femme violée et assassinée, « avec les mouches et les limaces qui commençaient à lui entrer dans la bouche et dans le ventre, et les oiseaux de l'aube qui s'approchaient en silence »⁴, ou celui du père Philippeau, dont Berthe-Dieu, « aussi frappé que Victor Hugo par le corps de Balzac se décomposant si vite qu'on ne put mouler son masque mortuaire », dira qu'« [i]l fond à vue d'œil... »⁵. C'est toutefois dans l'*incipit* de *La fiancée libanaise* que l'écrivain pousse le plus loin la tentative de s'approcher par les mots au plus près du cadavre, puisqu'il imagine sa propre mort :

*Je me décomposerai dans un cercueil de chêne ; mon corps libérera ses immondices, ses humeurs, ses gaz, dans mes ultimes vêtements, puisqu'il n'y a plus aujourd'hui de suaire pour recueillir la sueur des trépassés et que je n'aurai personne pour nettoyer mon cadavre et l'habiller – et d'ailleurs je veux être mis en terre tel que je serai décédé, l'idée d'une toilette funèbre me faisant horreur. Ensuite il se couvrira de taches jaunes, vertes, blanches, ce corps, et il gonflera, la peau éclatant par endroits, ou s'affaissant, se desséchant à d'autres, devenant noire [...].*⁶

Une fois encore, la première manifestation de la décomposition du cadavre est la libération des fluides corporels, à commencer par les excréments, indissociables de la mort. Quant à la

¹ *Ibid.*, p.369.

² Lakis Proguidis, « 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, p. 120.

³ *La gloire des Pythre*, p.168.

⁴ *Le renard dans le nom*, p.63.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.575-576.

⁶ *La fiancée libanaise*, p.13-14.

noirceur de la peau, elle renvoie à « la bouche noire »¹ du cadavre de Peter B. dans *L'angélu*, qui le fait ressembler à Proust sur son lit de mort, avec ses « paupières bistre, presque noires »², sur la photographie que Bugeaud conserve dans sa bibliothèque dans *Ma vie parmi les ombres* et que Marina lui demande de retourner, gênée par la vision de ce cadavre.

Cette obstination à ouvrir les cercueils pour mieux révéler la réalité concrète de notre condition a quelque chose de paradoxal pour un écrivain qui a confessé la terreur que lui inspirent, depuis l'enfance, les momies et les tombeaux. La visite à six ans des neuf hypogées royaux de Byblos, profonds de huit mètres, semble l'avoir durablement marqué, tout comme le malaise que lui procurait la vue de la copie du tombeau d'Echmounazar, située dans un sous-sol mal éclairé du Musée national de Beyrouth³. Par ailleurs, Millet a bien conscience de brutaliser le lecteur par la crudité de ces descriptions. Toutefois, il interprète ce malaise qui, pour lui, est typiquement contemporain⁴, comme une nouvelle preuve de la déchristianisation de la France : « [C]omment ne pas s'expliquer ainsi le déclin du christianisme qui exhibe et offre à notre dévotion cela même que l'on ne supporte plus de voir : un cadavre »⁵ ? Il loue ainsi la télévision syrienne qui « montre les cadavres de jihadistes tués et ceux des rebelles, avec leurs barbes hérissées ou traînant dans la poussière rouge, alors que les chaînes européennes les cachent ou floutent les visages »⁶. Il est intéressant d'ailleurs de constater que Millet n'évoque pas avec la même verdeur les choses du sexe. Ainsi, le vocable *trash* que l'on trouve communément chez de nombreux écrivains contemporains tels que Michel Houellebecq ou Virginie Despentes, a peu cours dans les romans milletiens, l'écrivain, sans se montrer pudibond, préférant généralement l'euphémisme de la métaphore ou de la périphrase, comme par exemple dans cet extrait de la nouvelle « Les frères Cavalier », où il est question d'une jeune femme qui « accordait ses faveurs aux deux frères » ou bien qui ne les accordait à aucun, si bien que « les deux frères se délivraient de conserve de la hantise exercée par la belle »⁷. Le vocabulaire pornographique n'est pas absent de l'œuvre de Millet ; pourtant, même dans un livre comme *L'amour mendiant*, entièrement consacré au désir, c'est d'« acte de chair »⁸, de

¹ Richard Millet, *L'angélu*, [P.O.L., 1988], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.47.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.575.

³ Millet évoque ces peurs enfantines dans *Brumes de Cimmérie* (p.44-56).

⁴ Dans son « Sermon sur la mort », Bossuet s'indignait pourtant déjà des réticences des chrétiens à affronter la vérité physique de la mort : « c'est nous, mortels misérables, qui refusons de voir ce triste spectacle, comme la conviction de nos erreurs ». *Op.cit.*, p.146.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.575.

⁶ Richard Millet, *Cahiers de Damas*, Paris, Léo Scheer, 2018, p.71.

⁷ « Les frères Cavalier », dans *Trois légendes*, p.53.

⁸ Richard Millet, *L'amour mendiant : notes sur le désir*, [P.O.L., 1996], Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », 2007, p.40.

femmes « possédé[es] »¹, ou encore d'être, « en un délicieux soubresaut, [...] enfin rendu à la nuit »², qu'il est question. Pour Millet, qui se réclame de Jouhandeau, l'abjection est

*le contraire du « trash » postmoderne. L'abjection est confrontation à la misère non sociale ; elle suppose la rédemption, le souci de soi, la pureté, et pourquoi pas le salut par l'écriture, celle-ci étant, d'une certaine manière, une autre forme d'abjection [...].*³

On ne peut donc interpréter les passages morbides ou scatologiques comme uniquement provocateurs ou complaisants, car ces choix thématiques et lexicaux ont pour Millet une portée métaphysique et religieuse.

La démarche de Millet est à ce titre comparable à celle de Milan Kundera, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, notamment. L'écrivain tchèque y dénonce le kitsch, qu'il définit comme la tentation qu'a l'homme de nier sa nature physique et abjecte, au profit d'une vision abstraite, poétisée et idéalisée de l'être comme âme. Pour Kundera, « [l]e kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable »⁴. Comme Kundera, Millet considère que l'essence de l'homme réside dans sa misère physique, qu'il ne cesse de rappeler en exhibant le corps excréteur, le corps agonisant, dans un refus radical du kitsch.

C. L'abject sacralisé

L'expérience de la dérégulation physique que fait l'homme excréteur n'est toutefois pas seulement un rappel de sa finitude. Richard Millet mue souvent les épisodes de diarrhées qui les touchent, lui et ses personnages, en expériences christiques, et donc en moments épiphoniques permettant de se rapprocher de Dieu. L'écrivain instaure ainsi une véritable métaphysique de la scatologie, exprimant à travers ce thème une vision singulière du catholicisme, fortement imprégnée de gnosticisme, d'augustinisme, de jansénisme, et surtout de mysticisme.

¹ *Ibid.*, p.47.

² *Ibid.*, p.50.

³ *Fenêtre au crépuscule*, p.80-81.

⁴ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, [1984], traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p.357.

a. Misère de la création

L'exhibition du cadavre est, on l'a vu, une démarche littéraire héritée du christianisme et de la figure de Jésus sur la croix, mais le fait d'évoquer la vie organique dans ce qu'elle a de plus humiliant, notamment l'excrétion, s'avère être une démarche spécifiquement catholique aux yeux de l'écrivain. Il n'est pour s'en convaincre que de relire ce passage extrait de *Pour Bernard Menez*, dans lequel Millet associe la constipation au protestantisme. Il relate en effet une anecdote que Pascal Thomas lui a confiée, sur le tournage du film *Chaud lapin*. Le réalisateur aurait demandé à Menez de prononcer cette phrase : « Luther était constipé ».

*Cette phrase, Menez, catholique, respectueux des autres religions, ne pouvait la prononcer [...] ; au bout d'une heure de palabres, il finit par accepter de prononcer celle-ci : « Luther ne pouvait pas péter. » Grivèlerie gauloise ? Pas seulement : un rappel de la misère de l'homme et de l'essence chrétienne de la France et de l'Europe [...]*¹

Pour Millet, seul le catholicisme est capable de regarder en face la corruptibilité du corps et de reconnaître « la dimension spirituelle de la chair »², c'est pourquoi le thème scatologique est pour lui non seulement chrétien, mais plus précisément catholique, l'écrivain ayant fait, contre le protestantisme paternel, le choix de la religion de sa mère. Associant écriture, abjection et religion, Millet propose toutefois une vision religieuse assez éloignée du catholicisme tolérant de Vatican II, dont il considère qu'il a « servi une doctrine sociale » à des chrétiens d'Occident « si peu soucieux de l'invisible qu'ils sont déjà protestants »³. Lorsque l'écrivain fait l'éloge de la poétesse italienne Cristina Campo⁴, c'est pour rappeler qu'elle s'est insurgée contre tout ce que ce concile « allait ruiner : le latin, le mystère, l'élévation, le surnaturel »⁵. Millet balaie d'ailleurs d'un revers de la main ce qu'il juge comme une version édulcorée de la religion qu'incarnent pour lui aujourd'hui les « cathos de gauche »⁶ et le pape François, à qui il reproche de se soucier plus des migrants que des « âmes tourmentées »⁷. Il préfère quant à lui se présenter comme « un chrétien de peu stricte observance »⁸, « piètre catholique, certes, mais chrétien

¹ *Pour Bernard Menez*, p.78.

² *Cahiers de Damas*, p.108.

³ *Ibid.*, p.106. Dans *Israël depuis Beaufort*, Millet déplore « la désacralisation liée à Vatican II » et affirme ne pas aimer « Vatican II d'un point de vue liturgique, non plus que les préoccupations *sociales* du clergé » (p.43 et 95).

⁴ Dans *Les incandescentes : Simone Weil, Cristina Campo, Maria Zambrano*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, Elisabeth Bart révèle la dimension spirituelle et mystique que Cristina Campo confère à l'écriture, à l'image de Simone Weil, à laquelle elle la compare, et dont nous verrons qu'elle constitue un modèle littéraire et philosophique pour Richard Millet.

⁵ *Déchristianisation de la littérature*, p.18.

⁶ Richard Millet, « Petites frappes », chronique n°161 du 14 avril 2018. L'expression revient dans *Déchristianisation de la littérature*, p.77 ainsi que dans les *Cahiers de Damas*, p.51.

⁷ « L'enfer n'existe pas », chronique du 5 avril 2018.

⁸ Richard Millet, *L'Orient désert*, [Mercure de France, 2007] ; Gallimard, « Folio », 2009, p.64.

jusqu'au sang »¹, « catholique dissident »², ou encore « catholique romain »³, au gré de déclarations soulignant la difficulté que l'écrivain a lui-même de s'inscrire pleinement dans un mouvement religieux précis.

C'est que le catholicisme dont se réclame Millet, soulignant la misère physique, morale et métaphysique de l'homme, est surtout proche du jansénisme du XVIIe siècle, dont l'écrivain se réclame d'ailleurs à plusieurs reprises. Il déclare lire la Bible, « surtout dans la version de Port-Royal »⁴, et fait l'éloge du *Port-Royal* de Sainte-Beuve⁵. Dans les années quatre-vingt, alors que Pascal Quignard, qui fut son professeur à l'Université de Vincennes, le taxe de romantisme, l'écrivain corrézien déclare se sentir avant tout « janséniste »⁶. Grand lecteur des *Pensées et Opuscules*, dans l'édition Brunschvicg, avec laquelle il se met en scène dans *L'Orient désert*, lors de la visite la basilique de saint Siméon, en Syrie⁷, Richard Millet se dit « pascalien en diable »⁸, « trop pascalien »⁹ en tout cas pour véritablement apprécier Montaigne. Bugeaud, son double littéraire, arbore naturellement le prénom de Pascal, en référence à la Pâque chrétienne, c'est-à-dire à la résurrection de Jésus après la Passion, mais aussi sans doute au philosophe classique. Millet hérite de Pascal la pensée constante de la mort et de notre finitude, mais aussi son intransigeante lucidité face à la condition humaine, qu'il juge misérable dans son incapacité à atteindre la vérité et le bonheur vers lesquels il tend néanmoins sans relâche. Ainsi, considérer comme Millet que l'homme n'est que « de la merde »¹⁰, affirmer avec cet ingénieur de *La confession négative*, que « l'homme s'enivre de son propre cloaque », c'est une façon pour l'écrivain de prendre des « accents pascaliens »¹¹.

L'intérêt que Millet porte à la scatologie comme symbole de notre finitude renvoie aussi à saint Augustin, dont l'influence fut grande sur Pascal, et auquel on attribue la fameuse formule « inter faeces et urinam nascimur » : « nous naissons au milieu des excréments et de l'urine ». À la fin d'*Une artiste du sexe*, roman paru en 2013, un bref échange s'engage autour de celui que Bugeaud considère comme le « plus grand » Père de l'Eglise. L'écrivain fait alors remarquer que Monique, la femme de son cousin, porte le prénom de la mère de saint Augustin. À Rebecca, qui reproche à l'auteur des *Confessions* d'être « implacable », Bugeaud répondra :

¹ *Ibid.*, p.145.

² *Désenchantement de la littérature*, p.12.

³ Richard Millet, *Un sermon sur la mort*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2015, p.24.

⁴ *Israël depuis Beaufort*, p.95. Millet mentionne également cette lecture dans son *Journal*, t.III, 12/IV 2002, p.224.

⁵ *Déchristianisation de la littérature*, p.56.

⁶ *Journal*, vol.I, 1/XII 1981, p.117.

⁷ *L'Orient désert*, p.157.

⁸ *L'opprobre*, p.114.

⁹ *Journal*, t.I, 12/V 1976, p.48.

¹⁰ *La confession négative*, p.245.

¹¹ *Ibid.*, p.254.

« J'aime les penseurs qui ne me lâchent pas la main »¹. Cette référence n'a rien d'étonnant car, on l'a vu, l'univers de Millet est hanté par la Chute et la question du mal, un mal qui est perçu, non comme le fruit d'un choix conscient et libre, mais comme essentiel. Comme le souligne le personnage de Sebastian, qui cherche à « expier ce dont [il n'est] pas coupable mais dans quoi [s]on père [l]'a fait choir, la faute des pères retomb[e] toujours sur les fils »². « [M]ais, de crime en crime, et depuis l'aube des temps, de quoi l'humanité serait-elle innocente, après tout ? »³, s'interroge ailleurs Millet, remettant en cause le mythe édenique. Cette conception du *mal-nature* est liée à l'idée d'un « vice héréditaire qui se perpétue d'homme en homme, comme une tare transmise à tout le genre humain par Adam, notre ancêtre »⁴ ; elle renvoie à Port-Royal, à Pascal et, avant lui, à saint Augustin. Au cœur de la pensée janséniste se trouve en effet la notion augustiniennne de grâce, une grâce donnée par Dieu à ceux qu'il élit, selon un principe de prédestination révélant la souveraineté absolue de la volonté divine. Pour les jansénistes comme pour saint Augustin, l'homme n'est pas libre de faire le Bien ; il est marqué dès sa naissance du sceau du péché originel car le simple fait de naître rend l'homme coupable, avant toute faute personnelle. Ce mal, extériorisé par les figures du serpent, ou de Satan, s'empare de l'homme dès sa naissance et « alimente la vision tragique d'une créature victime de cet Esprit cruel auquel Dieu permet – non moins cruellement ? – qu'il soit livré »⁵.

Paul Ricœur a bien montré que cette interprétation du mythe du péché originel instituait une conception du *mal-nature* proche de la conception gnostique⁶, dont Millet semble héritier. Le gnosticisme regroupe divers courants religieux qui se développent aux IIe et IIIe siècles, comme le marcionisme à Rome, la gnose de Valentin à Alexandrie, ou le manichéisme en Perse. Ces différentes versions du gnosticisme sont toutes fondées sur un dualisme opposant le monde spirituel et le monde physique, entre le Bien et le Mal, l'âme et le corps, Dieu et sa création. Les gnostiques distinguent ainsi un Dieu bienveillant, le Dieu rédempteur qui viendra nous sauver à la fin des temps, et un Démoniaque matérialiste et mauvais, le Dieu de la Genèse, auteur de créatures faites de matière et par là, lamentables. Comme l'a montré Éric Marty, qui a étudié

¹ *Une artiste du sexe*, p.204. Dans *Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours*, Paris, Léo Scheer, 2015, Millet présente ainsi sa singularité : « nous qui [...] continuons à être catholiques, de lire saint Augustin et Chestov, Pascal et Kierkegaard » (p.15). Il fait aussi de saint Augustin un « immense écrivain aux yeux duquel pas une ligne de ce qui s'écrit aujourd'hui sous le nom de roman ne trouverait grâce » (*De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.90).

² *Une artiste du sexe*, p.17.

³ *L'opprobre*, p.55.

⁴ Pierre Glaudes, « Naissance du mal moderne : éléments d'une redéfinition entre Lumières et Romantisme », *Puissances du Mal*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p.15.

⁵ *Ibid.*, p.15.

⁶ Paul Ricœur, « Le Péché originel : étude de signification », dans *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p.268.

l'influence de la gnose et de la kabbale sur l'œuvre de René Char¹, le livre de la Genèse ouvre la possibilité d'une lecture gnostique de la création, car s'il est d'abord écrit que Dieu créa l'homme « à son image »², un autre verset signale que « [l]e Seigneur Dieu forma donc l'homme du limon de la terre »³. D'après cette deuxième mention, l'homme, né de la glèbe, n'est plus que boue, il se trouve réduit à une matérialité pitoyable et modelable, révélant par là aussi son caractère inachevé et imparfait. Ce verset offre ce que Karl Abraham nomme « la version "jahviste" » du mythe biblique de la genèse, dans laquelle il perçoit « la représentation primitive de la toute-puissance de la production intestinale »⁴, la terre ou l'argile apparaissant comme des substances proches des fèces. Quant à Bela Grunberger, psychanalyste freudien, il assimile le geste de Deucalion et Pyrrha jetant des cailloux derrière eux pour faire renaître les humains, après le déluge, à une défécation symbolique. Il considère également que la création d'Ève dans la Bible, fabriquée à partir d'une côte d'Adam, fait de la femme le premier objet de l'homme, expulsé de son corps comme une partie de lui-même, ou comme un excrément⁵. Mythe grec et mythe biblique alimentent donc l'identification de l'homme à la matière fécale.

Il se trouve qu'avant de devenir Père de l'Eglise, saint Augustin était manichéen et cette pensée a continué de l'influencer bien après sa conversion⁶, ce que révèle le paradoxe inhérent à sa théorie de la grâce et de la prédestination. En effet, saint Augustin déclare que Dieu est le créateur de toute chose et que toute chose est le fruit de sa volonté toute-puissante. Pourtant, il refuse de voir en lui l'origine du mal. Il condamne les gnostiques et les traite en hérétiques car ils professent l'existence d'un Dieu malfaisant, mais son Dieu souverain ne peut qu'avoir permis, sinon voulu que le mal tire son origine de la création elle-même, par le péché originel. En faisant de la volonté corrompue de l'homme la source du mal, saint Augustin supprime la figure du Démon malfaisant, il élimine le dualisme gnostique, mais ce dualisme survit « au sein de l'humanité et de son histoire, dans la séparation absolue des élus et des bannis »⁷ ; il devient, selon l'expression du philosophe allemand Hans Blumenberg, un dualisme « *ad*

¹ Éric Marty, « René Char et la question de l'image », *Pardès*, n°39, 2005, p.59 à 70, et *René Char*, Paris, Seuil, « Points Poésie », 2007.

² Genèse, chapitre I, verset 27, *La Bible de Sacy*, *op.cit.*, p.7.

³ *Ibid.*, chapitre II, verset 7, p.8.

⁴ Karl Abraham, « La valorisation narcissique des excréments dans le rêve et la névrose », dans *Œuvres complètes*, II, 1015-1925, traduit de l'allemand par Ilse Barande, Paris, Payot, 1965, p.74.

⁵ Bela Grunberger, « Etude sur la relation objectale anale », *Revue française de psychanalyse*, vol.24, n°2, 1960, p.141.

⁶ Michel Sourisse, « Saint Augustin et le problème du mal : la polémique anti-manichéenne », *Imaginaire et inconscient*, n°19, 2007, p.109 à 124.

⁷ Hans Blumenberg, *La légitimité des Temps modernes*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler avec la collaboration de Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2008, p.146.

hominem »¹. Mille deux cents ans plus tard, contre les Jésuites qui introduisent l'idée d'une grâce suffisante, distribuée également à tous les hommes, et que la volonté des hommes de faire le Bien peut transformer en grâce efficace, Blaise Pascal et les jansénistes se montrent fidèles à la doctrine du péché originel et à ce que Blumenberg nomme l'« absolutisme théologique »² de saint Augustin. Démunis face à une puissance divine impénétrable et contingente, les hommes ne peuvent qu'éprouver, d'après Pascal, une angoisse profonde, la révolution copernicienne leur ayant en outre fait prendre conscience de la petitesse et de la fragilité de ce « roseau pensant » qui ne se trouve plus, désormais, au centre de l'univers. On peut considérer cette angoisse pascalienne comme « la dernière crise gnostique »³. C'est en tout cas ce que suggère Daniel Rudy Hiller, qui prend appui sur les réflexions menées par l'historien et philosophe allemand, spécialiste du gnosticisme, Hans Jonas. Dans un article intitulé « Gnosticisme, existentialisme et nihilisme »⁴, Jonas établit en effet un parallèle entre le désarroi exprimé par les gnostiques qui se sentent aliénés par leur corps corrompu et misérable, et l'angoisse existentielle formulée par Pascal, frappé par l'insignifiance de l'homme face à l'immensité insaisissable de l'univers copernicien.

Peut-être notre époque contemporaine vit-elle une troisième crise gnostique, dont Richard Millet pourrait être l'un des penseurs, comme semble le suggérer le récent essai d'Yves Bonnefoy, *La Poésie et la gnose*, paru en 2016. D'après le poète, c'est une vision extrêmement pessimiste de la création qui caractérise la gnose :

*C'est toute façon de percevoir le monde où l'on vit comme insuffisant ou même mauvais, et cela en se souvenant d'une autre réalité, elle bonne, satisfaisante, qui aurait pu exister ou pourra le faire, mais alors au-delà des temps présents ou plutôt même par transgression et dissipation du temps lui-même, lequel ne serait qu'un des aspects les plus sombres de l'humaine dérégulation. Il y aurait eu dans l'espace métaphysique une sorte de chute, comprise souvent comme un accident, par exemple l'intervention, dans les plans du ciel pour le monde, d'un démiurge pervers ou maladroit : un drame dont l'existence du temps ne serait que la conséquence. Cette chute, cette perte d'un bien auquel il estime avoir droit, c'est ce que ressent le gnostique dans l'ordinaire des jours, c'est une ténèbre qui vicie toutes ses heures, même celles qui pourraient être de quelque joie. Mais c'est aussi ce qu'il vérifie dans ces instants où de façon soudaine tout ce à quoi on tenait s'effondre, laissant l'esprit dans la nuit, agrippé au rebord d'un gouffre.*⁵

Il est troublant de constater à quel point Bonnefoy semble décrire ici l'univers milletien, un univers où sont sans cesse mis en scène le mal et la misère corporelle, la chute dans la temporalité, la perte d'un paradis rêvé. Les éditions Balland ne s'y sont pas trompées lorsque,

¹ *Ibid.*, p.168.

² En élisant de façon arbitraire les hommes qui bénéficient de sa grâce, on peut considérer que le Dieu de saint Augustin fait preuve d'une forme d'absolutisme.

³ Daniel Rudy Hiller, « La dernière crise gnostique : Pascal et le gnosticisme *ad hominem* », *Philosophiques*, volume 45, n°1, Printemps 2018, p.3-20. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1048612ar>, consulté le 6 août 2021.

⁴ Hans Jonas, « Gnosticisme, existentialisme et nihilisme », dans *La religion gnostique : le message du dieu étranger et les débuts du christianisme*, traduit de l'anglais par Louis Évrard, Paris, Flammarion, 1978, p.417-442.

⁵ Yves Bonnefoy, *La poésie et la gnose*, Paris, Galilée, « Lignes Fictives », 2016, p.16-17.

refusant le manuscrit du premier roman de Millet, *L'invention du corps de saint Marc*, elles notaient dans leur rapport de lecture : « Il se trouve dans ce texte une tonalité, un climat, une terre, une imitation biblique, évangélique, gnostique que le Liban autorise absolument [...] »¹. Le thème scatologique, en particulier, donne une tonalité gnostique aux textes de Millet, relevant de ce « bas matérialisme » si caractéristique, selon Georges Bataille, de la gnose qui confère à la matière une « existence autonome, qui est celle des ténèbres [...], celle du mal »². Étudiant les thèmes des repas, de l'ingestion et de l'excrétion dans l'œuvre de Millet, Sylviane Coyault se dit quant à elle frappée par « la parenté de cet imaginaire avec le négatif gnostique ou esthétique »³, parlant d'« aspiration quasi gnostique »⁴ dans le fantasme de délivrance, d'« évidemment » corporel dont elle voit une réalisation aussi bien dans les diarrhées de Jean Pythre que dans l'imposture de Tarnac, personnage vide qui se crée une existence de critique d'art sans pourtant rien écrire ou déclarer.

Si Millet, on le verra, emploie généralement le mot « gnose » de façon péjorative pour dénoncer ce qu'il considère comme une inversion des valeurs dans les démocraties occidentales, il lit toutefois les textes fondateurs du gnosticisme. En 1997, l'écrivain note dans son *Journal* : « Les Évangiles seuls me requièrent, même les apocryphes »⁵. Parmi ces évangiles hérétiques, on peut citer *L'Évangile selon Thomas* et *L'Évangile de Vérité*, tous deux retrouvés en 1945 à Nag Hammadi, en Haute Égypte, ou encore *L'Évangile de Marie* et *L'Évangile de Judas*. Tous sont des textes gnostiques datant des II^e et III^e siècles après J.-C. et livrent une version alternative de la vie de Jésus, introduisant une vision mystique qui s'accorde assez bien avec l'attrait de Millet pour le surnaturel. L'écrivain, qui se considère comme « un catholique tendance Léon Bloy »⁶, autre mystique, évoque par ailleurs *Le latin mystique* de Rémy de Gourmont, « extraordinaire ouvrage »⁷ rassemblant des textes latins oubliés du Moyen Âge religieux. Dans sa biographie de Bataille, lui aussi grand lecteur du *Latin mystique*, Michel Surya rappelle combien cette anthologie présente la chair comme terrifiante, douloureuse,

¹ Rapport retranscrit dans le *Journal*, t.I, 16/V 1982, p.124.

² Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », [1930], *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, 1970, p.223.

³ Sylviane Coyault, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », *Littératures*, n° 63, 2010, p.16.

⁴ *Ibid.*, p.17.

⁵ *Journal*, t.II, 27/VIII 1997, p.104.

⁶ Richard Millet, « Une cabale des dévots », *La Revue des deux mondes*, février-mars 2016, p.67-73. Dans *Solitude du témoin*, il cite la triade Péguy, Bloy et Bernanos (p.17). On peut d'ailleurs dire que *Solitude du témoin* est écrit sous le signe de Bloy et de Péguy, tant leurs noms reviennent dans cet ouvrage (p.98, 107, 136, 142). Millet y confirme ses inspirations religieuses en déclarant remplir sa bibliothèque de livres de saint Augustin, la Bible de Port-Royal, Simone Weil, Bernanos, Gomez Davila... (p.153).

⁷ Richard Millet, *Dictionnaire amoureux de la Méditerranée*, article « Gaza », Paris, Plon, 2015, p.289.

pourrissante, donnant lieu à une véritable « démonologie »¹. Il cite pour le prouver Odon de Cluny, un chrétien du Xe siècle après J.-C. présent dans l'ouvrage de Gourmont :

*Considérez ce qui se cache dans les narines, dans la gorge, dans le ventre : saletés partout. Et nous qui répugnons à toucher même du bout du doigt de la vomissure ou du fumier, comment pouvons-nous désirer de serrer dans nos bras un simple sac d'excréments !*²

La périphrase revient presque à l'identique sous la plume de Millet, qui parle de nos corps comme de « sacs de chair emplis d'organes, de sang, d'humeurs et d'excréments »³ mais aussi, de façon quelque peu euphémisée, dans *Sacrifice*, pour décrire la photographie d'un buste de femme nue⁴, confirmant, s'il le fallait encore, l'influence de la vision gnostique de l'homme sur l'écrivain corrézien.

b. L'excrétion mystique – s'abaisser pour aller à la rencontre de Dieu

L'expérience de l'humiliation scatologique peut toutefois également relever chez Millet de l'épreuve mystique ; elle n'agit pas simplement comme révélation d'une vérité, mais aussi comme une étape privilégiée du cheminement vers Dieu. Dans *Place des Pensées*, Millet fait l'éloge de « cette dimension supérieure du christianisme qu'est l'expérience mystique, tout comme la sainteté – la tension vers cet état souverain – jusque dans ses liens avec l'abjection et le mal »⁵. Les diarrhées incontrôlées, en particulier, sont parfois vues comme une forme de calvaire humain qui semble rejouer celui de Jésus, selon un mouvement là encore très pascalien. Citons par exemple le fragment 733 des *Pensées*, dans lequel Pascal nous exhorte à

*[c]onsidérer Jésus-Christ en toutes les personnes, et en nous-mêmes. [...] Car il est par sa gloire tout ce qu'il y a de grand, étant Dieu, et est par sa vie mortelle tout ce qu'il y a de chétif et d'abject. Pour cela il a pris cette malheureuse condition, pour pouvoir être en toutes les personnes et modèle de toutes conditions.*⁶

¹ Michel Surya, *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*, [1992], Paris, Gallimard, « Tel », 2012, p.40.

² Odon de Cluny, *Collationnes*, Livre II. Cité et traduit par Rémy de Gourmont dans *Le latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, [1895], Paris, Les Belles Lettres / essais, p.42. Gourmont recontextualise alors « le mépris de la chair » chrétien, qui remonte selon lui à saint Paul, Tertullien et aux premiers Pères de l'Eglise.

³ Richard Millet, *La voix et l'ombre*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2012, p.13. Ajoutons cette citation, qui donne une image similaire du corps humain : « Quelques livres de chair, d'humeurs et d'os ; et l'on voudrait que la langue gardât mémoire de cela, qu'elle l'offrît à qui saura nous lire ! » (« Le ciel de la langue », *Le Sentiment de la langue*, p.240).

⁴ Millet rappelle que, « derrière ce lissé, ce bombé, il y a un paquet de viscères que nous dérisons étreindre » (*Sacrifice*, L'Archange Minotaure, 2006).

⁵ Richard Millet, *Place des Pensées : sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2007, p.72.

⁶ Blaise Pascal, *Pensées*, [1669], Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 2004, p.470.

Bossuet ne dit pas autre chose dans son *Sermon sur l'éminente dignité des pauvres dans l'Église*, expliquant que le Christ, « Dieu humilié » car il s'est fait homme, appelle dans son Église « les pauvres et les infirmes », « les aveugles et les impotents »¹. L'épreuve de l'humiliation physique renvoie ainsi au thème chrétien de l'abaissement, qui a particulièrement frappé Simone Weil², pour laquelle Richard Millet a plusieurs fois témoigné son admiration³. L'importance accordée par l'écrivain aux semaines passées à l'usine de contreplaqué de Bugeat, en août 1973, qu'il classe parmi les « expériences fondamentales »⁴ de son existence, peut d'ailleurs être interprétée comme un signe d'identification à la philosophe qui abandonna pendant six mois son poste de professeur de philosophie pour expérimenter la condition ouvrière. Millet est sans doute fasciné par l'héroïsme sacrificiel de Simone Weil, engagée volontaire aux côtés des anarchistes et des révolutionnaires pendant la guerre d'Espagne, qui envisagea de devenir infirmière de première ligne dans la France occupée, contre l'avis des résistants gaullistes qu'elle avait rejoints en Grande-Bretagne, alors même que sa famille avait trouvé refuge à New-York. Cette volonté constante de partager l'expérience des plus malheureux s'accorde en effet avec sa conversion mystique. Éduquée dans une famille juive agnostique, Simone Weil raconte avoir reçu la révélation de la présence du Christ et entreprend des recherches sur le catholicisme. Elle accorde un intérêt particulier à l'épître de saint Paul aux Philippiens⁵, texte évoquant l'abaissement de Jésus lorsqu'il renonce à ses attributs divins pour connaître la souffrance, la mort par crucifixion, alors réservée aux esclaves, et même l'enfer. Dans cet extrait du Nouveau Testament, saint Paul emploie le verbe grec *kénoô*, qui signifie « se vider, se dépouiller de soi-même », pour montrer la voie paradoxale qu'emprunte Jésus pour assurer le salut humain. Dans une logique d'*imitatio*, saint Paul, qui est alors en captivité à Rome, suggère que l'homme peut chercher dans l'abaissement et l'évidement de soi

¹ Bossuet, « Sermon sur l'éminente dignité des pauvres dans l'Église », *Sermons et oraisons funèbres*, Paris, Seuil, 1997, p.23.

² Voir Christine Hof, *Philosophie et kénose chez Simone Weil*, Paris, L'Harmattan, 2016.

³ *L'Orient désert*, p.22, 59 et 144. Dans *Laura Mendoza*, Marc Fournol fait d'ailleurs étudier la *Lettre à une élève* à ses élèves de collège (*Laura Mendoza*, Paris, P.O.L., 1991). Quant au narrateur du *Goût des femmes laides*, il rappelle que Bataille a fait de Simone Weil le modèle du personnage Lazare, dans *Le bleu du Ciel (Le goût des femmes laides)*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005). Millet se réfère également à Simone Weil dans *Fatigue du sens* lorsqu'il cite *L'Enracinement* (p.101), ainsi que dans l'article « Cloaque » du *Sommeil des objets*, quand il retranscrit après une pensée de Pascal cette phrase de son *Autobiographie spirituelle* datant du 14 mai 1942, avant son départ pour les États-Unis : « Si on pouvait supposer des erreurs en Dieu, je penserais que tout cela est tombé sur moi par erreur. Mais peut-être que Dieu se plaît à utiliser les déchets, les pièces loupées, des objets de rebut » (p.169). Il y fait encore mention dans une note de *L'amour mendiant* (p.130), au début d'*Un sermon sur la mort* (p.11), dans *Israël depuis Beaufort* (p.112) et les *Cahiers de Damas* (p.63), mais aussi dans *Ma sœur vierge Emily Brontë*, Paris, La Guêpine, 2019 (p.51), *Français langue morte* suivi de *L'Anti-Millet*, Paris, Les Provinciales, 2020 (p.29 et 125) et *Paris bas-ventre* (p.67).

⁴ *Journal*, t.I, p.11. Millet est revenu rapidement sur cette expérience dans *Huppert et moi*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.27.

⁵ Épître de saint Paul aux Philippiens, *Bible de Sacy*, *op.cit.*, p.1525-1529.

un accès privilégié à Dieu. Il souligne ainsi que Jésus « s'est anéanti lui-même en prenant la forme et la nature de serviteur, en se rendant semblable aux hommes », qu'il « s'est abaissé »¹. C'est pourquoi il invite les Philippiens à connaître Jésus avec « la participation de ses souffrances », pour « tâcher enfin de parvenir à la bienheureuse résurrection des morts »², comme lui-même s'est « privé de toutes choses, les regardant comme des ordures »³. Alors, le Seigneur « transformera notre corps, tout vil et abject qu'il est, afin de le rendre conforme à son corps glorieux »⁴. Cette idée que l'abaissement physique est la meilleure voie vers le salut traverse toute la mystique. On voit ainsi certains religieux se purifier par les excréments, comme Marie-Marguerite Alacoque, qui, au XVII^e siècle, raconte avoir mis en bouche les excréments d'un malade atteint de la dysenterie pour se punir de l'avoir servi avec réticence⁵. S'il ne cite pas cet exemple, Millet se réfère tout de même à une scène assez proche du film *Thérèse*, d'Alain Cavalier, qui l'a particulièrement marqué, et dans laquelle une carmélite de Lisieux met « le doigt dans ce qu'a craché Thérèse Martin, atteinte de tuberculose, pour le porter à sa bouche »⁶. Il voit aussi dans la traduction du « Jesus ! » prononcé par un personnage de la série *Homeland*, en « Merde ! », « une ignorante extrapolation de l'ordure du monde par quoi saint Paul signale le christianisme »⁷, confirmant qu'il voit dans la scatologie un thème religieux, renvoyant au catholicisme paulinien.

Ce concept de *kénose* se trouve évoqué dans *l'Éloge érotique de Richard M.*. La narratrice et auteure, Mariya Rybalchenko, qui relate sa relation avec un écrivain ressemblant fort à Richard Millet, est une étudiante ukrainienne à Paris réalisant un mémoire de master intitulé « Les écrits latins dans la pensée juive d'Emmanuel Levinas ». Or, pour ses démarches administratives, elle doit se rendre régulièrement à la préfecture de l'Essonne dont elle ne parvient à supporter « les mauvaises odeurs » qu'« au nom de "l'épiphanie du visage", de "la kénose" et de "la Passion d'Israël" »⁸. Cette lectrice de saint Paul cite d'ailleurs l'épître aux Romains, sur « les souffrances du temps présent » qui ne sont rien « comparées à la gloire à venir qui sera révélée pour nous »⁹. Pourtant, la notion d'abaissement hante depuis longtemps

¹ *Ibid.*, chapitre II, versets 7 et 8, p.1527.

² *Ibid.*, chapitre III, versets 10 et 11, p.1528.

³ *Ibid.*, verset 8.

⁴ *Ibid.*, verset 21, p.1529.

⁵ Marie-Marguerite Alacoque, *Vie et révélations de sainte Marguerite-Marie Alacoque écrites par elle-même*, [Librairie saint Paul, 1920], Paris, Rassemblement à son image, 2016, p.119-120. Elle raconte aussi avoir nettoyé le vomissement d'un malade avec sa langue, et justifie ces actes par sa volonté de surmonter ses répugnances et d'« honorer celles qu'il [le Christ] avait bien voulu ressentir au jardin des oliviers ».

⁶ « Crachat », dans *Le Sommeil sur les cendres*, p.120.

⁷ *Solitude du témoin*, 2015.

⁸ Mariya Rybalchenko, *Éloge érotique de Richard M.*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, p.23.

⁹ *Ibid.*, p.21.

l'œuvre de Millet, et l'expérience de l'humiliation scatologique peut à ce titre devenir la voie privilégiée, quoique paradoxale, vers Dieu et la rédemption. Il faut lire *L'Orient désert* pour comprendre véritablement l'élévation spirituelle que doit permettre l'évidement de soi pour Millet. Ce texte autobiographique fait le récit d'une « expérience intérieure »¹ au sens où l'entendait Bataille², et qui se rapproche de ce que l'on nomme communément « *expérience mystique* : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotion méditée »³. Richard Millet y raconte son départ pour le Liban en guerre à l'été 2006. Il parcourt les vestiges des premiers siècles du catholicisme en Syrie, traversant en particulier les « villes mortes », au nord d'Alep, où se trouve la basilique de saint Siméon, puis rejoignant la basilique de Qalb Lozé. Ce « chemin »⁴ spirituel qui conduit l'écrivain à traverser « des lieux où des hommes ont vécu dans le dénuement absolu (puanteur, réclusion, vermine, folie) »⁵ et à « marcher dans [s]a propre poussière »⁶, se veut ascétique, Millet déclarant, au début de son voyage, vouloir « être nu, dans les épines, le vinaigre, les crachats et les rires »⁷, connaître « la déchéance, la sueur, la crasse, les sudations basses, le corps négligé, à l'épreuve de l'invisible »⁸ selon une théologie qui « ne peut être que négative, au sens des mystiques rhénans », renvoyant à Maître Eckart, Ruysbroek l'Admirable, Angelus Silesius, aux vies de saints et, plus loin, au mystique perse Sohrawardi⁹. On pense aussi alors à Hadewijch d'Anvers, qui a inspiré le personnage du film éponyme de Bruno Dumont, pour lequel Millet disait son intérêt dans une de ses chroniques. Dans cet Orient retrouvé, l'écrivain relit le protoévangile de Jacques¹⁰, la Bible, « dans la version de Port-Royal, puis celle de Segond »¹¹, « les mystiques arabes [...] et ceux de la chrétienté »¹². Il mentionne à plusieurs reprises Simone Weil, on l'a vu, et cite dans les dernières lignes Bernard de

¹ *L'Orient désert*, p.94. La formule revient dans *Déchristianisation de la littérature*, aux pages 30 et 68, tandis que Millet parle de l'écriture comme « aventure intérieure » dans *Le dernier écrivain* (p.19), avant de reprendre l'expression « expérience intérieure », directement rattachée à Blanchot et Bataille (p.32).

² Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, [1943 et 1954], Paris, Gallimard, « Tel », 1978. Millet a dit l'importance de ce texte pour lui dans *Place des Pensées*, p.66.

³ *Ibid.*, p.15.

⁴ *L'Orient désert*, p.53.

⁵ *Ibid.*, p.152.

⁶ *Ibid.*, p.137.

⁷ *Ibid.*, p.19.

⁸ *Ibid.*, p.179.

⁹ *Ibid.*, p.36 et 186. Millet s'y réfère également au début d'*Un sermon sur la mort*, affirmant se nourrir des « grands mystiques du Moyen-Âge [...], Hadewijch d'Anvers, Béatrice de Nazareth, Ruysbroeck l'Admirable » (p.14). Dans *Israël depuis Beaufort*, Millet évoque une fois encore « la lecture des mystiques » (p.54).

¹⁰ *Ibid.*, p.68. Il se dit « ému jusqu'aux larmes par le récit de la Nativité ».

¹¹ *Ibid.*, p.71.

¹² *Ibid.*, p.172. Millet confirme sa « passion pour les mystiques musulmans » dans *Fatigue du sens*, p.81, et mentionne également la lecture d'Etty Hillesum, une jeune femme juive, mystique, morte à Auschwitz, dans *Israël depuis Beaufort* (p.112), affirmant : « Aujourd'hui mes lectures me portent presque exclusivement vers les Écritures, les herméneutes et les mystiques » (p.114).

Clairvaux, moine bourguignon du XIIe siècle, représentant de l'ordre cistercien qui défendit le caractère impénétrable des mystères divins contre le rationalisme d'Abélard et prôna l'humilité et la mortification dans sa pratique monastique qui se voulait mystique. Au cours de ce voyage, Millet fait l'épreuve de la solitude, de l'abstinence, du jeûne, de la nudité et de la dérélliction physique qui suppose d'abord le « durcissement de toute [s]a personne – l'assèchement aussi bien »¹, mais aussi l'exhibition des fonctions digestives. Millet se met ainsi en scène, un après-midi près de Hama, « piss[ant] dans l'immense plaine tremblante de chaleur » comme un « homme perdu », puant « comme un guerrier mongol, un ermite de la sainte vallée de la Qadicha, un tailleur de pierre de Homs, un paysan limousin »². Puis, à la fin de son périple, il tombe malade, et son ventre « se vide dans la douleur et dans la joie »³. Millet, qui s'est déjà livré à plusieurs éloges paradoxaux, du hijab d'abord, au chapitre XVI, puis de « l'abstinence en pays oriental »⁴, au chapitre XIX, ou encore du kitsch oriental, au chapitre XVIII, ouvre alors une nouvelle parenthèse dans son récit pour entamer « un éloge de la diarrhée en pays lointain » :

*Le mal de ventre, l'écoulement, l'humiliant accroupissement, le sordide, la détresse, tout ça nous rapproche de Dieu. Sans trop jouer sur les mots, on pourrait dire que le relâchement fait partie d'une méthode : violence de l'humiliation comme condition d'un prélude à l'extase, l'extase étant cela même qui, me détachant de la possibilité de l'union avec Dieu, me laisse la fruition d'un espoir infiniment déçu.*⁵

On retrouve dans *Brumes de Cimmérie* et les *Cahiers de Damas* des épisodes reliant l'abaissement provoqué par l'excrétion et l'expérience d'une extase mystique. Dans le premier de ces deux récits, Millet se met en scène, écrivant en 2009 le récit d'un voyage qu'il a fait au Liban en 1997, superposant les strates temporelles puisqu'il se remémore également son enfance beyrouthine ainsi qu'une autre visite dans le pays de sa jeunesse, effectuée en 2000. Il évoque en particulier l'« expérience quasi mystique » qu'il vécut un dimanche de 1965, ou 1966, alors qu'il était venu pique-niquer avec ses parents et son frère sur les ruines de la demeure de Lady Stanhope, une exploratrice et archéologue anglaise qui, au début du XIXe siècle, suivit un capitaine napoléonien jusqu'au Liban, où elle finit son existence dans un magnifique palais jardin, décrit par Lamartine dans son *Voyage en Orient*. Là, Millet raconte avoir levé les yeux vers le ciel et éprouvé

une extase : un mot commode mais sans doute insuffisant pour dire la dépossession, l'écartement de soi qui était, en même temps, une sorte de plein accord avec moi-même, sous la forme d'une

¹ *Ibid.*, p.140.

² *Ibid.*, p.129.

³ *Ibid.*, p.181.

⁴ *Ibid.*, p.137.

⁵ *Ibid.*, p.183.

*torsion heureuse – une jouissance négative mais supérieure, aussi bien, et qui laissait le corps en deçà [...].*¹

Or, à ce moment-là, l'enfant se trouve seul au milieu des ruines où il s'est écarté, assailli par de « brusques maux de ventre » qui l'ont contraint à se retirer pour s'accroupir, comme si cet abaissement même avait rendu possible la révélation spirituelle. Les *Cahiers de Damas* relatent quant à eux une scène qui renvoie à *L'Orient désert*. Évoquant son voyage en Syrie, en novembre 2015, l'écrivain raconte avoir été pris d'un « vif mal de ventre » qui l'a forcé à descendre aux toilettes, où l'a symboliquement conduit le père Toufik, un religieux.

*Je tente d'apaiser la douleur et, dans cette position accroupie, je récite de nouveau le Notre-Père, estimant que je le fais de profonds, au plus profond de ma misère d'homme, n'ayant jamais considéré que la prière dût se faire en habits du dimanche, non plus que dans les seuls lieux consacrés. On peut prier dans la joie comme dans la douleur : seules l'indifférence, la tiédeur et l'imposture sont à proscrire. L'homme accroupi vaut bien celui qui s'agenouille ou s'allonge la face contre les dalles. C'est sur son fumier que Job a été le plus près de Dieu. C'est dans l'épreuve que ma prière me tire de mon propre fumier.*²

Dans ce passage, on perçoit des accents luthériens découlant eux aussi de l'augustinisme. L'initiateur du protestantisme fut en effet d'abord un moine augustin, imprégné de l'idée de la faute et d'une vision selon laquelle « l'homme n'est qu'un excrément voué à l'excrément »³ et ses textes, comme l'a souligné Yvan Loskoutoff, sont remplis d'images scatologiques destinées à discréditer le pape et l'Église. Or, Luther raconte aussi avoir eu la révélation du principe le plus élevé de sa doctrine, la *sola fide* (par la foi seule), dans les latrines des moines, au couvent de Wittenberg⁴, autrement dit dans « le cloaque d'un cloaque » ; ainsi, « "les lieux" deviennent paradoxalement le théâtre d'une expérience mystique »⁵ et, comme pour Millet, l'expérience de l'impureté devient une voie vers la révélation. Millet poursuit d'ailleurs son récit en évoquant les blessés de deux hôpitaux de Damas, dont l'un est tenu par des religieuses dont il admire l'« expression d'infinie modestie » comparable à celle des malades, « qui accueillent leur mal comme une chance de salut, et qui est une manifestation de la grâce »⁶. L'excrétion, lorsqu'elle est synonyme de souffrance et d'humiliation, relève donc chez Millet d'une expérience négative, paradoxale de la spiritualité qui emprunte au gnosticisme en ce qu'elle insiste sur la misère organique de l'homme, mais aussi à la mystique,

¹ *Brumes de Cimmérie*, p.95-96.

² *Cahiers de Damas*, p.85.

³ Yvan Loskoutoff, « Un étron dans la cornucopie : la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1995/6, n°95, p.908.

⁴ L'anecdote est relatée par Franck Lestringant dans son article « Des hauts lieux aux "retraits" », *Revue des Sciences Humaines*, n°261, janvier-mars 2001, p.77.

⁵ Franck Lestringant, art.cit., p.77.

⁶ *Cahiers de Damas*, p.88.

selon laquelle c'est en s'éloignant le plus de Dieu, ainsi que l'a fait Jésus par la *kénose*, que l'on peut encore avoir l'espoir de le rencontrer ; l'abaissement conduit donc à l'élévation. Il y a bien sûr aussi quelque chose de Bataille, dans cette sacralisation des fonctions organiques les plus basses, dans cette transformation du *sacré gauche* (la souillure, le maudit) en *sacré droit* (le pur, le saint). Bataille, qui signe son *Histoire de l'œil* du pseudonyme Lord Auch (pour « Lord aux chiottes », autrement dit, tout à la fois « Dieu *chassé* aux chiottes et Dieu en train de chier »¹), s'étonne en effet que « les choses sacrées soient essentiellement des choses rejetées, émises par le corps humain, et en quelque sorte des forces dépensées »² et fait des toilettes le lieu de la désacralisation de Dieu, de la sacralisation de l'excrétion, de l'orgie et de l'extase subversives. Il réalise ainsi la « conversion de la souillure en sainteté », selon une dialectique que Roger Caillois juge héritée des sociétés primitives, et qu'il observe notamment chez les shamanes de Sibérie, les Lapons ou en Afrique du Sud, chez qui « l'impureté procure de la force mystique ou, ce qui revient au même, la manifeste, la prouve chez l'être qui s'est exposé victorieusement aux dangers du sacrilège »³. Ainsi, chez Millet comme pour les auteurs du Collège de Sociologie, le pur et l'impur, loin d'être opposés, apparaissent comme des forces réversibles et convertibles.

C'est donc également en se vidant de leurs entrailles que les personnages milletiens s'abaissent, et acquièrent un statut christique. Le premier roman de Millet, *L'invention du corps de saint Marc*, dont on a vu qu'il relatait la déréliction physique de Marc, liée à sa maladie, apparaît d'ailleurs comme le récit d'une passion qui permet au personnage de devenir une sorte de saint. Il annonce en cela la traversée nocturne de Paris qu'effectuera Thomas Lauve, le pantalon souillé, que Fabrice Thumerel compare à juste titre à un chemin de croix⁴. Par la suite, les figures christiques sont nombreuses dans l'œuvre de Millet. On pense d'abord aux narrateurs des trois courts romans de « la petite trilogie noire », que Millet présente lui-même comme des « saints »⁵. Dans *L'angélu*, l'adolescent pianiste se mutile les bras, et « ces excès de douleur [l]e conduisent au plaisir », lui laissant le sentiment que « la jouissance physique n'est qu'une forme dégradée de la douleur »⁶. Les vomissements, puis la tentative de noyade du narrateur de

¹ Milo Sweedler, « Lieux sacrés », *Revue des Sciences Humaines*, n°261, 1/2001, p.53.

² Georges Bataille, « Attraction et répulsion. II. La structure sociale », exposé prononcé devant le Collège de sociologie le 5 février 1938, dans Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie : 1937-1939*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1995, p.165.

³ Roger Caillois, « L'ambiguïté du sacré », exposé du mardi 15 novembre 1938, dans *Le Collège de Sociologie*, *op.cit.*, p.386.

⁴ Fabrice Thumerel, « Une nausée antimoderne. Lauve le pur ou la confession négative d'un Autre siècle », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.53.

⁵ Préface à *L'angélu*, *La chambre d'ivoire* et *L'écrivain Sirieix*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.9.

⁶ *L'angélu*, p.33.

La chambre d'ivoire apparaissent aussi comme les stations d'une passion au cours de laquelle les femmes, ainsi que dans la Bible, jouent un rôle consolateur. La sœur de Béatrice, qui vient lui essuyer la bouche¹, comme Nora avait essuyé le front de Marc², ou Pauline et Irina, qui le soignent après sa noyade, sont autant de Véroniques pour le jeune homme. Quant au narrateur du *Goût des femmes laides*, il vit lui aussi sa laideur comme un calvaire, déclarant ouvrir « un chemin de verre brisé »³, traîner un « sac d'épines »⁴, et vivre avec des « échardes »⁵. Sa vie est une alternance de joies et de peines, jusqu'à ses trente-trois ans, âge christique auquel il entre dans le journalisme, ainsi présenté comme une mort symbolique. « Connaissance de la douleur et par la douleur : ainsi mérité-je ma force et la lumière »⁶, écrit Millet dans *L'opprobre*, révélant ainsi la valeur mystique de la souffrance, et s'exposant lui-même comme un martyr, « la couronne d'épines n'ayant jamais quitté [s]on front »⁷. Il présente d'ailleurs sa mise au ban du monde éditorial en termes christiques, évoquant une traversée du « désert » préférable à « toute forme d'intégration »⁸, tandis que Bugeaud, souffrant d'un cancer, comme Millet avant lui, expérimente dans son corps « la dimension spirituelle de la maladie, [qui l']a conduit au désert »⁹. Le récit dans lequel figure cette phrase, *Étude pour un homme seul*, paru en 2019, illustre d'ailleurs, plus que tout autre texte avant lui, l'intérêt que l'écrivain porte à la déchéance physique, à travers les thèmes de la débâcle intestinale et de la misère sexuelle. Les femmes sont elles aussi des êtres de souffrance, qui font jusque dans leur chair l'expérience d'un sacrifice presque christique, comme Yvonne Piaie, que le jeune Mirgue découvre dans sa cuisine, « les mains souillées, sanglantes, tenues loin de son propre corps et le visage tourmenté, comme si, aurait-il pu songer, on venait de la détacher de la croix »¹⁰. Nada, l'héroïne du *Sommeil sur les cendres*, compare sa sueur à « une couronne de houx »¹¹. Quant à Nicole, qui a renoncé à une belle carrière de radiologue au Québec pour venir à Paris, elle a fait « vœu de pauvreté »¹², telle une religieuse.

L'humiliation par l'excrétion reste toutefois une expérience plutôt masculine chez Millet, et c'est peut-être la prostitution qui pourrait constituer un équivalent de l'abaissement

¹ Richard Millet, *La Chambre d'ivoire*, [P.O.L., 1989], Gallimard, « Folio », 2001, p.176.

² *L'Invention du corps de saint Marc*, p.58.

³ *Le goût des femmes laides*, p.126.

⁴ *Ibid.*, p.136.

⁵ *Ibid.*, p.212.

⁶ *L'opprobre*, p.170.

⁷ *L'Orient désert*, p.76.

⁸ *Un sermon sur la mort*, p.26.

⁹ *Étude pour un homme seul*, p.13.

¹⁰ Richard Millet, *L'amour des trois sœurs Piaie*, P.O.L., 1997, p.20.

¹¹ *Le sommeil sur les cendres*, p.92.

¹² *La voix d'alto*, p.160.

physique pour les femmes. Dans une entrée de son *Journal*, en 1981, Millet note : « Violence des phares de voitures éclairant les prostituées le long du mur. Violence de la sexualité. Immense pitié pour ces femmes »¹. Les prostituées jouissent ainsi d'un statut bien particulier dans ses romans, à la fois misérables et saintes, et à ce titre innocentes. On pense à Apolline et Otilie, dans *L'innocence*, symboles de « l'interminable servitude de la femme »² à laquelle Duparc espère mettre fin en même temps qu'au colonialisme, mais qui incarnent, pour la première, la force et la puissance de la maquerele et, pour la deuxième, un pouvoir consolateur. Millet consacre même une nouvelle aux prostituées de Lisbonne, inspirée d'un voyage qu'il effectua à l'été 1993³ et qu'il intitule « La jeune mère », dans le recueil *Cœur blanc*. Il y met en scène un narrateur français auquel une prostituée du nom de Natalia procure un plaisir intense, avant de lui raconter l'histoire d'une autre jeune femme qui parlait chaque jour à un vieil homme qui la prenait pour sa petite-fille, jusqu'au jour où le maquereau lui demanda de monter avec elle. Dans la chambre, le vieillard et la jeune prostituée discutent, puis il se lève et elle le mène à son bidet dans lequel elle l'aide à se soulager, sortant délicatement son membre de son pantalon, « avec des gestes de jeune mère »⁴. Les personnages masculins milletiens sont ainsi souvent liés aux prostituées par un désir qui s'accompagne d'une forme de compassion. Le narrateur de *L'angélus* se laisse émouvoir par une jeune prostituée eurasiennne⁵, alors même que sa future compagne lui fait une déclaration d'amour, tandis que celui du *Goût des femmes laides* s'identifie à Michel Simon, reconnaissant envers les prostituées, seules femmes que sa laideur lui permettait d'approcher⁶. On pourrait donc parler pour Millet, comme le faisait Joseph de Maistre, de « prostitution sacrée », notion qui, d'après Antoine Compagnon, inspira fortement Baudelaire, Léon Daudet, et jusqu'à Bataille, et qu'il dit « inséparable de celle de réversibilité »⁷, les prostituées tirant leur grandeur de la déchéance même. Dans *L'Orient désert*, Millet évoque ainsi la « dignité dans la résignation »⁸ des prostituées slaves de Syrie qui l'emplit de compassion. Il rapporte un peu plus loin que le pape « Innocent III recommandait d'épouser, pour les sauver, des prostituées »⁹. Nu dans sa chambre d'hôtel, il se sent « si loin de toute

¹ *Journal*, t.I, 21/X 1981, p.114. Quelques années plus tard, il se dit « assailli, bouleversé, par les visages de ces filles de l'Est enlevées, battues, droguées, vendues aux bordels du monde entier, et pour lesquelles [il se] sen[t] une infinie compassion » (*Journal*, t.III, 24/IV 2000, p.39).

² *L'innocence*, p.42.

³ *Journal*, t.I, Juillet 1993, p.305.

⁴ « Une jeune mère », dans *Cœur blanc*, p.104.

⁵ *L'angélus*, p.65.

⁶ *Le goût des femmes laides*, p.116.

⁷ Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005, p.123.

⁸ *L'Orient désert*, p.135.

⁹ *Ibid.*, p.143.

sainteté » qu'il envisage d'aller la chercher, dans la déchéance, à l'hôtel d'en face, qui [lui] semble un de ces bordels au bas desquels [il] passai[t] autrefois à Beyrouth »¹. Fabrice Thumerel note d'ailleurs que, dans *Lauve le pur*, Millet joue sur les noms de saints martyrs que portent les rues Saint-Denis ou Sainte-Apolline, à Paris, et qui « invitent à une commisération chrétienne »², pour les femmes qui vendent leur corps aussi bien que pour les « pauvres types »³ rongés par la misère sexuelle. Comme les prostituées, toutes les femmes qui se donnent, s'abandonnent au désir masculin, accèdent à une forme de sainteté par le sacrifice auquel elles consentent, comme cette aide-soignante, dans *Étude pour un homme seul*, qui se prétend incapable de dire non, Bugeaud imaginant alors « une espèce de jouissance qui l'amenait plus près de la sainteté que du vice, pour peu que ces deux dispositions ne s'équivaillent pas, dans les extrémités où elles conduisent »⁴.

Contrairement aux chrétiens médiévaux, qui condamnaient la sexualité, Millet, en cela plus proche de certains gnostiques ou de Georges Bataille, fait donc de l'érotisme une expérience mystique. L'écrivain, qui se voit paradoxalement comme un « sensuel puritain »⁵, tiraillé entre ses origines protestantes et catholiques, « entre le sublime et l'abjection »⁶, confère ainsi au désir et à l'amour une véritable « dimension spirituelle »⁷, comme si l'amour charnel répondait à l'amour divin, selon une union mystique évoquée dans ces lignes :

*[L]e sexe m'apparaît toujours comme quelque chose d'ordre quasi mystique et fatal : quelque chose que nous tâchons d'exténuer en nous, une croix, le vinaigre que le légionnaire romain fait ruisseler sur notre face, une délivrance qui ne viendra jamais.*⁸

Cette analogie entre l'amour charnel et l'amour spirituel s'exprime aussi lorsque l'écrivain déclare que la ferveur peut être cherchée ailleurs que dans la foi, « dans d'autres intensités, excès, contradictions, le corps des femmes »⁹. Il se présente ainsi en

*chrétien cloué à son désir comme à l'intersection des branches de la Croix : hanté par la pureté à proportion de sa déchirure (la sexualité et la foi cherchant, dans le secret des chambres, l'une par l'abjection, l'autre par l'ascèse, l'une et l'autre par un excès susceptible d'inversion, une seule et même chose : le silence des passions).*¹⁰

¹ *Ibid.*, p.166.

² Fabrice Thumerel, art.cit., p.54.

³ *Lauve le pur*, p.238.

⁴ *Étude pour un homme seul*, p.28. Un peu plus loin, Bugeaud souligne la « dimension sacrificielle » qui caractérise « la femme toute entière » (p.61), avant de rappeler qu'« une prostituée ne choisit pas ses clients, ce qui l'élève au rang de quasi-sainte » (p.62).

⁵ *Fenêtre au crépuscule*, p.117.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p.129-130.

⁸ *Ibid.*

⁹ *L'Orient désert*, p.22.

¹⁰ *Ibid.*, p.25.

c. *Sainteté paradoxale des innocents*

S'abaissant par l'excrétion ou la sexualité, les personnages milletiens accèdent à une forme d'« innocence », de sainteté paradoxale qui suppose un abandon de soi, autant physique qu'intellectuel. « Je me fais un devoir d'ignorance »¹, note ainsi Millet dans *L'Orient désert*. Les innocents tiennent une place de choix dans l'œuvre de Millet : Jean Pythre, Lucie Piale, Aloysius², Andrée³, Léone⁴, Aimée⁵, Désirée Allagnac⁶, Pierre⁷, ces idiots du village s'inscrivent dans la lignée littéraire de *L'Idiot* de Dostoïevski, de la Félicité d'*Un cœur simple* de Flaubert, des *Pincengrain* de Jouhandeau⁸. Guy Larroux compare Jean Pythre sur sa bicyclette à Don Quichotte partant combattre les moulins sur sa fidèle Rossinante, et voit dans son « J'ai pas voulu »⁹ un rappel du « I would prefer not to » du *Bartleby* de Melville¹⁰. C'est toutefois d'abord vers le Benjy du *Bruit et la fureur* que Jean Pythre fait signe, lui qui parle à Bugeaud dans un murmure qui est

*une perpétuelle improvisation sur sa propre vie, une vie rêvée plus que réelle ou qu'il inventait à mesure qu'il oubliait ce qu'elle avait été réellement, et [lui] donnant à entendre, d'une certaine façon, [s]on premier texte moderne, avant la lecture des grands livres qui allaient bouleverser l'idée trop heureuse qu'[il] se faisai[t] de la littérature, [lui] apprenant non seulement que la vie est un songe rêvé par un idiot, en l'occurrence l'innocent qu'il était, lui, Jean Pythre [...].*¹¹

Rappelant le vers shakespearien qui inspira son titre à Faulkner, « It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing »¹², Millet révèle indirectement l'hommage à l'écrivain américain qui l'a tant influencé¹³.

Les innocents, ignorants des choses de la chair, restent dans le monde de l'enfance, un monde d'avant la chute, figés dans une sorte d'intemporalité. Ainsi, lorsque Bugeaud décrit Jean Pythre en 1959, à l'âge de trente ans, il souligne qu'il était resté

¹ *Ibid.*, p.195.

² *L'innocence*.

³ « L'offrande méridienne », dans *Cœur blanc*, p.27.

⁴ *L'écrivain Sirieix*, p.209.

⁵ *La gloire des Pythre*, p.43.

⁶ « Petite suite de chambres », dans *Sept passions singulières*, p.168, et *Ma vie parmi les ombres*, p.452.

⁷ Dans la pièce *Tombés avec la nuit*, L'Archange Minotaure, « L'œil du souffleur », 2007.

⁸ *Le Sentiment de la langue*, p.237 : « il y a autant d'idiots, de monstres et d'innocents chez Jouhandeau que chez Faulkner, [si] les Pincengrain me semblent aussi fascinants que les Compson ».

⁹ *La gloire des Pythre*, p.348-349.

¹⁰ Guy Larroux, « Glorieuse idiotie », *Littératures*, n°63, 2010, p.89 et 97.

¹¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.175-176.

¹² William Shakespeare, *The tragedy of MacBeth*, V, 5, [1623], *William Shakespeare complete works*, Jonathan Bate and Eric Rasmussen (éd.), London, The Royal Shakespeare Company / Macmillan, 2008, p.1911.

¹³ À ce sujet, voir notamment Marie-Andrée Lamontagne, « Le savoir de la langue », *Littératures*, n°63, 2010, p.63-65.

*une sorte d'adolescent, un de ces innocents [...] qui étaient de flamboyants intermédiaires entre le monde de l'enfance et celui des adultes – les seuls, avec certains vieillards, à avoir gardé très haut ce sens magique qu'on prête aux enfants et qui n'est qu'une vision du monde d'avant la sexualité [...].*¹

Plus tard, il deviendra « un vieux jeune homme de cinquante ans, puis, d'un coup, un vieillard au visage d'enfant »². Lucie Piale ne vieillit pas, elle non plus, avec son joli « visage dont l'innocence figerait bientôt la beauté dans une éternelle et lisse et souriante hébétude »³. Quant à Désirée, en faisant courir le bruit de la mort du narrateur de « Petite suite de chambres », alors qu'il était simplement endormi, elle donne à la mort un tour factice, comique, elle en fait une plaisanterie qui anéantit tout tragique. Ces trois personnages « à la quiétude antésexuelle »⁴ semblent vivre aux « heures calmes et lumineuses d'avant la sexualité »⁵ dont Millet garde la nostalgie, en souvenir peut-être du troisième verset du livre des Béatitudes, dans L'Évangile selon saint Matthieu : « Bienheureux les pauvres d'esprit, parce que le royaume des cieux est à eux »⁶.

Les idiots milletiens ont une corporéité spécifique : le sourire aux lèvres, les bras ballants, ils pleurent, se mettent à nu et se délivrent sans honte. Ainsi Jean Pythre se soulage, on l'a vu, aux yeux de tous les Siomois, Aimée trouve une mort extatique dans l'excrétion et « l'exsudation totale d'elle-même »⁷, Lucie pisse debout en riant avec sa sœur Amélie, dans un passage que nous avons déjà cité, et Léone soulève sa jupe devant l'écrivain Sirieix avant de faire jaillir dans un rire un jet doré⁸. La souillure physique, pour ces personnages comme pour les différents doubles de Millet, apparaît ici paradoxalement comme une preuve d'innocence, par opposition à l'hygiène, qui serait, comme l'a suggéré Freud, signe de perversion. Le psychiatre et psychanalyste lacanien Michel Bousseyrroux rappelle cette leçon faite à la morgue par le médecin légiste Paul Brouardel, qui avait tant marqué le père de la psychanalyse, puisqu'il l'évoque dans la Préface aux *Rites scatologiques* de Bourke pour expliquer la gêne que les hommes éprouvent face aux choses du corps. Le médecin légiste y avait appris à ses élèves comment déterminer *post mortem* « le rang social, le caractère et l'origine d'un corps

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.159.

² *La gloire des Pythre*, p.355.

³ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.82.

⁴ *Harcèlement littéraire*, p.55. Dans un entretien avec Yannick Haenel, Millet employait une expression similaire, parlant de « la quiétude insexuelle ». Richard Millet, « Passages, détours, mesures », *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 1993, p.251.

⁵ *Journal*, t.I, 1/VIII 1982, p.127.

⁶ « Évangile selon saint Matthieu », *Bible de Sacy*, *op.cit.*, p.1271. C'est l'analyse que propose Jean-Yves Laurichesse dans *L'invention du pays*, *op.cit.*, p.35.

⁷ *La gloire des Pythre*, p.122.

⁸ *L'écrivain Sirieix*, p.210.

non identifié » en déclarant : « "Les genoux sales sont le signe d'une fille honnête. " Il voulait dire par là que les genoux sales d'une fille portaient témoignage de sa vertu ! »¹. Ainsi, à la coquette oisive, soucieuse de son apparence par vanité, s'oppose la jeune « fille honnête » et travailleuse, qui ne craint pas de salir ses genoux. Millet, reprenant une citation de Guido Ceronetti, en épigraphe de *L'Orient désert*, associe quant à lui le développement de l'hygiénisme et la perte de la spiritualité :

*Le mot Dieu est disparu avec le mot pou. Dieu est mort en même temps que le pou et pour la même raison : une aspersion d'insecticide. Par cette Mort du Pou l'humanité s'enfoncé dans l'hygiène et dans la ruine.*²

L'écrivain y revient d'ailleurs à la fin de son ouvrage, faisant jouer « [l]a propreté contre la pureté : l'hygiène, la transparence, l'absence de secret »³ contre l'expérience de la dérégulation physique, de l'obscurité et du mystère. L'accès à Dieu suppose donc d'« accepter d'être malade contre l'hygiénisme »⁴.

Tous les personnages retrouvant ce rapport au corps naturel, ignorant des codes sociaux, peuvent redevenir, ne serait-ce que l'espace d'un instant, des innocents. Millet lui-même se représente enfant, « les bras ballants »⁵, dans *Un balcon à Beyrouth*, et exprime son désir de devenir l'« idiot du village », de n'être « enfin plus rien »⁶ lors d'un voyage qu'il fait à Viam, dans les années quatre-vingt. Son double, le narrateur de la « Petite suite de chambres », s'arrête sur la place de Siom, « les bras ballants et la bouche entrouverte dans le soleil couchant », dans une « gloire [qui] ne [lui] messied pas plus qu'à un autre »⁷. Plus tard, alors qu'un couple entre dans l'épicerie familiale, il adopte la même posture, si bien que les visiteurs voient en lui un « innocent »⁸ rappelant le *Gilles* du peintre Boucher, dans une erreur qui fait balbutier au narrateur : « C'est de Watteau, de Watteau... »⁹, ces dernières paroles, marmonnées, achevant de faire de lui l'idiot du village. Cette manière d'être de l'innocent est toujours valorisée chez Millet. Il voit ainsi en Bernard Menez, dont il loue le naturel, « un Gilles de Watteau en plus léger, plus fluide »¹⁰, et la posture des bras ballants revient au sujet de nombreux personnages. C'est le cas pour Marc, lui aussi présenté avec son « visage d'adolescent vieilli », inclinant « la

¹ Sigmund Freud, « Préface à l'édition allemande » dans J.G. Bourke, *Les rites scatologiques*, [1913], traduit de l'américain par Hélène Boisseau-Riou, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1981, p.31.

² *L'Orient désert*, p.9.

³ *Ibid.*, p.209.

⁴ *Déchristianisation de la littérature*, p.74.

⁵ *Un balcon à Beyrouth*, p.179.

⁶ « D'une fenêtre sans éclat », dans *Le sentiment de la langue*, p.71.

⁷ « Petite suite de chambres », dans *Sept passions singulières*, p.145.

⁸ *Ibid.*, p.162.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Pour Bernard Menez*, p.29.

tête sur l'épaule »¹. Celui qui avance, entouré d'enfants auxquels il distribue des piastres, au milieu des sycomores, est aussi proche du saint que de l'idiot, à l'image de Thomas Lauve, cet « innocent contemporain »², martyr blessé par l'abandon de départ de sa mère, si dépossédé qu'il reste les « mains pendantes »³, « la tête basse, [...] avec une telle apparence d'humilité, de soumission et de détresse que le père s'en indigna, qu'il lui cria qu'il avait l'air d'un pauvre couillon à demeurer pantelant de la sorte, comme une gourle »⁴. Le père Piale, lui aussi, reste « les mains ouvertes au bout de ses bras ballants »⁵ lorsqu'Éric Barbatte lui annonce qu'il planterait des sapins dans ces champs qu'il avait mis des années à défricher et à rendre fertile, acceptant son destin dans une humilité clairvoyante qui est celle de l'innocent.

Le sourire est un autre trait de l'innocent, qui apparaît souvent au moment de la mort, comme à la fin de la nouvelle « Leçons pour le Mercredi Saint »⁶, où le sourire dessiné sur le visage sans vie de l'Amateur marque l'extase provoquée par la musique, mais aussi la joie de se soumettre à l'inéluctable. C'est « ce sourire d'une extraordinaire douceur et d'une allégresse frémissante »⁷ que l'on voit sur les visages de la jeune fille et du soldat Rebeyrolles s'apprêtant à être lynché après le meurtre du tyran, « un sourire d'enfant qui dort »⁸, ou sur celui du double, nu, évanoui ou mort, qu'observe le narrateur à travers son miroir, et qui renvoient au « sourire indéfinissable » se dessinant sur « la bouche légèrement entrouverte »⁹ d'Aimée au moment de sa mort. Roger Nifle, quant à lui, « n'avait pour lui que son étrange beauté, son silence et son sourire, cela même qui passerait toujours pour une gentillesse proche de la sainteté »¹⁰, lui qui ne grandit pas, ne vieillit pas, si bien qu'il finit par « paraître peu à peu devenir le fils de lui-même »¹¹. L'innocence se confond donc tantôt avec l'idiotie, tantôt avec l'humilité ; c'est une nudité, un dénuement proche de celui des saints, desquels Millet rapproche d'ailleurs souvent ses personnages¹². C'est dans l'oubli des conventions sociales, dans l'abandon au corps, dans la lucidité face au mal et à la mort, que les héros milletiens peuvent atteindre cette forme très particulière de pureté qu'est l'innocence, et qui est l'expérience de la vérité de notre condition.

¹ *L'invention du corps de saint Marc*, p.11.

² *Journal*, t.II, 7/IX 1998, p.163.

³ *Lauve le pur*, p.127.

⁴ *Ibid.*, p.126.

⁵ *L'Amour des trois sœurs Piale*, p.193.

⁶ « Leçons pour le Mercredi Saint », dans *Sept passions singulières*, p.34.

⁷ « Le soldat Rebeyrolles », dans *Sept passions singulières*, p.118.

⁸ « L'autre miroir », dans *Cœur blanc*, p.48.

⁹ *La gloire des Pythre*, p.64.

¹⁰ « La mort du petit Roger », dans *Cœur blanc*, p.168.

¹¹ *Ibid.*, p.174.

¹² « 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 ? », écrit Millet dans *L'Orient désert*, p.51.

Les innocents de Millet sont en cela très proches des personnages du cinéaste Bruno Dumont, auquel l'écrivain a d'ailleurs consacré un article, dans *La Revue littéraire*¹. Pour lui, Dumont nous confronte « à l'énigme de l'autre, [...] l'innocent, le thaumaturge, le simple, le blessé, celui qui est touché par la grâce et si proche de la sainteté »², comme le héros de *Hors Satan*. L'abjection, comme le rappelle Claire Lozier, est dans une perspective chrétienne une des voies de l'innocence. L'abjection, c'est « l'état de l'âme abaissée, abattue », ce qui devient, en latin religieux, synonyme d'humilité, autrement dit ce qui nous ramène à la terre, à l'*humus*. « Être abject, écrit Claire Lozier, c'est faire oublier de soi, être humble et reconnaître la toute puissance de Dieu »³, comme le saint qui, « oublieux de son corps, vit dans la souillure et les excréments »⁴.

Ainsi, tout en soulignant la négativité de la création, Millet fait de l'idiotie, de la folie, de l'abjection et de la culpabilité les meilleures voies vers le savoir, la pureté et l'innocence. Comme les fous shakespeariens, auxquels Millet semble parfois s'identifier – le « dernier écrivain » apparaissant sous les traits d'un clown triste, fou du roi désenchanté⁵ – les simples chez lui sont « capables de proférer des vérités relevant de la divination plus que de l'expérience »⁶ ; c'est en tout cas la conclusion que tire le narrateur du *Goût des femmes laides* après un échange avec Jean Pythre qui lui a révélé que toutes les femmes sont belles, « mêmes celles qui ne sont pas bien belles »⁷. Évoquant une photographie de Nietzsche allongé sur une chaise longue à la fin de sa vie, le regard dans le vide, Millet déclare d'ailleurs qu'on peut y voir « une beauté de la folie [...], peut-être la seule forme adulte de l'innocence », « l'idiotie, la perte de la raison » étant les seules expériences, avec la mort, qui puissent permettre d'atteindre « un état de pureté »⁸ relevant de la grâce, de l'élection, d'une gnose paradoxale qui passe non plus par le savoir, mais par le dénuement. L'écrivain semble aspirer à ce « non-savoir [...] qui est tout le contraire de l'ignorance ou de l'aveuglement »⁹, mais s'inscrit dans une « théologie négative »¹⁰ qui en fait « la condition d'une connaissance supérieure »¹¹. L'excrétion participe bien de cette expérience d'épuisement du corps, d'humilité, sinon

¹ Richard Millet, « Bruno Dumont, cinéaste littéraire », *La Revue littéraire*, n°57, avril-mai 2015, p.123-129.

² *Ibid.*, p.127.

³ Claire Lozier, *De l'abject et du sublime : Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2012, p.7.

⁴ *Ibid.*

⁵ Comme le représente le frontispice de Jean-Gilles Badaire, sur la couverture du *Dernier Ecrivain*,

⁶ *Le goût des femmes laides*, p.45.

⁷ *Ibid.*, p.45.

⁸ Entretien avec Aline Mura-Brunel, art.cit., p.282.

⁹ *Le dernier écrivain*, p.33.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Désenchantement de la littérature*, p.28.

d'humiliation, de la souffrance sacrificielle permettant de « se tenir en dehors de soi-même », autrement dit d'atteindre l'extase, au sens étymologique, à laquelle Millet appelle et qui est l'inverse de la fête, comme il l'explique dans les *Cahiers de Damas* :

*pour moi, la fête relève du paganisme et de l'excès, donc de l'obscène ; je préfère le dépassement de soi par la raison ou l'ivresse amoureuse, littéraire, musicale, mystique – ou encore par l'extase de la guerre*¹.

C'est cela même que refuse Tarnac, figure de l'imposture et du mensonge, à l'adolescence : il ne veut pas « être absent de [lui]-même, [...] hébété comme un innocent »², et c'est la raison pour laquelle il refuse la lecture, celle qui donne au visage un « air absent ou idiot, comme celui de [s]es sœurs, quand elles s'adonnaient à la lecture et qu'elles n'étaient pas loin de ressembler à des chiens en train de fienter, disait Jean Pythre [...] »³. Ceux qui, au contraire, acceptent cette forme de laisser-aller peuvent prétendre à la sainteté, comme Jean Pythre, justement, « avec son sourire d'archange aux dents gâtées »⁴. L'idiot est d'ailleurs, par définition, un élu de Dieu, si l'on se réfère à son étymologie grecque, *idiôtès* signifiant « simple, particulier, unique »⁵. Bugeaud, lui aussi, est marqué du sceau de l'infamie par sa bâtardise, qui lui vaut d'être humilié par ses camarades d'école dans les toilettes⁶, mais cette honte se transforme ensuite en élection, le jeune Pascal finissant par se « croire le fils de Dieu » et « comme une réincarnation fraternelle et secrète »⁷ du Christ.

Dans l'univers de Richard Millet, l'abject peut donc être sacralisé selon une inversion des valeurs qui trouve sa justification dans la mystique, mais a aussi des implications morales.

d. L'épreuve du négatif ou l'inversion des valeurs : par-delà le Bien et le Mal

Associée à l'enfance, à un état où le temps serait suspendu, l'innocence n'est toutefois pas un âge d'or, mais bien au contraire une forme de lucidité permise par une « rupture absolue avec le social »⁸ si bien qu'elle peut s'associer paradoxalement avec l'abjection et le mal,

¹ *Cahiers de Damas*, p.82.

² *Tarnac*, p.13.

³ *Ibid.*, p.13.

⁴ *La gloire des Pythre*, p.339.

⁵ Guy Larroux rappelle cette étymologie dans « Glorieuse idiotie », art.cit., p.85. Parlant de *L'innocence*, Millet lui-même propose de prendre le mot idiot « au sens de simple mais aussi d'unique, donc d'innocent » (*Fenêtre au crépuscule*, p.85).

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.156.

⁷ *Ibid.*, p.158.

⁸ *Fenêtre au crépuscule*, p.85.

lorsqu'ils sont une expérience de la vérité. Il n'y a d'ailleurs pas plus de paradis perdu dans l'univers fictionnel de Richard Millet, que d'idyllique Eden dans les textes gnostiques, car Siom, qui symbolise le monde perdu de l'enfance, est un lieu brutal et dur. L'innocence est donc paradoxalement l'épreuve de l'obscurité :

*L'ascèse, l'épreuve du négatif, le consentement à la nuit : autant de postures qui relèvent de la mystique et m'ont toujours requis, à travers les innocents comme à travers les mystiques, les malades, ou ceux dont la raison a sombré.*¹

Rebecca, cette *Artiste du sexe*, accède ainsi à l'innocence, non par l'idiotie – elle est chercheuse en astrophysique et écrivain – mais en s'abandonnant au désir des hommes, qui ne sont eux-mêmes que des « innocents »², la plupart du temps. Sebastian finit par comprendre que

*sa faculté d'abandon (ou de ne savoir pas refuser) touchait au sacré plus qu'au simple divertissement sexuel. / Une fatalité sexuelle qu'elle tentait de transformer en art ou en prière adressée à elle-même (et s'ignorant elle-même), à cette déesse morte : son enfance, et à l'absence de Dieu, la littérature n'étant dès lors qu'un pis-aller.*³

Rebecca s'identifie à Laura Palmer, l'héroïne de la série *Twin Peaks* qui, pour Sebastian, est « celle qui a fait de la perte de soi et de l'abjection un chemin vers l'innocence »⁴. Elle se présente comme une simple « enfant qu'on a perdue dans la forêt, une enfant qu'[elle] ne cesse de tuer dans [s]a propre langue, dans [s]on sexe, dans [s] cul »⁵. En faisant le choix de « la damnation » et du « sacrifice »⁶, Rebecca devient une artiste, ce que Sebastian croit ne jamais pouvoir être, car « celui qui ne se damnerait pas, n'écrirait rien de vrai, ne traverserait pas le lac⁷, n'aimerait pas »⁸, si bien que, dans un renversement paradoxal, c'est lui qui, se croyant innocent, devient « infiniment coupable »⁹. Ce n'est qu'en retrouvant « le poids de toute faute – les [s]iennes comme celles de [s]es proches »¹⁰, en se mettant à « nu » et en se laissant aller à son désir pour Rebecca, qu'il peut devenir à son tour « une sorte d'innocent », « un idiot de notre temps »¹¹. De la même manière, le saint n'est pas pour Millet un homme qui ne connaît pas la faute, mais « un individu qui érige son imperfection en loi morale, au point où il s'abîme en lui-même par-delà le bien et le mal »¹².

¹ *Ibid.*, p.79.

² *Une artiste du sexe*, p.148.

³ *Ibid.*, p.151.

⁴ *Ibid.*, p.175.

⁵ *Ibid.*, p.146.

⁶ *Ibid.*, p.135.

⁷ Le lac qui, dans *Twin Peaks*, sépare la tranquille commune américaine du bordel situé au Canada où les personnages font l'expérience de la damnation.

⁸ *Une artiste du sexe*, p.175-176.

⁹ *Ibid.*, p.176.

¹⁰ *Ibid.*, p.199.

¹¹ *Ibid.*, p.174.

¹² *L'Orient désert*, p.163.

Jacques Poirier, qui a bien noté la « sacralisation »¹ de l'excrément dans *La gloire des Pythre*, y voit la preuve que pour Millet « la pourriture est la vérité du monde » : « dans un monde déchu, il ne nous reste que le déchet »², écrit-il dans un constat gnostique. Il ajoute très justement que « l'univers de Richard Millet est à ce point abandonné que le Mal constitue le dernier lien avec l'Être. Quand la faute devient "une manière de grâce", le monde se fait carnavalesque »³ comme chez Sade⁴, mais surtout comme chez Bataille⁵. Comme l'a montré Claire Lozier, Bataille réunit en effet les deux notions opposées d'abject et de sublime, l'extrême bassesse et l'extrême hauteur, dans son concept d'hétérogénéité.

*En dehors des choses sacrées proprement dites, qui constituent le domaine commun de la religion ou de la magie, le monde hétérogène comprend l'ensemble des résultats de la dépense improductive, tout ce que la société homogène rejette soit comme déchet, soit comme valeur supérieure transcendante. Ce sont les produits de l'excrétion du corps humain et certaines matières analogues (ordures, vermine, etc.) : les parties du corps, les personnes, les mots ou les actes ayant une valeur érotique suggestive ; les divers processus inconscients tels que les rêves et les névroses ; les nombreux éléments ou formes sociaux que la partie homogène est impuissante à assimiler : les foules, les classes guerrières, aristocratiques ou misérables, les différentes sortes d'individus violents ou tout au moins refusant la règle (fous, meneurs, poètes, etc.).*⁶

Ce qui relie tous ces exemples, c'est la marge, l'éloignement de l'homogénéité, de la norme. Le plus vil peut alors côtoyer le plus noble, provoquant tout à la fois un sentiment de rejet, mais aussi d'attraction, ce qui, selon Bataille, est le propre de l'hétérogène. Ainsi agissent les excréments sur les personnages milletiens, si ce n'est sur leur auteur, objets de dégoût et de fascination, comme cet étron qu'un musicien rom dépose un jour sur le quai du RER à Fontenay-sous-bois. Millet raconte en effet, dans *Le sommeil des objets*, avoir vu un homme s'accroupir et déféquer, puis se nettoyer de la main avant de l'essuyer sur le mur, laissant « comme un hiéroglyphe ou une rune » dessinant une « misérable épitaphe »⁷. Dans cinq fragments, intitulés « Immondices », Millet relate la lente décomposition de ce rebut que nul n'ose approcher ou nettoyer, et dans lequel il lit la « misère de notre condition, que nous

¹ Jacques Poirier, « Anus mundi, ou le glas des Pythre », art.cit., p.15.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.14.

⁴ Michel Delon montre comment, dans *Les cent-vingt journées de Sodome*, les excréments sont réinvestis d'une valeur érotique, dans une sexualité dépourvue de tout objectif de procréation, où le sperme perd à l'inverse sa valeur habituelle. Michel Delon, « L'obsession anale de Sade », *Annales historiques de la révolution française*, n°361, 2010/3, p.142.

⁵ Pour Chantal Lapeyre-Desmaison, « Richard Millet resacralise le désir en le corrélant à l'abject, dans un souvenir évident de l'œuvre de Bataille » (« L'espace romanesque de Richard Millet, un manifeste antimoderne ? », art.cit., p.28). Héritage revendiqué par Millet, puisque dans son dernier roman, Mariia Rybalchenko qualifie Richard M. de « Georges Bataille de Siom » (*Eloge érotique de Richard M.*, p.55).

⁶ Georges Bataille, *La structure psychologique du fascisme*, [1933], Nouvelles Editions Lignes, 2009, p.19-20.

⁷ « Immondices III », dans *Le sommeil des objets*, p.54.

prétendons la plus haute de la Création, et par quoi nous serons néanmoins sauvés, pour peu que nous ayons le cœur pur »¹, avant de citer la Bible :

*Ne comprenez-vous pas que tout ce qui du dehors entre dans le corps de l'homme ne peut le souiller ; parce que cela ne va pas dans son cœur, mais dans son ventre, d'où ce qui était impur dans les aliments est séparé et jeté dans le lieu secret, dit Jésus, dans l'Évangile de saint Marc (VII, 19).*²

Les fèces touchent donc au sacré, dans toute l'ambiguïté sémantique du terme, puisque le latin *sacer* peut être traduit aussi bien par « saint » que par « maudit, infâme ». Si l'excrément peut devenir sacré, alors le mal peut se transformer en bien, dans une inversion des valeurs qui renverse les termes de la morale.

L'ambiguïté morale des personnages milletiens est perceptible dès les premiers romans, et avant même le meurtre de l'écrivain Sirieix. Ils font, comme ceux de Bruno Dumont, « l'épreuve de l'ailleurs et du contraire : le bien dans le mal, la [Corrèze]³ dans l'Orient, Jésus dans Satan, l'innocence dans la possession, la beauté du paysage dans l'ennui »⁴. Marc, qui a tout de la figure christique, on l'a dit, évoque aussi Judas, et ce dès les premières pages, où le narrateur mentionne qu'il feignait d'être pied-bot⁵, imitant par là une démarche associée dans l'imaginaire biblique aux figures maléfiques, et qui est aussi celle d'Antoine Coudert⁶, ce photographe dont Millet tente d'imaginer la vie dans *L'art du bref*, autre innocent boiteux. Le personnage de la nouvelle « Le jeune mort » a lui aussi tout d'un Christ maléfique lors de l'épisode déjà cité de l'humiliation dans les toilettes, car, s'il se sacrifie pour ses camarades en s'accusant des fautes qu'ils ont commises, il semble prendre un certain plaisir à l'abjection, allant jusqu'à déclarer qu'il est « facile [...] de prendre sur soi tous les péchés du monde et de devenir [un] monstre »⁷. Il pourrait, comme beaucoup de personnages milletiens, reprendre à son compte cette idée d'Aimée pour qui « la faute devenait l'unique espoir d'innocence »⁸, elle dont l'enfant est mort sans qu'elle sache vraiment qui en était le père, perpétuant par là le péché originel, seule voie véritable vers l'expiation, et donc une forme de sainteté. Dans cette perspective paradoxale, puisqu'il faut expier pour s'élever, alors il faut commettre des fautes

¹ « Immondices I », dans *Le sommeil des objets*, p.18.

² *Ibid.*, p.19.

³ On lit « la Flandre dans l'Orient », dans la citation originelle, consacrée à l'univers de Bruno Dumont.

⁴ « Bruno Dumont, cinéaste littéraire », art.cit., p.128.

⁵ *L'invention du corps de saint Marc*, p.13.

⁶ Richard Millet, *L'art du bref*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2006, p.19 : « [...] il était non seulement sans père mais pourvu d'un pied-bot, un signe d'infamie, celui du diable, aussi, qui avait, murmurait-on, aidé sa mère à le mettre au monde ».

⁷ « Le jeune mort », dans *Sept passions singulières*, p.86.

⁸ *La gloire des Pythre*, p.100.

pour devenir innocent. C'est ainsi que l'on peut comprendre cette phrase d'Estelle, à la fin du roman *Dévotions* :

*Je crois sincèrement que seul le meurtre peut ôter le mal et que le meurtrier est emporté et sauvé par son geste – ce qui ne signifie pas que le mal triomphe, mais que, par un geste si profondément, si misérablement humain, celui qui est possédé par le mal et celui qui l'en délivre sont frères ; le criminel reçoit son innocence de celui qui le tue dans le même geste de délivrance, le crime, comme l'amour, permettant seul de sortir de soi.*¹

« Sortir de soi » : on retrouve cette expression qui pousse les personnages de Millet à ne pas se retrancher dans leur carapace corporelle, mais à laisser s'échapper tout ce qui coule en eux, les fluides aussi bien que les sentiments, dans un mouvement que l'on peut rapprocher ici de l'extase mystique. Millet semble faire signe vers la « supposition impossible » que formule au XVII^e siècle Fénelon², à la suite de François de Sales³. Dans la controverse sur le quiétisme et le pur amour qui l'oppose en particulier à Bossuet, l'archevêque de Cambrai postule ainsi que certains hommes peuvent s'élever vers Dieu en s'abandonnant passivement à sa volonté. Toutefois, le seul moyen véritable de témoigner à Dieu un amour pur, débarrassé de tout intérêt, est de supposer qu'il faut renoncer au salut et d'accepter la damnation aux Enfers, preuve ultime de l'abolition de toute volonté, car « seul un amour qui se donne au cœur même de l'expérience du désespoir [...] peut se manifester authentiquement comme amour pur et libre »⁴. Richard Millet évoque ce « pur amour »⁵, cet amour « passif »⁶ et « sans objet, dans le mouvement même de l'amour seul »⁷, auquel mène seule l'« apathie gnostique, au sens de

¹ *Dévotions*, p.216.

² Fénelon, *Explication des maximes des saints sur la vie intérieure*, Paris, Pierre Aubouin, Pierre Emery, Charles Clousier, 1697. Dans cet ouvrage, Fénelon, loin de rejeter les gnostiques ou les mystiques, décide de s'adresser « aux Mystiques simples, ingénus et dociles » et aux « vrais Gnostiques qui étaient les contemplatifs et les plus parfaits d'entre les Chrétiens » (avertissement). Il affirme que « l'âme qui se purifie dans l'expérience de ses fautes quotidiennes, en haïssant son imperfection, parce qu'elle est contraire à Dieu, aime néanmoins l'abjection qui lui en revient, parce que cette abjection loin d'être le péché, est au contraire l'humiliation qui est la pénitence et le remède du péché même. Elle haït sincèrement toutes les fautes, autant qu'elle aime Dieu souveraine perfection : mais elle se sert de ses fautes pour s'humilier paisiblement : et par là, * ses fautes deviennent les fenêtres de l'âme par où la lumière de Dieu entre, suivant l'expression de Balthazar Alvarez. » (article XVI, p.139-140).

³ François de Sales, *Traité de l'amour de Dieu*, [1630], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1969. L'évêque et théologien note : « En somme le bon plaisir de Dieu est le souverain objet de l'âme indifférente [...]. Il [le cœur indifférent] aimerait mieux l'enfer avec la volonté de Dieu que le Paradis sans la volonté de Dieu : oui même, il préférerait l'enfer au Paradis, s'il savait qu'en celui-là il y eût un peu plus du bon plaisir divin qu'en celui-ci : en sorte que si, par imagination de chose impossible, il savait que sa damnation fût un peu plus agréable à Dieu que sa salvation, il quitterait sa salvation et courrait à sa damnation. » (p.770). Dans ce passage, l'adjectif "indifférent" n'a aucune connotation péjorative : il qualifie au contraire l'attitude de celui qui « n'aime rien sinon pour l'amour de la volonté de Dieu » (p.768). Dans *Déchristianisation de la littérature*, Millet déclare lire l'*Introduction à la vie dévote* (p.96).

⁴ Michel Terestchenko, « La querelle sur le pur amour au XVII^e siècle entre Fénelon et Bossuet », *Revue du MAUSS*, n°32, 2008/2, p.177.

⁵ *L'Orient désert*, p.22.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p.19.

Fénelon et de Clément d'Alexandrie, l'apathie qui est souffrance consolée, passion lénifiée, colère apaisée », mentionnée dans *Le sentiment de la langue*¹. Elle suppose l'alliance du négatif et du positif, selon une mystique héritée de Madame Guyon, qui relaya en France le quiétisme de l'Espagnol Miguel de Molinos, mais aussi de Clément d'Alexandrie, père de l'Eglise qui vécut au IIe siècle après J.-C., fortement imprégné de platonisme mais aussi de gnosticisme². On voit poindre cette influence dans cette phrase, tirée elle aussi du *Sentiment de la langue*, qui présente Millet comme « un locuteur négatif » de l'arabe :

*Est-il besoin que je précise ici que négatif n'a rien de péjoratif ? Il faut au contraire l'entendre comme un travail : celui du négatif (le manque, la perte, la nostalgie, le désir) qui rend possible la lumière [...].*³

Or, la querelle sur le quiétisme a eu raison des mystiques, condamnés à la fin du XVIIe siècle par le pape Innocent XII, notamment à cause de « l'abandon au péché » qu'ils semblaient défendre. La mention de Fénelon et de saint Clément confirme ainsi l'intérêt que porte Millet aux branches hétérogènes du catholicisme, en particulier à la théologie négative de la mystique, cet apophasme qui définit Dieu par ce qu'il n'est pas, plus que par ce qu'il est, insistant, comme dans ses romans, sur tout ce qui peut être son négatif : le vil, le mal, le diable.

Ainsi, comme le suggérait Estelle dans *Dévotions*, victime et criminel se trouvent unis chez Millet par un paradoxal lien fraternel. L'idée apparaissait déjà à la fin de *L'écrivain Sirieix*, ce dernier éprouvant une forme de bonheur après avoir battu, et peut-être tué un clochard, car « [s]on geste [I]'avait lié à [lui] d'une manière définitive et heureuse »⁴. Elle revient dans *Ma vie parmi les ombres* lors d'un épisode particulièrement cruel que j'ai déjà mentionné, où Pascal doit se débarrasser d'une portée de chiots, en leur assommant la tête sur une pierre, au milieu du ruisseau. Il se sent alors prêt à devenir méchant pour de bon, mais se dit sauvé par la chienne, la mère des petits qu'il a tués, et qui vient lui témoigner sa soumission en léchant la cervelle de ses petits sur ses bottes. Lui-même lui exprimera son respect en refusant de lui vider les pis avec du persil, préférant têter ses mamelles noires et gonflées⁵. Cette scène met en évidence la fascination de Millet pour le sacrifice, sacrifice de soi ou d'autrui, dans une réversibilité des rôles de la victime et du bourreau, car, comme l'écrivait Bataille, il réintroduit une part de sacré dans la société profane en tant que transgression de l'interdit du meurtre⁶. Son écho est d'autant

¹ « Sur Gabriel Fauré », dans *Le sentiment de la langue*, p.57.

² Fénelon a d'ailleurs écrit en 1694 *Le Gnostique de saint Clément d'Alexandrie*, dans lequel il fait du gnostique la figure du « parfait chrétien ».

³ « Un locuteur négatif », *Le sentiment de la langue*, p.290.

⁴ *L'écrivain Sirieix*, p.273.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.494-495.

⁶ Georges Bataille, *La souveraineté*, [1953-1954], *Œuvres complètes*, t.VIII, Paris, Gallimard, 1970-1988, p.297 : « La mise à mort est la transgression de l'interdit du meurtre. En son essence, la transgression est un acte sacré ».

plus fort qu'elle rappelle ce passage d'*Une vie* de Maupassant, dans lequel l'abbé Tolbiac, prêtre rigoriste qui tient en horreur la procréation et toutes les choses de la chair, voyant un groupe d'enfants attroupé autour d'une chienne qui a déjà mis au monde cinq chiots, est pris d'une « fureur irrésistible »¹ et se met à frapper les enfants, puis la chienne, de son parapluie qu'il finit par casser, achevant la bête en la piétinant après qu'elle a expulsé son troisième petit. Des six chiots, un seul survivra : ce sera le chien Massacre, que Jeanne nourrira elle-même au biberon. *Ma vie parmi les ombres* propose comme une version négative, au sens photographique, de cet épisode d'une cruauté terrible, l'enfant remplaçant le prêtre, le meurtrier des chiots, celui de la chienne, la bête nourrissant l'homme plutôt que d'être nourrie.

Quelques pages avant, le jeune Bugeaud, qui envisageait de se venger de son grand-oncle, Berthe-Dieu, pour ne pas l'avoir emmené à la chasse, partait seul en forêt tuer une biche. Il se voyait alors en

*animal nocturne, méfiant, prêt à porter un coup de couteau à quiconque se trouverait sur [s]on passage, par peur autant que parce que ([i]l) le découvrirai[t] avec une horreur qui [l]e poussait à retourner au plus tôt à [s]es livres), c'était dans [s]a nature, cruelle et noire, et une façon de préserver [s]on innocence.*²

Son « innocence », autrement dit son authenticité, la vérité de son âme, qui reste sainte tant qu'elle est perçue pour ce qu'elle est, provoque une inversion des valeurs morales que Millet pousse à son extrémité dans *La confession négative*. Ce récit, paru en 2009, révèle la participation de Bugeaud³ / Millet aux combats de la guerre civile libanaise, du côté des chrétiens. Il affiche d'emblée un titre paradoxal, dont on a déjà dit qu'il renvoie au *Livre des morts* des Égyptiens, où l'accès à la vie éternelle est conditionné à une déclaration d'innocence, qui consiste en l'énumération des péchés qui n'ont pas été commis. Or, dans ce récit, Millet confesse au contraire à travers son personnage qu'il a tué, et que cette expérience n'était pas dépourvue de jouissance :

*[...] il y a une nécessité du massacre, qui est sa volupté insensée, si l'on veut, ou la transe de l'excès, dès lors que la chance guerrière est avec soi, où le bruit des armes devient chant, tout comme les hurlements et les cris des victimes ; c'est là quelque chose de très supérieur à tout ce qu'on peut éprouver dans la vie courante, y compris à la gloire littéraire ou à la jubilation sexuelle, et qui se rapproche de l'ivresse collective, et qui vous fait aimer l'atrocité pour elle-même, les blessures franches, la mise au jour des viscères, l'expression de la plus vive terreur et l'absence totale de pitié, tout cela à peu près semblable à un sexe parfaitement durci pendant le coït : une forme de pureté, j'ose le dire, quoique je sache que nul ne me comprendra [...].*⁴

Voir aussi *La part maudite*, [1949], *Œuvres complètes*, t.VII, Paris, Gallimard, 1976, p.61. Cité par Antoine Compagnon à propos des débats sur la peine de mort dans *Les antimodernes*, *op.cit.*, p.119.

¹ Guy de Maupassant, *Une vie*, [1883], Paris, Le Livre de Poche, 1983, p.166.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.489.

³ Bugeaud ne sera pas nommé dans le roman, comme pour effacer la dimension fictionnelle qu'il apporte.

⁴ *La confession négative*, p.498.

À la guerre, Bugeaud, qui est surnommé « Le Grammairien », fait tout à la fois l'expérience de l'abjection et du sacré. Il vit dans l'odeur infâme des excréments et des cadavres, parce que les combattants n'ont pas le temps de s'éloigner de leur fenêtre de tir et que les canalisations sont souvent cassées, si bien qu'ils se soulagent dans les pièces communes, parfois aux yeux de tous, quand ils ne doivent pas emprunter les égouts pour se déplacer ou s'enfuir¹. De ce point de vue-là, la guerre est l'expérience d'une déchéance, aussi bien physique que morale, par la soumission qu'elle implique à la violence meurtrière. Roula, la jeune femme dont Bugeaud est tombé amoureux, considère d'ailleurs que le jeune Français de vingt-trois ans n'est venu au Liban que « pour déchoir et atteindre le plus bas niveau où puisse descendre un homme »². Dans le même temps, le narrateur devient franc-tireur, quittant les miasmes des salles collectives pour se réfugier, seul, en haut des immeubles, obéissant à des règles inflexibles qui lui font dire : « J'entrais dans le sacré »³. C'est ce mouvement contradictoire d'abaissement et d'élévation qui brouille les frontières de la morale. À aucun moment il ne se sent coupable⁴ : « séparé de l'espèce humaine sans appartenir à la mort ni aux puissances sataniques, [il] revendique une forme d'innocence que seuls les anciens guerriers, les vrais écrivains et les grandes amoureuses comprendront »⁵. La scène du premier meurtre commis par le narrateur est à cet égard particulièrement frappante. Bugeaud tire plusieurs balles sur un jeune Mourabit et ressent une excitation comparable à la frénésie avec laquelle tirait déjà Marc sur le corps d'un ennemi tombé d'une voiture⁶, dans le premier roman de Millet, qui pourrait être lu aujourd'hui comme une étude pour *La confession négative*⁷. Bugeaud, lui, compare le meurtre à la jouissance sexuelle, dans un passage alliant le macabre à la perversité :

Les dernières balles, je les ai tirées avec une joie extraordinaire, un sentiment de délivrance, de pureté, de puissance, un souci de perfection qui me récompensait d'une si longue attente, me concentrant sur son ventre puis sur sa gorge de sorte que la tête s'est presque détachée du corps, mon sexe se dressant dans mon treillis, non par cruauté ou satisfaction sadique, mais parce que ce garçon me transmettait en quelque sorte sa virilité, la haine et le désespoir que j'avais vus dans son regard ayant d'ailleurs fait place, chez lui aussi, à une espèce de joie, celle sans doute de bientôt

¹ Millet évoque la puanteur qui régnait dans la pièce depuis laquelle ils tiraient dans *Tuer*, p.86-87.

² *La confession négative*, p.425.

³ *Ibid.*

⁴ « Je ne cherche pas à me juger ni à me disculper : pour la première fois de ma vie, je ne me sentais pas coupable », dit Bugeaud (*La confession négative*, p.222).

⁵ *Ibid.*

⁶ *L'invention du corps de saint Marc*, p.82.

⁷ « Il faut lire *L'invention* et *La Confession* dans le même geste. J'ai écrit le premier livre parce que je ne pouvais pas écrire la *Confession* : pas assez de distance, de liberté, de moyens littéraires, et trop d'interdits, de promesses tenues comme un vœu, de menaces peut-être [...] ». Millet en parle comme de « livres dont le titre, comme le contenu, entretiennent [...] de multiples échos » (*Tuer*, p.50-51).

*gagner le paradis et encore de sentir qu'il me donnait sa vie dans ce qu'elle a de plus évidemment puissant : l'instinct sexuel, enfin libéré, et qui, dès lors, ferait qu'on me regarderait autrement.*¹

On retrouve le lien fraternel qui unit le criminel et sa victime, rendant presque leurs rôles interchangeables. Plus tard dans le récit, lorsqu'il sera devenu franc-tireur, Bugeaud s'identifiera encore à ses cibles, déclarant : « J'étais, aussi bien, cette victime ; c'était moi que je cherchais à atteindre [...]. Tirer était donc un exercice spirituel, tout le contraire de tuer [...] »². La réalité affective de la mort, de la disparition d'un être pour les siens et pour sa propre vie est tout à fait évacuée, dans une assimilation totale de la logique de guerre selon laquelle la cible est réduite à son statut d'ennemi, la distance créant aussi un effet de miroir, puisque l'un ou l'autre doit mourir. Relatant cette scène de face à face, dans les circonstances réelles de 1975, c'est-à-dire face à un Palestinien qu'il a d'abord blessé, et qu'il a ensuite dû achever, Millet révèle les hésitations qui lui rendent ce meurtre bien plus difficile qu'à Bugeaud, les minutes passant longuement avant qu'il ne finisse par exécuter ce que ses camarades attendent de lui³. Toutefois, il écrit à propos de son ennemi ce qu'il aurait pu faire dire à Bugeaud : « son humanité ne m'intéressait pas »⁴.

Les réflexions de Bugeaud et son point de vue sur la mort et le meurtre peuvent être justifiés par un souci de vraisemblance romanesque et trouver leur explication dans le jeune âge du narrateur, ses aspirations à découvrir une vérité humaine passant par l'expérimentation du mal, et le contexte même de la guerre. Le récit est d'ailleurs empreint d'un lyrisme adolescent assez éloigné de la maturité de *Ma vie parmi les ombres* qui témoigne d'une volonté de Millet d'adapter en partie son style à ses divers narrateurs. Il découle aussi d'une expérience autobiographique qui relève, elle, du témoignage, et qui a été évoquée dans *Tuer* ou dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, dans lequel il écrit :

*Qui ne s'est jamais battu à l'arme automatique ignore tout du chant de la kalachnikov ou du M16 et de la danse qu'ils suscitent, dans laquelle le fait de tuer peut donner, hors toute cruauté, au cœur de l'action une jubilation singulière*⁵.

Si l'on peut, avec Ivan Jaffrin, juger ce passage « glaçant »⁶, il n'en reste pas moins qu'il retranscrit un sentiment d'exaltation donnant à voir la perverse ambiguïté qui peut animer le

¹ *La confession négative*, p.196.

² *Ibid.*, p.427.

³ *Tuer*, p.91 à 102.

⁴ *Ibid.*, p.69.

⁵ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.54-55.

⁶ Ivan Jaffrin, « L'affaire Richard Millet ou la critique radicale de la société multiculturelle », CONTEXTES (en ligne), Varia, 31 octobre 2015. [En ligne] <http://journals.openedition.org/contextes/6100>, consulté le 3 août 2021.

guerrier, « l'électrisation des combats à l'arme automatique » que Millet compare aussi à « "la pure joie de l'émeute" dont parle Jean-Christophe Bailly dans son livre sur Mai 68 »¹,

*cet état singulier, hors saison et presque hors du temps, que suscite le régime général de la guerre, et qui fait que beaucoup, au Liban, en Bosnie, ailleurs, encore, regrettent d'une certaine façon le retour à la paix et à la monotonie d'une existence qui a désormais le goût d'un amour défunt*².

Dans les *Cahiers de Damas*, Millet raconte d'ailleurs que, revenant sur cette émotion exprimée dans *La confession négative*, lors d'un échange organisé en 2010 au Centre Pompidou, une Libanaise s'était levée dans le public pour le défendre, face à l'incompréhension du public³. Il ne s'agit d'ailleurs peut-être pas tant pour Millet de légitimer la violence que de l'assumer, en tant que vérité humaine, et d'en revendiquer la représentation, sous prétexte que l'artiste devrait affronter ce qui guette tout homme, « l'injustifiable » se trouvant « au cœur de la démarche littéraire »⁴. C'est la conclusion que semble tirer l'écrivain en rappelant, après l'épisode du massacre des chiots, dans *Ma vie parmi les ombres*, les horreurs de la Shoah et du goulag, et déclarant

*qu'il faut en appeler au sens comme au salut, fût-ce dans la mise en scène du mal (une théâtralisation double, trompeuse et cependant soucieuse de vérité, comme le font Sade dans Les Cent Vingt Journées de Sodome, Malaparte dans Kaputt, ou Visconti dans Les Damnés)*⁵.

« Le sens », c'est-à-dire la connaissance, qui passe parfois par le détour de la fiction, par la distanciation de l'œuvre littéraire, par l'excès.

L'accueil du négatif est ainsi à l'origine du travail d'écriture tel que le conçoit Richard Millet. C'est ce qu'il explique dans *L'opprobre*, qui confirme la veine mystique posée dans *L'Orient désert*. Il y fait de l'écriture une forme de prière⁶, qui mène elle aussi à « la traversée de soi », qui est « une traversée du bien et du mal »⁷ ; il souhaite « écrire comme on prie »⁸, la création littéraire devenant « un acte de foi »⁹. S'il se sent un écrivain catholique, c'est parce qu'il fait de l'écriture « une expérience spirituelle, le corps et l'esprit soudain mis en jeu par la maladie et l'érotisme »¹⁰, par « le don de soi », « l'abandon »¹¹ qu'il nécessite. À la fin de son essai sur Blanchot, *Place des Pensées*, Millet évoque même « la mystique de l'écriture, là où,

¹ *Cahiers de Damas*, p.118.

² *Ibid.*, p.83.

³ *Ibid.*, p.119.

⁴ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.55.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.493.

⁶ « la littérature [...], dans les moments de dénuement ou de doute, [elle] est naturellement remplacée par la prière – elle est prière », *L'opprobre*, p.122.

⁷ *L'opprobre*, p.117.

⁸ *Déchristianisation de la littérature* p.91.

⁹ *Ibid.*, p.30 : « Ecrire est donc un acte de foi ».

¹⁰ *Place des Pensées*, p.28.

¹¹ *Journal*, t.II, 1/XII 1998, p.186-187.

dans l'abandon, le renoncement, la dérélition, elle commence enfin sous le nom d'*aventure spirituelle* »¹. Écrire est pour lui

[u]ne façon de se maintenir au plus près de la religion. *Mysticisme de longue haleine. Rites opiniâtres. Générosité à distance. [...] un souci de l'humilité [...] malgré les orties du narcissisme (inévitables). Expérience de l'abjection [...]*².

Dans un de ses derniers essais, *Déchristianisation de la littérature*, l'écriture est à nouveau décrite comme un acte christique et, par là-même, paradoxal : « Écrire, déclare Millet, c'est prendre sur soi bien des péchés du monde, sans en absoudre personne, parfois même en péchant davantage, pour trouver la grâce de l'abjection »³. Ainsi, « la négativité est le propre du véritable écrivain »⁴, et l'expérience du mal devient la condition de la création et du salut. « Celui qui tente de considérer en face le Démon doit savoir s'en laisser d'abord brûler. L'exorcisme a quelque chose d'une ordalie dévoyée »⁵, affirme Millet dans *L'opprobre*, avant de poser l'alternative suivante : « ou bien aimer sa propre mort, ou bien la contempler en face pour tenter d'en détourner à notre profit la puissance négative ; cette dernière solution est le fait même d'écrire »⁶. L'écrivain parle ainsi du négatif comme d'un « poison salutaire »⁷. Rejetant les critiques qui visent son ton apocalyptique, il rappelle qu'« apocalypse signifie révélation, don de lumière, joie – le terriblement lumineux de la joie »⁸, et cite René Girard pour nous inviter à y voir « une espérance »⁹. C'est dans cette perspective qu'il peut écrire, dans *L'Orient désert*, « espérer l'apocalypse »¹⁰. Le récent essai *Huppert et moi* se construit également sur cette idée de négatif. Millet y présente l'actrice, née quelques jours avant lui, comme une sœur, dont le parcours et la filmographie le renvoient tout au long du texte à sa propre existence. Le livre se conclut sur ces lignes : « Ainsi, au seuil de ce nouveau siècle, Huppert en a-t-elle déjà beaucoup dit sur moi, en négatif ; mais ce négatif est ma loi, tout comme la maladie une preuve ontologique »¹¹. Partant du sens photographique de « négatif », Millet glisse de nouveau insensiblement vers son sens mystique, désignant l'échec, la souffrance, la maladie comme expériences existentielles.

¹ *Place des Pensées*, p.83.

² *Journal*, t.II, 1/XII 1998, p.186-187.

³ *Déchristianisation de la littérature*, p.97.

⁴ *L'opprobre*, p.55.

⁵ *Ibid.*, p.18.

⁶ *Ibid.*, 117.

⁷ *Ibid.*, p.118.

⁸ *Ibid.*, p.48.

⁹ *Ibid.*, p.49.

¹⁰ *L'Orient désert*, p.138.

¹¹ *Huppert et moi*, p.62.

Dans cet univers paradoxal, la vérité tend à devenir réversible et l'on pourrait parler de « la dialectique oxymorique de son écriture, laquelle est par là étrangement proche de la théologie négative »¹, pour reprendre une expression que Millet utilise lui-même à propos de Blanchot. Relevons par exemple quelques extraits d'*Une artiste du sexe*, où Sebastian affirme que les femmes ravivent « en nous ce qu'il y a de meilleur, mais qui n'est que la face lumineuse du pire »². Puis, évoquant Rebecca, il déclare : « Elle m'aimait, et je ne l'aimais pas (à moins que ce ne fût le contraire et que dans cette inversion il y eût la vérité de ce que je me résous, après coup, à appeler notre amour) »³. Pour Sebastian, l'écriture est un moyen de « la rendre à son obscurité, ce qui est la seule manière d'y voir clair en elle »⁴, Rebecca étant une femme mystérieuse, notamment parce qu'elle ne tient pas en place. « Je suis tenté de voir dans ce mouvement perpétuel la preuve qu'elle était abandonnée de Dieu, déclare Sebastian. D'autres diront, plus simplement, qu'elle l'avait trouvé »⁵. La jeune femme, quant à elle, se considère « plus chrétienne que [lui], dans son agnosticisme »⁶. L'univers milletien est donc, de plus en plus, un univers où la lumière est une forme d'obscurité, où celui qui ne croit pas aimer est en réalité touché par l'amour véritable, où le doute se mue en foi, et où le vice devient vertu. On retrouve ce type d'inversion au sujet de la sexualité dans *L'art du bref*, lorsque le petit Sylvain se demande si Marie Coudert n'est pas entrée au bordel à Clermont-Ferrand, « un peu comme il eût dit qu'elle était entrée au couvent »⁷ ou bien dans l'essai *Pour Bernard Menez*, lorsque Millet évoque la France « qui ne connaît plus l'amour qu'en ses versions sentimentales et pornos, ce qui est la même chose »⁸. Quant à Millet, il déclare paradoxalement vouloir se « désolidariser de l'humanité », dans un geste semblable à celui de Simone Weil refusant « de se soigner et de se nourrir, en Angleterre, pendant la Seconde Guerre mondiale, par solidarité avec les souffrances des Français occupés »⁹. Le sentiment de réversibilité est d'autant plus fort que l'écrivain use souvent d'ironie. Celle-ci est à l'œuvre par exemple à la fin de dans son texte mystique *L'Orient désert*, qui finit par mettre à distance, dans un ultime renversement, la rhétorique qu'il vient de développer. Ainsi, Millet y révèle avoir « en horreur le vocabulaire mystico-religieux »¹⁰. Ce vocabulaire, on le retrouve pourtant quelques pages plus loin, dans

¹ *Place des Pensées*, p.56.

² *Une artiste du sexe*, p.186.

³ *Ibid.*, p.163.

⁴ *Ibid.*, p.81.

⁵ *Ibid.*, p.124.

⁶ *Ibid.*, p.127.

⁷ *L'art du bref*, p.55.

⁸ *Pour Bernard Menez*, p.17.

⁹ *L'opprobre*, p.172.

¹⁰ *L'Orient désert*, p.82.

cette affirmation, par exemple : « on est d'autant plus pur qu'on habite un corps de ténèbres : ma déchéance, mon abjection sont la barre incandescente que je saisis à mains nues pour clamer mon innocence »¹, avant que Millet ne revienne sur sa posture critique pour déclarer : « Mais cette façon de parler m'agace, pue la spiritualité de bazar : je ne la garde que par mortification : ma véritable ordalie »². L'écrivain s'accuse ensuite de se montrer trop complaisant avec la souffrance, puis il note cette injonction, qui semble remettre en cause la démarche même de ce voyage libanais : « cesser de rechercher le haut par le bas ; toujours commencer par le vertige »³. Ainsi, tous les principes spirituels posés le long de ce cheminement oriental sont finalement remis en cause, dans un renversement présenté comme l'essence même de l'expérience mystique.

e. Politisation du religieux

Dans une telle confusion sur la réalité et la morale, Millet, dont le double, Bugeaud, estime se situer « par-delà le bien et le mal »⁴, s'en remet à la « Loi »⁵ divine, « celle du christianisme »⁶, et non plus au droit, création humaine et donc fautive. La référence à Nietzsche révèle l'influence du philosophe allemand sur Millet, qui l'a découvert notamment grâce à Bataille et Deleuze⁷, et qu'il cite abondamment dans *Désenchantement de la littérature*⁸. Elle dévoile la portée politique de la métaphysique milletienne, qui trouve sa justification dans un monde contemporain jugé corrompu, où, d'après l'écrivain, règne le mensonge, et qui appelle en retour une « ré-inversion de toutes les valeurs »⁹, et un rejet, on le verra, de la démocratie occidentale. L'écrivain a d'ailleurs nettement politisé son discours religieux, ces dernières années. Bien qu'affirmé dans le titre de *L'invention du corps de saint Marc*, son catholicisme est longtemps resté relativement discret. Dans *Place des Pensées*, en 2007, Millet évoque

¹ *Ibid.*, p.121.

² *Ibid.*, p.122.

³ *Ibid.*, p.200.

⁴ *La confession négative*, p.427. L'expression revient à peine modifiée dans l'*excipit*, le narrateur se mettant en scène face à la vallée, « au bord du vide – au-delà du bien et du mal » (p.524). Faisant l'éloge des terrasses, Millet évoque aussi « la vertu retrouvée par-delà le bien et le mal » (*L'Orient désert*, p.48).

⁵ *Désenchantement de la littérature*, p.140. *L'Orient désert*, p.109.

⁶ *L'Orient désert*, p.178.

⁷ Dans son *Journal*, Millet note : « Lectures : *Sur Nietzsche* (Bataille), et *La violence et le Sacré* (Girard) [...] » (*Journal*, t.I, 4/VIII 1973, p.25). « Je croise souvent Deleuze, dont je lis le livre sur Nietzsche, à l'étage du département de lettres » (*Ibid.*, 5/I 1974, p.31).

⁸ *Désenchantement de la littérature*, p.9, 25, 26, 36, 49, notamment.

⁹ *Déchristianisation de la littérature*, p.59.

d'ailleurs « la baisse de la garde divine qui avait alors lieu en [lui], malgré la lecture des mystiques »¹. L'*incipit* d'*Israël depuis Beaufort* porte sur les forces fluctuantes de la foi. Millet y raconte qu'il fut jusqu'à six ans « un catholique, un enfant traversé par la lumière et la peur – un innocent », mais que sa foi fut ensuite mise en sourdine, « descendue aux souterrains de la raison pour rejaillir en fontaine vaclusienne, ces derniers temps, et ramenant au jour, printanière, pure de toute morale, la question de l'innocence »². On retrouve cette mise à distance temporaire de la religion dans plusieurs textes de Millet. Le narrateur de la nouvelle « Le jeune mort », récit issu des restes de ce qui fut la première tentative de roman de Millet³, est certes un enfant pieux, ému par son propre chant à l'église, mais il dédaigne les images religieuses données par les Frères. Celui de *La chambre d'ivoire* aime « dans le catholicisme les cierges qu'on brûle devant les autels et les statues de saints. [Il] recherchai[t] les églises pour leur pénombre »⁴. La question religieuse fait retour, comme on le verra, dans les romans *Lauve le pur* et *Ma vie parmi les ombres* et, en 2006, Estelle, narratrice de *Dévoration*, s'affirme « chrétien[ne] »⁵. Quant à Bugeaud, dans *Intérieur avec deux femmes*, paru en 2012, il se dit « catholique »⁶. Quelques entrées du *Journal* mentionnent la pratique de la prière, qui paraît néanmoins longtemps assez circonstancielle. Ainsi, en janvier 1983, alors que sa mère est hospitalisée pour dépression, l'écrivain note que « chaque soir, avant de [s']endormir, [il s']agenouille dans le noir et prie pour elle comme [il] peu[t] »⁷. Ou encore, en octobre 1989, alors que ce même mal le touche de nouveau à son tour, Millet évoque « la maladie, les exorcismes dérisoires, les prières, l'errance en [lui]-même, l'abrutissement donné par les anxiolytiques »⁸. La lecture de la Bible est parfois signalée, également, notamment lors d'un séjour au Liban, en octobre 1999⁹. Sur une photographie de *Fenêtre au crépuscule*, on voit certes Millet baptiser sa fille dans l'église de Viam¹⁰, en 2002, mais l'évocation directe des cultes et des dogmes catholiques est plus récente, car elle accompagne, on le verra, le virage politique que prend l'œuvre de Millet à la fin des années 2000. L'écrivain lui-même souligne

¹ *Place des Pensées*, p.29.

² *Israël depuis Beaufort*, p.11.

³ *Fenêtre au crépuscule*, p.17.

⁴ *La Chambre d'ivoire*, p.118.

⁵ *Dévotions*, p.101.

⁶ *Intérieur avec deux femmes*, p.42.

⁷ *Journal*, t.I, 13/I 1983, p.135.

⁸ *Journal*, t.I, 10/XI 1989, p.197. Millet évoque aussi les prières qui l'apaisent après la guerre dans *Tuer*, p.65.

⁹ *Journal*, t.II, 27/X 1999, p.248.

¹⁰ *Fenêtre au crépuscule*, p.56. Il s'agit du baptême de sa fille Pauline, comme le révèle Millet dans *L'Orient désert*, p.195.

cette évolution dans son œuvre lorsqu'il évoque son engagement aux côtés des chrétiens libanais, dans *Tuer* :

*J'ai prié avant de me battre. Je ne l'ai pas raconté dans La Confession négative : le personnage de Pascal Bugeaud m'en empêchait : je voulais mener cette voix narrative jusqu'à l'extrême de la liberté qu'il m'avait donnée, et je n'étais pas encore entré dans cette phase de mon combat où l'affirmation de ma foi est devenue prépondérante.*¹

Ainsi, dans les chroniques de son blog, on a vu apparaître des mentions faites à la messe du dimanche², tandis que l'écrivain se met en scène priant à l'hôtel ou dans une crypte, lors d'un séjour à Damas³. Dans son *Dictionnaire amoureux de la Méditerranée*, paru en 2015, Millet dit son attachement à Jean-Paul II et Benoît XVI. Dans cet article intitulé « Pape », l'écrivain justifie la position de l'Église sur la contraception qui, « c'est l'évidence, d'un point de vue médical, est, tout comme l'avortement, une œuvre de mort »⁴. L'écrivain s'est par ailleurs exprimé plusieurs fois contre « la procréation artificielle, l'euthanasie, le mariage homosexuel, celui des prêtres – toutes choses qui feraient choir l'Église romaine dans l'hérésie protestante »⁵. L'affirmation religieuse aboutit donc désormais, dans l'œuvre de Millet, à des conclusions politiques dont je ferai l'étude par la suite, notamment contre l'immigration et la libéralisation des mœurs en Europe.

Lié par son enfance libanaise à la question des chrétiens d'Orient, l'affirmation religieuse de Millet permet aussi de justifier son soutien aux phalangistes pendant la guerre du Liban⁶, puis aux leaders chrétiens libanais dont il relate la rencontre dans *Un balcon à Beyrouth*, en particulier le général Aoun. Millet se positionne ainsi en défenseur des chrétiens d'Orient dans les premières pages des *Cahiers de Damas*, paru en 2018, et faisant suite aux opuscules *Printemps syrien* et *Chrétiens jusqu'à la mort*⁷, consacrés eux aussi à la guerre civile que connaît la Syrie depuis 2011. Il y justifie son soutien au régime de Bachar el-Assad en le présentant comme le seul garant, en tant qu'alaouite à la tête d'un État laïque, de la protection des autres minorités religieuses, en particulier des chrétiens de Syrie, contre le « minotaure sunnite »⁸. On verra comment la « contradiction »⁹, « la brisure »¹⁰ propres selon lui au

¹ *Tuer*, p.77.

² Voir par exemple « Omar Sy et la décadence française », chronique n°80, 16 août 2016.

³ *Cahiers de Damas*, p.74 et 139.

⁴ *Dictionnaire amoureux de la Méditerranée*, article « Pape », p.567.

⁵ *Tuer*, p.77. Millet revient sur la question de la GPA et de la PMA dans les *Cahiers de Damas* (p.125) ou dans *Paris bas-ventre* (p.55).

⁶ Voir *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.61.

⁷ Voir aussi le chapitre « Chrétiens d'Orient » dans *Solitude du témoin*, p.65-70.

⁸ Voir les *Cahiers de Damas*, p.43, 101 et 134, notamment.

⁹ *L'Orient désert*, p.145.

¹⁰ *Ibid.*, p.146.

catholicisme, le plongent dans un « cloaque d'incertitude »¹ typiquement pascalien qui l'aidera à justifier, par l'ironie et le paradoxe, la rhétorique politique se déployant dans ses essais, mais aussi dans ses récits, en particulier depuis le milieu des années 2000.

*

Ma foi n'est pas un autel de certitudes, un rempart contre le monde ou contre la pensée ; une force, au contraire, quelque chose où l'excès a sa part, comme le mystère, et définit un possible : une expérience intérieure plutôt qu'une règle ; la connaissance sexuelle bien mieux que l'hédonisme ; l'inquiétude, le doute, la brûlure, contre toute certitude, et l'œuvre de la mort inlassablement questionnée dans la lumière et les cris [...].²

Voilà la façon dont Millet résume son rapport au religieux, dans *L'Orient désert*. Catholique imprégné de pensée janséniste et de mystique, gnostique dans son pessimisme et son obsession pour l'excrétion et la décomposition, Millet inscrit le thème scatologique dans une métaphysique insistant sur le péché originel, la faute héréditaire, la chute, la fuite du temps, la corruptibilité des corps et des âmes. L'expérience du mal et de la dérégulation physique ne permet pas seulement d'explorer les tréfonds de l'âme humaine, dans une démarche psychologique et sociologique ; elle constitue pour Millet une véritable épreuve spirituelle, permettant la révélation de vérités, celle de la finitude humaine, de la misère de la création, mais aussi la communion avec Dieu, par l'extase paradoxale que procure l'abaissement. L'évidement par l'excrétion constitue alors un élément emblématique de la souffrance de nombreux personnages milletiens qui deviennent des figures christiques accédant à une forme de sainteté en s'abandonnant à la déchéance physique, quand bien même elle s'accompagnerait d'une déchéance morale. L'importance que Millet confère à cette expérience singulière du négatif s'accompagne d'un brouillage moral qui permettra de justifier le rejet du « Bon » démocratique, jugé, on le verra, mensonger et trompeur. Les figures rhétoriques de la réversibilité qui découlent de sa vision mystique, telles que le paradoxe, ou l'ironie, ne seront pas les moindres de ses armes dans son combat politique contre les valeurs dominantes du monde contemporain.

¹ *Ibid.*, p.192. Millet reprend ici une formule du philosophe janséniste : « Quelle chimère est-ce donc que l'homme ? [...] Juge de toutes choses, imbécile ver de terre, dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur, gloire et rebut de l'univers » (Pascal, *Pensées*, fragment 122, Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 2004, p.113), qu'il cite en nommant Pascal, dans *Le sommeil des objets*, p.169. L'expression revient dans « Le cannabis du peuple », chronique n°99, 5 octobre 2016, dans *Fatigue du sens*, p.16, dans *Français langue morte*, p.22, ou encore dans *Paris bas-ventre*, p. 25 et 95.

² *Ibid.*, p.94.

Chapitre II. Élégie pour une société du rebut

Si les excréments sont souvent chargés d'une symbolique métaphysique dans les textes de Millet, ils acquièrent une tout autre valeur à partir de *Lauve le pur*, qui marque en 2000 un tournant politique dans son œuvre. Philippe Piedevache identifie très bien le « virage polémique » amorcé par ce roman qui n'évoque plus seulement « le désastre d'un monde perdu dans le passé », mais aussi « la déliquescence présente à travers une remise en cause plutôt abrupte de certaines valeurs du politiquement correct ». Le critique note que ce « durcissement » se confirme en 2003 avec la publication de *Ma vie parmi les ombres*, dont les « accents apocalyptiques » annoncent les écrits de « polémique franche : *Harcèlement littéraire, Le dernier Écrivain, Désenchantement de la littérature, L'opprobre* »¹. Ces analyses datent de 2011 et depuis, la liste des textes polémiques n'a fait que s'allonger, alors que Millet reléguait ses écrits de fiction à la marge de sa production littéraire. Un tel revirement chez un écrivain qui s'est d'abord construit comme romancier ne manque pas d'étonner. Millet le justifie en partie dans une interview donnée à Jacques Henric dans *Artpress*, en 2018 :

*il importe de jouer le récit contre le roman, disait-il, de redonner au jeu narratif une puissance qu'il a perdue dans le narcissisme, qui est une figure du nihilisme. L'écrivain doit revenir au réel, en tant que témoin, y compris jusqu'au martyre, puisque c'est étymologiquement le sens du mot témoin.*²

C'est cette position de témoin que revendique désormais Millet, qui se dit « en guerre » contre la société. Elle est à la fois la cause et la conséquence des polémiques qui ont entouré la parution de certains textes particulièrement virulents tels que l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik* accompagnant l'essai *Langue fantôme*³, qui a valu à Millet d'être destitué de son poste de lecteur chez Gallimard en 2012 puis, en 2016, « Pourquoi la littérature de langue française est nulle »⁴, à la suite de quoi il a été définitivement exclu de la célèbre maison d'édition.

¹ Philippe Piedevache, « Posture polémique de Richard Millet », *Carnets*, Première série – 3 Numéro Spécial, 2011, p.67-68. [En ligne] <http://journals.openedition.org/carnets/6424>, consulté le 5 août 2021.

² « Richard Millet et le mal », interview par Jacques Henric, *Artpress* n°457, Paris, juillet-août 2018, p.75.

³ Richard Millet, *Langue Fantôme* suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.

⁴ Richard Millet, « Pourquoi la littérature de langue française est nulle », *La Revue littéraire*, n°61, Janvier / février 2016, p.1-9.

La posture de Millet est celle du « mécontemporain »¹, pour reprendre l'expression forgée par Alain Finkielkraut à propos Charles Peguy², ou comme l'ont déjà noté plusieurs critiques³, celle de l'antimoderne, selon la terminologie élaborée par Antoine Compagnon dans un essai qui a fait date. Il est vrai qu'à lire le portrait type que dresse Compagnon de l'antimoderne, on est saisi par les ressemblances qu'il peut avoir avec Millet⁴. L'importance que ce dernier accorde à la question du péché originel, au démoniaque, au surnaturel, l'influence de Port-Royal, sa propension à allier le grotesque au sublime – notamment à travers le thème scatologique – tout en aspirant à l'innocence et à la sainteté, et son rejet d'un monde contemporain perçu comme moribond sont des traits qui le rapprochent de Joseph de Maistre, Chateaubriand ou Charles Baudelaire. Dans cette perspective, les notations scatologiques se chargent d'une symbolique politique et sociale qui ne va pas sans ambiguïté puisqu'elles signifient aussi bien, on le verra, le déclin de la démocratie occidentale que la rémanence d'un ordre du monde antérieur que Millet cherche à préserver dans un renversement permettant une fois encore de passer de l'abject au sublime.

A. Scatologie décliniste

a. Un monde en décomposition

L'*incipit* de *Lauve le pur* plonge le lecteur dans « les entrailles » du métro parisien puis dans une traversée de la capitale qui mène le personnage de Thomas Lauve, pris d'une diarrhée subite en pleine rame de RER, du cœur de « l'ancien ventre de Paris » à Vincennes, puis à Nogent. Ce chemin de croix qu'accomplit Lauve constitue une véritable expérience spirituelle, un abaissement le faisant accéder à une forme d'innocence. Survenant en plein cœur de Paris,

¹ L'expression est employée par Christian Morzewski dans « Richard Millet, langue du roman et roman de la langue », dans Christian Morzewski (dir.), *Richard Millet : la langue du roman*, Artois Presses Université, 2008, p.10, puis dans « Richard Millet, mécontemporain capital », *Roman 20-50* n°53, juin 2012, p.5-10.

² Alain Finkielkraut, *Le mécontemporain : Peguy, lecteur du monde moderne*, Paris, Gallimard, « NRF », 1992.

³ Chantal Lapeyre-Desmaison, « Richard Millet, un manifeste antimoderne ? » et Fabrice 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.17-31 et p.43 à 63 ; Fabrice Thumerel, « Une *Nausée* antimoderne : *Lauve le pur* ou la confession négative d'un Autre du siècle », *Roman 20-50* n°53, juin 2012, p.47-61.

⁴ Millet lui-même ne récuse pas ses affinités avec la catégorie définie par Antoine Compagnon, lors d'une émission radiophonique. Richard Millet invité du Magazine de Lionel Esparza, France Musique, 18 novembre 2014. [En ligne] <https://www.francemusique.fr/emissions/le-magazine/richard-millet-invite-du-magazine-18189>, consulté le 5 août 2021.

son mal de ventre prend toutefois une autre résonance conduisant Fabrice Thumerel à déclarer que, dans ce roman, « la dimension métaphysique a cédé la place à une perspective nietzschéenne idéologiquement orientée »¹. Le critique propose d'interpréter le mal qui prend Lauve comme une « nausée » comparable à celle du héros sartrien Roquentin, exprimant « l'angoisse devant la décomposition d'un monde dans lequel on ne se reconnaît plus »². Cette nausée, Millet l'éprouve aussi, et la définit dans son *Journal* en 1999, alors même qu'il écrit *Lauve le pur* :

*Que je n'aime pas mon époque, c'est un fait : elle est criminelle envers les peuples (immigrés et indigènes, tout ensemble), hautement hypocrite (prônant l'éthique pour mieux détruire la nation, la famille, les langues), et finissant par nier l'être humain au nom même du progrès (sexuel et post-ethnique). L'humanisme n'est plus qu'un cloaque.*³

C'est le même mouvement d'écoeurement qui revient en Estonie, face à la vitrine d'une maison de la presse exposant pêle-mêle « journaux, cigarettes, alcool, revues pornographiques, et des souvenirs, dont des chopes en forme de moulins à vent, nombreux sur l'île, et si laides, ces chopes, qu'[il est] saisi d'une fièvre nauséuse »⁴ ; ou bien encore, dans *L'Orient désert*, lorsque Millet évoque les nouvelles valeurs du droit : « À vomir ! »⁵, conclut-il. L'écrivain et son personnage vivent ainsi dans leur corps la crise que traverse d'après eux la société contemporaine, à laquelle Millet donne les noms de « déclin »⁶, d'« abaissement », de « décadence »⁷, de « dé-civilisation »⁸, de « faillite »⁹, d'« effondrement »¹⁰, ou encore de « déliquescence »¹¹. « Nous aurons vécu dans un déclin continu ; et lorsque l'abaissement des mœurs, du jugement, du courage et du goût rejoignent le déclin économique, il faut parler de décadence, et de décomposition »¹², résume dans *Tuer* l'écrivain, qui se réfère volontiers à

¹ Fabrice Thumerel, art.cit., p.60.

² *Ibid.*, p.48-49.

³ Richard Millet, *Journal, tome II (1995-1999)*, Paris, Léo Scheer, 2019, 14/XII 1999, p.255.

⁴ Richard Millet, *Eesti : notes sur l'Estonie*, Paris, Gallimard, « Le sentiment géographique », 2011, p.96.

⁵ Richard Millet, *L'Orient désert*, [Mercure de France, 2007], Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p.109.

⁶ Richard Millet, *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.16.

⁷ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005, p.19 et 37 ; *Fatigue du sens*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, p.21, 25, 80, 153 ; *Langue fantôme*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.37 ; *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.16, 72, 73 ; *Pour Bernard Menez*, Paris, Léo Scheer, 2017, p.46, ou *Journal, tome I (1971-1994)*, Paris, Léo Scheer, 2018, 1/I 1992, p.244.

⁸ Richard Millet, « Le cannabis du peuple », chronique n°99, 5 octobre 2016.

⁹ Richard Millet, *Fatigue du sens*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, p.53.

¹⁰ Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p.45 ; *L'opprobre : essai de démonologie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p.82, ou encore *L'Orient désert*, p.177.

¹¹ Richard Millet, *Intérieur avec deux femmes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.52.

¹² Richard Millet, *Tuer*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.38. Millet parle en effet de « décomposition morale » (*Fatigue du sens*, p.14), de « décomposition » (*Langue fantôme*, p.37), de « décomposition de la nation française » ou encore d'un pays « en voie de décomposition chrétienne et ethnique (*Israël depuis Beaufort*, p.71 et 97).

Joseph de Maistre, Chateaubriand, Oswald Spengler¹, Francis Fukuyama², ou encore Jared Diamond³. Quant aux événements politiques qui pourraient faire croire encore à un semblant de vie, ils ne sont plus pour Millet que des « flatulences historiques »⁴.

Cette dimension allégorique des corps souffrants des personnages, je l'ai déjà évoquée à propos de Jean Pythre ou d'autres personnages milletiens qui, dans la douleur d'une excrétion incontrôlée, matérialisent la disparition des campagnes. À travers Thomas Lauve, Richard Millet dit plutôt l'effondrement de la France tout entière, si ce n'est de l'Occident, puisque, pour reprendre le mot de Louise Bugeaud, « le monde entier [est] entré [...] dans une longue, une irrémédiable maladie »⁵, comme elle, et comme son petit-fils Pascal, dont les maladies récurrentes ne l'étonnent pas, dès lors qu'elles expriment naturellement un effondrement général. Ainsi, les dysfonctionnements excrétoires ne sont que l'image de la société « moribonde »⁶ décrite depuis des années par Millet « comme un corps décharné »⁷, un « corps malade »⁸, « un grand corps épuisé »⁹, « un réel devenu cadavre »¹⁰. Ils révèlent un glissement métonymique semblable à celui qui fait dire à Philippe Feuillie qu'il se sent « citoyen d'un pays transpirant »¹¹ lorsqu'il observe avec dépit le « débraillé »¹² des hommes et des femmes accablés par la chaleur de l'été dans le RER. Comme le rappelle Philippe Piedevache, « la projection d'un espace politique et culturel constitué dans l'ordre du biologique (naissance, vie, mort d'un corps) »¹³ est une représentation qui structure la pensée réactionnaire ; l'organicisme naît en effet sous la plume de Burke, Maistre ou Bonald, fervents critiques des Lumières et de

¹ Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident*, [1918 et 1922], Paris, Gallimard, « Tel », 2021. Spengler est cité par Millet dans *Désenchantement de la littérature*, p.31, et dans *Solitude du témoin*, p.13.

² Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier Homme*, [1992], Paris, Flammarion, « Champs essais », 2009. Le livre est évoqué dans *Solitude du témoin*, p.13.

³ Jared Diamond, *Effondrement*, [2005], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006. L'écrivain est nommé dans *Désenchantement de la littérature*, p.45.

⁴ Richard Millet, *Huppert et moi*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.26.

⁵ Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2003, p.380.

⁶ Richard Millet, *Journal : tome III, (2000-2003)*, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, 19/IV 2001, p.130.

⁷ La formule est d'Olivier Bessard-Blanquy, « Du déclin des lettres aujourd'hui », *Fabula-Lht*, n°6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/bessart-blanquy.html>, consulté le 6 mai 2021.

⁸ *Fatigue du sens*, p.22. L'expression revient presque à l'identique quelques pages plus loin, lorsque Millet déclare : « Le corps naturel français, devenu incapable d'assimiler les corps étrangers, est un corps malade ; et cette bête malade est désormais incapable de mordre » (p.75). Évoquant le Québec, Millet parle également d'une société affectée « du cancer du communautarisme » (p.145), ou d'une « civilisation [...] malade » (*De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.72).

⁹ *Fatigue du sens*, p.42.

¹⁰ *Ibid.*, p.11.

¹¹ Richard Millet, *La voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001, p.13.

¹² *Ibid.*

¹³ Philippe Piedevache, « Richard Millet : nationalisme et/ou francité », *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial | 2010, mis en ligne le 16 juin 2018, p.3. [En ligne] <http://journals.openedition.org/carnets/5162> ; DOI : 10.4000/carnets.5162, consulté le 5 août 2021. Le critique cite alors Raoul Girardet, *Le nationalisme français : anthologie 1871-1914*, Paris, Seuil, « Points », série Histoire, 1983.

la Révolution de 1789 de la pensée de Millet. Lorsqu'il décrit la France comme un corps en décomposition, Millet adopte donc une « position antimoderne »¹, dans laquelle les déjections naturelles jouent le rôle privilégié de révélateurs. Racontant que son ami Denis Tillinac a marché dans une crotte de chien, l'écrivain ne peut donc que s'exclamer : « La Renaissance est loin ! La France finit dans les déjections canines... »². La prolifération des déjections canines sur les trottoirs de la capitale suscite d'ailleurs une rêverie ironique dans *Arguments d'un désespoir contemporain*. Millet y suggère que cette négligence des Français traduirait la nostalgie de leur grandeur passée, qu'ils tâcheraient de retrouver « en de louables efforts excrémentiels »³, quand elle ne révèle pas simplement l'attendrissement des maîtres sur toutes les productions de leurs chiens, auxquels ils tiennent comme à leur propre progéniture. La référence à l'excrémentiel traduit bien pour Millet, une fois encore, l'abaissement de tout un peuple tellement dépourvu de valeurs qu'il en vient à prendre l'infâme pour du sublime.

b. Une société liquide

La nausée qui prend Thomas Lauve face à une société décadente n'apparaît pas n'importe où. Le jeune homme se soulage soudain dans les « entrailles » du RER, avant de descendre à la station Châtelet-les Halles, lieu hautement symbolique puisqu'il se situe juste au-dessous de l'« égout civilisationnel »⁴ que constitue aux yeux de Millet le Forum des Halles, temple du « capitalisme mondialisé »⁵ « avec son cortège d'horreurs (consumérisme, déplacement de peuples, babélisme, aliénation, reniement culturel, manipulations génétiques, théorie du genre, relativisme, destruction de la nature, etc) »⁶. L'association du capitalisme, et donc de l'argent, à l'excrémentiel n'a rien d'original depuis Freud, pour qui l'intérêt porté par l'enfant à ses propres déjections se trouve souvent déplacé, à l'âge adulte, vers l'argent ; elle trouve à s'exprimer notamment dans la figure folklorique du « chieur de ducats », dont on trouve une représentation célèbre à Goslar, en Allemagne⁷. Pourtant, ce n'est pas le règne de l'argent que cherche à dénoncer Millet en comparant les Halles à un « égout post-

¹ *Ibid.*

² *Journal*, t.II, 18/IX 1998, p.168.

³ Richard Millet, *Arguments d'un désespoir contemporain*, Paris, Hermann, 2011, p.152.

⁴ Richard Millet, « Nous autre croisés », chronique n°14, 28 février 2015.

⁵ Richard Millet, *Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours*, Paris, Léo Scheer, 2015 p.54.

⁶ Richard Millet, *Déchristianisation de la littérature*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018, p.35.

⁷ Sigmund Freud, « Caractère et érotisme anal », [1908], *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1988.

civilisationnel »¹, mais bien plutôt « l’immigration massive »² qui se révèle dans cette même gare. Sur le quai de la station Châtelet-les Halles, Lauve observe en effet « de jeunes sourds-muets, des Maghrébins et des Noirs pour la plupart »³, symboles d’une France métissée et si inculte selon Millet qu’elle en devient incapable d’entendre ou de parler convenablement. La description sociologique de la population croisée par Thomas Lauve dans le bus 113, qui le mène à son collègue de Helles, aboutit au même constat et révèle la posture xénophobe et violemment antimigratoire de Richard Millet. L’association des populations immigrées aux transports en commun, en particulier au RER, lieu sombre et souterrain, mieux à même de traduire l’idée d’une déchéance, revient fréquemment par la suite. On a déjà mentionné la métaphore de « l’égout social »⁴ par laquelle Millet caractérise la station de RER de la gare du Nord, mais on peut penser aussi à l’intervention que fit l’écrivain dans l’émission de télévision *Ce soir ou jamais*, où il évoquait face à Frédéric Taddei son malaise d’être le seul Blanc à la station Châtelet⁵. Plus largement, si Millet déplore « l’agressivité, le débraillé, la vulgarité des Français », c’est parce qu’il ne se sent « plus guère de communauté de destin avec ces gens, dont beaucoup viennent de l’immigration, et sont sans doute inassimilables »⁶. Identifiant les immigrés à des déchets, à l’image de cette mère rom qui mendie avec son enfant, et qu’un turfiste arabe traite de « merde humaine »⁷, dans *Intérieur avec deux femmes*, Millet fait de la France, voire de l’Europe tout entière, « un cloaque ethnique »⁸, touché par une véritable « pandémie migratoire »⁹.

Ces positions contre l’immigration n’ont rien de nouveau chez Richard Millet, qui était déjà accusé de racisme lorsqu’il écrivait ses chroniques dans la revue littéraire *Recueil* qu’il a fondée avec le poète Jean-Michel Maulpoix en 1982. Après huit années d’amitié et de collaboration fructueuse, Maulpoix a abandonné, en octobre 1990, la direction de la revue à

¹ *Journal*, t.II, 30/XI 1999, p.254.

² L’expression est récurrente. Mentionnons, parmi d’autres, *La Confession négative*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009, p.432 ; *Fatigue du sens*, p.33, *Intérieur avec deux femmes*, p.52 ou *Français langue morte*, Paris, Les Provinciales, 2020, p.20 ; Millet parle aussi d’« immigration de masse » dans son *Journal*, vol.II, 29/IX 1995, p.40, ou encore en 1999, p.210.

³ Richard Millet, *Lauve le pur*, P.O.L., 2000, p.24.

⁴ *Intérieur avec deux femmes*, p.10.

⁵ « Pour moi, la station Châtelet-les Halles à six heures du soir c’est le cauchemar absolu, surtout quand je suis le seul Blanc. », *Ce soir ou jamais*, 7 février 2012. Le même constat est établi dans *Fatigue du sens*, page 137 ainsi que dans l’opuscule *De l’antiracisme comme terreur littéraire*, page 32 et encore page 52. Millet décrit également dans cet essai le sentiment qu’il éprouve de n’être plus français au sens de la population entièrement immigrée présente un soir sur le quai de la station « Vincennes » du RER (*Fatigue du sens*, p.123). Voir aussi *Paris bas-ventre, ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2021, p.25.

⁶ *Journal*, t.I, 7/VII 1993, p.306.

⁷ *Intérieur avec deux femmes*, p.129.

⁸ *De l’antiracisme comme terreur littéraire*, p.42.

⁹ *Paris bas-ventre*, p.81. L’image apparaît, bien sûr, à la suite de l’épidémie de coronavirus.

Millet, ne supportant pas, d'après ce dernier, que l'on « puisse penser qu'il dirige avec [lui] une revue de "droite" »¹. Millet est alors soupçonné d'antisémitisme pour avoir publié en 1988 un article d'Heidegger sur Abraham a Santa Clara², prédicateur antisémite du XVIIe siècle. Mais c'est en mars 1993 que la polémique éclate. Le critique Patrick Kéchichian publie alors un article dans le *Monde des livres* accusant Marc Fournier, pseudonyme derrière lequel se cache Millet pour rédiger ses chroniques de la rubrique « Humeur », de « nationalisme », voire de « racisme »³. Le chroniqueur masqué a en effet déploré que Radio-J, une station juive, fasse de la France « une province d'Israël »⁴ et critiqué S.O.S. Racisme et les mouvements pour la paix, les traitant d'« officines antinationales »⁵. Le numéro suivant, daté de mai, publie deux lettres, l'une de François Boddaert qui soupçonne Marc Fournier d'avoir pour amis des crânes rasés, l'autre de Yannick Haenel, vantant les mérites de « la provocation »⁶. Le numéro 28 de *Recueil* signe la fin de la chronique « Humeurs » par un dialogue Millet-Fournier concluant aux bienfaits du silence⁷. Cette première affaire a quelque retentissement dans le milieu littéraire puisqu'en mars 1994, Millet note que le directeur de la Villa Gillet de Lyon le soupçonne « d'appartenir à un mouvement de restauration catholique » et d'être « un sympathisant d'extrême droite, auteur de trois pamphlets antisémites publiés sous pseudonyme »⁸. L'équipe de *Recueil* se fissure et, lorsque Millet publie un texte de Jacques Géraud s'en prenant à Julia Kristeva dont il moque la « triomphale judéité, de type freudo-marxien »⁹, il est contraint d'abandonner la revue à Jean-Michel Maulpoix, fin 1994¹⁰, mais aussi de quitter la maison d'édition de La Table Ronde, où Denis Tillinac l'avait fait entrer comme conseiller littéraire un an plus tôt¹¹. Évoquant ce départ dans une interview, Patrick Beaune, l'éditeur de Champ Vallon qui publie la revue *Recueil*, déclare que « Millet est allé trop loin »¹², tandis que la rédaction du *Matricule des anges* mentionne en note la fameuse chronique « dont les propos ont plus d'une

¹ *Journal*, t.I, 25/XI 1990, p.216.

² Martin Heidegger, « Abraham a Santa Clara » (traduit de l'allemand par F. Vezin), *Recueil*, n°9, Paris, Champ Vallon, p.5-22.

³ *Journal*, t.I, 26/V 1993, p.300

⁴ Marc Fournier, « Humeurs », *Recueil*, n°26, 1993, p.175.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, n°27, mai 1993, p.164.

⁷ *Recueil*, n°28, septembre 1993, p.191.

⁸ *Journal*, t.I, 26/III 1994, p.340.

⁹ Jacques Géraud, « Marcel Proust à Mme Julia Kristeva », *Recueil*, n°31, juin-août 1994, p.52. Millet admet à l'époque la maladresse de la formule qu'il aurait dû corriger, tout en considérant que Géraud visait en réalité le « freudo-marxisme », notant que l'« antisémitisme [lui] est incompréhensible ». Voir *Journal*, t.I, 20/IX 1994, p.359.

¹⁰ Millet, Haenel et quelques autres fidèles procèdent à un « enterrement drôlatique » de la revue au cimetière du Père Lachaise. *Journal*, t.I, 10/XII 1994, p.366.

¹¹ *Journal*, t.I, 12/X 1994, p.362.

¹² Thierry Guichard, « Champ Vallon : de Recueil en recueils », *Le Matricule des Anges* n°11, mars-mai 1995, p.9.

fois dérapé vers le racisme et l'antisémitisme, provoquant un ostracisme de la revue chez les professionnels et les journalistes »¹.

Si les œuvres ultérieures de Richard Millet, en particulier l'essai *Israël depuis Beaufort*, dans lequel l'écrivain clame sa judéophilie, ont contribué à dissiper les soupçons d'antisémitisme², il n'en est pas de même concernant les accusations de racisme, ou en tout cas de xénophobie. On peut dire que le point de vue de Millet sur la question de l'immigration est très proche de celui de Renaud Camus, le pourfendeur du « grand remplacement »³ dont il lisait le *Journal*, lorsqu'ils étaient tous deux auteurs de P.O.L.⁴. Les deux écrivains, sans être proches, ont tissé des liens puisqu'en 2011, Renaud Camus a « fraternellement » dédié à Millet son ouvrage *Décivilisation*⁵ et s'est découvert une véritable « communauté de pensée » avec l'auteur de *Fatigue de sens*⁶, à tel point qu'il interviendra à plusieurs reprises publiquement pour soutenir l'écrivain pendant « l'affaire Millet », l'année suivante. Quant à Millet, le volume

¹ *Ibid.*

² Richard Millet, *Israël depuis Beaufort*, Paris, Les Provinciales, 2015. Millet revient à mi-mots sur l'affaire Fournier en évoquant « une libraire qui [l]e prétendait antisémite parce qu'[il s']interrogeai[t], dans une revue dont [il s']occupai[t], sur la signification d'une radio communautaire juive » (p.90). Il raconte aussi avoir été suspecté d'antisémitisme pour avoir décrit un petit tailleur juif de façon caricaturale dans *L'amour des trois sœurs Piale*, alors qu'il cherchait alors surtout à relater un épisode familial, et à « placer ces Corrèziens parmi les Justes », puisque ses ancêtres avaient recueilli pendant quelque temps des Juifs pendant la guerre Millet, (p.89). Pour rendre compte de son attrait pour le judaïsme et le peuple juif, Millet convoque son premier amour, Marie Hazan, une blonde juive rencontrée à Beyrouth ainsi qu'une certaine Adèle, femme israélite du chauffeur de son père qu'il avait vu avec émoi donner le sein à son nouveau-né. Il déclare aussi : « Qui tire nourriture de la Bible a, quel qu'il soit, du sang juif » (p.27). Sa judéophilie y est présentée comme le corollaire de son catholicisme et de sa défiance à l'égard de l'islam. En 2000, dans son *Journal*, il notait également : « Je crois surtout que les catholiques ont besoin des Juifs pour en revenir à une alliance dont ils ont laissé le leadership aux protestants » (*Journal*, vol.III, 15/I 2000, p.13).

³ Millet cite l'expression, en l'attribuant à Renaud Camus, dans son *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, dans *Langue fantôme*, *op.cit.*, p.117. Dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, il la reprend à son compte en employant simplement les guillemets, page 47.

⁴ *Journal*, t.I, 3/IV 1992, p.254. L'écrivain corrézien rapporte d'ailleurs que leur éditeur lui aurait un jour concédé qu'il fallait « des quotas d'immigrés », « ajoutant que Camus et [lui ont] raison de [s']inquiéter de la politique migratoire en France et en l'Europe », tandis que Millet se justifiait en brandissant la menace de l'extrême droite, évoquant le succès de Jörg Haider en Autriche (*Journal*, t.II, 24/III 1999, p.210.). Millet raconte aussi avoir participé avec Renaud Camus à l'émission *Répliques*, animée par Alain Finkielkraut sur France Culture, en avril 2000 (*Journal*, t.III, 12/IV 2000, p.32).

⁵ Renaud Camus, *Décivilisation*, Paris, Fayard, 2011. L'année précédente, Millet avait déclaré que « le meilleur de la littérature de ce temps réside en partie chez les diaristes », citant notamment Camus (*L'enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Gallimard, « Blanche », 2010, p.64).

⁶ Renaud Camus, *Septembre absolu : Journal 2011*, Paris, Fayard, 2012, p.521. Cité par Ivan Jaffrin dans « L'affaire Millet ou la critique radicale de la société multiculturelle », *COntEXTES*, Varia, 31 octobre 2015. [En ligne] <http://journals.openedition.org/contextes/6100>, consulté le 03 août 2021.

III de son *Journal* révèle qu'en 2000, au moment de l'affaire Camus¹, il est affecté par les accusations pesant sur le « remarquable écrivain qu'est Camus »², parce qu'il

*ne supporte pas de voir un écrivain attaqué pour ses opinions, mais aussi parce que cette affaire [lui] rappelle, toutes proportions gardées, l'affaire Marc Fournier. La question de l'assimilation, de la francisation, de l'islam est fondamentale, vu le nombre croissant d'immigré ; mais la poser ainsi à propos des Juifs rappelle trop les jugements de Gide sur Blum, par exemple.*³

Pourtant, les immigrés, par leur condition sociale, par leurs origines ethniques et culturelles, ont pour Millet un statut de déchet⁴ qui les rend parfois dignes de pitié, comme ce « petit homme moustachu et basané » qui s'est mis à déféquer dans la station de RER de Fontenay-sous-Bois, « rebut de la société par son appartenance au peuple rom, le plus méprisé d'Europe »⁵. Alors, l'étron devient « rebut du rebut »⁶, mise en abîme de la condition d'immigré. Les réfugiés palestiniens assassinés à Sabra et Chatila, en 1982, suscitent aussi la compassion de Millet, quoiqu'il ait autrefois combattu les fedayins, et qu'il évoque rarement ce massacre sans déplorer le rôle qu'il a pu prendre dans ce qu'il considère comme une propagande pro-palestinienne, ni sans dénoncer le silence entourant au contraire le massacre de chrétiens à Damour, six ans plus tôt.

*Vivre, naître et mourir dans un camp de réfugiés, c'est accepter non seulement d'être en transit, mais que l'homme lui-même s'évacue dans ce transit, de quoi les autres pays arabes après tout frères dans l'Oumma, sont responsables par leur volonté de ne pas assimiler ces gens au statut d'éternels réfugiés*⁷,

note-t-il dans l'essai *Israël depuis Beaufort*. Ces passages révèlent l'influence de Zygmunt Bauman, auteur de la notion de « déchet humain »⁸, auquel Millet se réfère à plusieurs reprises, notamment dans l'introduction du *Sommeil des objets*. Ce sont surtout les notions de *vie liquide*,

¹ En avril 2000, Renaud Camus est accusé d'antisémitisme pour avoir noté, dans un volume de son journal alors juste paru, *La campagne de France*, une « nette surreprésentation » des « collaborateurs juifs » dans l'émission littéraire *Le Panorama*, diffusée sur France Culture, puis écrit ne pas trouver « convenable » qu'une émission évoquant la question de l'intégration sur France Culture puisse être animée par cinq personnes juives ou d'origine juive (Renaud Camus, *La campagne de France : Journal 1994*, Paris, Fayard, 2000, p.48, puis 407-409). Une pétition en faveur de l'écrivain sera signée par une soixantaine d'artistes et d'écrivains, et Millet note dans son *Journal* que Paul Otchakovsky-Laurens l'aurait prié « de ne pas y joindre [s]a signature, de peur que [s]es ennemis n'en profitent pour ressortir l'affaire Marc Fournier » (*Journal*, t.III, 16/V 2000, p.49).

² *Journal*, t.III, 23/V 2000, p.52.

³ *Journal*, t.III, 20/IV 2000, p.36.

⁴ Au Moyen Âge, déjà, la scatologie est associée aux marginaux ou aux classes sociales discréditées, trouvant à s'exprimer à travers les figures de paysans ou de jongleurs. Voir Francesco Montorsi, « Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique », *Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, n°21, juin 2011, p.35-54.

⁵ Richard Millet, « Immondices I », *Le Sommeil des objets*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.18.

⁶ *Ibid*, p.19.

⁷ *Israël depuis Beaufort*, p.80.

⁸ Zygmunt Bauman, *Vies perdues : la modernité et ses exclus*, Paris, Payot, 2006.

de *présent liquide*¹ que reprend l'écrivain dans ses écrits les plus récents pour décrire « la fluidité de l'immédiat »² dans laquelle semble perdue la société contemporaine. Millet analyse ainsi la popularité du néologisme « glisse », ou des verbes « surfer » et « zapper » dans lesquels il voit « une familière métaphore du monde contemporain » : « Tout glisse en effet : le sens, la mémoire, le temps comme hypothèse réactionnaire, au profit de l'absence de profondeur de la surface narcissique »³. La question de la liquéfaction des êtres et des rapports sociaux, que Bauman impute au libéralisme, à l'avènement des réseaux sociaux et à l'effondrement des cadres politiques destinés à assurer la sécurité économique des citoyens, entre ainsi en résonance avec l'affaissement physique que subissent de nombreux personnages milletiens, en particulier lorsqu'ils sont pris, comme Lauve, de diarrhées incontrôlables. Millet ne l'avait peut-être pas encore lu lorsqu'il écrivait *Lauve le pur*, mais le premier ouvrage de Bauman traduit en français, *Le coût humain de la mondialisation*, est paru en 1999 et le sociologue a alors déjà forgé son concept de « société liquide ». Depuis lors, il est certain que la pensée de Bauman a influencé Millet, même si ce dernier la tord pour la vider de son fond marxiste, déplorant bien plutôt la flexibilité des individus et l'affaissement des frontières pour justifier une forme de nationalisme. Car si Thomas Lauve éprouve un sentiment de fraternité pour les clochards parisiens, il n'en va pas de même pour les « migrants », qui suscitent régulièrement l'ire de Millet ces dernières années. Reprenant la métaphore liquide, il déplore par exemple que les Européens aient « ouvert les vannes migratoires par lesquelles arrivent toutes sortes de "migrants" que la mauvaise conscience occidentale accueille comme un messie collectif »⁴.

Le corollaire de ces vagues migratoires, c'est le « métissage »⁵, cette fusion avec l'autre, synonyme de fluidité identitaire, responsable de la « créolisation de la France »⁶, pays changé en « cône de déjection identitaire »⁷ pour Millet qui se dit terrifié par la perspective d'« un monde entièrement *brésilianisé* »⁸. Le « brassage » des « races » et des ethnies aurait ainsi fait entrer la France dans « l'enfer de l'indifférenciation »⁹. Dès *L'innocence*, Millet semble lier la

¹ Millet évoque ainsi le « monde contemporain dont Zygmunt Bauman a théorisé la dimension liquide » (*Déchristianisation de la littérature*, p.108). Il parlait déjà du « Monde liquide » dans lequel nous vivons dans *Langue fantôme*, p.53), ou encore de « déchet liquide » (*Le sommeil des objets*, p.12). Dans *Français langue morte*, il emploie l'expression « société liquide » (p.20).

² *Fatigue du sens*, p.39

³ *Déchristianisation de la littérature*, p.108.

⁴ Richard Millet, « Barcelone, capitale du soleil et de la fête », chronique n°140, 18 août 2017.

⁵ *L'opprobre*, p.148, notamment.

⁶ *L'opprobre*, p.87 ; *Fatigue du sens*, p.145, *Intérieur avec deux femmes*, p.52. Dans *Langue fantôme*, Millet évoque aussi la « créolisation » de notre langue » (p.38).

⁷ *Fatigue du sens*, p.143.

⁸ *Ibid.*, p.117.

⁹ Richard Millet, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2011 p.238. L'expression revient dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.75.

dégénérescence des Duparc, famille à la tête de cette Presqu'île inspirée des Comores, au métissage. En effet, les Duparc sont de plus en plus blancs, phénomène qui est associé à une forme de disparition, d'effacement, « comme si cette famille célèbre devait trouver sa fin dans la blancheur presque parfaite à laquelle lui seul, Duparc, être pour rien, ultime rejeton d'une lignée épuisée, donnerait son vrai sens »¹. Selon la mère d'Aloysius, le jeune esclave qui suivra Duparc jusqu'à sa mort, « le père n'aurait jamais dû épouser une Blanche »². Dans les fictions milletiennes, les unions mixtes finissent toujours mal, le plus souvent à cause de la violence des immigrés. Dans *La voix d'alto*, Mme Fabre, la logeuse de l'altiste Philippe Feuillie, ne voit plus beaucoup sa fille depuis qu'elle s'est mariée avec un « mulâtre, arabe ou hindou »³, le père « vouant aux gémonies ce genre basané et cette fille sans cœur », et la mère se réjouissant de leur divorce avant même qu'ils aient pu donner naissance à un « petit métis »⁴. Jeanne Bugeaud, quant à elle, a peur des Gitans et des Arabes, « surtout après le désastreux mariage de la fille Poirier avec un Kabyle, et le meurtre, par un Marocain, de la sœur du dentiste des Buiges »⁵. On enseigne ainsi au jeune Pascal qu'il doit garder le sang « pur »⁶. Plus tard, en voyage à Stockholm, Bugeaud apprendra à la télévision la mort d'une lycéenne kurde tuée par son père parce qu'elle avait une liaison avec un jeune Suédois⁷, suivant ainsi le destin d'Idil, la fiancée turque de Bugeaud, assassinée par un beau-frère jaloux à la fin de *Dévotions*. La hantise du métissage s'exprime particulièrement dans *La fiancée libanaise*, Bugeaud déplorant le fait de vivre dans « un monde où les races et les ethnies sont entrées dans un irréversible mouvement de brassage, de redéfinition d'elles-mêmes, sans doute pour le pire, qui est l'enfer de l'indifférenciation »⁸. Il n'a « plus que mépris et dégoût pour les Français, lesquels commencent à être si mélangés à d'autres peuples qu'ils constitueront bientôt le Brésil de l'Europe et n'auront plus rien à voir avec ce qui a fait notre histoire »⁹, et dénonce « l'éloge du multiculturalisme et du métissage généralisé »¹⁰. Dans *Intérieur avec deux femmes*, il tient le même discours sur la Belgique, qu'il présente comme

un pays impossible, au bord de la désintégration, comme tout ce qui est trop hétérogène et qu'on tente de faire tenir ensemble, voire de métisser en dépit du bon sens, au nom de l'humanité et non

¹ *L'innocence*, Paris, P.O.L., 1984, p.18.

² *Ibid.*, p.23.

³ *La voix d'alto*, p.112.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.552. L'histoire du Kabyle, que j'ai déjà évoquée, est développée à la page 196 de *Ma vie parmi les ombres*.

⁶ *Ibid.*, p.283.

⁷ *La fiancée libanaise*, p.306.

⁸ *Ibid.*, p.238.

⁹ *Ibid.*, p.242.

¹⁰ *Ibid.*, p.296.

*plus des nations, et au mépris des races, des ethnies, des traditions, de l'histoire, de tout ce à quoi les groupes humains ont besoin d'appartenir pour ne pas choir dans le défaut de sens.*¹

Le texte duquel est extraite cette citation, *Intérieur avec deux femmes*, est paru en même temps que *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, *Langue fantôme* et *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, tous trois édités par Pierre-Guillaume de Roux en 2012 ; Millet reproche d'ailleurs à ses détracteurs, lors de « l'affaire Millet »², de ne pas avoir lu ce récit qui fonctionne en triptyque avec les deux essais qui l'accompagnent. Or, la hantise de l'immigration, du métissage et du multiculturalisme est au cœur de ces trois textes dont le dernier, qui a fait particulièrement polémique. Récusant la volonté d'avoir voulu faire un véritable éloge de Breivik, auteur des attentats d'Oslo et d'Utøya, le 22 juillet 2011, Millet se dit toutefois admiratif de la « perfection formelle » de ses actes, inspiré en cela sans doute par les déclarations du compositeur Karlheinz Stockhausen, qui avait qualifié la chute des Twin Towers de « plus grande œuvre d'art réalisée »³. Pour Millet, la pensée de Breivik est « un symptôme de notre décadence »⁴ ; elle est présentée comme le fruit de la décomposition familiale à laquelle l'assassin a été confronté dans sa jeunesse, mais aussi comme une réaction à l'immigration extra-européenne. L'auteur voit en Breivik « le signe [...] de la sous-estimation par l'Europe des ravages du multiculturalisme »⁵, la preuve d'un abandon du spirituel au profit de l'argent. Raillant les analystes qui ont voulu faire du terroriste un « facho »⁶, Millet veut au contraire voir dans ses actes « une manifestation dérisoire de l'instinct de survie civilisationnel »⁷, car ses textes analysent l'influence de l'immigration et du métissage sur le déclin économique, financier et politique de l'Europe. Pour l'écrivain, Breivik n'est pas raciste : il n'a pas tué des étrangers mais des militants socialistes, responsables d'après lui de la « dénaturation de la nation norvégienne »⁸. On retrouve ici la traduction politique de la vision mystique de Millet. Faisant de l'épreuve du négatif une étape vers la vérité et vers l'élévation spirituelle, l'écrivain opère un renversement permettant de renvoyer la responsabilité du drame sur les victimes elles-mêmes, qui ne sont « que » des jeunes travaillistes, « donc de futurs

¹ *Intérieur avec deux femmes*, p.46.

² A propos de l'« affaire Millet », voir l'analyse très complète d'Ivan Jaffrin, « L'affaire Richard Millet ou la critique radicale de la société multiculturelle », *COnTEXTES*, Varia, 31 octobre 2015. [En ligne] <http://journals.openedition.org/contextes/6100>, consulté le 03 août 2021.

³ Karlheinz Stockhausen, conférence de presse du 16 septembre 2001 à Hambourg. Millet fait d'ailleurs mention de sa déclaration dans *L'opprobre*, p.164.

⁴ *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, in *Langue fantôme*, p.107.

⁵ *Ibid.*, p.114.

⁶ *Ibid.*, p.107.

⁷ *Ibid.*, p.110.

⁸ *Ibid.*, p.110.

collaborateurs du nihilisme multiculturel »¹. À l'inverse, il fait de Breivik une victime de la décadence occidentale, un enfant déstabilisé par le divorce de ses parents ; puis, soulignant ses références littéraires – Edmund Burke, écrivain anglais anti-Lumières du XVIIIe siècle, et Jean Baudrillard, philosophe contemporain de la postmodernité –, il le présente en « combattant solitaire », en « soldat perdu d'une guerre qui ne dit pas son nom »², tombé dans une « quasi-damnation », figure « sacrificiel[le] du mal qui ronge nos sociétés »³ dont il est tout à la fois « bourreau et victime, symptôme et impossible remède »⁴. Si l'on ajoute à cela toutes les déclarations de Millet concernant la « guerre » qu'il mène contre la société du mensonge dans laquelle nous vivons, on est alors en droit de se demander s'il ne voit pas dans cet « écrivain par défaut »⁵, capable d'« analyses pertinentes de la perte de l'identité nationale »⁶, une sorte de frère obscur. Certes, le romancier déclare à deux reprises, et dès l'*incipit*, qu'il condamne les actes de Breivik ; il en relaie toutefois les thèses principales, conformes en tous points à celles qu'il exprime lui-même dans ses autres essais. La référence à Jean Baudrillard est d'autant plus intéressante que Millet s'y réfère lui-même à plusieurs reprises, en particulier dans *Langue fantôme*⁷ et les *Cahiers de Damas*⁸. La réflexion politique proposée dans son opuscule s'inscrit d'ailleurs clairement dans le sillage des réflexions menées par le philosophe, qui a souvent souligné le caractère reproductible des catastrophes (attentat, accident industriels, crash d'avion) dans nos sociétés postmodernes, leur déniaient toute dimension accidentelle, mais considérant au contraire qu'elles découlent du système capitaliste et sont « des désordres créés par le système ordonné »⁹. Dans *L'esprit du terrorisme*, Baudrillard propose ainsi de considérer que le terrorisme ne naît pas en réaction à la mondialisation, mais qu'il en est un phénomène endémique ; c'est la raison pour laquelle il a décrit les attentats du 11 Septembre comme un suicide de l'Amérique, considérant que c'est l'impérialisme qui génère le terrorisme, et donnant

¹ *Ibid.*, p.117.

² *Ibid.*, p.110.

³ *Ibid.*, p.115.

⁴ *Ibid.*, p.119.

⁵ *Ibid.*, p.115. Cette remarque entre en écho avec l'analyse qu'avait faite Jonathan Littell de la tuerie de Virginia Tech, en 2007. Dans un article intitulé « Cho Seung-hui, ou l'écriture du cauchemar », il interprétait le passage à l'acte du tueur comme la conséquence de l'échec d'une prise de parole à travers des pièces de théâtre d'une telle violence que ni ses camarades, ni ses professeurs n'ont accepté de les considérer comme des textes littéraires. Jonathan Littell, « Cho Seung-hui, ou l'écriture du cauchemar », *Le Monde*, 21 avril 2007.

⁶ *Ibid.*, p.110-111.

⁷ *Langue fantôme*, pour *L'Échange symbolique et la mort*, page 55, ainsi que page 60 et, sur « la nullité de l'art contemporain », page 83.

⁸ Cité à cinq reprises dans l'essai (p.100, 120, 124, 145 et 146), mais aussi en épigraphe du *Dernier écrivain*, dans *L'opprobre*, p.109, ou encore *L'enfer du roman*, p.196.

⁹ Jean Baudrillard, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, p.75.

pour preuve symbolique le « suicide »¹ des tours, qui se sont effondrées comme d'elles-mêmes. Comme il l'a fait avec la pensée de Zygmunt Bauman, Millet semble opérer dans l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik* une sorte de distorsion des concepts philosophiques de Baudrillard, qu'il cherche avant tout à mettre au service de son hostilité à l'immigration. Il propose surtout une lecture de l'événement que l'on pourrait qualifier de maistrienne, et c'est en cela que son éloge est « littéraire » : en ce qu'il semble s'inspirer de l'éloge du bourreau que Joseph de Maistre effectue dans les *Soirées de Saint-Petersbourg*². Comme le rappelle Antoine Compagnon, Joseph de Maistre, et après lui Georges Bataille, dans les pages des *Larmes d'Eros* consacrées à la torture chinoise, font « du supplice et de la peine de mort la base du lien social [...] suivant une mystique de l'exécution capitale [...] »³. Maistre fait ainsi du bourreau l'agent sacré d'un rituel assurant la régénération de la société par le sacrifice. Cette vision n'est sans doute pas étrangère à Millet qui, sans employer le vocabulaire mystique de Maistre, n'envisage pas le massacre norvégien comme un événement purement négatif – et telle est bien l'origine de l'« affaire Millet ».

c. Nationalisme et identité

Dénonçant le capitalisme et la mondialisation, Millet se préoccupe peu des ravages économiques ou écologiques qu'ils impliquent – quoique le thème écologique apparaisse parfois dans ses textes les plus récents – car sa vision politique est essentiellement centrée sur de la question de l'identité : identité nationale aussi bien qu'identité individuelle, de l'écrivain né en Corrèze ; c'est pourquoi elle s'exprime de façon privilégiée à travers la métaphore corporelle, le corps moribond de la nation trouvant, on l'a déjà dit, une représentation dans le corps souffrant de l'écrivain et de ses doubles. La question que pose Millet dans *Fatigue du sens*, comme dans de nombreux autres textes, c'est celle de « l'étrangeté à soi » et du devenir « du sens de la nation et de [s]on identité [celle de Millet] devant une immigration extra-européenne qui la conteste comme valeur et qui [...] ne peut que la détruire »⁴.

¹ Jean Baudrillard, *Power inferno*, Paris, Galilée, 2002, p.15. Bruno Chaouat compare quant à lui les thèses de Millet à celles de Jean-Claude Milner dans *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Paris, Verdier, 2003. Voir Bruno Chaouat, « Millet l'imposteur », *Figures littéraires du mensonge*, Fabrice Wilhelm, Besançon (dir.), Presses Universitaires de Franche-Comté, 2018, p.240.

² Joseph de Maistre, *Soirées de Saint-Petersbourg*, dans *Œuvres*, Paris, Bouquins, 2007.

³ Antoine Compagnon, *op.cit.*, p.115.

⁴ *Fatigue du sens*, p.10.

Ainsi, avant d'être un sujet politique, la question identitaire est une question personnelle pour l'écrivain qui fut d'abord tiraillé entre le protestantisme paternel et le catholicisme maternel. Dans *Israël depuis Beaufort*, il raconte avoir découvert la religion de son père à sept ou huit ans, et avoir alors éprouvé que son père « se détachait » ainsi du reste de sa famille. Dans les lignes qui suivent, il relie ce bouleversement enfantin à sa haine de toute forme de fusion ou de fragmentation :

De là, aussi, mon hostilité à tout ce qui fragmente l'unité : le divorce, l'infidélité, le simulacre, l'impureté – et ce « métissage culturel » qui est un des noms du relativisme et de la déculturation. La perte de l'unité est toujours un malheur, une déchéance, une chute dans l'impur et une malédiction, ai-je très tôt pensé¹.

Puis, l'exil au Liban fit de lui un étranger, un Français en Orient alors que, de retour en France, sept ans plus tard, il passait pour un Arabe. Cette instabilité identitaire, Millet dit la retrouver lorsqu'il retourne au Liban, la pratique de la langue arabe, qu'il dit maîtriser moyennement, mais avec un très bon accent le faisant souvent passer pour un Libanais et le renvoyant à lui-même « dans un perpétuel effort de redéfinition de soi »². « Me voilà donc non pas français mais une sorte de franco-libanais, rapporte-t-il dans *L'Orient désert*, m'inventant même une mère maronite et morte il y a longtemps »³. De cette double origine, Millet tire donc une identité paradoxale, qu'il décrit ainsi dans *L'opprobre* :

Provincial, catholique, Blanc, hétérosexuel, et recherchant la pureté en toute chose : parfait métèque, Levantin, même, avec quelque chose de la grande cruauté asiatique et de son indifférence à l'Homme.⁴

La question identitaire est d'autant plus brûlante à Beyrouth que le Liban est un pays multiconfessionnel, dont les différentes communautés se sont déchirées durant la guerre civile. C'est ce que Millet révèle dans les *Cahiers de Damas*, reliant la définition identitaire à l'expérience de la guerre :

*La question identitaire, j'y ai très jeune été confronté, au Liban, où j'ai compris ce qu'est la définition nationale de soi, d'abord dans les années 1960, ensuite, pour la dimension chrétienne, pendant la guerre de 1975, comme je l'ai évoqué dans *La Confession négative* puis dans *Tuer* ; et c'est au cœur de cette forme de questionnement paroxystique qu'est la guerre que j'ai appris à savoir et à dire qui je suis.⁵*

L'importance qu'accorde Millet à la question migratoire en Europe s'explique d'ailleurs peut-être par son expérience libanaise, qui lui tient lieu d'étalon politique. L'écrivain parle ainsi de

¹ *Israël depuis Beaufort*, p.44.

² Richard Millet, *Le sentiment de la langue, I, II, III*, La Table Ronde, « La petite vermillon », nouvelle édition revue et augmentée, 2003, p.289.

³ *L'Orient désert*, p.124.

⁴ *L'opprobre*, p.75.

⁵ Richard Millet, *Cahiers de Damas*, Paris, Léo Scheer, 2018, p.42.

« libanisation de l'Europe »¹ dans *Fatigue du sens*, ou de « guerre civile »², comme s'il calquait l'analyse de la situation française sur celle du Pays du cèdre.

La construction identitaire passe aussi par le nom, qui suppose de se définir contre le père, et contre le peintre Jean-François Millet, comme l'écrivain l'explique dans le chapitre « Comme le peintre ? » du *Sentiment de la langue*³. De son père, il se distingue par la prononciation de son nom, dont il décide de faire entendre le -l mouillé. Quant au peintre, dont il découvre véritablement l'œuvre à l'exposition de 1975 au Grand Palais, il trouve dans son œuvre des échos si forts avec ses propres préoccupations, « la nostalgie, la perte, la peur, l'impossible approximation d'autrui, le silence vain des langues, le ressassement de quelques gestes »⁴, que l'on peut lire le titre de l'un de ses premiers romans, *L'angélu*, comme un hommage et comme l'expression d'une « intimité partagée »⁵. C'est toutefois la confrontation directe avec les populations d'origine immigrée, dans le cadre de ses années d'enseignement, qui suscitent chez Millet la crise identitaire la plus forte. L'écrivain évoque en effet dans plusieurs de ses textes le moment de rupture qu'il a éprouvé lorsqu'il s'est

*rendu compte, devant des classes composées pour une bonne part d'enfants issus de l'immigration extra-européenne, qu'[il] ne pouva[t] plus dire « nous », ni renvoyer à un champ référentiel historique, géographique, culturel, religieux commun.*⁶

L'épisode est vécu comme un moment de révélation sur l'état de la France en tant que nation, mais aussi comme une expérience individuelle bouleversante : « j'étais soudain renvoyé à ma propre fragmentation – à une fission du sujet enseignant »⁷, conclut Millet en des termes très personnels.

Le sentiment de sa propre singularité est donc profondément ancré dans la vie de Richard Millet depuis son enfance, et c'est par l'affirmation de son individualité qu'il en vient à rejeter « les groupes, les communautés, les ethnies »⁸. Le choix de l'individu contre le collectif est au cœur de *Désenchantement de la littérature*, comme l'annonce la citation de Gombrowicz placée en épigraphe, selon laquelle « le courant de pensée le plus moderne sera celui qui saura redécouvrir l'individu ». Dans cet essai, Millet évoque « la contradiction entre [s]on exécution

¹ *Fatigue du sens*, p.55.

² *Ibid.*, p.54.

³ « Comme le peintre ? », dans *Le sentiment de la langue*, p.143-147.

⁴ *Ibid.*, p.146.

⁵ *Ibid.*, p.147.

⁶ *Fatigue du sens*, p.64. L'anecdote était déjà relatée dans *L'opprobre*, p.86, et revient dans *Français langue morte*, p.30.

⁷ *Ibid.*, p.64.

⁸ *Journal*, t.II, 23/IX 1996, p.68.

de l'espèce humaine et [s]on amour pour l'individu »¹ ; il revendique un « geste de rupture, d'insurrection de l'unique contre le nombreux »², rappelant qu'« être écrivain, c'est jouer l'éthique contre le droit, l'art contre la loi, l'individu contre le nombre, le paria contre le citoyen »³. Ainsi, si les films de Jacques Rozier et de Pascal Thomas lui semblent politiques, c'est à cause de « la singularité de l'humain dressé contre l'humanisme bourgeois aujourd'hui relooké en droits de l'homme et tolérance boboique »⁴. La lutte pour les droits des minorités n'a pour Millet rien à voir avec la défense de la singularité et il voit dans le « droit à la différence » revendiqué par les transgenres, par exemple, « une ruse de l'indifférenciation violente »⁵, la distinction sexuelle devenant pour lui la norme de notre monde contemporain, et un signe du mal, quand les minorités ne font qu'opposer de nouvelles communautés à la majorité, excluant par là-même l'individualité. Millet y voit la marque de l'abolition des frontières entre les sexes, tout aussi déplorable selon lui que la disparition des frontières entre les pays. Aussi, le cauchemar de « l'indifférenciation » se manifeste-t-il pour lui également dans le « queer »⁶, « les aberrations transsexuelles »⁷, le « bisexuel », « la destruction des genres »⁸, « la redéfinition idéologique des sexes » étant perçue comme le corollaire d'un « hédonisme »⁹ généralisé que Millet n'a de cesse de condamner. Dans *Français langue morte*, il dénonce ainsi « la grande vertu du "trans" » et déplore que l'humanité s'énonce désormais

*dans les modalités d'un perpétuel transit intestinal de soi à soi, sous couvert de transe tantrique, d'altruisme de surface, de glisse "gender fluid", ce qui glisse là n'étant rien d'autre que le même qui s'oublie, une valeur liquide, diarrhée existentielle, dysenterie littéraire et liquidation des "anciennes" valeurs...*¹⁰

Outre le retour de la référence à Bauman, c'est la métaphore intestinale qui nous intéresse ici, en ce qu'elle participe, dans cet extrait, d'un glissement vers le style pamphlétaire, tout en soulignant à quel point l'idée de décomposition sociale et morale reste apparentée, dans l'imaginaire milletien, à une diarrhée toute physiologique. Quant à l'individualisme propre à notre époque, il ne permet pas l'affirmation d'une différence car pour Millet, il n'est qu'une

¹ *Désenchantement de la littérature*, p.12.

² *Ibid.*, p.35.

³ *Ibid.*, p.51.

⁴ *Pour Bernard Menez*, p.75

⁵ *L'opprobre*, p.66.

⁶ *Ibid.*, p.66.

⁷ Richard Millet, « Le cannabis du peuple », chronique n°99, 5 octobre 2016.

⁸ *L'opprobre*, p.114.

⁹ Le terme, récurrent sous la plume de Millet, apparaît notamment, toujours avec une connotation péjorative, dans *Le sentiment de la langue*, p.259 ; la « Lettre à Philippe Sollers sur la haine et sur le Diable », *L'Infini* n°113, Paris, Gallimard, 2011, p.94 ; *L'Orient désert*, p.94 et 145 ; *L'opprobre*, p.114 ; *Fatigue du sens*, p.17,40,42,90 ; *Solitude du témoin*, p.109 ; *Déchristianisation de la littérature*, p.19.

¹⁰ *Français langue morte*, p.159.

« atomisation individualiste, narcissique, servile, petite-bourgeoise »¹. On le voit, la question identitaire, qu'il s'agisse d'identité individuelle ou d'identité nationale, passe d'abord par Millet par une affirmation corporelle qui explique sans doute l'attachement de l'écrivain au terme de « race »², renvoyant en effet les individus à des caractéristiques physiologiques.

B. La source de tous nos maux : de 1789 à Mai 68

Pour Zygmunt Bauman, le « monde liquide » trouve ses racines idéologiques dans la notion de progrès qu'on dit forgée par les Lumières, si bien que la peur de la stagnation a désormais remplacé la peur du changement. Toutefois, alors que les Lumières cherchaient à « gérer » les choses, à administrer, gouverner, diriger dans le but d'assurer le bonheur des humains, nos contemporains considèrent d'après lui que le bonheur est une quête privée, un travail que chacun fait sur soi-même. Par ailleurs, d'après Bauman, les Lumières croyaient qu'une forme de perfection sociale pouvait être atteinte et visaient l'avènement d'un monde meilleur qui devait mettre fin aux changements. Aujourd'hui, au contraire, le changement est destiné à être sans fin, puisqu'il est une fin en soi³. Millet, de son côté, n'hésite pas à faire de 1789 l'origine de tous nos maux et se plaît à déclarer qu'il « n'aime guère le XVIIIe siècle »⁴ ; on peut donc, avec Zeev Sternhell, le classer dans la catégorie des anti-Lumières⁵.

a. Un discours anti-Lumières

Si la débâcle de Thomas Lauve commence dans le ventre de Paris, au cœur du temple du consumérisme parisien, elle s'inscrit dans un parcours plus large occupant les cinquante premières pages du roman et menant le personnage du palais du Luxembourg, qui servit de

¹ *Fatigue du sens*, p.15.

² Au début de *Langue fantôme*, Millet dénonce en effet les « menées révisionnistes contre la langue » qui passent notamment par la suppression du mot « race » (*Langue fantôme*, p.14). Le mot apparaît plus de huit fois dans *Fatigue du sens* (p.16, 32, 43, 54, 89, 107, 111, 117).

³ Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, [2006], Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2013, p.204-212.

⁴ « Bruno [Roy], comme moi, n'aime guère le XVIIIe siècle, rococo, philanthrope et démocrate. Il a eu raison de republier *La Chevalière de la mort* de Bloy » (Journal, t.I, 3/III 191, p.222). Ou : « je n'aime guère le XVIIIe siècle, encore moins le libertinage institutionnel » (*L'Orient désert*, p.112).

⁵ Zeev Sternhell, *Les anti-Lumières, du XVIIIe siècle à la Guerre Froide*, Paris, Fayard, 2006.

prison sous la Révolution, au donjon de Vincennes où fut « jugé et fusillé le duc d'Enghien, une nuit de mars, à trois heures, dans les fossés »¹. Lauve éprouve « une vive pitié »² pour ce dernier héritier des Condé-Bourbon « dont la tête fut brisée par les balles, la mâchoire supérieure arrachée de la face, la mâchoire inférieure fracturée dans sa partie moyenne »³. Entre les deux, Thomas ne peut apercevoir à cause de la brume « le petit Eros doré, au faite de la colonne de Juillet », qui trône au centre de la place de la Bastille, emblème « d'un monde postrévolutionnaire dominé par un plaisir indécent »⁴, mais il a accompli, comme Jean-Jacques Rousseau rendant visite à Denis Diderot emprisonné, « les deux lieues séparant Paris de Vincennes »⁵. Fabrice Thumerel voit dans cet itinéraire la transcription symbolique d'une critique de la Révolution, perçue comme un moment de barbarie et comme l'origine du déclin de la France, autrement dit, en langage milletien, comme « les racines du mal »⁶. Cette pensée est très tôt ancrée dans l'esprit de Richard Millet, comme le révèle cette note de 1989 :

*L'abjection de la Révolution française, son satanisme, sont tout entiers dans la profanation en pleine rue du sexe de la princesse de Lamballe ; dans la tête de Charlotte Corday, tranchée puis souffletée par le bourreau ; dans le martyre des religieuses de Compiègne.*⁷

Elle l'affilie aux écrivains antimodernes qui, après Joseph de Maistre, attribuent à la Révolution « un caractère *satanique* »⁸. Pour Millet, les Lumières ont mis fin à toute spiritualité par leur rationalisme et elles ont mis l'homme à la place de Dieu. Or, l'écrivain, tout hanté par la pensée du mal et du péché, ne croit ni au mythe de la bonté humaine, ni à la quête du bonheur.

*Je ne déteste que l'érection de l'humanité en principe politique définitif, écrit-il dans L'Opprobre. Quant à l'homme, autre principe sacralisé, il me suffit que Caïn ait tué son frère pour le tenir à distance, ou regarder avec méfiance cet ersatz de sacré à usage laïque.*⁹

L'amour de l'humanité est ainsi « une des choses dont [il] [s]e sen[t] le plus éloigné »¹⁰. Millet ne croit pas, d'ailleurs, « que l'homme [soit] bon et perfectible »¹¹. Quant au bonheur, c'est pour lui « une idée païenne – c'est-à-dire petite-bourgeoise : le contraire de la joie, de la

¹ *Lauve le pur*, p.48.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Fabrice Thumerel, « Une Nausée antimoderne : *Lauve le pur* ou la *confession négative* d'un Autre du siècle », *Littératures*, n°63, 2010, p.54.

⁵ *Lauve le pur*, p.48.

⁶ *Langue fantôme*, p.31.

⁷ *Journal*, t.I, 31/XII 1989, p.201.

⁸ Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, [1796], dans *Écrits sur la Révolution*, Paris, PUF, 1989, p.107. Cité par Antoine Compagnon dans *Les Antimodernes*, p.103.

⁹ *L'opprobre*, p.60.

¹⁰ *Ibid.*, p.77.

¹¹ *Fatigue du sens*, p.14-15. Voir aussi page 40, où il est question de « la bonté, la perfectibilité de l'homme », prêchées en vain.

dépense, de la chance, des vertus de l'échec, de la quête silencieuse »¹. Il exprime d'ailleurs un véritable « dégoût » à l'encontre de la « « sagesse » agnostique, ricanante, petite-bourgeoise »² exprimée par Voltaire dans le « cultivons notre jardin », bien qu'il concède au philosophe une certaine grandeur³. Toutefois, en réalité, ce ne sont pas tant les Lumières que Millet critique, que la lecture réductrice qui en a été faite. L'« idéalisme » dont ferait naïvement preuve notre monde contemporain

*ne date pas d'hier ; il est un relookage des Lumières, sans leur puissance critique. Ce n'est plus l'esprit des lois, de la tolérance, de l'ironie, ni de l'esprit européen ; ce sont la Loi, la Tolérance, le Bien, l'Humanité.*⁴

Car c'est bien surtout la démocratie que critique Millet, « dont l'aporie et la violence se révèlent dans presque tous les domaines, de l'économique au spirituel »⁵. Rappelant les mérites de « l'agora, c'est-à-dire l'espace où peut porter la voix vive », l'écrivain note : « on est bien loin de la démocratie contemporaine, où la voix n'est plus que celle des médias, amplification obscène de la *vox populi* »⁶. La démocratie est ainsi coupable d'après lui d'avoir « remplacé le peuple par les masses »⁷ et d'avoir changé le « gouvernement de soi » cher à Montesquieu en « souci de soi qu'est l'individualisme petit-bourgeois »⁸, qui porte aussi le nom de « narcissisme »⁹. Avec elle, le cortège des droits de l'homme,

*ces fétiches que sont les « valeurs républicaines », en France, avec ses divinités gnostiques : « droits humains », « transparence », « traçabilité », « tolérance », culture de l'immédiat, du gratuit, de la « glisse », du « cool », du « fun » - attributs d'un divertissement*¹⁰

qui forment selon lui une véritable « religion »¹¹.

Or, face à cet « Empire du Bien »¹², comme l'appelait Philippe Muray, Millet revendique la nécessité de la charge négative du Mal, dans un discours qui hérite une fois encore de

¹ *L'opprobre*, p.150.

² *L'Orient désert*, p.107.

³ « Quant à Voltaire, il demeure actuel par bien des côtés. Et je ne le négligerai pas, quoique je haïsse les optimistes, les progressistes, les athées, tous ceux qui croient que le salut de l'espèce est dans le social. [...] Il y a chez lui quelque chose d'irréductible, notamment dans sa correspondance, son *Essai sur les mœurs*, et son *Mahomet*, pièce dont on attend en vain l'introduction dans le système scolaire. » (*Fatigue du sens*, p.30-31).

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ *Cahiers de Damas*, p.60.

⁶ *Ibid.*, p.62.

⁷ *Désenchantement de la littérature*, p.37.

⁸ *Ibid.*, p.53.

⁹ L'expression est récurrente sous la plume de Millet. Voir par exemple sa « Lettre à Philippe Sollers sur la haine et le diable », art.cit., p.93, ou le « narcissisme social » évoqué dans *Solitude du témoin*, p.135, mais aussi *Désenchantement de la littérature*, p.19 ; *Fatigue du sens*, p.9 ; ou encore « Richard Millet et le Mal », entretien avec Jacques Henric pour *Artpress*, n°457, p.75.

¹⁰ *Cahiers de Damas*, p.100.

¹¹ *Fatigue du sens*, p.25 ; *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.64 ; *Israël depuis Beaufort*, p.46.

¹² *Fatigue du sens*, p.107 ; *Langue fantôme*, p.53. Voir Philippe Muray, *L'empire du Bien*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

Baudrillard. Dans *La transparence du mal*, le philosophe souligne en effet la portée vitale du Mal dans notre monde qui apporte l'*agôn*, donc la vie, face au principe délétère du consensus général. « Nous ne savons plus dire le Mal, se lamente le philosophe. Nous ne savons plus que proférer le discours des droits de l'homme – valeur pieuse, faible, inutile, hypocrite, qui repose sur une croyance illuministe en l'attraction naturelle du Bien »¹. Or,

*Le principe du Mal n'est pas moral, c'est un principe de déséquilibre et de vertige, un principe de complexité et d'étrangeté, un principe de séduction, un principe d'incompatibilité, d'antagonisme et d'irréductibilité. Ce n'est pas un principe de mort, tout au contraire, c'est un principe vital de déliaison.*²

b. Le rejet de l'égalité

La démocratie française est donc perçue par Millet comme une société qui a abandonné toute « verticalité »³ « au profit d'une vertigineuse horizontalité dont l'Amérique serait le modèle »⁴, une « horizontalité multiculturelle et "morale" »⁵. Ainsi, pour Millet, il n'y aurait plus d'élitisme, plus de sélection à l'Université⁶, ni en littérature, plus de distinctions sociales ou culturelles. C'est bien la valeur même d'égalité, dévaluée par sa dérivation « égalitarisme »⁷, qui est ici remise en question, et qu'il oppose à la liberté, une société liquide étant, pour Millet, une société ayant aboli les frontières entre les classes et les êtres. L'écrivain se fait par là l'héritier de Chateaubriand, dont Compagnon rapporte le mot sur Napoléon : « [...] les Français vont instinctivement au pouvoir, déclare-t-il ; ils n'aiment point la liberté ; l'égalité seule est leur idole. Or, l'égalité et le despotisme ont des liaisons secrètes »⁸. Ce despotisme, c'est « la dictature du consensus universel »⁹ qui interdit pour Millet toute forme de singularité, c'est le

¹ Jean Baudrillard, *La transparence du Mal*, *op.cit.*, p.92. Dans cette citation, Baudrillard rencontre en quelque sorte Muray, qui voyait dans le socialisme et toute forme de progressisme l'influence de l'occultisme (Philippe Muray, *Le dix-neuvième siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, 1984).

² *Ibid.*, p.112.

³ *Le dernier écrivain*, p.17.

⁴ *Le sentiment de la langue*, p.236.

⁵ *L'opprobre*, p.140. Millet évoque aussi le « monde horizontal » dans lequel nous vivons ainsi que « l'horizontalité américaine » dans *Fatigue du sens*, p.9 et 49, faisant, dans *Langue fantôme*, de l'« horizontalité, le lieu [...] de la transparence absolue, d'une surveillance panoptique » (p.52).

⁶ *Déchristianisation de la littérature*, p.49.

⁷ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.79.

⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, [1848], Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2003-2004, t.I, p.1226. Cité par Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005, p.31.

⁹ *Désenchantement de la littérature*, p.59.

« totalitarisme mou »¹, « *light* »², ou « *soft* »³ d'un univers mondialisé, globalisé, qui pousse les individus à se placer dans une « servitude volontaire »⁴. L'emploi de l'épithète « mou » révèle là encore l'imaginaire corporel qui prévaut dans la vision du monde de Millet, et l'importance des notions de fluidité ou de mollesse, qui s'opposent à la rigidité des structures anciennes. Il dénonce ainsi la « mollesse totalisante qu'on peut également appeler la tolérance »⁵, ou « l'informe » qu'il présente comme la qualité du « global, lequel se sépare ainsi de l'universel pour entrer dans la catégorie insaisissable du totalitarisme mou »⁶. Il parle encore du « ventre mou d'un Ordre mondial obèse »⁷. C'est bien l'affaissement du corps national et politique que redoute Millet, à travers des citoyens dont le relâchement des fonctions excrétoires n'est que le symptôme d'un amollissement généralisé.

C'est aussi dans le sillage de Baudelaire que s'inscrit Millet, le poète ayant souvent raillé la notion d'égalité, comme le souligne Antoine Compagnon à propos des poèmes en prose « Assomons les pauvres ! », « Le Joujou du pauvre », ou encore « Le Miroir »⁸. C'est d'ailleurs, comme dans « Le Miroir », par le biais de l'inégalité entre les beaux et les laids que Millet cherche notamment à mettre à mal cette valeur révolutionnaire. Le narrateur du *Goût des femmes laides*, frappé par la disgrâce physique, dénonce

*les déviations des manières de penser contemporaines pour qui, aujourd'hui, tout est beau, au moins moralement : une dignité de façade, égalitaire et hypocrite, qui fait non pas trouver réellement beaux les disgraciés, les obèses, les handicapés, les mongoliens, [...], mais leur octroie une beauté plastique [...].*⁹

Ainsi l'exaspère « le larmoyant souci de ne pas exclure, lequel n'est que l'ancestrale peur des gueux, des réprouvés, des maudits, c'est-à-dire une manière de refuser de voir et de nommer le monde »¹⁰. Yvonne Piale, elle aussi, admirant la beauté et la douceur d'Eric Barbatte, se réfrène en remarquant : « Mais la vérité, la grâce, le salut, les élus, c'est scandaleux, non ? »¹¹. On voit

¹ De nouveau, l'expression, empruntée à Philippe Muray, est récurrente chez Millet. Elle apparaît déjà dans *Le dernier écrivain*, p.12, *Le sentiment de la langue*, p.265, puis revient par exemple dans *Place des Pensées : sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2007, p.68 ; *Désenchantement de la littérature*, p.19 ; *L'opprobre*, p.69 ; ou dans une entrée du troisième volume du *Journal*, p.22.

² *Fatigue du sens*, p.34 et 63.

³ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.55.

⁴ *Le dernier écrivain*, p.14 ; *Ma vie parmi les ombres*, p.139 ; *L'opprobre*, p.66 ; *La confession négative*, p.183 ; *Fatigue du sens*, p.63 ; *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.56 ; *Cahiers de Damas*, p.88. Dans *Langue fantôme*, Millet estime que nous ne jouissons « que de ce que saint Augustin appelle une liberté d'esclave en fuite » (p.78).

⁵ *L'opprobre*, p.70.

⁶ *Ibid.*, p.69.

⁷ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.59.

⁸ Antoine Compagnon, *op.cit.*, p.33.

⁹ Richard Millet, *Le goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p.85.

¹⁰ *Ibid.*, p.86.

¹¹ Richard Millet, *L'amour des trois sœurs Piale*, Paris, P.O.L., 1997, p.98.

poindre ici de nouveau un vocabulaire religieux qui oppose au langage des droits de l'homme, comme on l'a dit, l'universelle Loi de Dieu. C'est dans *La fiancée libanaise* que Millet pousse le plus loin ses diatribes contre l'égalité, imaginant un dialogue entre un chauffeur bien-pensant faisant l'éloge d'un baryton nain face à Bugeaud qui, par provocation, traitera le musicien de « monstre » et de « gnome »¹. Millet se fait ainsi ennemi du « relativisme absolu »² et de la tolérance, et défenseur de la distinction de classes, l'égalité républicaine ne pouvant, comme l'explique Solange, la mère de Pascal Bugeaud dans *Ma vie parmi les ombres*, « se forger que dans une société médiocre ayant banni tout élitisme, toute hiérarchie, tout mérite personnel, tout sens de la verticalité des valeurs, toute quête de vérité, de Dieu ou de soi »³. Nada, la narratrice libanaise du *Sommeil sur les cendres*, raille cette porosité des classes sociales, tandis qu'au Liban, « au moins, ces choses-là restent à leur place, comme les divisions sexuelles ou religieuses »⁴. C'est enfin entre les cultures que Millet déplore la perte des hiérarchies, lui qui n'hésite pas à reprendre le mot de Saul Bellow, demandant

*qu'on lui montrât le Proust des Papous et le Tolstoï des Zoulous, cette boutade éta[n]t aussi une façon d'en revenir à la verticalité [...] ; il rappelait aussi que toutes les cultures ne se valent pas, et que l'art est une hiérarchie [...]*⁵

La logique est la même que dans le discours contre l'immigration : la disparition des frontières entre les pays, entre les peuples, les cultures, les classes sociales et les individus ravive le cauchemar de fusion que l'on avait déjà évoqué à propos de la corporéité des individus chez Millet, et s'inscrit en faux contre l'élévation spirituelle à laquelle aspire l'écrivain.

c. *La décolonisation, Mai 68 et les socialistes*

Après 1789, c'est le mouvement de décolonisation qui induit pour Millet un changement de paradigme national. Si les deux guerres mondiales ont constitué, aux yeux de l'écrivain, une expérience inédite du Mal, c'est la fin de l'Empire colonial qui redessine véritablement les contours de la France. À ce qui constitue pour lui une véritable catastrophe, Millet donne une date initiale, qui renvoie elle aussi au XVIII^e siècle : « la France est morte en 1763, à la signature

¹ *La fiancée libanaise*, p.95.

² *Fatigue du sens*, p.105.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.167.

⁴ Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.21.

⁵ *Désenchantement de la littérature*, p.59. Le mot de Bellow était déjà repris dans *Langue fantôme* : « L'époque est révolue où Saul Bellow demandait avec agacement qu'on lui montre le Proust des Papous ou le Joyce des Bantous. Bellow est mort et les Papous ont envahi la littérature. » (p.95).

du traité de Paris par quoi elle renonçait à l'Amérique et aux Indes, c'est-à-dire au monde »¹, déclare-t-il dans *Désenchantement de la littérature*. Millet y fait déjà référence dans *L'écrivain Sirieux*, qui déplore avec son oncle maternel, blessé en Indochine, « le Traité de Paris, la perte du Canada, de la Louisiane, de l'Algérie »². C'est toutefois dans la nouvelle « Aux confins de l'empire », parue dans le recueil *Sept passions singulières*, que la nostalgie de l'empire colonial trouve à s'exprimer le plus explicitement. Le narrateur s'y adresse, à la deuxième personne du pluriel, à un personnage, fasciné dès l'enfance par les colonies françaises, qu'il explore à travers les livres de géographie, les globes et les planisphères. Il en connaît tous les territoires et toutes les dates de conquête, les épisodes héroïques, allant en cela à l'encontre du maître d'école « qui n'aimait pas l'Empire »³. Puis, un jour, il apprend la fin de la dernière guerre impériale, signant la défaite française. Il se jette alors sur ses camarades et les frappe aveuglément, avant qu'ils ne le rejettent à leur tour, l'abandonnant au milieu de la cour « où tombait une pluie fine, seul, affublé de tous les noms, débraillé, pris de nausées, ayant mordu la poussière »⁴. Une fois encore, le personnage rejoue dans son corps la débâcle nationale qui s'exprime à travers l'expulsion des émotions et des humeurs, prenant particulièrement la forme d'une liquéfaction. Plus tard, il devient maître d'école, puis il renonce à l'enseignement, et devient une sorte d'« idiot du village »⁵, déambulant dans les rues de ce bourg que Millet ne nomme pas encore Siom et dont il arpente les champs,

*prince déchu visitant ses anciens territoires – parcelles que, dédaignant les noms en usage, vous aviez rebaptisées des noms des pays de l'Empire, et que vous mettiez parfois plusieurs jours à parcourir, entouré le plus souvent de gamins muets qui vous écoutaient passionnément : vous en nommiez certains gouverneurs de provinces minuscules [...].*⁶

Ici, l'Empire perdu se confond de manière dérisoire avec le territoire personnel et rural du personnage, comme pour métaphoriser l'empire imaginaire que commence déjà à déployer l'écrivain. Son double Pascal Bugeaud, qui apparaîtra quelques années plus tard, porte d'ailleurs le nom du maréchal né à Limoges qui joua un rôle décisif dans la conquête et la colonisation de l'Algérie, puis d'une partie du Maroc dans les années 1830-1840. Partisan de la politique de la terre brûlée et des razzias, le maréchal Bugeaud est aujourd'hui rendu responsable des massacres par enfumades et qualifié à ce titre de criminel, voire de génocidaire.

¹ *Ibid.*, p.46. Dans *Paris langue morte*, il fera remonter plus loin encore les origines du déclin de la France et de sa langue, en invoquant l'Édit de Nantes, révélant le déploiement d'une veine anti-protestante sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

² Richard Millet, *L'écrivain Sirieux*, [P.O.L., 1992], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.251.

³ « Aux confins de l'Empire », dans *Sept passions singulières*, Paris, P.O.L., 1985, p.125.

⁴ *Ibid.*, p.132.

⁵ *Ibid.*, p.135.

⁶ *Ibid.*, p.136.

Pascal, qui n'a pas de père, rêve pourtant parfois à cette ascendance imaginaire¹ et n'est pas loin de penser que le déclin des Bugeaud est lié à la perte de l'Algérie², la fin des campagnes coïncidant quant à elle avec la disparition de l'Empire colonial³. De la décolonisation a découlé

la question « postcoloniale » en tant que nouvelle doxa et donc appareil d'intimidation littéraire : le héros est mort dans la culpabilité et l'expiation idéologique, avec les Croisades, les épopées coloniales, la geste même dont on refuse le chant, sauf du point de vue de l'« Autre », forcément victime⁴,

estime Millet dans *Déchristianisation de la littérature*. C'est cette « mauvaise conscience postcoloniale »⁵ et « post-soixante-huitarde »⁶ que l'écrivain refuse, estimant que la France ne doit pas renoncer à son influence dans le monde, appelant à reconnaître « la nécessité de la présence militaire, économique, territoriale française dans le Pacifique Sud, les Antilles, l'océan Indien »⁷. Il dénonce également « l'antiracisme » présenté dans un de ses essais comme une « terreur littéraire »⁸, reprenant l'analogie révolutionnaire pour en évoquer une fois encore les heures les plus sombres.

La dernière cible politique de Richard Millet, qui se conforme là encore aux lieux communs de la droite « néo-réactionnaire »⁹, est Mai 68, qui semble rejouer la catastrophe de 1789. D'un siècle à l'autre, c'est pour Millet

le vieux songe socialiste qui n'en finit pas de recycler 1789, 1917, 1936 et 1968 sous les oripeaux d'un libéralisme teinté du grand sentiment expiatoire et masochiste qui est l'apanage de la nouvelle Europe et, depuis 1945, l'emblème de sa décadence¹⁰.

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.167.

² *Ibid.*, p.383.

³ *Ibid.*, p.252.

⁴ *Déchristianisation de la littérature*, p.62.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.282.

⁶ *Le sentiment de la langue*, p.176.

⁷ *Ibid.*

⁸ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, 2012.

⁹ Daniel Lindenberg, *Le rappel à l'ordre : enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2002. Dans cet essai qui fit polémique pour avoir ciblé de nombreuses personnalités d'horizons très divers, l'essayiste identifie les thèmes de prédilection des « nouveaux réactionnaires », parmi lesquels se trouvent les procès de la culture de masse, de Mai 68, du « droit-de-l'hommisme », de la société « métissée », de l'islam et de l'égalité – idées, on l'a vu, chères à Millet. Dans l'introduction à l'ouvrage *Le discours « néo-réactionnaire »*, paru en 2015, Pascal Durand et Sarah Sindaco constatent que ces thématiques, loin de reculer, n'ont fait que se développer dans l'espace littéraire, médiatique et politique, avant d'être complétées par la critique des politiques d'intégration des populations immigrées, la résurgence d'une forme d'anti-américanisme, ou encore la dénonciation d'une société horizontale ayant évacué toute transcendance. Pascal Durand et Sarah Sindaco, « La construction des "nouveaux réactionnaires" », dans *Le discours « néo-réactionnaire »*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p.7-19.

¹⁰ Richard Millet, *Fenêtre au crépuscule : conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004, p.41-42. Pour Millet, « [...] Mai 68 semble l'ultime défaite d'une longue série d'erreurs et de désastres dont, depuis la révocation de l'édit de Nantes et l'abandon de la Nouvelle-France, la France ne s'est pas relevée [...] » (*De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.80).

Millet consacre à Mai 68 un chapitre dans *Le sentiment de la langue*, intitulé de façon éloquente « Le sentiment de désordre »¹. Trop jeune pour participer aux journées de révolte étudiante – il n’a alors que quinze ans – Millet passe son été à lire dans la maison familiale de la proche banlieue parisienne, préférant les livres de Kerouac ou d’Henry Miller à ceux de Debord et de Vaneigem.

*Je ne me consolais pas que Guevara fût mort, ni que les Arabes eussent été humiliés [après la Guerre des six Jours, en 1967]. J’avais encore le goût naïf de la victoire. « Mai 68 » ne disait ni ma condition d’exilé ni mon sentiment d’être un « vaincu », encore moins mon individualité : j’étais déjà écrivain.*²

Le bilan qu’il fait ensuite est accablant :

*En apprenant à mépriser toute idée de grandeur, de nation, en intégrant à son discours le masochisme utopique d’une gauche en quête de légitimité post-communiste et la mauvaise conscience d’une droite qui ne peut exister qu’en étant de gauche, en se mettant à la complaisante écoute des particularismes et des minorités jusqu’à en faire les vecteurs intransigeants de la démocratie, l’école accomplit ce dont Mai 68 était porteur : la fin de la France, en tant qu’ « idée », sur le plan international comme à l’intérieur, au profit d’un alignement sur la gnose des Droits de l’homme. C’est la victoire du Petit Prince sur les héros de Terre des hommes, du Club Méditerranée sur l’Église, de l’abbé Pierre sur Simone Weil, de Disneyland sur Versailles, du lobbying minoritaire sur le génie du peuple, de l’occultisme sur le mystère de la Révélation.*³

La série d’antithèses confirme l’idée d’un déclin généralisé et irréversible, dont la gauche serait la principale responsable. Lorsqu’en décembre 1990, Millet, encore professeur de collège, signe un texte contre la réforme en cours de l’orthographe⁴ c’est Mitterrand – qu’il traite d’« ordure »⁵ et de « crapule politique »⁶ – qu’il vise car « il n’y a que les socialistes pour toucher à la langue, et de façon démagogique »⁷. Pour Millet, les idéaux de Mai 68 pèsent sur l’école, mais aussi sur le monde de l’édition, emprisonné dans « un cahier des charges culturel et politique, freudo-marxiste, déconstructionniste, anticatholique – une vulgate hérité de Mai 68 : insupportable »⁸. La révolution étudiante a aussi jeté le discrédit « sur l’idée de nation, de tradition, de verticalité, et sur le catholicisme [...] »⁹. Mai 68 marque donc pour l’écrivain l’achèvement des valeurs héritées des Lumières, le triomphe d’un égalitarisme qui nuit à toutes les sphères de la société, en particulier à la littérature. Dans sa révolte, Millet entend ainsi faire jouer « l’arbre contre le rhizome »¹⁰, c’est-à-dire la verticalité d’une société hiérarchisée et aspirant à l’élévation

¹ On se réfèrera également aux pages 71 à 84 de *De l’antiracisme comme terreur littéraire*.

² *Le sentiment de la langue*, p.226.

³ *Ibid.*, p.227-228.

⁴ Richard Millet, « Note sur la réforme de l’orthographe », *Recueil*, n°17, 1990.

⁵ *Journal*, t.I, 12/IX 1990, p.214.

⁶ *Ibid.*, 3/I 1990, p.218.

⁷ *Ibid.*, vol.I, 23/XII 1990, p.217.

⁸ *Ibid.*, vol.I, 18/XI 1993, p.319.

⁹ *De l’antiracisme comme terreur littéraire*, p.73.

¹⁰ *Déchristianisation*, p.100.

spirituelle, contre l'horizontalité d'une société égalitariste qui trouve sa justification chez les philosophes de Mai 68 tels que Gilles Deleuze et Félix Guattari, coupables selon l'écrivain du « cliché rhizomique »¹. À l'égalité, il oppose la liberté, celle dont fait preuve Rebecca, par exemple, dans *Une artiste du sexe*, ou encore la valeur aristocratique de « l'honneur »².

C. « Le sec et l'humide »

Face à cette société liquide en décomposition, Millet exprime le fantasme d'un rétablissement des frontières, qui passe symboliquement par la double image du durcissement et du refroidissement.

a. Un corps-carapace

Le corps humain, tout comme le corps politique tels que les décrit Millet, souffrent donc d'un « manque de tenue »³, pour reprendre l'expression employée par Jean-Pierre Richard dans *Nausée de Céline*. Le « Ça m'a pris comme ça » ouvrant *Lauve le pur* fait évidemment signe vers le liminaire « Ça a débuté comme ça » célinien, et l'itinéraire nocturne de Thomas Lauve est bel et bien un voyage au bout de la nuit. Or, dans son essai, Jean-Pierre Richard montre à quel point la découverte de la « tripaille, mollesse, fondamentale lâcheté »⁴ du corps humain qui est révélée à Bardamu par la vue des carcasses éventrées de la boucherie militaire, ou les enveloppes transpirantes des colons français en Afrique, dont les femmes ont des règles qui ne s'arrêtent jamais, marque un traumatisme fondateur. Céline ne cesse ensuite de déplorer le « débraillé », terme qui, on l'a vu, revient sous la plume de Millet⁵, explorant lui aussi le thème de l'excrémentiel comme une variante de la transpiration, du poisseux, des moisissures, ou encore des glaires, la diarrhée étant

*pour Céline la figure psychologique la plus frappante et la plus écœurante de la débâcle où l'univers entier est emporté. L'obsession fécale enracine donc, dans l'ordre essentiel et archaïque de la chair, une nausée bientôt plus générale, et qui informe pour lui la totalité de l'expérience.*⁶

¹ *Ibid.*

² Richard Millet, *Le renard dans le nom*, [2003], Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p.51 et 85 ; *Intérieur avec deux femmes*, p.13 ; *Cahiers de Damas*, p.149.

³ Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, Paris, Verdier, 1980, p.9.

⁴ *Ibid.*, p.8.

⁵ On en trouve encore une occurrence dans le troisième volume du *Journal*, à l'entrée du 9 mai 2000 (p.45).

⁶ Jean-Pierre Richard, *op.cit.*, p.18.

Face à l'atomisation des corps, le personnage célinien tente de durcir préventivement ses enveloppes et s'esquisse ainsi, « dès le Voyage, la tentation d'un autoritarisme »¹.

*Pour se sauver de la nausée et de son insoutenable extropisme, voici donc Céline obligé de faire appel aux mythologies les plus banales : celles qui lient anti-intellectualisme, conservatisme, chauvinisme en une gerbe foncièrement constrictive et « réactionnaire ».*²

Le cloisonnement, tel qu'il est rendu visible à New-York, est invivable, et c'est dans le froid de Détroit que Bardamu cherche alors un remède à la mollesse de la chair coloniale. Cependant, une fois disparus le gel et la loi, il ne reste que l'affaissement « sous sa triple forme caractéristique de l'agressivité, de la pourriture, et de l'excrément »³. Finalement, c'est par le style que Céline lutte le mieux contre l'inondation et le débraillage, la logorrhée de Bardamu répondant à la diarrhée du monde, réconciliant « forme et vitalité, ruissellement et harmonie »⁴ d'où, note Jean-Pierre Richard, un certain optimisme qui vient contrebalancer les noirs constats de l'existence. La vraie sagesse consiste donc dans l'acceptation du flot, qui est notre vérité même, ce qui conduit Bardamu à accepter ce « voyage au bout de la nuit ». Cette acceptation, qui passe par l'abandon de l'orgueil, évoque aux yeux de Jean-Pierre Richard le choix des mystiques, car l'humilité passe par l'humiliation, comme dans l'épisode de l'Amiral Bragueton, lorsque Bardamu se voit persécuté par tous les passagers du bateau les menant sur les côtes africaines. Finalement, pour Jean-Pierre Richard, cette hantise de l'affaissement, de la liquéfaction du corps explique peut-être en partie la violence que prendra l'antisémitisme de Céline après la guerre. Accusant le Juif de pourrir la France, parce qu'il est lui-même pourri, affirmant que sa race n'existe pas, qu'il ne possède ni unité, ni consistance, Céline n'aurait fait que « se délivrer de ses terreurs en les projetant hors de soi, en les investissant sur les autres hommes ou objets »⁵.

Si l'on a pris le temps de résumer le passionnant essai de Jean-Pierre Richard, c'est parce qu'il offre des clés d'analyse susceptibles d'être appliquées à l'œuvre de Millet, tout

¹ *Ibid.*, p.32.

² *Ibid.*, p.34.

³ *Ibid.*, p.38.

⁴ *Ibid.*, p.41.

⁵ *Ibid.*, p.49. Ainsi, dans les pamphlets, l'excrémentiel renvoie au Juif, comme dans cet extrait de *Bagatelles pour un massacre* : « "Qu'est-ce qui rentre dur et sort mou ?" Voici une bonne devinette... Ceux qui savent répondent : le biscuit !... Les films c'est pareil... Ils commencent durs et finissent mous... guimauve à la merde !... au jus "sentiment". Les foules se régalent, c'est leur bonheur, leur ivresse, il leur faut leur merde, leur bonne merde juive, merde radio, merde-sport (tous les combats de boxe, toutes les compétitions de la route et du vélodrome sont truqués), merde-alcool, merde-crime, merde-politique, merde-cinéma, ils s'en font crever !... Jamais trop ! Jamais trop d'étrons ! Jamais trop coûteux ! La littérature d'ailleurs les prépare à bien apprécier cette jolie fiente. » (Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, [1937], *Écrits polémiques*, Régis Tettamanzi (éd.), Québec, Éditions Huit, 2012, p.206-207).

particulièrement *Lauve le pur*, tant les échos céliniens y sont manifestes. Rejetant la globalisation¹, Millet s'insurge contre un phénomène qui fait que « l'"homme" est soluble dans la béatitude de l'"Humanité" »². La hantise de la « dilution »³, de la décomposition, qui passe par la représentation privilégiée de la diarrhée, les accents mystiques que prennent souvent les scènes d'humiliation, mais aussi le recours à des valeurs politiques rigides et réactionnaires, ou encore la frénésie d'écriture dont fait preuve Millet, sont autant de liens qui apparentent son œuvre au *Voyage au bout de la nuit*, bien que l'écriture de l'écrivain corrézien soit très éloignée du style parlé de Céline. Or, si les textes de Millet sont d'abord des récits d'affaissement, de dégradation, l'espoir d'une constriction est toutefois exprimé à plusieurs reprises. Après avoir évoqué les maux de ventre dont il souffrait, enfant, à Beyrouth, et la pluie « qui tombait sur [s]on enfance beyrouthine », l'écrivain raconte avoir voulu, en 1975, alors qu'il s'engageait auprès des combattants chrétiens, « passer inaperçu, au Liban comme en France, par la domination de [lui]-même, laquelle ne pouvait se trouver que dans la maîtrise du corps et, surtout, dans l'écriture, l'un n'allant pas sans l'autre »⁴. Reprendre les rênes de son destin passe par un mouvement de maîtrise, de ressaisissement, une forme de rigueur, l'écriture apparaissant, de manière significative, comme un pendant du corps. Cette idée se trouve illustrée dans *La confession négative* qui marque, après *Lauve le pur*, une nouvelle étape dans le durcissement politique de Millet. Après qu'il a commis son premier crime par lequel, on l'a vu, sa victime lui a comme transmis sa force virile, Pascal, affligé comme la plupart des personnages milletiens de diarrhées terribles depuis le début du récit, s'en voit soudain délivré :

*De ce premier ennemi tué [...] j'ai aussi retiré un avantage non moins considérable : la disparition, avant et après le combat, de mes maux de ventre, diarrhées, migraines et céphalées, mots magnifiques mais souffrances dont les effets pouvaient me faire passer pour un lâche, alors que c'était par eux que la guerre opérait son travail en moi, ou grâce à eux que j'accédais enfin à l'âge d'homme.*⁵

Ainsi, c'est par l'expérience de la violence et du meurtre et, indirectement, celle de la mort, donc de la vérité, que le narrateur parvient à échapper à l'affaissement des chairs et à l'écoulement des humeurs. Par la suite, c'est par la solitude et en prenant le poste de franc-tireur qu'il s'éloigne de tout risque de fusion ou de liquéfaction :

J'étais, aussi bien, cette victime ; c'était moi que je cherchais à atteindre, pur de toute idéologie, passion, haine, préjugé, dépassant mes contradictions et le pot-au-feu de la morale commune pour arriver dans une clarté où la vie et la mort ne sont plus séparées mais vibrent dans l'imperceptible

¹ Millet reprend récemment le concept de « village global », qu'il emprunte à Marshall McLuhan (Voir *Français langue morte*, p.21 ou *Paris bas-ventre*, p.61).

² *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.59.

³ *Ibid.*, p.74.

⁴ Richard Millet, *Brumes de Cimmérie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.18.

⁵ *La confession négative*, p.198.

*hésitation qu'elles entretiennent réciproquement et dont l'expression « entre le vie et la mort » donne une idée moins précise que cette autre, plus imagée : « entre chien et loup », ou encore, par-delà le bien et le mal, dans une lumière frémissante, un vide dont j'étais tout à la fois le centre et la circonférence.*¹

Pascal accède alors à une forme de pureté, dans un dépassement des valeurs aux accents nietzschéens qu'on a déjà commentés, et qui semble appeler l'avènement du surhomme. La métaphore culinaire du « pot-au-feu » traduit bien l'idée de mélange indistinct propre au métissage, révélant que la pureté est aussi une « pureté du sang, souci incongru, voire scandaleux, aujourd'hui, où c'est le sang de l'humanité qui coule dans les veines et non celui de la race, de l'ethnie, de la fratrie, de la famille, voire de l'individu »². Se retrouver en soi-même ou entre semblables, telle est la solution qui explique pour Bugeaud les pratiques homosexuelles entre guerriers :

*Certains combattants, je peux le dire aujourd'hui, se transmettaient leur force en s'aimant physiquement, quoiqu'ils ne fussent pas homosexuels : c'était plus un désir d'autarcie masculine, un refus de se disperser ou de s'anéantir dans la grande moiteur féminine.*³

Dans cette mise en scène de l'imaginaire corporel du guerrier, Millet est peut-être influencé par l'essai que Jonathan Littell, dont il avait édité trois ans auparavant *Les Bienveillantes*, vient de publier en avril 2008, soit quelques mois avant la parution de *La confession négative : Le sec et l'humide*⁴. Littell y effectue une lecture de *La Campagne de Russie* de Léon Degrelle, un nazi belge, fondateur du mouvement Rex, à la lumière des théories socio-psychanalytiques de Klaus Theweleit sur les Freikorps, ces milices civiles qui se constituent en Allemagne afin d'étouffer la révolution socialiste de 1918, favorisant l'accession d'Hitler au pouvoir et rejoignant par la suite les SA et les SS pour constituer le noyau dur du fascisme nazi. L'essai de Theweleit, intitulé *Männerphantasien* et paru en Allemagne en 1977, a été traduit en français en 2016 sous le titre *Fantasmâlgories*⁵. L'auteur y étudie les autobiographies, romans, retranscriptions des actes constitutifs de la « terreur blanche » par les « hommes soldats » eux-mêmes, de 1918 jusque pendant la Seconde Guerre Mondiale. Il intègre également à son étude les livres de guerre de Schauwecker et de Jünger, écrivains appartenant au « type d'homme pour qui la vie n'a de sens que sous les armes et dans le combat »⁶.

¹ *Ibid.*, p.8.

² *Ibid.*, p.277.

³ *Ibid.*, p. 389.

⁴ Jonathan Littell, *Le sec et l'humide : une brève incursion en territoire fasciste*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2008.

⁵ Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, [1977-1978], *Fantasmâlgories*, traduit de l'allemand par Christophe Lucchese, Paris, L'Arche, 2016.

⁶ *Ibid.*, p.31. Millet est un lecteur d'Ernst Jünger, dont il reprend notamment la notion de « rebelle » pour l'appliquer à l'écrivain contemporain (*Solitude du témoin*, p.75).

Sa démarche est la suivante :

Le rapport de chaque corps humain au reste du monde objectal, et de là la manière dont ces corps parlent de soi, des objets, des rapports aux objets, se développe à travers le rapport à son propre corps et à ceux des autres hommes. Comment la « langue fasciste » parle de tels rapports et pourquoi – telle est la voie dans laquelle nous engagerons notre réflexion.¹

« Existe-t-il une véritable *frontière* séparant le "fasciste" du non-fasciste, s'interroge Theweleit ? [...] Ou faut-il considérer le fasciste comme le cas normal de l'homme sous des conditions capitalistes / patriarcales comme l'affirment certaines féministes ? »². Étudiant les corporéités fascistes, Theweleit observe que le corps féminin est perçu selon deux catégories distinctes : d'un côté la « flingueuse »³, prolétaire, bolchévique (donc rouge), associée à une prostituée castratrice dont la sexualité débridée menace l'intégrité physique du soldat qui lui oppose une « cuirasse corporelle »⁴ ; de l'autre, « l'infirmière blanche »⁵, la comtesse, à la fois sœur et mère, femme protectrice et asexuée, sans mari ni enfant. Constatant que le « mâle-soldat » dissocie mal son corps de celui de la femme, puisqu'il exprime sans cesse l'angoisse d'être pénétré par autrui, auquel il cherche à opposer un « corps-carapace », Theweleit propose de conclure qu'il n'a pas opéré la séparation d'avec la mère, qu'il n'a pas réalisé cette phase de l'évolution où l'enfant se conscientise comme objet distinct de la mère, accédant par là-même au « moi ». Le sociologue ne s'arrête toutefois pas à une lecture psychanalytique, puisqu'il relie ensuite l'image de la femme-océan⁶ à l'imaginaire protestant qui se développe en même temps que l'esprit bourgeois, puis capitaliste, dans le monde occidental, instaurant une phallocratie et un patriarcat. À ce titre, nos sociétés contemporaines sont donc d'après lui toujours potentiellement menacées de fascisme, dès lors qu'elles cherchent à réprimer le corps désirant des femmes comme des hommes.

Ce sont les catégories du « sec » et de « l'humide » qui retiennent l'attention de Littell car elles structurent, d'après Theweleit, l'imaginaire nazi qu'illustre parfaitement Degrelle dans sa hantise de la boue, de la liquéfaction, de l'humidité, toutes trois associées au bolchévisme et à la figure féminine de la prostituée, et auxquelles il oppose le fantasme d'un « corps-carapace », sec, dur, impénétrable. Elles trouvent des échos certains dans les textes de Millet, où s'expriment aussi bien l'angoisse d'une décomposition physique, de l'abolition des frontières corporelles que le fantasme d'une constriction, de l'élaboration d'une enveloppe corporelle, de

¹ *Ibid.*, p.32.

² *Ibid.*, p.35.

³ *Ibid.*, p.51.

⁴ *Ibid.*, p.358.

⁵ *Ibid.*, p.66.

⁶ « Tout ce qui coule... », p.132-158.

frontières entre les hommes et les cultures impénétrables. On peut relever dans son journal de 1995 la note suivante : « J'aime le dépouillement, la clôture provinciale, les jardins enfouis, les cabinets de travail où rêver, écrire, aimer. Oui, j'aime de plus en plus la clôture »¹. L'idée revient dans *Fatigue du sens*, essai dans lequel Millet parle de la clôture comme « pied de nez historique »², tout en faisant l'éloge, « aussi, [du] bond hors de la clôture que constitue l'acte d'écrire »³. La clôture n'est d'ailleurs pas pour Millet une séparation infranchissable, coupant tout lien avec autrui ; « qu'il existe des frontières est le premier éloge du corps inconnu de l'autre »⁴, note-t-il dans un fragment de *Fatigue du sens* consacré au sentiment de la frontière. Il n'en reste pas moins que la représentation des genres chez Millet révèle une vision patriarcale traditionnelle, en particulier dans les essais récents, dans lesquels Millet associe la décadence contemporaine, l'amollissement de la société, à sa féminisation. Il pense désormais vivre dans une « société sans Dieu, où les femmes ont pris le pouvoir, comme dans tout l'Occident »⁵. Il présente ces dernières comme les gardiennes « du "positif" – de l'"enseignement", du ludique, de l'infantile, du romanesque, sous l'œil sévère des théoriciennes du genre »⁶.

*La guerre étant inhérente à l'humanité, écrit-il, la plupart des pensées modernes sont donc des pensées féminines, ou féminisées : elles tendent à en nier le rôle, à l'empêcher, à émasculer le principe mâle, à refuser la condition de l'autre comme ennemi, à nier qu'il y ait des ennemis, à ne pas juger, critiquer, exclure... On me dit provocateur. Je ne cherche que la gloire et l'opprobre. Je suis en guerre.*⁷

Le féminin est ici synonyme d'indifférenciation, d'abolition des frontières et des hiérarchies. Il s'oppose à la posture guerrière du masculin, seul capable de maintenir vivantes les catégories ordonnant sociétés et pays. Submergés par ce mouvement de féminisation, l'homme et le père meurent en même temps que Dieu. Millet parle ainsi de « la béance laissée par la mort de Dieu, du Père et du mâle blanc dominant »⁸ dans une énumération qui revient avec des variantes, l'écrivain déplorant tantôt la disparition « des pères, de la France, de la nation, du christianisme, de l'art, de la littérature, de la grande verticalité européenne »⁹, ou encore « la mort de Dieu, de l'Homme, du Père, de l'Auteur, du Mâle, du Blanc, de la "langue" »¹⁰. Dans *La fiancée libanaise*, la féminisation du métier d'enseignant¹¹ ou d'écrivain est aussi présentée comme un

¹ *Journal*, t.II, 16/VIII 1995, p.26.

² *Fatigue du sens*, p.31.

³ *Ibid.*, p.31.

⁴ *Ibid.*, p.105.

⁵ *Pour Bernard Menez*, p.55.

⁶ *Déchristianisation de la littérature*, p.38.

⁷ *L'opprobre*, p.169.

⁸ *Déchristianisation de la littérature*, p.98.

⁹ *L'opprobre*, p.118.

¹⁰ *Déchristianisation de la littérature*, p.58.

¹¹ Millet évoque avec autant de dépit « la féminisation des études littéraires » dans *Langue fantôme*, p.66.

symptôme du déclin de la France et de l'Occident par Bugeaud. Il évoque ainsi les pays européens « où les études littéraires et l'enseignement sont à ce point dévalorisés qu'ils ont été abandonnés aux femmes et que l'écriture comme la transmission des savoirs de base sera bientôt une affaire pour laquelle les hommes auront à se féminiser »¹, ou même le Liban, où « la littérature est à présent si méprisée qu'elle n'est plus qu'une affaire de femmes, comme l'enseignement »². À ce monde décadent, on pourrait considérer que Millet oppose l'ordre patriarcal siomois, incarné par les pères Pythre et Lauve, et leurs rituels scatologiques ; ils représentent en effet « l'autorité »³, dont Millet déplore la disparition, concomitante de la mort des pères⁴. La réalité milletienne est toutefois plus complexe que cela, le passé ne constituant jamais chez lui un paradis perdu, et la violence des pères leur faisant perdre toute légitimité. Dans *Ma vie parmi les ombres*, l'écrivain décrit d'ailleurs bien plutôt une société matriarcale, sur laquelle règnent les figures de ses aïeules, Marie, Louise et Jeanne.

b. La question du genre

Ainsi, la domination qu'exercent les femmes sur les hommes est aussi souvent présentée comme étant dans l'ordre des choses, Bugeaud/Millet manifestant bien plus d'estime pour les femmes que pour les hommes. L'écrivain et ses personnages répètent souvent que ce sont les femmes qui « mènent la danse »⁵ et « le monde »⁶ sur lequel elles « règnent »⁷ ou qu'elles « gouvernent »⁸, admettant d'autant mieux cette « domination féminine »⁹ que « les hommes sont, au fond, plus faibles que les femmes »¹⁰. Il est vrai que Millet a donné naissance à de très beaux personnages féminins, des trois sœurs Piale à ses deux récentes héroïnes, Nadejda et sa fille Dolorès¹¹, en passant par les jeunes filles de *Laura Mendoza* ou du *Chant des adolescentes*,

¹ *La fiancée libanaise*, p.331.

² *Ibid.*, p.348.

³ *Désenchantement de la littérature*, p.59, *Fatigue du sens*, p.39, *Cahiers de Damas*, p.124, par exemple. Dans *Solitude du témoin*, Millet voit la disparition progressive de l'impératif dans le langage courant, notamment dans les injonctions des transports en commun (« Je monte, je valide »), comme le signe d'une faillite de l'autorité. (p.137)

⁴ Pour Millet, l'autorité a été « déboulonnée » en Occident « comme une vieille idole, avec le père, le mâle blanc, Dieu, et toute forme de verticalité » (*Cahiers de Damas*, p.56).

⁵ *La voix d'alto*, p.134 ; *Le goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p.176 ; *Une artiste du sexe*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2013, p.53.

⁶ *Tarnac*, p.30.

⁷ *Le goût des femmes laides*, p.147.

⁸ Richard Millet, *Le cavalier siomois*, [François Janaud, 1998], Paris, La Table Ronde, 2004, p.38.

⁹ *Le goût des femmes laides*, p.147.

¹⁰ *Le cavalier siomois*, p.56.

¹¹ Richard Millet, *La nouvelle Dolorès*, Paris, Léo Scheer, 2017.

Nicole dans *La voix d'alto*, les femmes aimées de *La fiancée libanaise*, Mathilde ou Lidia, la Rebecca d'*Une artiste du sexe*, et jusque dans les nouvelles – que l'on pense par exemple à Geneviève Peyroux, cette « fille du feu »¹ de « Forêt perdue ». Or la force ou la faiblesse de ces personnages sont rarement présentées comme une menace ou un défaut. C'est bien plutôt à un éloge des femmes que se livre l'écrivain, qui écrivait dans *Un balcon à Beyrouth* :

*je crois avant tout dans les femmes, amantes, mères et sœurs, à leur influence secrète sur les êtres et sur les choses, à leur corps qui donne la juste mesure du monde, à leur silence bruissant, à leur mystère dans la profonde lumière des chambres.*²

Interrogé sur l'importance des figures féminines dans son œuvre de fiction, Millet ajoutait :

*À vrai dire, les hommes ne m'intéressent pas vraiment. Cela vient peut-être du fait que j'ai été élevé par des femmes. Il y avait beaucoup de veuves de guerre. Elles m'ont vraiment transmis quelque chose. Il n'y a pas très longtemps, on m'a dit que j'étais quelqu'un de très féminin. Je crois que c'est vrai. J'aime me mettre à la place des femmes. Cela m'intéresse beaucoup.*³

Constat confirmé par Bugeaud dans *La fiancée libanaise* :

*[...] j'avais toujours vécu, moi, parmi les femmes, détestant les hommes, que j'ai toujours trouvés vulgaires, brutaux, narcissiques, vaniteux, sans courage ni grandeur ; sans noblesse, aussi bien, alors que tant de femmes m'ont donné le meilleur d'elles-mêmes.*⁴

À Siom, ce sont les femmes qui incarnent les valeurs fortes de courage et de spiritualité, « dans un monde masculin et généralement socialiste, anticlérical, mesquin »⁵, selon une déclaration qui renverse les saillies contre la féminisation du monde. Il faut ainsi distinguer les femmes, individus pour lesquels Millet et ses doubles n'expriment, on l'a vu, aucune répugnance, bien au contraire, et le féminin en tant que principe moral à l'œuvre dans la société. Il ne s'agit d'ailleurs pas de catégoriser Millet en faisant de lui l'héritier direct de la pensée fasciste, mais plutôt de souligner la permanence d'un imaginaire corporel qui, d'après Theweleit lui-même, prend ses racines dans l'esprit même de la Renaissance, lorsqu'elle a instauré la monogamie. L'auteur allemand cite Norbert Elias pour associer la corporéité maîtrisée de l'homme bourgeois à « la progression constante du seuil de la pudeur et de la gêne – d'une "limite du sale", qui produit chez l'individu un clivage corporel entre un "dedans" et un "dehors" que sépare toujours plus nettement la limite de la peau »⁶. C'est d'ailleurs paradoxalement à travers un personnage féminin, celui d'Estelle, dans *Dévotions*, que s'exprime le mieux le fantasme

¹ Richard Millet, « Forêt perdue », dans *Trois légendes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013, p.87.

² Richard Millet, *Un Balcon à Beyrouth*, [1994], Paris, La Table Ronde, 2005, p.146.

³ « Richard Millet le fataliste », entretien avec Claire Striffling, propos recueillis le 13 octobre 2003, *Parutions.com*, novembre 2003. [En ligne] <https://www.parutions.com/pages/1-1-140-3787.html>, consulté le 3 août 2021.

⁴ Richard Millet, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2011, p.231.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.112. D'ailleurs, les femmes vont à l'église pendant que les hommes vont au bistrot (p.196-197).

⁶ Klaus Theweleit, *op.cit.*, p.174.

du sec, du propre et du rigide, la jeune femme prenant sans cesse des douches et cherchant à se « purifier, [pour] ne plus rien sentir de [s]on odeur naturelle »¹, quand les doubles masculins de Millet s'abandonnent souvent, on l'a dit, à la saleté et à l'amollissement des chairs par l'excrétion.

De même, loin de craindre la sexualité féminine, Millet fait le plus souvent de l'union charnelle, rappelons-le, l'une des voies spirituelles vers l'abolition du temps et l'élévation vers Dieu. Ainsi, l'écrivain et ses personnages ne recherchent pas « l'infirmière blanche », cette femme asexuée, figure de la mère ou de la sœur incarnant le dévouement au soldat, par opposition à la prostituée rouge ; pas même Bugeaud dans *La confession négative* qui, malgré tous ses fantasmes masculinistes, trouve son idéal féminin dans Roula, la sœur de son ami, qu'il désire jusque dans les plus vils détails de son corps. Ainsi, contrairement à Lauve ou même à Bugeaud lui-même, dans d'autres romans de Millet, le narrateur de *La confession négative* éprouve une certaine excitation à imaginer Roula dans les postures les plus humiliantes :

[...] pour l'humilier ou tenter de tenir à distance ce douloureux désir, j'imaginai le moment où Roula, le lendemain matin, irait s'accroupir au-dessus de la cuvette et où, émettant ce vent sonore qui annonce la délivrance, ses beaux yeux noirs baissés entre les jambes, le pantalon aux chevilles, elle ferait sortir d'elle cette étroite masse malodorante dans laquelle un nez averti pourrait reconnaître les ingrédients du repas de la veille, et dont la métamorphose, dans le corps d'une aussi jolie femme, avait je ne sais quoi de précieux, voire de saint, en même temps que sexuellement excitant [...].²

L'exaltation de l'amour hétérosexuel n'a toutefois pas toujours été de mise dans l'œuvre de Millet et, dans les premiers romans, on note aussi bien les mentions récurrentes de pratiques onanistes que la présence du thème de l'homosexualité, qui disparaissent par la suite. L'amour homosexuel est présenté chez Millet comme l'alliance avec un alter-ego, dans une relation de miroir qui exclut toute notion d'altérité et permet la préservation de l'intégrité physique des individus, comme on l'a vu dans *La confession négative*. Le couple formé par le narrateur de *La chambre d'ivoire* et son frère Antoine, semblable aux « Dioscures »³ Castor et Pollux, mais aussi aux jumeaux des *Météores* de Tournier, est lié par une affection qui excite un véritable désir physique chez le narrateur, dont la première expérience sexuelle a lieu dans une salle de cinéma où se trouve projeté *L'Empire des sens*. Là, un jeune garçon inconnu qu'il avait d'abord pris pour une femme lui prend le sexe dans sa bouche. Plus tard, alors qu'une femme du nom

¹ Richard Millet, *Dévotions*, Paris Gallimard, « Blanche », 2006, p.69. Estelle trouve une sorte de double avec le personnage/auteur de Mariia Rybalchenko, dans *Eloge érotique de Richard M.* En effet, la narratrice, qui exprime murmure aux SDF qu'ils feraient mieux de se trouver un travail plutôt que de mendier, qui s'apitoie face aux revendications féministes d'aujourd'hui, se dit obsédée par la blancheur des tissus et le linge propre, qui ne pouvaient pourtant pas remplacer la candeur des âmes humaines. » (p.46)

² *La confession négative*, p.276.

³ Richard Millet, *La chambre d'ivoire*, [P.O.L., 1989], Paris Gallimard, « Folio », 2001, p.107.

de Margrit se jette sur lui, il dira que « [j]amais autant qu'à cet instant, il ne [lui] fut donné de mesurer combien [il] préfér[ai]t la fermeté de jeunes corps masculins aux molleses et aux rondeurs des femmes »¹. Ce personnage de jeune garçon est proche de celui que Millet met en scène dans la nouvelle « L'autre miroir », qui passe son été enfermé dans une chambre d'hôtel, dans une ville de cure où se fait soigner sa mère, lisant nu sur son fauteuil lorsqu'il découvre un jour, dans son miroir, la présence d'un autre jeune homme qui l'observe depuis sa propre chambre, son double, son reflet dont il guette ensuite la présence, se masturbant parfois, tout en se sachant observé. La veille de son départ toutefois, l'autre jeune homme n'apparaît pas. Ce n'est que lorsque des adultes pénétreront dans sa chambre et porteront son corps qu'il croisera le regard et le sourire du garçon dont l'effondrement symbolise peut-être la fin de l'été qui est aussi fin de l'enfance, fin des illusions narcissiques, signant la nécessité de sortir de la chambre et de soi pour accepter la rencontre d'autrui. Comme le propose Évelyne Grossman, étudiant le *Comment c'est* de Beckett :

*On peut voir alors dans ce fantasme de frère siamois la traduction d'un désir ambivalent de retour fusionné à un corps primitif indifféremment père ou mère, un corps archaïque antérieur à la différenciation subjective ; désir ambivalent en ce qu'il oscille constamment entre extase et rejet, intrication et défusion violente.*²

La tentation homosexuelle effleure aussi Aloysius, qui envisage le jeune Duparc comme son maître, mais aussi comme son jumeau inversé, son double puissant. Un soir que ce dernier le surprend nu, le sexe dressé, au milieu du salon, Aloysius s'attend alors à ce qu'il s'approche de lui, mais au lieu de cela, Duparc ouvre « la porte du cabinet de toilette et pisse[r] à grand bruit »³, l'urine intervenant comme un substitut trivial au sperme. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser que l'évocation des diarrhées et des troubles intestinaux rencontrés par les personnages milletiens relèvent d'une forme d'érotisme anal renvoyant à une homosexualité refoulée⁴.

Il est intéressant de constater que, dans les œuvres ultérieures, la figure autobiographique du frère est remplacée par une sœur⁵, qui apparaît d'abord dans *Le goût des femmes laides*. Ce personnage de confidente, mère de substitution, qui semble vouer à son frère une affection quasi-incestueuse – elle s'écrie un jour : « Je ne suis donc pas la femme de ta

¹ *Ibid.*, p.168.

² Évelyne Grossman, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p.66.

³ *L'innocence*, p.84.

⁴ Freud considère en tout cas que, chez certains patients, le trouble intestinal est mis « au service du courant homosexuel », la colonne d'excréments jouant alors « le rôle d'un organe actif [...] comme le pénis envers la muqueuse vaginale ». Voir « À partir de l'histoire d'une névrose infantile », [1914], *Œuvres Complètes. Psychanalyse*, vol. XIII, André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche (éd.), Paris, PUF, 2005, p.82.

⁵ Au début de *Sacrifice*, Millet évoque cette sœur dont il a rêvé toute sa vie, « l'inventant et la regrettant tout à la fois », avant d'affirmer que sa sœur véritable est la mélancolie. *Sacrifice (sur des photographies de Silvia Seova)*, l'Archange Minotaure, 2006, p.10.

vie ! »¹ – et a renoncé à toute vie amoureuse personnelle, sera repris dans *Tarnac*, le faux critique d'art nourrissant un dialogue privilégié avec ses deux sœurs, puis dans *La fiancée libanaise*, sous les traits de Françoise, la demi-sœur de Bugeaud, que Millet introduisait en 2009 dans *La confession négative*. Ces dernières années, il a envisagé Emily Brontë comme sa « sœur vierge »², et Isabelle Huppert comme une « grande sœur rêvée » qu'il s'est donnée dans certains de ses romans, et l'explique par la déception née d'« une fraternité difficile avec [s]on propre frère »³. Comme pour confirmer l'importance de ce nouveau type de personnage féminin dans son œuvre, Millet confie par ailleurs de plus en plus souvent l'amitié qu'il entretient avec certaines femmes, souvent d'anciennes amantes, alors même qu'il considère toute amitié masculine comme impossible⁴.

La question des genres n'a donc rien de figé dans l'œuvre de Millet, notamment parce que, on l'a vu, les corporéités ne sont pas simplement dotées de charges politiques, mais peuvent charrier des symboliques psychologiques, littéraires ou métaphysiques. Il existe en particulier une grande différence entre les romans et récits, dans lesquels Millet joue sur la multiplicité des points de vue, les contradictions psychologiques et idéologiques de ses personnages, et les essais, qui font preuve d'une véritable cohérence politique qu'on peut qualifier de réactionnaire ou d'antimoderne, et ce dès *Le sentiment de la langue*, que Timothée Picard lit déjà comme un « traité du crépuscule »⁵. On peut toutefois noter, à partir de *La confession négative* en particulier, le retour d'une virilité qui s'exprimait déjà dans les premiers textes de l'écrivain, tendant à associer le déclin occidental à l'expansion des valeurs féminines, fluides et horizontales, mais aussi le retour de la figure du frère, sous les traits féminins de la sœur qui permet d'évacuer la question de l'homosexualité, tout en conservant celle d'une sociabilité, voire d'un amour endogènes, clos sur la cellule familiale, fermés à une altérité menaçante. Force est de constater, d'ailleurs, que pendant quelques années, après *La confession négative*,

¹ *Le goût des femmes laides*, p.227. Peu après, elle exprimera son désir qu'ils s'aiment « non plus en frère et sœur, ni même en mère et fils, mais en homme et femme » (p.233).

² Richard Millet, *Ma sœur vierge Emily Brontë*, Paris, La Guêpine, 2019.

³ Richard Millet, *Huppert et moi*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.24. Dans son journal, Millet évoque une violente dispute avec son frère à l'été 1989 (*Journal*, vol.I, 21/VIII 1989, p.192). En 2002, Lorsqu'il le revoit, après deux ans de séparation, Millet lui reproche d'être devenu « un jouisseur, cynique, désabusé ; du moins se fait-il plus détestable qu'il n'est en réalité, son discours cachant une immense désillusion » (*Journal*, t.III, 21/VII 2002, p.252).

⁴ Déjà, le narrateur de *L'angélu* déclarait : « les rares amis que j'eus étaient des femmes » (*L'angélu*, [P.O.L., 1988], Paris, Gallimard, « Folio », 2001 p.64). Quant à Bugeaud, il s'exprime ainsi dans *Ma vie parmi les ombres* : « Il y a longtemps que j'ai renoncé à nouer avec les hommes ces liens illusoire qu'on appelle amitié [...]. J'ai séparé l'amour de sa dimension sentimentale, que je réserve à la compagnie d'anciennes maîtresses » (p.43).

⁵ Timothée Picard, « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la « déclinologie » (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective) », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/picard.html>, consulté le 3 août 2021.

les personnages milletiens, quoique toujours soumis aux activités excrétoires, ne souffrent plus de diarrhées, comme s'ils s'étaient eux aussi ressaisis. La figure la plus caricaturale de ce redressement viril est sans doute le héros de *Province*, le journaliste Saint-Roch, qui se nomme en vérité Pierre Mambre, nom suggestif s'il en est, surtout lorsqu'on le relie à la déclaration provocatrice de ce Parisien, revenu à Uxeilles (transposition fictionnelle d'Ussel) « pour baiser le plus de femmes possible »¹. Entre 2009 et 2019, le personnage milletien est un héros vieillissant dont la vigueur sexuelle a remplacé les affaissements d'antan – dans *La nouvelle Dolorès*, Pascal Bugeaud fait état du regain de libido qu'offrent ses vieilles années. Ce ressaisissement tardif des chairs dans les récits de Millet accompagne un durcissement de la pensée, conforme au fantasme d'un redressement inespéré de la France, qui s'exprime dans des textes de plus en plus polémiques, en particulier les chroniques de blog. Il amène Millet à un abandon progressif de la fiction, *Province* faisant bien plus figure de roman à thèse, loin des contradictions et des subtilités métaphysiques et psychologiques auxquelles Millet avait habitué son lecteur. Seul *Étude pour un homme seul*, paru en 2019, fait renaître la fragilité physique du héros en relatant les conséquences du cancer qui le ronge.

c. Géographie politique : jouer le Nord contre le Sud

Richard Millet ne se contente pas de faire jouer le sec contre l'humide, le dur contre le mou, il oppose aussi bien souvent le froid du Nord à la chaleur du Sud. Il existe en effet une véritable géographie politique et morale chez Millet, pour qui « une civilisation [...] est la rencontre du climat et du goût »², et qui se dit « bien plus attiré par le nord que par le sud », tirant

*sinon une éthique du froid, au moins une vertu : un souci de l'ordre, de l'opiniâtreté, du devoir, de la méditation – avec pour corollaire un vif dégoût pour l'Afrique, les Tropiques, la Floride, l'Amazonie, les climats humides, la grande moiteur du marécage originel...*³

Millet se présente ainsi souvent comme un « homme du Nord, du froid et du brouillard »⁴, persuadé que le paysage influe sur l'individu, et parle du « déterminisme granitique » dont il hérite en tant que corrézien :

¹ Richard Millet, *Province*, Paris, Léo Scheer, 2016, p.63.

² *Fatigue du sens*, p.49.

³ *Fenêtre au crépuscule*, p.144. On trouve une déclaration similaire dans *Sibélius*, où Millet défend « le génie du froid » contre « l'éternel et exotique été prôné par la propagande touristique » (*Sibélius : les cygnes et le silence*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2014, p.105). Il y évoque d'ailleurs son voyage en Estonie (p.106).

⁴ Richard Millet, *Musique secrète*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004, p.139.

[...] le granit, entre le ciel trop bleu et l'eau, m'a très tôt donné une très haute image de l'éternité, de la rudesse, du froid. Sans entrer dans un romantisme de pacotille, on ne naît pas impunément sur cette table de pierre qu'est le plateau de Millevaches, au bord d'une rivière qui, beaucoup plus loin, en Dordogne, coulera au pied des grottes où est né l'art occidental.¹

Ses personnages relèvent eux aussi la dureté, la « dimension granitique des êtres, sur ces terres siomaises »², à tel point que les filles et les femmes murmurent que les gars de Siom ont « du granit à la place du cœur »³, comme si la pudeur et le goût pour la solitude étaient hérités du pays même dont Millet est originaire. Par ces déclarations, l'écrivain renvoie à la théorie des climats de Montesquieu mais aussi à la théorie de Rousseau sur l'opposition morale entre plaine et montagne, cette dernière permettant à l'individu de respirer un air pur, de s'élever physiquement et moralement, de renouer avec sa nature originelle, loin de toute corruption de la société⁴. On retrouve ainsi chez l'écrivain corrézien un réseau de correspondances entre le froid, l'isolement, la culture et la moralité, tandis que la chaleur est associée à la foule, à l'impudeur, mais aussi à un relâchement physique et moral, l'opposition entre plaine et montagne disparaissant au profit des antithèses Nord / Sud, hiver / été. Ce point de vue singulier, en ce qu'il va à l'encontre du succès contemporain des pays chauds comme destinations touristiques, s'exprime très tôt chez l'écrivain qui note déjà dans son *Journal* de 1976 : « *Doxa* : j'exècre les plages, la danse, le cheval, le ski, les réceptions, la mode, les enfants, etc., et, dans l'écriture, le mauvais goût que draine le langage contemporain »⁵. « Je désire le froid »⁶, ajoute-t-il dans *Solitude du témoin*. C'est toutefois dans le récent *Pour Bernard Menez* que Millet associe la passion contemporaine pour les pays chauds au déclin occidental, évoquant avec nostalgie le souvenir enfantin des vacances au bord de la mer,

[...] avant que tout le monde n'aille en Grèce, en Tunisie, aux Baléares, aux Antilles, passant ensuite du Club Méditerranée au trekking himalayen et au repli sur soi, post-identitaire, éthico-narcissique, œcuménique, dé-territorialisé, soucieux de régime vegan et de relations rhizomiques, et non plus hiérarchiques. L'individu-nomade est devenu, à lui seul, un cercle de l'enfer privatisé.⁷

¹ *Fenêtre au crépuscule*, p.53.

² *Le sommeil sur les cendres*, p.52.

³ Richard Millet, « La carrière de Champseix », dans *Jours de lenteur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2016, p.51.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, [1761], I, 23, Paris, Flammarion, « GF », 2018, p.105-114. Dans les *Cahiers de Damas*, Millet note également, à propos de la guerre civile syrienne : « On peut convoquer de nouveau l'opposition entre Rousseau et Chateaubriand, à propos de la pureté morale de la montagne par rapport aux vices des plaines et des grandes villes. Elle n'est pas tout à fait dépassée : son actualisation ne relève plus de l'opposition entre le vertical et l'horizontal, ni simplement de la haine des métropoles, mais d'une horizontalité traversée de migrations et de conflits, dont le réchauffement climatique est la version "naturelle" » (p.123). Voir aussi *Esthétique de l'aridité*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2012, p.27-30.

⁵ *Journal*, t.I, 26/III 1976, p.45.

⁶ *Solitude du témoin*, p.160.

⁷ *Pour Bernard Menez*, p.61.

Ce tropisme septentrional trouve à s'exprimer tout particulièrement dans *Eesti : notes pour l'Estonie*, court texte paru dans la collection « Le sentiment géographique » chez Gallimard, dans lequel Millet évoque les deux séjours qu'il a effectués dans ce pays, auprès d'une femme sans doute aimée, prénommée Katarina. « [...] [J]e me suis toujours senti un homme du Nord », affirme l'écrivain avant son départ, parlant de nouveau de « morale du froid, du retrait et des espaces déserts »¹, selon cette « idée du Nord »² également décrite par Glenn Gould. Dès l'arrivée à l'aéroport de Tallin, l'écrivain prend plaisir à goûter le froid, auquel il oppose « la chaleur des Tropiques », synonyme pour lui d'« abaissement moral »³. Le froid, au contraire, lui apparaît « comme élément éthique, remède au bruit, à la mélancolie, à la foule, à l'idéologie de la fête »⁴. Puis, lorsqu'il prend la route du sud pour se rendre à Tartu, il s'étonne de ne pas voir un seul tournant :

*Les routes du Sud sont toujours droites : ligne de fuite, issue de secours, commencement de la mollesse, renoncement à la dureté, autre manière d'être soi. C'est pourquoi je n'ai jamais vraiment aimé le Sud, sinon pour me fuir, sachant néanmoins qu'on n'échappe jamais à soi, même dans l'abjection et la trahison.*⁵

Ce jugement est confirmé dans la chronique du 22 juin 2017 portant sur la canicule, et intitulée « La France a chaud ! ». Millet y reprend ses théories de géographie morale, dans un style de plus en plus pamphlétaire :

*Non contente d'être une damnation biblique, la canicule est un grand moment d'abjection. [...] c'est [...] la tropicalisation de l'individu post-historique, le devenir saharien de l'espèce humaine, laquelle semble, plus que jamais, mettre en œuvre son anéantissement, tout en ayant l'air de le subir. C'est que, comme le nombre, la chaleur dégrade, alors que le froid élève l'esprit, ennoblit le corps [...].*⁶

Il déplore ensuite le laisser-aller vestimentaire des individus qu'il croise dans la rue et laissent voir « une chair très souvent grasse, tatouée, poilue, boutonneuse, moche : de la viande », dans un « avachissement »⁷ qui est autant physique que moral. Récemment encore, l'écrivain prédisait que le monde d'aujourd'hui finirait « sous un soleil que le réchauffement climatique et la désertification spirituelle rendr[aient] à Satan »⁸, ajoutant une dimension religieuse à cet imaginaire géographique et moral.

¹ Richard Millet, *Eesti : notes sur l'Estonie*, Paris, Gallimard, « Le sentiment géographique », 2011, p.22.

² *Ibid.*, p.23. Millet évoque ici l'émission radiophonique intitulée « The Idea of North » réalisée par Glenn Gould en 1967, relatant son voyage dans le Grand Nord Canadien, à Churchill, près du cercle polaire, en 1965, réflexion sur l'isolement et la création. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ry5MUnZoeGI>, consulté le 6 août 2021.

³ *Ibid.*, p.29.

⁴ *Ibid.*, p.45.

⁵ *Ibid.*, p.50.

⁶ Richard Millet, « La France a chaud ! », chronique n°136, 22 juin 2017.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Huppert et moi*, p.41.

On le voit, Millet se fait une idée très abstraite du Nord et du Sud qui deviennent sous sa plume des notions morales et philosophiques. Une fois encore, Millet prête à ses personnages une sensibilité et un imaginaire proches des siens. Ainsi, Pascal Bugeaud déclare-t-il avoir passé toute sa vie dans le froid, « ayant très tôt compris que la chaleur, la moiteur, le grand soleil, tout ce que recherche l'homme contemporain, est signe d'amollissement, de décadence »¹. Il se dit tout à fait « certain de ne jamais aller en Afrique du Sud, en Inde, en Tasmanie, aux Etats-Unis »². Quant à Philippe Feuillie, il déplore l'« avilissante chaleur » qui amène les gens à se dénuder dans le RER³. Tous deux ressemblent à l'un des premiers personnages de Millet, l'écrivain Sirieix, qui voyait dans sa naissance hivernale « la raison de [s]es goûts et de [s]es actes »⁴. Sirieix dit croire

[...] à l'influence inaliénable du paysage et du climat sur l'esprit et le corps : plus que le mélange séculaire des sangs, c'est le ciel cru et l'ardoise, le granit, les brumes d'automne, les étés chauds où l'on se croit plus près des astres, la rudesse des voix et la douceur déjà méridionale de l'accent, qui [lui] ont donné l'âme grise, des yeux bleu pâle, des pommettes rougeaudes qui font ressortir la blancheur de [s]a figure, une nonchalance mêlée de brusquerie, un souci d'honnêteté, de rigueur, de résignation.⁵

À ce goût du Nord s'ajoute celui de l'altitude, qui est pour Bugeaud « indissociable de la hauteur morale »⁶ ; c'est la raison pour laquelle il s'est installé au vingtième étage d'une tour de la place d'Italie. Dans *L'Orient désert*, Millet fait ainsi l'éloge des terrasses, déclarant que nous sommes « des êtres de la verticalité, des terrasses, des montagnes »⁷. « Je n'aime pas les plaines, ajoute-t-il un peu plus loin : il me faut la hauteur, la douceur du vertige, l'isolement »⁸. Ce goût du retrait et de l'altitude est confirmé dans l'entretien donné par Millet, dans *Fenêtre au crépuscule* ; il y parle de son attirance « pour les balcons, les terrasses, les crépuscules »⁹, évoquant les moments heureux qu'il passa enfant dans la montagne, à Jezzine.

*

On peut donc considérer que, dans un certain nombre de textes, la métaphore scatologique est employée par Millet pour dire la décomposition morale de l'Europe et de la

¹ *Ma vie parmi les ombres*, p.485-486.

² *La fiancée libanaise*, p.282.

³ *La voix d'alto*, p.13.

⁴ *L'écrivain Sirieix*, p.200.

⁵ *Ibid.*, p.200.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.174.

⁷ *L'Orient désert*, p.58.

⁸ *Ibid.*, p.132.

⁹ *Fenêtre au crépuscule*, p.166.

France, représentées par l'allégorie du cadavre, ou du corps malade. Par l'excrétion, les personnages milletiens expriment leur nausée face au monde contemporain, dont ils incarnent en même temps l'affaissement. C'est bien l'image d'une société molle, liquide, désormais dépourvue de cadres politiques et moraux mais aussi de frontières, que décrit Millet dans ses récits comme dans ses essais, inscrivant son discours dans une tradition réactionnaire qu'on peut qualifier d'antimoderne, l'écrivain rejetant en bloc l'héritage des Lumières et la révolution de 1789 qui marque pour lui le début de la fin de la France en tant que nation et Empire colonial. Dans notre société malléable et horizontale, dominée par les valeurs d'égalité, de tolérance et d'antiracisme, les personnages milletiens cherchent à lutter contre l'amollissement général et rêvent d'ordre, de dureté, voire d'une sexualité endogène. Millet oppose ainsi les attributs de la virilité – dureté, instinct guerrier, esprit critique – aux mots d'ordres d'une société qu'il juge féminisée, tout comme il oppose la froideur structurant du Nord à la moiteur dégradante du Sud. Pourtant, on l'a vu, la plupart du temps, les corps des personnages milletiens ne se tiennent pas, et ce malgré les fantasmes de constriction qui peuvent être exprimés. Les fictions de Millet ne cessent de montrer l'impossibilité d'endiguer les divers épanchements, en particulier scatologiques, quand elles ne font pas de ces épanchements une voie salutaire vers l'autre et vers Dieu. Ainsi, dans l'univers réversible de Richard Millet, l'excrétion peut-elle aussi être revendiquée comme une arme contre la globalisation, un étendard de valeurs subversives.

Chapitre III. L'excrémentiel, une arme politique

La portée politique de la scatologie dans l'œuvre de Millet tient aussi à sa valeur provocatrice et contestataire. Exposant les mots et la réalité de l'excrémentiel, l'écrivain adopte depuis une quinzaine d'années une stratégie polémique qui consiste à revendiquer l'abjection comme arme politique. Non content de réactiver les *topoi* réactionnaires, l'écrivain s'est aventuré sur les territoires pamphlétaires, en particulier dans ses chroniques de blog, tenues entre décembre 2014 et avril 2018, au risque d'abaisser la littérature et de salir la pensée.

A. Fécalité catholique contre hygiénisme protestant

Écrivain épris d'élévation et de tenue, Millet ne cesse toutefois d'expérimenter, au travers de ses personnages, l'affaissement organique qui touche les intestins et les chairs. Si Richard Millet a fait le choix du catholicisme maternel, c'est peut-être, au-delà des questions religieuses, par anti-américanisme, le protestantisme représentant pour lui, à partir des années 2000, la religion du capitalisme mondialisé, « l'éthique protestante du capitalisme [...] [ayant] donné lieu à toutes les dérives du libéralisme absolu »¹. L'écrivain évoque ainsi souvent « la sous-américanisation de la France (et, plus largement, celle de l'Europe) », comme « la damnation des Temps modernes »². L'hégémonie culturelle américaine a selon lui imposé deux visions du corps : d'un côté les corps obèses, symboles d'une société dégénérée, comme le corps d'Alice Bugeaud, morte symboliquement devant un concert de rock diffusé à la télévision³ ; de l'autre, les corps tirés par la chirurgie esthétique, répondant aux normes de santé imposées par l'imagerie pornographique, faisant de l'exhibition la norme et de la jouissance un impératif. Millet dit ainsi son horreur pour

[...] ces jeunes vieillards, ces « retraités » en quête de jouvence, et particulièrement les obèses américains ; songez que ces êtres monstrueusement difformes, au visage lissé par les liftings et les

¹ *Langue fantôme*, p.56. L'expression renvoie à Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, [1905], Paris, Flammarion, « Champs classiques », 2017.

² Richard Millet, *Fatigue du sens*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, p.24.

³ Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2003, p.129.

*hormones de croissance, en survêtements de toutes les couleurs et chaussures de sport, et qui arpentent les terres chaudes de la planète, ce sont les nouveaux maîtres du monde...*¹

Bugeaud, lui aussi, se moque de

*l'illusoire jouvence de ces néo-vieillards qui parcourent le monde en exhibant leurs dents neuves, leur peau tendue, leurs désirs sexuels, leurs jeans, leurs polos, leurs chaussures de sport, leurs casquettes de base-ball, leur bonne santé, semblables à des jeunes Américains, pathétiques, dérisoires, ridicules, ayant trouvé dans la pharmacopée de quoi s'attarder outre mesure sur le théâtre du monde, décidés même à ne pas mourir, à défier le Créateur au nom d'une joie de vivre qui n'existe que dans les journaux féminins et dans la propagande capitaliste ; des morts vivants, en vérité [...].*²

Ainsi pour Millet la France, devenue « une sous-province américaine »³, exhibe également des corps répondant à l'impératif hédoniste proféré dans une société où la pornographie s'est généralisée, imposant par là-même des normes d'hygiène et de santé. C'est contre « la propagande hygiéniste »⁴ que s'insurge l'écrivain ; associant le corps souffrant au catholicisme, il ne peut considérer le corps jeune et plein de santé que comme une hérésie protestante. Un marathon devient ainsi pour lui « une pornographie urbaine »⁵. L'évocation de l'excrétion ne devient dès lors possible que sous l'angle de l'hygiène de vie et de la bonne santé, nouveaux dogmes de la société capitaliste. « Dieu décrété inutile ou inexistant, l'homme n'est plus reconnaissant qu'au fait de déféquer pieusement chaque matin », résume Millet dans *Solitude du témoin*⁶. L'hygiénisme niant la saleté et le mal, il s'oppose pour Millet à toute forme de spiritualité et de littérature ; l'écrivain va jusqu'à en faire l'origine de l'extermination des Juifs par les Nazis, puis de l'abolition des cultures nationales par la sous-culture américaine, dans un passage de *Fatigue du sens* qui révèle combien l'idéologie passe pour Millet par le rapport au corps :

Il est remarquable que le XXe siècle, qui se caractérisait par l'extermination de masse et microbienne, se continue dans le XXIe siècle par l'extermination douce de la culture, comme si la barbarie contemporaine n'était pas due à l'absence de culture mais, au contraire, était produite par la culture elle-même et par son expansion pandémique dans le tout-culturel, ainsi que par cette dimension de l'esprit occidental marquée par la « mort de Dieu » et qui fait de l'éradication du Juif, du pou, de la peste, de l'Arménien, de la tuberculose, du Cambodgien, de la variole, du Tutsi, du choléra, de l'obscurité, du secret, du sida, un même fait culturel. Autrement dit, plus l'hygiène et les

¹ Richard Millet, *Fenêtre au crépuscule : conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004, p.147-148.

² Richard Millet, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2011, p.30-31.

³ Richard Millet, *Le sentiment de la langue, I, II, III*, Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », nouvelle édition revue et augmentée, 2003, p.39.

⁴ *Fatigue du sens*, p.77.

⁵ Richard Millet, *Cahiers de Damas*, Paris, Léo Scheer, 2018, p.147.

⁶ Richard Millet, *Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours*, Léo Scheer, 2015, p.131. Le récent succès du *Charme discret de l'intestin*, manuel de vulgarisation médicale, ne peut que confirmer l'analyse de Millet. (Giulia Enders, *Le Charme discret de l'intestin, tout sur un organe malaimé*, traduit de l'allemand par Isabelle Liber, Actes Sud, Paris, 2015).

*conditions de vie s'améliorent, plus l'homme peut donner libre cours à la barbarie du nombre, dans lequel s'éteint toute idée de culture.*¹

On retrouve peut-être ici une fois encore des échos à la pensée de Baudrillard, qui parle du capitalisme en termes de fécalité. Étudiant le lieu symbolique du centre commercial, à travers l'exemple de Parly 2, le philosophe considère en effet que l'on est passé d'une « fécalité réelle » à une « fécalité contrôlée », notamment grâce à la disparition de l'argent liquide. Le centre commercial réunit des activités et des produits autrefois atomisés, et à présent « digérés, rendu[s] à la même matière fécale homogène »². Cette fécalité « contrôlée, lubrifiée, consommée, est désormais passée dans toute chose, partout diffuse dans l'indistinction des choses et des rapports sociaux »³. La face cachée du capitalisme, c'est aussi l'exhibition collective du corps, suivant un idéal de transparence, comme le montrait Louis-Ferdinand Céline dans son *Voyage au bout de la nuit*. Explorant les lieux d'aisance, désignés par la métaphore « caverne fécale » qui révèle le « communisme joyeux du caca », Bardamu en faisait la découverte dès son arrivée à New York : « Tout ce débraillage intime, cette formidable familiarité intestinale et dans la rue cette parfaite contrainte ! J'en demeurai tout étourdi »⁴, déclarait alors le héros célinien. Or, c'est à ce déballage intime, qui relève lui aussi de l'hygiénisme, que se refuse Millet, lui qui n'imagine pas prier à voix haute, par exemple : « Autant déféquer en public »⁵, déclare-t-il.

Cette « fécalité contrôlée » et hygiéniste révèle le principe de transparence, si central dans les sociétés capitalistes, contre lequel Millet s'insurge, y voyant un autre signe du protestantisme contemporain. Nombreuses sont donc aussi les saillies contre la pornographie⁶ et ce que Millet nomme notre hédonisme contemporain, quoique Bugeaud, souffrant d'un cancer dans *Étude pour un homme seul*, se livre, comme Bardamu à New-York, aux « enchantements du cinéma pornographique »⁷. L'écrivain distingue ainsi « les pays à volets » de ceux qui n'en ont pas, ce « qui recouvre en gros la démarcation entre le catholicisme et le protestantisme »⁸. Lui qui a connu « la vie derrière les volets, les stores et les rideaux en tulle, en Limousin et au Liban, partout où il fallait se protéger de la chaleur, du froid, de la méchanceté

¹ *Fatigue du sens*, p.78.

² Jean Baudrillard, *La société de consommation*, [1970], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, p.25.

³ *Ibid.*, p.26.

⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [1932], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p.195-196.

⁵ Richard Millet, *La Voix et l'ombre*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2012, p.50.

⁶ Par exemple, *Ma vie parmi les ombres*, p.179 ; *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p.45 ; *Une artiste du sexe*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2013, p.212 ; *Déchristianisation de la littérature*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018, p.19.

⁷ Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.34.

⁸ Richard Millet, *La voix et l'ombre*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2012, p.93.

humaine »¹, ne peut écrire que « les volets clos »² et considère que seule l'ombre donne accès à « la nuit intérieure »³, celle-ci dévoilant la vérité de notre être bien mieux que l'exhibition des corps nus. Millet livre ainsi, dans *La voix et l'ombre*, un l'éloge de l'obscurité, s'inspirant en cela de l'*Éloge de l'ombre*, de Junichirô Tanizaki et révélant une fois encore que la pureté qu'il recherche n'est pas synonyme de propreté, ni d'exhibition des corps en pleine lumière, mais qu'on y accède paradoxalement par l'obscurité, parfois même l'impureté et la maladie. Dans son œuvre, Richard Millet oppose donc à la fécalité capitaliste et protestante, conduisant à l'indistinction des êtres et les choses, une fécalité véritablement organique, récusant les normes, une fécalité sombre et inquiétante, seule capable de révéler les aspects obscurs et sales de l'âme et du corps humains ; une fécalité catholique, qui avait encore cours à Viam/Siom, dans l'enfance de Millet/Bugeaud, où l'on pouvait respirer « ce chant général de senteur qui contribuait à notre identité »⁴. Evoquant l'été passé chez les Allagnac, alors qu'il avait seize ans, Bugeaud

*[...] ne garde aucun souvenir de [s']être lavé [...] si bien qu'à la fin de l'été [il] devai[t] sentir cette riche et complexe odeur de paysan qu'on peut encore trouver aujourd'hui non plus en Europe, d'où les odeurs corporelles ont été presque partout bannies, mais chez les paysans de l'Anatolie, du plateau calcaire de haute Syrie, ou dans les steppes d'Asie centrale.*⁵

Ainsi, lorsqu'il descend « pisser dans un parking souterrain du Holiday Inn »⁶ à Beyrouth, c'est un pied de nez à l'Amérique que fait Millet. On l'a vu, le corps catholique est un corps souffrant, qui assume sa part d'ombre et sa misère, comme celui de Gérard Depardieu, qui devient politique dès lors qu'il ose un pet. C'est au nom d'un refus du protestantisme américain et des valeurs qui d'après lui en découlent, que Millet se livre en effet à « un éloge politique de la flatulence », dans *Le corps politique de Gérard Depardieu* :

*Infiniment vulgaire, le pet est ce que lâche Depardieu à l'establishment : un scandale répété, le brouillon de la gifle qu'il lance à la figure de la France en étendant son champ d'action à la Russie et au monde entier. La bouche d'en bas parle avec plus d'éloquence que la vertu social-démocrate, ou que les techniciens de surface du culturel. Seul Depardieu est capable de péter en barytonnant, comme dit Rabelais. Cela aussi est remarquable dans un monde qui ne supporte le corps qu'hygiéniquement érotisé.*⁷

Exposant les dysfonctionnements de la vie digestive de ses personnages au lecteur, Millet est un peu comme le personnage de Mathilde, lorsqu'elle lance « avec un air de défi » à son amant,

¹ *Ibid.*, p.93-94.

² *Ibid.*, p.76.

³ *Ibid.*, p.94.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.27.

⁵ *Ibid.*, p.456.

⁶ Richard Millet, *Un balcon à Beyrouth*, [1994], Paris, La Table Ronde, 2005, p.152.

⁷ Richard Millet, *Le corps politique de Gérard Depardieu*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014, p.91.

Pascal Bugeaud, qu'elle souffre d'avoir « des oedèmes aux jambes et de fréquentes diarrhées »¹. Il s'agit dès lors d'accepter les insuffisances d'un corps misérable, de les regarder en face.

C'est dans un même mouvement de rejet de l'hygiénisme américain que Richard Millet, revendiquant la nécessité d'assumer les fonctions digestives, évoque son amour des viandes rouges. Le végétarisme et le véganisme lui semblent en effet un autre signe de la déchristianisation de l'Occident, qui passe par « la désincarnation de la nourriture. Personne ne veut plus contempler le spectacle de la mise à mort, du sang, du cadavre, ni le Christ en croix »², écrit Millet, reliant là encore ce phénomène politico-culturel à la question religieuse. « Vous êtes passés du suicide de *La Grande Bouffe* à l'agonie *vegan*, avançant entre l'obésité et l'anorexie », lance-t-il aux « petits-bourgeois et insignifiants bobos »³, dans son essai sur Bernard Menez, dénonçant d'un même tenant l'opulence consumériste des années soixante-dix et la morale décroissante et écologiste, qui semble née pour lui de la doctrine capitaliste elle-même.

B. Scatologie pamphlétaire

Le discours scatologique est donc pour Millet un discours de vérité venant s'opposer au mensonge du politiquement correct, à la « novlangue »⁴ médiatique obéissant à la « doxa »⁵ et participant de « la Propagande »⁶, les journalistes apparaissant comme les nouveaux « dévots »⁷ de la religion démocratique, comme les signataires de la tribune d'Annie Ernaux, autres « vertueux »⁸, eux aussi membres du « parti dévot »⁹, selon un vocabulaire qui emprunte à Molière¹⁰. Cette nouvelle religion démocratique est bien entendu hérétique pour Millet, c'est

¹ *La fiancée libanaise*, p.133.

² Richard Millet, « L'Être-bœuf », *Littératures*, n°63, 2010, p.167-182, p.173.

³ Richard Millet, *Pour Bernard Menez*, Paris, Léo Scheer, 2017, p.83.

⁴ *Fatigue du sens*, p.141 ; *Solitude du témoin*, p.89.

⁵ Richard Millet, *Journal, tome I (1971-1994)*, Paris, Léo Scheer, 2018, 20/III 1991, p.224 ; le mot est fréquemment employé par Millet, et revient notamment dans *Musique secrète*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004, p.167 ; *L'Orient désert*, [Mercure de France, 2007], Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p.145 ; *Désenchantement de la littérature*, p.29 ; *Fatigue du sens*, p.20 et 22 ; *Pour Bernard Menez*, p.16 ; *Déchristianisation de la littérature*, p.50 et 62.

⁶ Richard Millet, *Langue fantôme*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.82 ; *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.55, 59 ou 66.

⁷ Richard Millet, *L'opprobre : essai de démonologie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p.77.

⁸ *Solitude du témoin*, p.153.

⁹ *Ibid.*, p.95 ; *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.57.

¹⁰ Sa tribune « Une cabale des dévots » renvoie à cette cabale même qui s'abattit contre Molière et par laquelle la compagnie du Saint-Sacrement fit censurer sa pièce *Tartuffe*, en 1669. (« Une cabale des dévots », *La Revue des deux mondes*, février-mars 2016, p.67 à 73).

pourquoi il la qualifie souvent de gnose, parlant de « la gnose des droits de l'homme »¹, de « gnose antiraciste »², de « gnose du droit suprême »³, ou encore de « gnose de l'idéal multiculturaliste »⁴ - attaque qui peut nous sembler ironique, tant le discours de Millet lui-même, on l'a vu, hérite du gnosticisme. Elle donne naturellement naissance à des discours mensongers, l'idéal de transparence produisant paradoxalement une confusion, une « inversion des valeurs »⁵. L'écrivain résume ainsi sa pensée dans *L'Orient désert* : « parlons aujourd'hui d'ère du faux, de mensonge universel, d'inversion des valeurs »⁶, car

[...] d'une certaine façon rien n'a vraiment lieu, sinon à la télévision – pour la télévision, les images, c'est-à-dire le grand mensonge universel, le monde contemporain n'ayant de réelle existence que dans sa perception majoritaire (démocratique, spectaculaire, fallacieuse).⁷

La télévision constitue bien évidemment une cible privilégiée et, plus récemment, les smartphones et les réseaux sociaux, Millet dénonçant, après Pascal, le « divertissement »⁸ et, après Debord, le « Spectacle »⁹.

À la langue formatée, corsetée, asceptisée des nouveaux « dévots », il n'est pas étonnant que Millet oppose un langage qui, au contraire, ne se retient pas et qui, dans les textes les plus récents, en particulier les chroniques, renoue avec la verve scatologique des écrivains et caricaturistes du XVIIIe siècle¹⁰, mais surtout le style pamphlétaire de Léon Bloy, si souvent cité par l'écrivain. Bloy emploie fréquemment la métaphore excrémentielle ; pour dévoiler la

¹ *Le Sentiment de la langue*, p.227 ; *Intérieur avec deux femmes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.96 ; *Solitude du témoin*, p.114.

² *Journal*, t.I, 5 septembre 1993, p.310 ; *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.13 ; *Arguments d'un désespoir contemporain*, Paris, Hermann, 2011, p.15 ; *Journal, tome III (2000-2003)*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, 20/IV 2000, p.37.

³ *Désenchantement de la littérature*, p.25.

⁴ Richard Millet, *L'opprobre : essai de démonologie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p.64.

⁵ Dans *Désenchantement de la littérature*, Millet parle de « l'inversion générale des valeurs » (p.25) ; dans *L'opprobre*, il évoque « l'inversion actuelle de toutes les valeurs » (p.12), dans *Fatigue du sens*, d'« un monde à ce point inversé » (p.34), et dans *Solitude du témoin*, d'« inversion des valeurs fondamentales » (p.59), dans les *Cahiers de Damas*, d'« inversion générale des valeurs » (p.27).

⁶ *L'Orient désert*, p.23.

⁷ *Ibid.*, p.65.

⁸ *Déchristianisation*, p.57 ; *Étude pour un homme seul*, p.19.

⁹ *Désenchantement de la littérature*, p.19 ; *Place des Pensées : sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2007, p.53 ; *L'opprobre*, p.52, 70 ; *Eesti : notes sur l'Estonie*, Paris, Gallimard, « Le sentiment géographique », 2011, p.73 ; *Langue fantôme*, p.53 ; *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.82 ; *Solitude du témoin*, p.88 ; *Cahiers de Damas*, p.93 ; *Journal*, t.III, p.27 ; le mot apparaît également dans la « Lettre à Philippe Sollers sur la Haine et sur le Diable », *L'Infini* n°113, Paris, Gallimard, 2011, p.90, et dans *Paris bas-ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2021, p.20.

¹⁰ Selon Roger-Henri Guerrand, le XVIIIe siècle constitue, après le XVIe siècle, « le second et sans doute le dernier âge d'or de la scatologie » en France. L'anthologie commentée proposée récemment par Alain Chevrier, compilant les textes scatologiques parus au siècle des Lumières, sur le modèle de la *Bibliotheca scatologica* ou de l'*Anthologie scatologique recueillie et annotée par un bibliophile de cabinet*, parues au XIXe siècle, ne fait que confirmer ce jugement. Voir Roger-Henri Guerrand, *Les lieux : histoire des commodités*, [1985], Paris, La Découverte, 2005, p.47 et Alain Chevrier, *La Matière et l'esprit : la littérature scatologique au XVIIIe siècle*, Paris, Garnier, « Classiques. Bibliothèque du XVIIIe siècle », 2018.

misère de l'homme qui a abandonné Dieu, dénoncer la décadence d'une France atteinte de « dysenterie morale »¹ et comparable à « un excrément liquide »², ou encore faire de Zola la « fécale idole »³. Millet récuse toute volonté polémique, regrettant en ouverture de *L'opprobre* que *Désenchantement de la littérature* ait été « présenté comme un pamphlet »⁴. « Pas de pamphlet, non, ajoute-t-il ; d'ailleurs je n'en ai jamais écrit : le pamphlétaire voué à la récupération »⁵. La même crainte de rester enfermé dans une posture polémique est exprimée dans *Fatigue du sens* : « je ne tomberai dans aucun rôle, écrit Millet, pas même celui du provocateur, encore moins du pamphlétaire »⁶. Il y revient une fois encore dans *Langue fantôme* :

*Contrairement à ce qui se murmure à mon sujet, la provocation n'est pas mon fort : celle-ci suppose l'éclat, le scandale, en réalité l'espoir d'un « retour », d'un « dialogue », d'un « débat », bref, l'acquiescement au consensus*⁷,

autant de choses que Millet, lui, refuse. Accusé d'être « l'auteur de pamphlets racistes » par un journaliste américain qui fait par ailleurs un compte-rendu élogieux de son œuvre, Millet s'interroge : « Où a-t-il pêché cela, sinon sur Internet, qui est bien la décharge publique de l'Opinion [...] ? »⁸. Récusant l'idée de racisme, il confirme néanmoins, usant de la métaphore de la « décharge », la veine pamphlétaire de certains de ses écrits. Il est en effet difficile de ne pas relever la violence provocatrice de certains textes, violence liée notamment à la prédilection de Millet pour les métaphores corporelles, en particulier depuis *Désenchantement de la littérature*, paru en 2007. Lorsqu'il parle de « Facebook et [d]es autres réseaux de prostitution sociale »⁹, ou de « la grande vertu contemporaine, pornographique et sociale »¹⁰, l'écrivain fait jouer les métaphores, les hyperboles, les antithèses, autant d'outils constitutifs du style pamphlétaire que l'on voit à l'œuvre également dans cette note du *Journal* de 1993 :

¹ Léon Bloy, « Les Cabotins sanglants. Madame Clovis Hugues et son mari », *Le Pal* N°1, 4 mars 1885, *Œuvres*, vol.IV, Paris, Le Mercure de France, 1965, p.43. Cette citation de Bloy, comme les suivantes, est relevée par Fanny Arama dans sa thèse intitulée *Portrait du polémiste en artiste : pratiques et enjeux de l'écriture polémique dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly et de Léon Bloy (1848-1917)* et réalisée sous la direction de Paule Petitier, soutenue le 22 septembre 2020 à l'Université de Paris, p.519-525.

² Léon Bloy, « L'écrasement de l'infâme », *Le Chat Noir*, 19 janvier 1884, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, *Œuvres*, vol.II, Paris, Le Mercure de France, 1964, p.99.

³ Léon Bloy, Déclaration préliminaire de *Je m'accuse...*, dans *Œuvres*, vol.IV, *op.cit.*, p.162.

⁴ *L'opprobre*, p.11.

⁵ *Ibid.*, p.123.

⁶ *Fatigue du sens*, p.10.

⁷ *Langue fantôme*, p.50.

⁸ *Fatigue du sens*, p.137.

⁹ « Lettre à Philippe Sollers sur la Haine et sur le Diable », p.90.

¹⁰ *Désenchantement de la littérature*, p.28.

*Les Etats-Unis ont bombardé Bagdad, cette nuit, pendant six heures. Du foutre de Clinton sur la robe de Monica Lewinsky à cette éjaculation de fer et de feu, c'est le même geste, la même logique de maître du monde.*¹

La même veine s'exprime dans *Fatigue du sens*, lorsqu'il s'agit de tourner en dérision l'esprit humanitaire de nos sociétés contemporaines : « Ils ont besoin de causes comme on a besoin de gratter ses boutons, et le prurit compassionnel a trouvé son destin dans l'eczéma humanitaire »², note ainsi Millet.

Lorsqu'il s'agit d'attaquer les journalistes, c'est toutefois la métaphore scatologique qui est privilégiée, Millet s'inspirant de l'image organique proposée par Nietzsche, et qu'il aime à citer : « Encore un siècle de journalisme – et tous les mots pueront. [...] Qui ne sent chaque jour cette puanteur, jusque dans les suppléments littéraires ? »³. Pour Millet, les journalistes ont, comme tous les « dévots », des airs d'« hémorroïdiques pasteurs »⁴ et ils souffrent de dysfonctionnements excréteurs. Dénonçant les précautions avec lesquelles les médias français évoquent, tardivement, l'identité de l'auteur des attentats de Copenhague, en 2015, tout en évitant d'évoquer sa religion, Millet recycle l'insulte scatologique. La chronique commence ainsi :

*Lentement, très lentement, avec, même, réticence ou regret, comme un bobo femelle rechignant à se séparer de ses selles engendrées par un fin repas de poisson, quinoa et de faisselle sucrée à la stevia, le nom, parfaitement danois, de Omar Abdel Hamid el Hussain, auteur des attentats de Copenhague, est enfin apparu dans les médias.*⁵

Elle se conclut sur une attaque du même registre :

*Les médias ont donc un problème avec l'islam : ils ne savent plus accomplir sereinement leurs fonctions excrétoires. Ils sont soit constipés, soit sujets à la débâcle intestinale, selon ce que leur dictent les appareils idéologiques d'État. Avec Copenhague, ils traversent une crise de constipation, voire de rétention vertueuse – les vertueux étant, la « presse magazine » féminine nous le rappelle sans cesse, constipés.*⁶

Le fidèle lecteur de Millet ne peut s'étonner lorsque ce dernier compare le journalisme à un « cône de déjection », ou qu'il parle du journal *Libération* comme d'une « bouche d'égout langagière qui parle [là], dans le style abject »⁷. Dans son *Journal*, Millet n'est d'ailleurs pas

¹ Richard Millet, *Journal, tome II (1995-1999)*, Paris, Léo Scheer, 2019, 17/XII 1998, p.190.

² *Fatigue du sens*, p.112.

³ *Désenchantement de la littérature*, p.49. La citation apparaissait déjà dans *La confession négative* : « Rappelez-vous Nietzsche, encore un siècle de journalisme et les mots pueront : ils puent déjà. Vous puez. » (*La confession négative*, Paris Gallimard, « Blanche », 2009, p.418). Elle revient dans *Déchristianisation de la littérature* : « Nietzsche lui-même avait prévu qu'au bout de cent ans ce serait non pas le cadavre divin qui puerait mais les mots trafiqués par la presse » (p.74-75), dans *Français langue morte*, Paris, Les Provinciales, 2020, p.36 et 102, ou encore dans *Paris bas-ventre* (p.15).

⁴ *L'opprobre*, p.77.

⁵ Richard Millet, « La guerre continue », chronique n°13, 6 février 2015.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Journal*, t.II, 5/IX 1998, p.163.

en reste d'insultes pour dire son fait aux journalistes, capable d'évoquer aussi « une pétasse de France Culture »¹. Quant aux blogs, ils sont comparés à des « champs d'épandage »² dans lesquels la parole devient ordure. La métaphore intestinale revient dans *Fatigue du sens* à propos de la banlieue, que Millet décrit comme « une zone étrange, malade, infâme », où « l'humain [...] est en transit, [...] avec ce sens particulier qu'acquiert le mot "transit" dans l'expression "transit intestinal" »³.

Le langage pamphlétaire métaphorique possède une richesse qui lui confère aux yeux de Millet une noblesse, à l'opposé de la langue pauvre et euphémisée du politiquement correct, « décharge linguistique » proférée « comme on rote son repas »⁴. On pourrait considérer, suivant les analyses que Jean-Jacques Mayoux faisait à propos de *Molloy* de Beckett, que l'évocation systématique du « trou du cul » a pour but de brutaliser la sensibilité bourgeoise, la scatologie fonctionnant comme « instrument de contestation et de révolte »⁵. Cette arme revient en tout cas dans l'opuscule *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Millet s'amusant cette fois du double sens du mot « fondement ». Il déclare ainsi faire de l'accusation de racisme dont il se dit victime « une gloire », dès lors que cette accusation est

*[...] sans fondement et vouée à tuer, ce qui nous renseigne, au passage, sur le fondement des procureurs, lequel est aussi sale que leur langage. Je suis en effet de ceux qui pensent que l'état de la bouche et du langage n'est pas sans liaison avec ce qu'on appelait naguère les parties honteuses et que le relativisme contemporain a exhaussées au rang de bouches comme les autres, par la même opération qui fait qu'un « sans-papiers » est un « citoyen » comme un autre [...].*⁶

Usant d'un style soutenu pour suggérer une réalité triviale visant à dégrader l'ennemi physiquement, Millet fait montre d'un sens du polémique cette fois-ci euphémisé, quoique toujours provocateur. Quelques pages plus loin, il comparera ses détracteurs à des chiens qui « se régalaient de leurs vomissures »⁷, avant de se lancer dans une énumération épique de tous ses adversaires :

*Plagiaires, apostats, indignés, inquiets, convertis, subvertis, pervers, femmes déféminisées, fils d'archevêques, écuyers hémorroïdaux, zélotes de la grande santé, nihilistes de la littérature postlinguistique, mamamouchis de la créolisation générale, scholiastes de la glisse parasémantique, révisionnistes étranglés par leurs sens [...]*⁸

¹ *Ibid.*, 18/VII 1997, p.96.

² *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.60.

³ *Fatigue du sens*, p.140.

⁴ *Ibid.*, p.141.

⁵ Jean-Jacques Mayoux, « *Molloy*, un événement littéraire – une œuvre », post-face à *Molloy*, Les Editions de Minuit, Paris, 1951/1982, p.271.

⁶ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.14.

⁷ *Ibid.*, p.32.

⁸ *Ibid.*, p.52.

L'amplification, le jeu des sonorités, les images et hyperboles caractérisent le style pamphlétaire¹ qui puise une fois encore dans le registre corporel, Millet ajoutant peu après : « Les hémorroïdes n'expliquent pas tout, ni l'hystérie » car il faut bien que ses ennemis le haïssent, lui qu'ils nomment « le plus *nauséabond* des écrivains français, [...] évoquant encore un système digestif décidément mal en point »². Millet révèle d'ailleurs ici qu'il perçoit très bien les métaphores tirant dans le registre corporel comme polémiques, s'étonnant qu'on lui accole l'épithète « nauséabond » : « Épithète intéressante car appartenant au registre physique, dont le politiquement correct s'abstient généralement, par crainte d'attenter à l'identité minoritaire »³.

C. Labilité langagière et politique de Richard Millet : corps souillé, écrivain maudit

Les insultes scatologiques ont ceci de particulier qu'elles sont admirablement univoques. Relativement rares, elles occupent dans le corpus milletien une place à part, loin des ambiguïtés sémantiques des métaphores empruntant au travail digestif. Symboles d'abjection et d'isolement, les excréments apparaissent tantôt comme une barrière volontaire ou subie entre l'individu et le reste du monde, tantôt comme le symbole d'une parole et des sentiments libérés. S'ils signalent la misère humaine et la décomposition fatale du corps jusqu'à la mort, ils peuvent aussi être sacralisés, devenant la preuve d'un abaissement qui est aussi élévation vers Dieu. Les fèces matérialisent la mollesse et le déclin de la société contemporaine, mais elles sont également les armes que l'écrivain lance à ses adversaires ; quant aux héros pris de diarrhée, ils sont englués dans la misère du temps, quoiqu'ils puissent aussi exprimer par là leur révolte contre les normes idéologiques et corporelles que critique l'auteur. Finalement, la métaphore scatologique, présente depuis les débuts de l'œuvre milletienne jusqu'à ses textes les plus récents, trouve peut-être la justification de sa longévité dans sa labilité même. Matière abjecte qui suscite la fascination aussi bien que le dégoût, sacrée – c'est-à-dire maudite en même temps que sainte – elle épouse depuis des années les méandres de la pensée milletienne, parfois difficile à saisir, en particulier lorsqu'elle touche aux questions politiques. C'est que, dénonçant

¹ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982. Angenot constate d'ailleurs que « l'obsession scatologique est presque universellement répandue dans la polémique » et envisage la coprolalie comme « un substitut verbal de la défécation » (lire p.271-273).

² *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.53-54.

³ *Fatigue du sens*, p.104.

une société liquide et renvoyant ses adversaires à l'infamie de l'excrément, Millet n'hésite pas à jouer lui-même de cette liquidité afin de se dérober aux reproches qu'on peut lui faire. Refusant tout rôle politique et reprochant à ses adversaires d'avoir fait de lui un paria, un rebut du monde littéraire, il fait preuve d'une mauvaise foi certaine, qui ne parvient pas à effacer la responsabilité de l'écrivain.

a. *Millet, écrivain liquide*

Nombreux sont les critiques qui ont accolé à Richard Millet des étiquettes politiques : « raciste »¹, « fasciste »², « néo-facho »³, écrivain « d'extrême droite »⁴. Pourtant, loin de ces qualificatifs visant tous à souligner le durcissement incontestable de ses idées, l'écrivain cultive l'image d'un auteur insaisissable, d'un être à l'identité liquide, un presque-fantôme qui regarde le monde depuis ses marges. Les mésaventures scatologiques que Millet relate sur son propre compte ou sur celui de ses personnages apparaissent alors comme les symptômes d'une essence labile, polymorphe, prête à s'échapper pour ne laisser de l'écrivain qu'une coquille vide. Dans *Désenchantement de la littérature*, Millet se présente ainsi comme « [u]n corps solitaire, donc, et qui s'expose, le [corps de Millet lui-même] quasi invisible et néanmoins pesant, entré dans un processus d'effacement, comme tout corps d'écrivain »⁵. Au moment de l'affaire Millet, les journalistes s'étonnent d'ailleurs de rencontrer un homme calme et d'une grande courtoisie, décrit comme tel par ses pairs, loin de la fureur vindicative de ses textes les plus polémiques⁶. Delphine Descaves, qui a mené les entretiens de *Harcèlement littéraire* avec Thierry Cécile, note elle aussi qu'ils ont été confrontés avec Richard Millet à « deux voix » :

[...] douce, lors des échanges oraux, durant lesquels le ton était mesuré, conciliant, d'une tranquille assurance, cette voix, lors de la réécriture de certains passages, s'est faite plus pamphlétaire et polémique. De la calme courtoisie pouvait surgir l'emportement, la douceur orale s'estompait pour céder la place à une parole plus rageuse. Nous en avons éprouvé de l'étonnement, de l'embarras parfois, un peu déstabilisés par cette forme de dualité qui s'est révélée à nous [...].⁷

¹ *De l'antiracisme comme terreur littéraire* est une réponse aux accusations de racisme faites à Millet à la fin des années 2000 et au début des années 2010.

² Annie Ernaux, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, 10 septembre 2012.

³ Dossier « Les néo-fachos et leurs amis », *Le Nouvel Observateur*, 20 septembre 2012

⁴ Nelly Kapriélian, « Richard Millet : la banalisation de l'idéologie d'extrême droite », *Les Inrockuptibles.fr*, 19 septembre 2012.

⁵ *Désenchantement de la littérature*, p.17.

⁶ David Caviglioni, « Richard Millet, le kamikaze », *Le Nouvel Observateur*, 5 septembre 2012.

⁷ Richard Millet, *Harcèlement littéraire : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécile*, Gallimard, 2005, p.16.

Ainsi, loin de revendiquer le statut de polémiste, loin de s'inscrire dans quelque mouvement politique que ce soit, Millet revendique sa singularité. Pour faire taire ses accusateurs, son premier argument consiste à dire qu'il n'a « jamais voté, n'étant même pas inscrit sur les listes électorales »¹ : « je ne vote pas ; je ne "débats" pas, je ne joue pas le jeu démocratique »², confirme-t-il dans *Solitude du témoin*. Quant à Bugeaud, il se fait fort de n'être

[...] d'aucun parti, ni avoir jamais voté, ni [s]'être acoquiné avec personne, au sein d'une solitude intellectuelle et physique qui est [...] la vraie condition de l'écriture, et qui [lui] permettait de voir le monde tel qu'il est et non tel qu'on voudrait qu'[il] le voie, surtout dans sa laideur³,

dans une déclaration bien proche de celle que fait Millet lui-même dans *Fatigue du sens*, où il se présente une fois encore comme

n'ayant jamais été inscrit sur une liste électorale, et donc n'ayant jamais voté ; ni anarchiste ni marginal, ni réactionnaire ni oiseau de malheur : celui qui ne fait point partie du sujet collectif qu'est une nation, par méfiance envers l'illusion démocratique comme par l'horreur que m'inspire l'innombrable de l'espèce humaine.⁴

Bien souvent, l'écrivain renvoie ainsi dos à dos la gauche et la droite, déclarant que « la droite est aussi con que la gauche »⁵, comme Bugeaud rejette la gauche et la droite « dans leur objective complémentarité, et le système auquel elles ressortissent : la démocratie »⁶. « Je suis aussi loin du pathos identitaire que des fariboles "citoyennes" »⁷, affirme Millet d'une autre manière. L'écrivain revient particulièrement sur cette idée dans *L'opprobre*, essai paru un an après *Déchristianisation de la littérature*, qui lui a valu de nombreuses critiques. Pour clarifier sa pensée, il déclare : « si je dis que tout le monde est de gauche, sauf moi, cela ne signifie pas que je sois de droite, mais que je ne suis jamais là où l'on voudrait m'assigner, pas même en tant qu'"écrivain". Je n'ai de résidence qu'ailleurs »⁸. Son but est ainsi d'écrire « dans la défaite de toute idéologie, idée reçue, appartenance sociale, certitude [...] »⁹. C'est pourquoi il se réclame de Roland Barthes, dont il prétend hériter la « méfiance, sinon le dégoût du "discours" politique, et surtout (ce sont les plus militants, donc les plus "fascisants") des discours

¹ *Journal*, t.II, 6/IX 1995, p.28.

² *Solitude du témoin*, p.77. Un peu plus loin, il confirme : « je me veux a-social, non démocrate, n'ayant jamais voté ni cru à la comédie littéraire » (p.136).

³ *La confession négative*, p.317.

⁴ *Fatigue du sens*, p.42. Dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Millet récuse une fois encore l'accusation de « réac » (p.29-30).

⁵ *Journal*, t.II, 2/III 1996, p.50. Millet critique ainsi « la gauche caviar comme les petits "rebelle" de droite, tendance *Figaro Magazine* » *Journal*, t.II, 8/I 1998, p.118.

⁶ *La confession négative*, p.317.

⁷ *Fatigue du sens*, p.26.

⁸ *L'opprobre*, p.81. Il fait alors sienne la phrase de Léon Bloy : « Je ne suis ni dreyfusard ni antidreyfusard. Je suis anti-cochon » (p.79).

⁹ *Ibid.*, p.160.

minoritaires »¹. Cet « instinctif dégoût de toute idéologie, de tout parti, de tout militantisme »², Millet le répète dans sa « Lettre à Philippe Sollers sur la Haine et sur le Diable ».

Ainsi Millet récuse-t-il toutes les étiquettes qui lui sont accolées. Taxé de racisme, à l'époque des chroniques de Marc Fournier dans *Recueil*, il note dans son *Journal* :

*Pourquoi pas antisémite, nazi, ou dératiseur, tant qu'on y est ! Raciste, moi qui aime la langue arabe, qui ai découvert l'« autre » à 6 ans, à Beyrouth, en la personne de Mariam et Moïse Hazan, et de tant d'autres Libanais de confessions diverses, qui défends l'idée d'une francophonie active, décentrée, appartenant à ses locuteurs mêmes, et qui ai toujours pensé que c'est un titre d'orgueil pour la France de compter sur son sol la première communauté juive d'Europe. On extravague. Michon me dit qu'il m'aime beaucoup, malgré nos divergences politiques (il est donc de gauche, comme tout le monde) [...]*³

Millet brandit ici un argument qui contribuera beaucoup à troubler les commentateurs : c'est que, critiquant l'immigration maghrébine et l'« islamisation »⁴ de la France, Millet est aussi un chantre de l'Orient, auteur d'un *Dictionnaire amoureux de la Méditerranée*, parlant arabe et clamant dans de nombreux textes son amour pour le Liban de son enfance. Il rejette également les étiquettes de « conservateur ou réactionnaire », sous prétexte qu'elles supposent « un point de vue optimiste ou progressiste »⁵ qui n'est pas le sien. Millet se veut finalement insituable, s'amusant dans *L'opprobre* de ses propres contradictions :

*Corrézien ? Ma famille paternelle est de Toulouse. Catholique ? Mon père est protestant et j'ai été élevé dans le puritanisme. Provincial ? J'ai grandi au Liban. Puriste ? J'ai été élevé dans plusieurs langues. Écrivain ? J'écris dans le deuil du compositeur que je n'ai pas été, mais musicien avant toute chose. Raciste ? J'aime l'idée qu'il existe d'autres races. Nationaliste ? J'aime les frontières, par souci de les franchir, de me réfugier ailleurs. Réactionnaire ? Je ne voudrais vivre à aucune autre époque du passé et ne regretterai nul futur. Je n'ai que la nostalgie de certains êtres. J'habite cette forme d'espoir qu'est le dévoilement de la vérité.*⁶

S'indignant du fait que l'« immigration de masse » menace son identité française, Millet s'ingénie par ailleurs à brouiller le portrait qu'il offre de lui-même, dont la complexité est censée traduire aussi celle de sa pensée. Ainsi l'écrivain peut-il se plaindre qu'on ne le lise pas, ou qu'on le lise mal⁷, les analyses que l'on fait de ses œuvres étant systématiquement jugées

¹ *Le sentiment de la langue*, p.83-84.

² « Lettre à Philippe Sollers sur la Haine et sur le Diable », p.93. Bugeaud ne dit pas autre chose : « C'était le militantisme qui m'était détestable, et la naïveté, l'enthousiasme, la foi en des lendemains meilleurs, oui, tout cela était le comble de l'abjection pour moi qui, depuis que j'avais été arraché à une communauté (celle de Siom, certes à l'agonie, mais riche encore de personnages forts ou savoureux) pour être confronté non pas à une autre mais à la masse, ne croyais qu'à l'expérience individuelle ou intérieure, comme disait Bataille que je découvrais à ce moment [...] » (*La confession négative*, p.333-334).

³ *Journal*, t.II, 22/III 1995, p.16.

⁴ Dans *Intérieur avec deux femmes*, il parle de « l'immigration massive et fortement islamisée » qui menace d'après lui l'Europe (p.52-53).

⁵ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005, p.15.

⁶ *L'opprobre*, p.120.

⁷ Millet regrette par exemple que « sans [l']avoir lu, on [veuille] faire de [lui] un idéologue d'extrême droite », un « fasciste » (*Solitude du témoin*, p.135-136). Cet argument est brandi, en particulier, lors de l'affaire Breivik.

erronées. Dénonçant une société liquide, dans laquelle les êtres n'ont plus aucune consistance, Millet construit donc paradoxalement l'image d'un être si insaisissable qu'il finit par se présenter comme « l'anti-Millet », n'existant que par la négation de tout ce que l'on voit en lui : « décliniste, réac, nostalgique, raciste, fasciste, misogyne, nauséabond, islamophobe, sioniste, catho, veganophobe, hostile à la cause animale, etc. »¹.

Le seul point de vue que Millet revendique est celui « de l'écrivain »², point de vue singulier d'un homme qui se poste « à la lisière, à l'orée »³ : « C'est en écrivain que je parle, écrit-il, c'est-à-dire hors idéologie »⁴. En effet, dans « une "civilisation" où tout le monde [...] est "de gauche" », l'écrivain, n'est nulle part, « insituable hapax dans cette totalité consentante »⁵. Les mentions et insultes scatologiques confirment d'ailleurs cette impression : appartenant aux domaines de l'excès et du métaphorique, elles traduisent un point de vue subjectif, parfois volontairement outré, qui font souvent passer Millet pour un provocateur. Quant au choix de la forme fragmentaire, depuis *L'opprobre*, il pourrait confirmer l'impression que Millet ne cherche pas à élaborer un système de pensée, mais se contente d'observations survenant au gré de ses expériences. Le discours politique et social qu'on y trouve est ainsi réduit à une pure subjectivité, incontestable en tant que telle, comme Millet cherche souvent à le présenter. Il affirme ainsi dans *Le dernier écrivain* ne parler « que de [lui] »⁶ et note, au début de *Fatigue du sens* : « 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 »⁷. En outre, Millet se pose désormais moins en romancier qu'en « témoin »⁸, en observateur du monde contemporain livrant des chroniques, en moraliste, voire même parfois en philosophe. C'est ainsi qu'il justifie certains de ses « constats » sociaux, introduisant dans ses propos une certaine modération qui entre en contradiction avec les saillies pamphlétaires, comme dans ce passage, extrait de *Fatigue du sens* :

Je n'écris pas ici contre les immigrés, les races, les ethnies, les étrangers, l'islam, etc. Je ne suis d'aucun parti, et je n'oublie pas qu'un homme est un homme, quand il n'est pas que cela, et donc

¹ *L'Anti-Millet*, dans *Français langue morte*, op.cit., p.158.

² *Le dernier écrivain*, p.27.

³ *L'opprobre*, p.87.

⁴ *Fatigue du sens*, p.81.

⁵ *Le dernier écrivain*, p.28.

⁶ *Ibid.*, p.23.

⁷ *Fatigue du sens*, p.11.

⁸ « Je suis un témoin qui avance sur le théâtre des opérations », déclare Millet dans *Solitude du témoin* (p.29). Cette affirmation apparaît dès *Ma vie parmi les ombres* : « Je suis un témoin, une sorte de veilleur funéraire. », déclare Bugeaud (p.174) Il est intéressant de constater que Millet applique ces mots mêmes à l'œuvre polémique de Louis-Ferdinand Céline, dont il est pourtant difficile de nier la portée politique ! « « Après le *Voyage et Mort à crédit*, déclare Millet, Céline vaut surtout pour ses jugements littéraires et moraux, et alors il faut entendre sa condition de « chroniqueur » comme celle de témoin, c'est-à-dire de moraliste » (*L'opprobre*, p.44). Dans les *Cahiers de Damas*, il entend qu'on le considère « en écrivain, soit en témoin, en chroniqueur » (p.16).

*ce cloaque d'incertitude dont parle Pascal. Je veux dire simplement le cauchemar qu'est devenu l'immigration de masse, pour les immigrés comme pour les autochtones, fussent-ils eux-mêmes d'anciens immigrés.*¹

Tout se passe comme si Richard Millet invitait le lecteur à ne pas prendre au sérieux son discours politique sous prétexte qu'il ne se soucie finalement que de style.

Or, le lecteur est d'autant plus tenté d'obéir à l'écrivain que ce dernier fait souvent mine lui-même de ne pas se prendre au sérieux, en particulier lorsqu'il s'acharne à se mettre en scène aux toilettes ou face aux pires difficultés digestives. Évoquant son voyage au Pérou avec Paul Ochtakovsky-Laurens en 1998, Millet ne se contente pas de retranscrire dans son journal, qu'il veut visiblement littéraire, et dont il imagine sans doute qu'il sera un jour publié, leurs conversations littéraires, notamment sur Emmanuel Carrère. Il mentionne à dessein un épisode moins glorieux, survenu lors de la visite du Machu Picchu, lorsque, pris d'un mal de ventre irrépressible, il tente de se soulager dans des buissons mais se voit surpris par un groupe d'Indiens qui le contraignent à se retenir jusqu'à ce qu'il atteigne le restaurant². Derrière les saillies catastrophistes souvent grandiloquentes se cachent ainsi bon nombre de passages dans lesquels l'écrivain fait preuve d'un sens véritable de l'autodérision, voire de l'autocritique. Cette veine apparaît déjà dans *Intérieur avec deux femmes*, dans lequel il livre, à travers Pascal Bugeaud, un autoportrait sans complaisance :

*[...] je me disais qu'à plus de cinquante ans, je n'avais plus grand-chose pour plaire, moi non plus, avec mon visage épaissi, mes yeux cernés, un ventre que mon goût de l'alcool ne contribuait pas à faire maigrir, ma calvitie et quelque chose de fade dans mon expression – rien de remarquable, sinon, peut-être, des épaules plutôt larges, et la volonté de passer inaperçu.*³

Bugeaud a bien conscience d'être « un homme peu sympathique »⁴, et sait que ses remarques sur le christianisme, « sur les femmes, sur l'islam ou sur la décadence de l'Europe » agacent, qu'on peut s'en trouver « blessé »⁵, et considérer qu'elles n'ont pas leur place dans un roman ; il envisage même de « répudier » ce qu'il a écrit, de « [s]e renier [lui]-même afin d'avancer »⁶. C'est toutefois dans *Une artiste du sexe* que Millet prend le plus de distance avec sa posture d'écrivain. Son double Pascal Bugeaud y est relégué au rang de personnage secondaire et se trouve décrit comme « un ours »⁷, un « naufragé de l'amour conjugal »⁸ qui « pose à l'écrivain

¹ *Fatigue du sens*, p.16.

² *Journal*, t.II, 30/VI 1998, p.149-150.

³ *Intérieur avec deux femmes*, p.21.

⁴ *Ibid.*, p.57.

⁵ *Ibid.*, p.79.

⁶ *Ibid.*, p.40-41.

⁷ *Une artiste du sexe*, p.67.

⁸ *Ibid.*, p.117.

et pense à la postérité, même dans ses anecdotes »¹. Le jeune écrivain Sebastian moque d'ailleurs avec indulgence ses « formules excessives »², considérant qu'il est « plus un ennemi du genre humain qu'un cynique. C'est pourquoi il est drôle... »³. Toutefois, il n'aime pas son rire qui semble « se moqu[er] du monde »⁴, et finit par réaliser que Bugeaud est un « personnage bien moins intéressant qu'[il] ne le croyai[t], et sans doute pervers comme l'est tout orphelin devenu écrivain : un enfant somme toute gâté par les femmes et qui ne supportait que la compagnie de ces dernières »⁵. La figure de l'écrivain en prend pour son grade, et cette capacité à l'autocritique est assez ancienne, puisqu'elle apparaît à plusieurs reprises dans le *Journal*. Citons ces deux entrées, à titre d'exemple :

Déjà enlisé dans ta propre rhétorique : « vide », « absence », « excès », « fascination », etc. ⁶

*Installé dans ma petite existence, en banlieue, bernard-l'hermite autiste, je me donne tout entier à l'écriture : travail d'aveugle, au cours duquel je me confie à l'instinct, à la connaissance obscure. Ouais... Et si tout ça c'était du pipeau, et moi un petit-bourgeois marinant dans sa névrose, ses songes creux – une vulgate héritée de Mai 68 : insupportable.*⁷

Millet dit avoir « peu de goût pour les idées générales » et se « défier des métaphores et des discours catastrophistes »⁸, de sa « propension à l'effacement, à l'échec, au renoncement »⁹. Sur le point de conclure *Langue fantôme*, il se demande « s'il n'y aurait pas chez [lui] une forme de lassitude [...] et si, à l'âge auquel [il est] parvenu, [s]es propos n'obéiraient pas au désenchantement, voire [...] à une manière de dépression qui fausserait [s]on jugement »¹⁰. « Je suis peut-être entré dans l'injustifiable »¹¹, suggère-t-il même dans le récent *incipit* de *Déchristianisation de la littérature*. S'il admet parfois ses excès, il revendique par ailleurs sa « sincérité »¹². Toutes ces déclarations donnent de Millet l'image d'un écrivain qui, loin d'être enferré dans ses représentations, est capable de se moquer de lui-même et d'amorcer une autocritique. Elles relèvent d'une stratégie qui invite le lecteur à croire Millet, lorsqu'il écrit qu'il ne fait pas de politique.

¹ *Ibid.*, p.172.

² *Ibid.*, p.26.

³ *Ibid.*, p.73.

⁴ *Ibid.*, p.73.

⁵ *Ibid.*, p.220.

⁶ *Journal*, t.I, 25/III 1973, p.22.

⁷ *Ibid.*, 18/X 1993, p.319.

⁸ *Le dernier écrivain*, p.23.

⁹ *Ibid.*, p.37.

¹⁰ *Langue fantôme*, p.87.

¹¹ *Déchristianisation de la littérature*, p.9.

¹² *Fatigue du sens*, p.16. Dès le début de l'essai, Millet note d'ailleurs : « Je me prétends l'être le plus sincère du monde » (p.13).

L'écrivain présente d'ailleurs un dernier argument, celui de l'ironie : « on a tort de me voir en aigri ou en cynique : je vis dans une forme supérieure de l'ironie »¹, affirme-t-il dans *L'opprobre*. Millet s'oppose en cela, nous y reviendrons, à ce qu'il nomme « postlittérature » et dont les caractéristiques sont pour lui « l'esprit de sérieux et le moralisme »². Dès *Le sentiment de la langue*, Millet attire l'attention du lecteur sur l'ironie qu'il cherche à instiller dans ses textes : « ce livre dessine à la longue une sorte d'involontaire autoportrait dont il n'est pas inopportun de proposer une lecture ironique, l'ironie étant peut-être, avec la méditation, la seule lumière dans laquelle travailler au crépuscule »³, note-t-il dans l'*Avant-propos*. « Soyons donc ironique », lance-t-il dans *Désenchantement de la littérature*, comme une injonction, l'ironie étant pour lui un élément indispensable à tout roman⁴, au même titre que l'humour, celui-là même qu'il est heureux de découvrir lors d'une lecture à voix haute du *Goût des femmes laides*⁵. Ainsi lorsque Bugeaud, après avoir évoqué la liesse provoquée par l'effondrement des tours du World Trade Center au Liban, puis considéré que les attentats du 11 septembre constituent un événement « insignifiant » dès lors qu'il est avant tout cinématographique, déclare que, « d'une certaine façon, l'événement important de 2001, celui que nous avons à déplorer, ayant été selon moi la mort accidentelle de l'écrivain allemand W.G. Sebald »⁶, le lecteur peut d'abord considérer que ce jugement n'engage que Bugeaud, et non son auteur ; ou bien, admettant que le personnage se fait ici le porte-parole de la pensée de Millet, il est tenté de considérer que sa déclaration est avant tout provocatrice, sans doute ironique, et qu'elle révèle une fois encore le point de vue d'un l'écrivain, qui place la littérature au-dessus de tout. Attaqué pour son *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, c'est d'ailleurs l'argument de l'ironie que Millet brandit pour sa défense. La tribune qu'il publie dans *Le Point*, intitulée « Pourquoi me tuez-vous ? » commence par ces lignes :

*Je croyais l'ironie une vertu française et l'une des choses du monde les mieux partagées ; l'affaire qui se déroule en mon nom m'apporte la preuve du contraire, avec la haine politico-littéraire et le lynchage, autres vertus nationales.*⁷

Cette ironie est finalement la seule erreur qu'il concède :

Je peux reconnaître que le titre, dont l'ironie, pourtant démontrée, espérais-je, par l'épithète littéraire, n'a pas été perçue, ou est passée sous silence, ce titre n'est pas heureux ; et, si j'avais quoi

¹ *L'opprobre*, p.24.

² *Langue fantôme*, p.40.

³ *Le sentiment de la langue*, p.11.

⁴ « [...] pas de roman sans pivot sentimental, ni ironie » (*Journal*, t.II, 11/IX 1997, p.105).

⁵ *Déchristianisation de la littérature*, p.31.

⁶ *La fiancée libanaise*, p.302-303.

⁷ Richard Millet, « Pourquoi me tuez-vous ? », *Le Point*, 12 septembre 2012. L'argument de l'ironie apparaît également dans l'article qui rend compte de son entretien avec Aude Lancelin (Aude Lancelin, « Richard Millet, tragédien et martyr », *Marianne*, 15 septembre 2012) et dans son texte « Une cabale des dévots » (art.cit.).

*que ce soit à regretter, ce serait donc que, tombant sous le coup du grand sérieux idéologique, cette ironie et certaines de mes formules aient pu blesser des lecteurs soucieux de vérité, surtout en Norvège.*¹

Force est pourtant de constater, avec Annie Ernaux et Ivan Jaffrin, que cette ironie est restée insaisissable. S'il faut comprendre le titre à l'envers, alors Millet ne fait pas l'éloge, mais le blâme d'Anders Breivik. Or, ce n'est pas du tout l'objet de son livre qui, on l'a vu, cherche plutôt à explorer les causes familiales, sociales et politiques qui ont poussé l'assassin à commettre un crime dont il semble finalement n'être pas totalement responsable ; ou bien l'on considère que ce n'est pas un éloge politique, mais un éloge littéraire que Richard Millet a voulu écrire : mais il explique lui-même que Breivik est resté un écrivain en puissance, et que son *pensum* politique est absolument indigeste ; est-ce à dire que son geste littéraire, c'est son crime ? C'est ce que semble soutenir Millet sur i-Télé face à Marc Fauvelle et Léa Salamé², mais cela contredit une fois encore la thèse d'un titre ironique. On en revient alors à l'hypothèse d'un éloge sincère, en ce que Breivik a, selon Millet, le mérite de révéler les failles de la politique migratoire européenne. Quant à l'ironie dans ses autres textes, elle est loin d'y tenir un rôle central, et si le style d'un Houellebecq peut accorder à l'humour sous toutes ses formes une place maîtresse, celui de Millet reste, malgré quelques saillies grinçantes, bien plus sérieux, voire élégiaque. Millet n'a donc pas tort de déplorer que personne n'ait su comprendre son titre, à moins qu'il ne fasse preuve, dans cette affaire, d'une certaine mauvaise foi³, qualité qui permettra peut-être, si l'on veut bien la considérer avec sérieux, de dépasser le constat de la complexité de la pensée et de la posture de l'écrivain.

b. Autoportrait de l'écrivain en bouc-émissaire – de l'usage de la mauvaise foi

Le premier acte de mauvaise foi de Millet consiste à se présenter comme une victime de la société, un paria injustement mis à l'écart par le flot d'immigrés, le monde de l'édition et les médias, rejet dont l'humiliation scatologique dont sont victimes bon nombre de ses personnages est l'une des figures métaphoriques. L'argument est brandi dès 2005. Dans *Le dernier écrivain*, il se dit « seul contre [vous] tous, le minoritaire même : blanc, mâle, "Français de souche",

¹ *Ibid.*

² Entretien avec Marc Fauvelle et Léa Salamé, I-Télé, 30 août 2012.

³ Maxime Decout, *En toute mauvaise foi : sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, 2018.

catholique, hétérosexuel »¹, selon un autoportrait repris sur le plateau de *Ce soir ou jamais* en 2012 et qu'il conclut cette-fois-là par un « J'ai tout contre moi » qui fait murmurer à une invitée : « J'ai envie de dire, tout pour vous ! »². L'écrivain a en effet l'audace de recenser tous les traits de la majorité dominante et d'en faire, dans son goût pour le paradoxe, l'origine même de sa faiblesse, lui qui estime que, dans la culture de la repentance propre à la société postcoloniale, « la race blanche [est] coupable, exclusivement, de tous les maux »³. Millet se dit hanté par la question identitaire parce que, d'après lui, seules les minorités ont le droit aujourd'hui de revendiquer leurs spécificités ethniques, religieuses ou culturelles, tandis que lui ne peut rappeler les racines chrétiennes de l'Europe sans être considéré comme fasciste. Dans le combat qu'il mène, il n'est pas l'attaquant, mais l'attaqué :

*Je me situe dans une logique de guerre où l'ennemi n'est pas l'autre impossible ni mon miroir négatif, mais cela même qui me nie et à qui je dois échapper en étant moi-même jusque dans cette impossibilité ou cette absence majeure [...] qu'on appelle encore un écrivain.*⁴

écrit-il dans en *Fatigue du sens*. La chronique « Riposte nucléaire : fantaisie dans le goût de Jonathan Swift », est une bonne illustration de l'humour noir dont Millet fait parfois preuve, mais aussi de sa logique de victimisation. Millet s'y met en scène en agent radioactif contaminant non sans plaisir une femme enceinte « dont [il] ne précisera[i] pas la race », bruyante et agressive, qui s'est pressée contre lui dans le RER avec sa nombreuse progéniture. Il revient en effet de l'hôpital où il a subi une scintigraphie et, se

*rappelant qu'[il] était[t] radioactif et censé de ne pas [s]'approcher, pendant dix heures, d'enfants ni de femmes enceintes, [il] se mi[t] soudain à jubiler que cette pondeuse et ses monstres se pressent sans ménagement contre [lui], qui [...] répondai[t] à la guerre des ventres par une silencieuse riposte nucléaire.*⁵

Il faut d'abord noter que l'outrance parodique de ce passage ne parvient pas à masquer la violence intrinsèque qui s'y exprime. Par ailleurs, Millet devient ici l'agent involontaire d'une guerre qu'il n'a pas provoquée, dont il est même une des victimes, et qui justifie l'attaque dont il se rend coupable. Son combat contre le « totalitarisme mou » des démocraties occidentales et le discours mensonger des politiques et des médias est lui aussi présenté comme le résultat

¹ *Le dernier écrivain*, p.28. L'énumération revient dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire* : « Français de souche et de race blanche, hétérosexuel, catholique [...] » ; Millet estime en effet être devenu « minoritaire, sur le plan racial, culturel, religieux » (*De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.28 et 21). Dans *Français langue morte*, il répète : « Je suis, redisons-le, un écrivain français de race blanche, de religion catholique, de sexe masculin et qui n'admet d'autre sexe que le féminin. » (p.27). Voir également *Arguments d'un désespoir contemporain*, p.19.

² *Ce soir ou jamais*, 7 février 2012.

³ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.13.

⁴ *Fatigue du sens*, p.88.

⁵ « Riposte nucléaire : fantaisie dans le goût de Jonathan Swift », chronique n°39, 17octobre 2015.

d'une persécution. Millet se compare ainsi volontiers à un dissident¹ de « l'ère soviétique »², « inquisitrice, néo-stalinienne »³ à laquelle nous sommes parvenus, faisant de *Charlie Hebdo* le petit « frère » de la Pravda⁴ et de ses propres accusateurs des « héritiers » de Staline⁵, quand il ne se moque pas du « lyrisme soviétique »⁶ de Jack Lang. Il se réfère aussi fréquemment à Soljenitsyne⁷, Chalamov⁸, ou encore à Kravtchenko⁹ dont Louise Bugeaud expose le *J'ai choisi la liberté* dans la vitrine de son magasin. À l'inverse, les « auteurs » qui se plient à la doxa antiraciste font le choix de « la collaboration »¹⁰, l'antiracisme étant présenté comme une nouvelle forme de « fascisme »¹¹ et l'idéologie du « métissage racial » devant être condamnée, « au même titre que les lois raciales du troisième Reich »¹². À ses yeux, « le capitalisme mondialisé est le véritable héritier du nazisme »¹³. Par ces analogies historiques orientées, Millet se pose en résistant dans une époque qui rappelle selon lui les régimes totalitaires du XX^e siècle.

Victime, Millet l'est en partie de ce qu'il a nommé la « cabale de dévots »¹⁴ et qui s'est abattue sur lui en 2012, à la publication de son *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, selon, écrit-il, une « vieille pratique stalinienne qu'Albert Camus dénonçait déjà dans un article de 1957, "Le socialisme des potences", à propos de l'écrasement de l'insurrection hongroise »¹⁵. Cette année-là, l'écrivain subit les conséquences concrètes et véritables d'une tribune lancée par Annie Ernaux et signée par cent écrivains, puisqu'il est contraint de démissionner du comité de

¹ Ivan Jaffrin note que lors de « l'affaire Millet », *Valeurs actuelles* joua sur cette corde dans un dossier consacré aux « lyncheurs », dans lequel figurait notamment un article de François Bousquet intitulé « Qui veut lyncher les dissidents ? ». (Ivan Jaffrin, « L'affaire Richard Millet ou la critique radicale de la société multiculturelle », *CONTEXTES*, Varia, 31 octobre 2015, p.29. [En ligne] <http://journals.openedition.org/contextes/6100>, consulté le 03 août 2021).

² *Fatigue du sens*, p.65. Voir aussi la page 122.

³ *Journal*, t.III, 14/IX 2000, p.75. La référence au stalinisme revient dans *Arguments d'un désespoir contemporain*, p.15 et 17.

⁴ Richard Millet, « Nous autres croisés », chronique n°14, 28 février 2015.

⁵ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.40. Millet y parle aussi de la « soviétisation syndicale » de la France (*ibid.*, p.81).

⁶ Richard Millet, « La littérature en France depuis 1980 », leçon inaugurale, deuxième partie, 7'45, 21 janvier 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Cc4KN6c-MFc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2-ymD9hqzDu-ZDNTWQv6Owm-rQw1xQOZDISIxDKC6TzaKj4Pqf9JbOwv0>.

⁷ *Désenchantement de la littérature*, p.16 ; *L'Enfer du roman*, p.109 ; *Solitude du témoin*, p.126 ; *Cahiers de Damas*, p.137.

⁸ Richard Millet, *L'enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010 p.109 ; *Solitude du témoin*, p.126 ;

⁹ *Ma vie parmi les ombres*, 343. Rappelons que l'épicerie de Louise a été pillée par les résistants communistes à la fin de la guerre.

¹⁰ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.11.

¹¹ *Ibid.*, p.89.

¹² *Désenchantement de la littérature*, p.34.

¹³ *Déchristianisation de la littérature*, p.35.

¹⁴ « Une cabale des dévots », *op.cit.*

¹⁵ Richard Millet, *Lettre aux Norvégiens sur la littérature et les victimes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014, p.13.

lecture de Gallimard, « ce qui revenait à [l]e tuer symboliquement »¹. Il continue ses activités d'éditeur, mais n'est plus le bienvenu dans les locaux de Gallimard, si bien qu'il travaille désormais dans la solitude de sa maison. Toutefois, il est important de noter que Millet se vit en réprouvé du milieu littéraire germanopratin bien avant l'« affaire Millet », et avant même la mésaventure de *Recueil*, en 1994. La simple relecture du programme *incipit* de *L'innocence* permet aujourd'hui de prendre la mesure de la logique victimaire dans laquelle l'écrivain s'est toujours inscrit : « Je finirai sans doute dans l'opprobre »², commence en effet le narrateur du deuxième roman de Millet, paru en 1984. Cette déchéance sociale passe par une déchéance physique et l'écrivain et ses doubles vivent la souffrance de la honte jusque dans leur chair. Millet, qui considère ainsi que les signataires de la tribune d'Annie Ernaux se sont attaqués à son « corps lui-même »³, déclarait déjà dans son opuscule *De l'antiracisme comme terreur littéraire* que

[s]'opposer à cette idéologie dominante revient à endosser un habit d'infamie ou de gloire quand bien même on aurait toute sa vie réprouvé dans les racistes, les antisémites, les anticléricaux, les rigoristes et les athées la même bêtise, le même refus de penser, la même haine.⁴

Or, cette haine répond d'après lui à un « besoin d'excréter »⁵ éprouvé par ses détracteurs, la métaphore scatologique paraissant dénoncer ici un usage incontrôlé de la parole médiatique, mais aussi une véritable volonté de nuire, de souiller. Quant à ses personnages de fiction, ils vivent bien souvent « l'opprobre » au travers d'épisodes scatologiques, se trouvant un jour humiliés par des maux de ventre qui les contraignent à exposer publiquement le fruit de leurs entrailles et les transforment en parias. Dans *Le sommeil des objets*, Millet identifie d'ailleurs les bruits corporels comme source de « l'opprobre. Ceux du ventre sont les plus inacceptables, notamment le rot, et surtout le pet »⁶, note l'écrivain dans *Le sommeil des objets*. Millet dresse donc très tôt dans son œuvre, et bien avant les différentes affaires publiques qui le placeront à la marge du milieu éditorial, un portrait de l'artiste en réprouvé. En 2005, dans *Le dernier écrivain*, il considère qu'il a déjà connu « l'opprobre »⁷ qui donnera son titre au recueil de fragments publié trois ans plus tard. Accusé de racisme, Millet, pour qui la lecture de René Girard a été si importante, se voit au début des années 2010 comme « un des écrivains français

¹ *Ibid.*, p.69.

² *L'innocence*, p.9. A dix ans, l'écrivain Sirieix considère lui aussi que l'« opprobre des défaites » a plus d'intérêt que « l'éclat des victoires » (*L'écrivain Sirieix*, p.201).

³ *Ibid.*, p.68.

⁴ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.12.

⁵ Richard Millet, *Lettre aux Norvégiens sur la littérature et les victimes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014.

⁶ Richard Millet, *Le sommeil des objets : notes sur le rebut*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2016, p.81.

⁷ *Le dernier écrivain*, p.12.

les plus détestés »¹, un bouc émissaire victime de « l'unanimité violente, moteur de la recomposition de l'ordre social »². Revenant sur la définition de son identité, Millet écrit ainsi, avant l'« affaire » qui porte son nom : « Je ne suis pas l'*autre* de l'immigré, ni le *même* des plumitifs français, encore moins un étranger parmi les autres ; je suis celui qu'on hait : un pur objet de haine »³. La question de la mise à l'écart est si profondément ancrée dans son œuvre que certains critiques ont pu voir dans l'escalade polémique dans laquelle l'écrivain s'est engouffré depuis 2007 un véritable « suicide littéraire », comme si Millet avait programmé depuis de longues années une mise à l'écart qui aurait été presque souhaitée. En pleine « affaire Millet », les journalistes font de lui un « réac suicidaire »⁴ dont ils s'étonnent qu'il ne se soit pas encore tiré une balle⁵, ou observent qu'il « paraît [...] s'épanouir pleinement dans son emploi de "suicidé de la société" »⁶.

Le deuxième acte de mauvaise foi dont Millet se rend responsable est de se présenter comme un pur écrivain, un témoin, alors qu'il publie des textes très politiques, tels que *Le Dernier écrivain*, *Désenchantement de la littérature*, *L'opprobre*, *Fatigue du sens*, *Langue fantôme*, *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, *Solitude du témoin*, ou encore *Déchristianisation de la littérature*. Comme le note Philippe Piedevache, ces textes qui parlent d'immigration, de terrorisme ou encore du déclin des démocraties occidentales, portent des titres emblématiques de cette mauvaise foi en ce qu'ils éludent systématiquement leur contenu politique pour mettre en avant des problématiques avant tout littéraires : il s'agit d'« obliger le lecteur à appréhender son *politiquement incorrect* non sous l'angle d'un engagement politique déterminé, mais comme l'expression d'un écrivain libre »⁷. « L'affaire Millet », autour de *L'Éloge littéraire d'Anders Breivik*, a bien montré les effets de cette stratégie car, malgré le contenu politique de la tribune d'Annie Ernaux, les débats médiatiques ont surtout tourné, après la démission forcée de Richard Millet du comité de lecture de Gallimard, perçue par bon nombre de commentateurs comme un « lynchage »⁸, autour de la question de la liberté d'expression de

¹ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.23.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.66-67.

⁴ Jérôme Garcin, « Breivik prix Goncourt ? », *Le Nouvel Observateur*, 17 août 2012.

⁵ Edouard Launet, « Richard Millet : soldat perdu », *Libération*, 5 septembre 2012.

⁶ Aude Lancelin, « Richard Millet, tragédien et martyr », *Marianne*, 15 septembre 2012. David Caviglioni parle quant à lui de « kamikaze », dans « Richard Millet, le kamikaze », art.cit..

⁷ Philippe Piedevache, « Posture polémique de Richard Millet », *Carnets*, Première Série - 3 Numéro Spécial | 2011, mis en ligne le 19 juin 2018. [En ligne] <http://journals.openedition.org/carnets/6424>, consulté le 5 août 2021.

⁸ C'est la position, notamment, de Pierre Jourde, pour qui « l'épuration est la plus mauvaise réplique à apporter à ces obsédés de la pureté. C'est leur répondre sur le même mode. ». Pierre Jourde, « Pourquoi je n'aurais pas signé le texte d'Annie Ernaux », [14 septembre 2012], dans *La culture bouge encore*, Paris, Hugo Doc, 2016, p.63-70.

l'écrivain. Ivan Jaffrin parle ainsi de la « contre-performance de la tribune d'Annie Ernaux »¹ qui, signée par des écrivains, et ayant abouti malgré elle à une décision d'ordre littéraire, n'est pas parvenue à contredire politiquement le discours de Millet. Elle semble finalement confirmer la déclaration que faisait l'écrivain dans son opuscule *De l'antiracisme comme terreur littéraire* :

*Ainsi la littérature reste-t-elle ce pour quoi l'on me hait – faute qu'on me lise. [...] ce qui me rend haïssable au parti dévot, c'est le fait de dire littérairement la vérité sur la France, notamment sur l'immigration extra-européenne [...].*²

La réaction d'Alexis Jenni, qui a reçu l'année précédente le prix Goncourt pour son *Art français de la guerre*, édité par Richard Millet, est à ce titre emblématique, puisque le romancier, qui avoue ne pas avoir lu le brûlot qui fait alors scandale, déplore que « quelque chose de littéraire soit lu comme un programme politique. C'est un homme qui se soucie avant tout de littérature »³. Certes, Millet y parle aussi de « l'enfer du roman », du déclin de la langue et de la littérature françaises, mais l'absence d'engagement politique personnel ne suffit pas à effacer la portée véritable de ses textes. Prenons-en pour preuve cet extrait de *Langue fantôme*, inséparable, selon Millet, de l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik*, et dans lequel l'écrivain se dit en guerre, précisant toutefois que

*[...] c'est le langage qui est le lieu véritable de cette guerre civile qui se déroule tout à la fois ouvertement (lynchages médiatiques et procès d'écrivains⁴) et dans le tour de passe-passe idéologique marqué par le renoncement à soi au profit de la divinisation politico-médiatique de l'Autre – de l'étranger, de l'immigré ou du sans-papiers, [...] dont le musulman est devenu la figure absolue au sein de la béatitude post-identitaire prônée par la Propagande [...] faisant du sujet une fiction babélisée, vouée à se dissoudre dans le flux indifférencié de l'« humain » transnational, transsexuel, bientôt transgénique.*⁵

Annonçant une guerre langagière, Millet soulève pourtant des problématiques politiques, sociales et culturelles multiples. Effectivement, le combat qu'il mène n'est qu'une métaphore, mais il ne se situe pas uniquement, contrairement à ce qu'il prétend, sur le plan purement littéraire.

Le troisième acte de mauvaise foi consiste pour Millet à user de son enfance libanaise, et de sa connaissance de l'arabe, pour réfuter toute accusation de nationalisme, de racisme ou de haine des musulmans. Comme il l'affirme dans son essai *Israël depuis Beaufort*, « Nul

¹ Ivan Jaffrin, art.cit..

² *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.72.

³ « Millet fait de la littérature, pas de la politique », entretien avec Alexis Jenni, propos recueillis par David Caviglioli, *Le Nouvel Observateur*, 3 septembre 2012.

⁴ Dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, paru au même moment, Millet évoque aussi les méthodes inquisitrices des antiracistes : « lynchage médiatique, condamnation judiciaire, destruction de l'homme livre » (p.12). Millet se montre ici visionnaire, anticipant son propre sort – ou le provoquant.

⁵ *Langue fantôme*, p.84.

n'aime autant que moi la langue arabe, les gens, les paysages, du Proche-Orient »¹. Philippe Piedevache note ainsi très justement que « les origines » libanaises de Millet

*neutralisent l'attaque classique contre les réactionnaires auxquels Millet est assimilé : le repli identitaire occidental aux relents racistes. Il y a donc bien, dans la tentation de l'Orient avec laquelle l'écrivain travaille son image, une manière de rendre la vie impossible à ceux qui veulent sans cesse lui faire des procès d'intentions. En singularisant sa position (et il est indéniable qu'elle est singulière, ne serait-ce que par les éléments biographiques qui en sont le terreau), Millet gagne un surcroît de légitimité dans la critique de la morale autorisée par le politiquement correct.*²

Autrement dit, Millet pourrait d'autant mieux critiquer l'immigration arabo-musulmane qu'il a grandi dans un Liban dont il a tant fait l'éloge. Auteur d'un *Dictionnaire amoureux de la Méditerranée*, Millet exprime en effet son amour de l'autre dans *Beyrouth ou la séparation* et *Un balcon à Beyrouth*, textes relativement anciens, puisqu'ils datent respectivement de 1986 et de 1994 : « L'arabe est pour moi la lumière de l'autre »³, écrit-il, décrivant le Liban comme un « creuset de langues, de vocables et d'accents, [qui] incitait à la tolérance »⁴. Lorsqu'il repense à ses jeux guerriers d'enfants dans Beyrouth, contre des bandes de garçons musulmans de quartiers plus populaires, il note avec compassion : « Je songe que nous nous battions contre des garçons qui allaient bientôt mourir »⁵. Le fait que le Liban soit souvent associé à la Corrèze, comme l'autre face de l'enfance, et donc des origines, mettrait aussi à mal les accusations de nationalisme. Des correspondances apparaissent souvent, sous la plume de Millet, entre les paysages de ces deux territoires pourtant si éloignés. Aussi le soldat Rebeyrolles, dans la nouvelle éponyme, éprouve-t-il un sentiment de nostalgie en observant la plaine de la Bekaa, qui lui rappelle la Corrèze⁶, à l'image de Millet qui, dans *Un balcon à Beyrouth*, multiplie les références à sa région natale, déclarant par exemple qu'il ne peut retrouver le bonheur éprouvé enfant face à un paysage entièrement brumeux, depuis le balcon d'un village situé au nord du Liban, que dans un grenier ou une chambre haute de Corrèze, par une pluie d'automne ou de printemps⁷. Les « hauts plateaux du Massif Central »⁸ lui rappellent ceux du nord de la Syrie, et la correspondance entre l'altitude de Damas et celle de Tarnac, « 680 et 690 mètres respectivement », sont pour lui comme « un signe ascendant, pour parler comme Breton »⁹. Jean-Yves Laurichesse considère que c'est dans ce « double mouvement d'assimilation du

¹ Richard Millet, *Israël depuis Beaufort*, Paris, Les Provinciales, 2015, p.92.

² Philippe Piedevache, art.cit., p.21.

³ *Un balcon à Beyrouth*, p.148.

⁴ *Beyrouth ou la séparation*, dans *Un balcon à Beyrouth*, p.82.

⁵ *Ibid.*, p.47.

⁶ « Le soldat Rebeyrolles », dans *Sept passions singulières*, Paris, P.O.L., 1985, p.107.

⁷ *Un balcon à Beyrouth*, p.178-179.

⁸ *Cahiers de Damas*, p.63.

⁹ *Ibid.*, p.49.

territoire lointain et de défamiliarisation du territoire proche [que] s'esquisse ainsi ce qui sera le territoire imaginaire de Millet »¹. Pour Philippe Piedevache, « cette singularité l'éloigne des banalités nationalistes sur la fierté des racines uniques et circonscrites. On ne peut pas assimiler la position de Millet à un fixisme territorial obsessionnel »², car il « ne cherche pas un repli à l'intérieur des frontières de la France »³. C'est aussi en s'attachant avant tout à la question de la culture littéraire, qui ne se limite pas aux limites hexagonales, que Millet se distinguerait des nationalistes. L'écrivain l'explique ainsi lui-même :

*On peut accepter la logique nationale, identitaire, sans que celle-ci recouvre exactement une identité culturelle, laquelle ne peut que tendre à l'universalité. C'est à ce pli que je me situe. Et c'est cela que refusent les diverses idéologies – les nationalistes comme les mondialistes. Elles confondent un principe idéologique (l'humanité comme assumption de la prétendue bonté de l'homme) et l'universalité de cette connaissance obscure qu'est la littérature.*⁴

Piedevache préfère donc parler de « francité », terme qu'emploie effectivement volontiers Millet, dès *Le sentiment de la langue*, et qui serait une sorte de nationalisme circonscrit aux sphères littéraire et culturelle, une exaltation de la culture francophone et de la langue française. Cette francité s'exprime par exemple dans *Fatigue du sens*, qui traite tout particulièrement des questions de l'immigration et de l'intégration des immigrés, rattachée à plusieurs reprises par Millet à celle du nom. L'écrivain dit en effet admirer « la francité » de certains noms, tels que François de Malherbe ou Maurice Merleau-Ponty. Quant à Jean Giono ou Pierre Klossowski, ils prouvent que « le prénom à lui seul est une patrie », car « une nation est aussi un paysage sonore »⁵. Ainsi, « la race, l'ethnie, la religion n'ont en fin de compte nulle importance, dans une nation, dès lors que la machine onomastique fonctionne à plein »⁶, selon une logique qui place la langue devant tout autre critère. À l'inverse, « le non-consentement à la francisation est la cause de la fracture raciale »⁷, ce qui permet à Millet de déclarer qu'il « ne méprise personne en tant que tel », mais « que Mohammed Ben Barka ne participe pas de l'essence française »⁸ ou que « prénommer, à la troisième génération, ses enfants Mohammed ou Rachida relève d'un refus de s'assimiler »⁹. Ce type d'analyses confirme la volonté de Millet

¹ Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux-Titre », 2007, p.117.

² Philippe Piedevache, « Richard Millet : nationalisme et/ou francité », *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial | 2010, mis en ligne le 16 juin 2018. [En ligne] <http://journals.openedition.org/carnets/5162> ; DOI : 10.4000/carnets.5162, consulté le 5 août 2021.

³ *Ibid.*

⁴ *Fatigue du sens*, p.68-69.

⁵ *Ibid.*, p.36.

⁶ *Ibid.*, p.43.

⁷ *Ibid.*, p.43.

⁸ *Ibid.*, p.36.

⁹ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.33.

d'affirmer que son point de vue sur la société est « littéraire », puisqu'il porte sur la langue, et non politique. Il conclut d'ailleurs ainsi son propos : « Ni refus de la modernité et de ses avatars, ni culte du révolu : ma position est unique, car avant tout linguistique (la langue comme seule éthique) »¹, ajoutant quelques lignes plus loin : « je ne *fais* pas de politique »². Pourtant, Millet le dit lui-même, la question de la francisation du prénom n'est pas uniquement linguistique, elle est politique : elle pose pour Millet le problème de l'intégration des immigrés, de la définition des valeurs culturelles de la France, autrement dit à la question très politique de l'identité française. De même, jugeant les immigrés dont les noms ne sont pas francisés inassimilables, l'écrivain se positionne-t-il clairement contre l'accueil, ou pour le rejet de ces immigrés. On peut donc parler d'une forme de duplicité dans le discours de Millet sur l'immigration, celle-là même qui est à l'œuvre dans *Huppert et moi*, lorsque Millet raconte « avoir sauvé du quasi-lynchage un Mohammed qui prétendait aux faveurs d'une fille de ferme un peu simplette dont [Millet] ne voulai[t] pas et qu[e l'Arabe] eût aimé qu[e Millet la] lui *cède*, quoique la fille s'y refusât avec véhémence... »³. Cette anecdote, relatée sans doute en réponse aux accusations de racisme dont il a fait l'objet, place certes l'écrivain dans une position flatteuse, qui est à la fois celle de l'homme aimé et celle du défenseur de l'immigré contre la vindicte locale ; elle n'en relaie pas moins le stéréotype de l'arabe machiste.

c. *La responsabilité du guerrier*

On voit poindre aussi un enjeu dont Philippe Piedevache ne tient pas compte, et qui s'avère pourtant être un enjeu de taille dans l'œuvre milletienne : l'affirmation du christianisme de la France et de l'Europe. Certes Millet, qui eut longtemps, de son propre aveu, un « crucifix et un minuscule exemplaire du Coran [...] offert par une amie chiite »⁴, fait l'éloge de l'Orient et ne quitte jamais son *masbaha*⁵. Toutefois l'Orient de Millet est d'abord chrétien ; ainsi, dans *L'Orient désert*, texte où s'affirme le mieux son tropisme oriental, l'écrivain n'hésite pas à affirmer que « [d]ans l'Orient comme dans l'Occident, [il] n'aime vraiment que la chrétienté »⁶. C'est également ainsi que l'on peut comprendre le point de vue pro-serbe de Millet dans un

¹ *Fatigue du sens*, p.43.

² *Ibid.*, p.44.

³ Richard Millet, *Huppert et moi*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.27.

⁴ *Fatigue du sens*, p.115.

⁵ Il en fait mention, notamment, dans son *Journal*, t.III, 7/IX 2000, p.91.

⁶ *L'Orient désert*, p.136.

conflit yougoslave qui a à ses yeux privilégié les Albanais musulmans au détriment des Serbes chrétiens¹. Si Millet ne cherche à pas à réduire la France à ses frontières octogonales, il tient néanmoins à la préserver des intrusions musulmanes. Évoquant avec un certain recul l'incompréhension de ses amis immigrés lorsqu'il leur expose son point de vue sur l'immigration, il met en avant la question religieuse :

*Je ne fréquente que des gens d'origine libanaise, suédoise, estonienne, à qui je tente d'expliquer la souffrance qui est la mienne dans un pays où je ne me reconnais plus [...]. Mais ils ne me comprennent pas, mes amis se disant, en souriant, eux aussi des immigrés, oubliant néanmoins qu'ils sont européens ou chrétiens.*²

Ultime preuve de l'inconscience de ses amis : ils ne prennent jamais le RER... L'argument revient dans le court essai *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Millet estimant que seuls les immigrés extra-européens, qui ne sont ni blancs ni chrétiens, sont désormais dignes de commisération³. L'écrivain, au contraire, affirme plus qu'à son tour l'« incompatibilité »⁴ de l'islam avec la culture française et européenne et regrette à plusieurs reprises que l'Europe ait renoncé à inscrire ses racines chrétiennes dans sa constitution⁵.

Dans *Désenchantement de la littérature*, c'est d'abord à l'islamisme que Millet s'attaque. Sa critique prend des accents politiques car l'écrivain y voit la face opposée mais complémentaire du capitalisme, placée au cœur de « conflits d'intérêts économiques dont le religieux est le travestissement et le métissage la version irénique »⁶. Il compare « l'islamisme purificateur » au « libéralisme économique d'inspiration protestante » en ce qu'ils sont « deux formes particulièrement cyniques, car vertueuses, de matérialisme déguisé »⁷. Dans *Solitude du*

¹ « Nulle sympathie pour Milosevic, mais grand dégoût de l'ordre onusien et de la progression de l'islam en Europe, et préférence naturelle pour les Serbes chrétiens sur les Albanais musulmans. La pleurnicherie universelle m'est insupportable, car orchestrée par l'U.E. Je dis à Claude Arnaud que le sort des chrétiens, pendant et après la guerre du Liban, m'a dégoûté de tout engagement ; que je suis scandalisé que des chrétiens soient opprimés au Soudan, en Asie, et en ex-Yougoslavie, sans que ça émeuve les belles-âmes ; que l'Occident a l'indignation sélective... » (*Journal*, t.II, 16/IV 1999, p.213). Plus récemment, Millet a affirmé à plusieurs reprises l'estime qu'il porte à l'écrivain autrichien Peter Handke, qui fit scandale en assistant le 18 mars 2006 aux funérailles de Slobodan Milošević. Peter Handke, qui a subi une cabale rappelant étrangement l'affaire Millet, ne pouvait que susciter la sympathie de l'écrivain français. L'annulation des représentations théâtrales de *Voyage au pays sonore ou l'art de la question* prévues à la Comédie Française par Marcel Bozonnet en 2007 rappellent la façon dont Millet fut congédié en 2014, alors qu'il écrivait le livret d'opéra de *Charlotte Salomon* commandé par le compositeur Marc-André Dalbavie pour le festival de Salzbourg. Voir aussi *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.39.

² *Fatigue du sens*, p.49.

³ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.17-18.

⁴ *Fatigue du sens*, p.124. Il affirme dès le début de l'ouvrage que « [...] l'islam est incompatible avec l'Europe » (*Ibid.*, p.37), et écrivait déjà dans *L'opprobre* qu'on ne peut « être français et musulman » (p.157).

⁵ « [...] la dimension chrétienne de la France ? Une dimension, j'allais dire une essence, que l'Union européenne a refusé d'inscrire dans sa constitution. » (*Fatigue du sens*, p.83). Voir aussi l'incipit du *Dernier écrivain*, page 11.

⁶ *Désenchantement de la littérature*, p.45.

⁷ *Ibid.*, p.33. Dans *Déchristianisation de la littérature*, il évoque une lettre de Baudelaire à Maxime Du Camp dans laquelle le poète cite Joseph de Maistre sur les musulmans, et qui résume bien sa pensée : « L'islamisme n'est

témoin, il est haï comme « un des vecteurs objectifs, ou secrets, en tout cas pervers du capitalisme mondialisé qui le manipule ou, pour parler comme Marx, s'en fait l'allié objectif, afin de contribuer à l'affaiblissement des nations européennes »¹. Cette idée que l'islamisme serait l'allié politique des Etats-Unis contre l'Europe a cours dans certains cercles de la droite et de l'extrême droite, et a été explicitée notamment par l'essayiste Alexandre del Valle, dans son livre *L'Islamisme et les Etats-Unis : une alliance contre l'Europe*, paru en 2000². Chez Millet, elle n'est jamais justifiée historiquement, mais utilisée comme un prédicat qui se trouve parfois renversé de façon tout à fait paradoxale, comme dans *Israël depuis Beaufort*, essai dans lequel Millet décrit l'islamisme comme « la métaphore religieuse du marxisme-léninisme », avant de rappeler « l'objective alliance entre l'islamisme et le capitalisme mondialisé »³. A partir de *Fatigue du sens*, essai paru en 2011 qui semble répondre aux accusations de racisme et de xénophobie reçues par Millet après la publication de *L'opprobre* en 2008, la critique de l'islamisme devient une critique de l'islam en son entier, qu'il dépeint comme « le bras armé du capitalisme protestant international »⁴ terrassant une Europe déjà affaiblie par la déchristianisation – idée qu'il traduira dans les *Cahiers de Damas* par l'expression de « McDjihad »⁵. Ainsi l'islam est-il pour lui « l'autre face du libéralisme »⁶ qui participe de « l'expansionnisme islamo-protestant »⁷. Un peu plus loin, l'écrivain soulignera de nouveau « l'alliance objective entre le protestantisme et l'islamisme, qui sont les deux religions sur quoi s'appuie le Marché »⁸. Dans *Français langue morte*, l'écrivain franchit encore un seuil en diabolisant le musulman puisque, note-t-il, « le musulman est un nombre, et le nombre, dans son hostilité, un attribut de Satan »⁹.

Faut-il prendre au sérieux ces analyses politiques ? Bruno Chaouat suggère en tout cas pendant « l'affaire Millet »¹⁰ que l'écrivain vise l'Empire américain bien plus que l'islam lui-même, victime lui aussi de « disneylandisation »¹¹. Ainsi pour Chaouat, « la véritable hantise

qu'une église réformée – ou : une des phases du protestantisme – ou quelque chose comme cela » (*Déchristianisation de la littérature*, p.33).

¹ *Solitude du témoin*, p.54.

² Alexandre del Valle, *L'Islamisme et les Etats-Unis : une alliance contre l'Europe*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Mobiles géopolitiques », 1997.

³ *Israël depuis Beaufort*, p.41 et 42.

⁴ *Fatigue du sens*, p.42. Dans l'opuscule *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Millet parle encore une fois de « l'alliance entre l'islamisme et le capitalisme américain signalant la redistribution des compétences territoriales dans une Europe partagée entre les intérêts américains et ceux des monarchies arabes » (p.35-36).

⁵ *Cahiers de Damas*, p.39.

⁶ *Fatigue du sens*, p.51-52.

⁷ *Ibid.*, p.52.

⁸ *Ibid.*, p.93.

⁹ *Français langue morte*, p.50.

¹⁰ Bruno Chaouat, « L'Amérique, véritable ennemi de Richard Millet », *Le Monde*, 6 septembre 2012.

¹¹ *Fatigue du sens*, p.129.

de Millet, ce ne sont ni les Noirs ni les Arabes (tout lecteur un peu attentif sait qu'il a une grande admiration pour la culture arabe). Son idée fixe, c'est l'Amérique »¹. Il est vrai que les États-Unis constituent pour Millet, on l'a vu, l'ennemi ultime, celui qui a introduit dans l'esprit européen ses valeurs protestantes et capitalistes, son idéologie du métissage et sa sous-culture. Dans les *Cahiers de Damas*, Millet affirme ainsi que « le capitalisme mondialisé est d'"essence" protestante »² et que « [l]a toute-puissance américaine est bien plus destructrice que le "régime" d'Assad et même que l'État islamique »³. Ce ne sont d'ailleurs pas les ravages économiques et sociaux du capitalisme qui préoccupent Millet, mais ce que Renaud Camus a nommé « la grande déculturation »⁴ liée à une américanisation de l'Europe, l'écrivain affirmant avec Baudrillard que « la mondialisation [...] [marque] le triomphe de la pensée unique sur la pensée universelle »⁵. On trouve ainsi chez Millet un antiaméricanisme prononcé qui ne le laisse pas insensible à certaines théories du complot, lorsqu'elles visent à rendre les États-Unis responsables d'événements destructeurs ou mystificateurs. L'écrivain n'écarte pas l'idée que les attentats du 11 septembre aient pu être « une mise en scène américaine à capitaux saoudiens », ajoutant que l'« on peut douter si les Américains sont réellement allés sur la Lune »⁶. D'un autre côté, l'islamisme peut aussi exercer une certaine fascination sur l'écrivain, lorsqu'il fragilise l'Amérique. Évoquant le terrorisme islamiste dans *L'Orient désert*, Millet note : « Pour un peu (si je me souciais encore du destin de l'humanité), je m'enturbannerais, deviendrais barbu, armerais mon bras »⁷. L'année suivante, dans *L'opprobre*, il revient sur cette idée en déclarant que « [t]out en haïssant l'islamisme, [il] abhorre à peu près les mêmes choses que lui »⁸, le terrorisme islamiste ayant à ses yeux le mérite de « réactive[r] les consciences assoupies par le consumérisme et le mensonge »⁹ et Daech gardant même « une supériorité essentielle, liée à l'islam, sur le nihilisme occidental »¹⁰.

Il est pourtant difficile de se laisser convaincre par ces déclarations, et l'on se demande parfois si Millet ne brandit pas son antiaméricanisme – certes viscéral, mais somme toute très

¹ Bruno Chaouat, art.cit.

² *Cahiers de Damas*, p.50.

³ *Ibid.*, p.64. Millet considère également que les « chrétiens d'Orient [...] ont plus à souffrir de la politique américaine que des dictateurs qui les protégeaient comme ne les protégeront plus les islamistes qui prennent le pouvoir [...] » (*De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.61-62)

⁴ Renaud Camus, *La Grande Déculturation*, Fayard, Paris, 2008. Millet parle lui aussi de « déculturation » dans *Langue fantôme*, p.20.

⁵ *Cahiers de Damas*, p.120.

⁶ *L'opprobre*, p.52.

⁷ *L'Orient désert*, p.66.

⁸ *L'opprobre*, p.52.

⁹ *Ibid.*, p.148.

¹⁰ *Cahiers de Damas*, p.117.

politiquement correct en Europe – pour faire oublier des saillies ouvertement hostiles aux immigrés musulmans. Millet s’en défend, on l’a vu, dans *Fatigue du sens*, essai dans lequel il entend d’abord dénoncer les « Français de souche, ignares, veules, abrutis »¹, présentés comme « des *immigrés* par ignorance plus ou moins volontaire »². Ces « néo-Français »³ ont d’après lui rejeté, puis perdu toute conscience de leur héritage culturel judéo-chrétien, et sont de ce fait plus coupables que les immigrés eux-mêmes⁴. Enfin, comme pour balayer les derniers doutes de son lecteur, Millet le martèle : il se « garde bien d’identifier l’ennemi et l’immigré » car il sait que « l’ennemi n’est pas un visage (une race, une ethnie, une religion) mais un état d’esprit, une condition : la servilité volontaire des masses occidentales »⁵. Pourtant, ses déclarations hostiles à l’islam et aux musulmans sont de plus en plus fréquentes. Elles s’expriment tout particulièrement dans *Intérieur avec deux femmes*, récit paru en 2012, dans lequel il fait part de son sentiment de révolte face à la mosquée de Rotterdam, qui « ruin[e] la vision qu[’il s’]étai[t] forgée de ce pays, par la peinture comme par l’architecture, la philosophie et la musique »⁶. Pour lui, « [l]’islam est la *fin* de l’Europe »⁷, elle en est tout à la fois le destin et l’effondrement. Trois ans plus tard, dans *Israël depuis Beaufort*, il exprime la crainte que la France, à force d’être laïque, ne devienne musulmane et déplore « l’immigration massive en Europe de musulmans [...] peu désireux de s’assimiler »⁸. Puis, déployant son sens de la dramatisation, il dépeint

*Chrétiens et juifs condamnés à se terrer, à ramper dans un devenir renard qui est une figure certes positive de l’imaginaire occidental mais aussi, dans la Bible, la bête qui ravage les vignes, qui donne son nom à certaines villes, et à qui Jésus compare Hérode. Ne pas se terrer devant le musulman triomphant et méprisant : voilà qui nous anime puissamment*⁹.

Ainsi, Millet se présente dans ses derniers textes comme un guerrier. On pourrait considérer avec Richard Blin que l’écrivain, qui cite souvent directement ou indirectement Baudelaire, a fait sien cette « fusée » de *Mon cœur mis à nu* selon laquelle « [i]l n’existe que trois êtres respectables : / le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer. / Les autres hommes sont taillables et corvéables, faits pour l’écurie, c’est-à-dire pour exercer ce qu’on

¹ *Fatigue du sens*, p.36.

² *Ibid.*, p.37.

³ *Ibid.*, p.46.

⁴ Il faut toutefois noter que dans une de ses chroniques de 2015, Millet évoquait « les Néo-Français, généralement musulmans », ce qui confirme au contraire la focalisation de l’écrivain sur l’islam (« Je ne suis pas Frenchie », chronique n°15, 1^{er} mars 2015).

⁵ *Fatigue du sens*, p.89.

⁶ *Intérieur avec deux femmes*, p.53.

⁷ *L’opprobre*, p.158.

⁸ Richard Millet, *Israël depuis Beaufort*, Paris, Les Provinciales, 2015, p.70.

⁹ *Ibid.*, p.41.

appelle des *professions* »¹. Écrivain cheminant comme on l'a vu sur la voie de la sainteté², Millet envisage très tôt « la langue française comme arme »³. Dans *Le sentiment de la langue*, il rappelait déjà « l'origine guerrière du mot classicisme »⁴, ajoutant quelques années plus tard que « le déploiement de la grande langue a quelque chose de superbement militaire »⁵. Celui qui ne peut prononcer le mot « style » sans penser à celui de « stylet »⁶ commence à véritablement s'identifier à la figure du guerrier lorsque ses essais prennent une tournure franchement polémique, c'est-à-dire à partir de *Désenchantement de la littérature*, paru en 2007. Sylvie Ducas souligne ainsi le « litannique "je suis en guerre" »⁷ qui traverse cet essai ainsi que *L'opprobre*, l'année suivante. La parution, en 2009, du récit *La confession négative* confirme le portrait de l'écrivain en guerrier⁸, imagerie qui n'a fait que se réitérer jusqu'à présent et que Millet justifie par le climat de « guerre civile qui règne en France depuis 1789 »⁹. L'idée est encore directrice de ses derniers écrits les plus polémiques, ses chroniques de blog, dont la première s'intitulait significativement « Logique de guerre »¹⁰. Dans l'isolement auquel l'ont mené les scandales de l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik* et « Pourquoi la littérature de langue française est nulle ? », Millet revendique aujourd'hui,

*comme le prêtre, et comme le guerrier, [...] la situation du franc-tireur, qui lui confère la dignité paradoxale de celui qui tue en temps de guerre (car nous sommes en guerre, c'est une définition politique de l'Après), et non l'abjection de l'assassin*¹¹.

¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *L'œuvre de Charles Baudelaire*, Paris, Le Club français du livre, 1951, p.1457.

² Laurence Plazenet voit la figure de l'écrivain soldat que Millet forge en particulier à partir de *La Confession négative* comme une variante de celle de l'écrivain oblat, ou martyr (Laurence Plazenet, « Capotes et kalachnikovs », dans Mathias Rambaud (dir.), *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.106).

³ *Fatigue du sens*, p.45.

⁴ *Le sentiment de la langue*, p.170 : « Il est bon de se rappeler de l'origine guerrière du mot classicisme : pas de langue sans ordre, ni d'ordre sans art : célébration et labour, fureur mystérieusement pacifiée ». Le mot latin *classicus* est en effet composé du nom *classis* (classe, flotte navale, corps d'armée), auquel a été ajouté le suffixe *-icus*.

⁵ *Désenchantement de la littérature*, p.58.

⁶ Richard Millet, *Harcèlement littéraire : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécile*, Paris, Gallimard, 2005, p.49.

⁷ Sylvie Ducas, « La Bibliothèque-cénotaphe de Richard Millet : posture de l'écrivain en nouveau moraliste ? », *Littératures*, n°63, 2010, p.34. Ainsi, dans *Désenchantement de la littérature*, Millet déclare que « nous sommes en guerre » (p.40) et que, « [v]aincus, nous demeurons néanmoins en guerre » (p.57), évoquant peu après l'admiration que Debord portait à Sun Tzu et Clausewitz (p.58). Dans *L'opprobre*, il ne fait que marteler son propos : « Je suis en guerre » (p.21), écrit-il encore.

⁸ En 2012, dans *Langue fantôme*, Millet écrit également qu'à une époque où la littérature se perd « dans les reflets d'une falsification générale, l'écrivain se retrouve en guerre » (p.81).

⁹ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.54.

¹⁰ Richard Millet, « Logique de guerre », chronique n°1, 4 décembre 2014. On peut citer également la chronique n°13, du 16 février 2015, intitulée « La guerre continue », ou la chronique « De bons Américains », dans laquelle il reprend le « Je suis en guerre » (chronique n°45, 4 décembre 2015). Dans les *Cahiers de Damas*, Millet dit encore adopter la position « du franc-tireur au sein d'une guerre civile qui a d'abord lieu dans la langue, l'écrivain s'insurgeant contre ceux qui dénaturent le réel [...] » (p.42), invoquant une « morale guerrière » (p.131).

¹¹ *Déchristianisation de la littérature*, p.28. La métaphore est présente également dans *Brumes de Cimmérie* (*Brumes de Cimmérie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.22).

Plus récemment, dans *Étude pour un homme seul*, il se compare à un « franc-tireur », un « soldat perdu »¹, un « moine »², « une espère de commis, ou d'homme armé »³ et parle de sa « vie littéraire, publique, guerrière »⁴, contredisant ce qu'il écrivait douze ans plus tôt, dans *L'Orient désert*, texte où la mystique l'emportait alors sur le politique : « Ni franc-tireur, ni moine soldat, ni même écrivain : rien d'autre que celui qui est en chemin entre la souffrance et l'angoisse »⁵. Désormais, la guerre relève pour lui de l'écriture littéraire. Justifiant son engagement au Liban en 1975 et 1976, Millet note ainsi : « Combattre, c'était écrire par les armes un *texte* qui s'insurgeât contre le mensonge "palestino-progressiste" [...] »⁶, avant de déclarer : « je ne me suis jamais pris pour Achille, la guerre relevant pour moi d'une ivresse "littéraire" autant que de l'ascèse, voire de l'abnégation – non de l'idéalisme »⁷.

Cette veine guerrière transparaît dans certains passages particulièrement polémiques qui pourraient être lus comme des appels au meurtre. Parmi les fragments qui composent *Fatigue du sens*, Millet retranscrit les paroles d'interlocuteurs dont l'identité reste volontairement indéterminée, mais qui illustrent bien cette logique guerrière :

*En fin de compte, me dit-il, ne faut-il pas encore aimer beaucoup les hommes pour souhaiter des attentats qui détruiraient Disneyland, les restaurants McDonald's, les locaux des grandes chaînes télévisées !*⁸

*« Pourquoi la police ne tire-t-elle pas à balles réelles dans les banlieues françaises, après instauration d'une loi martiale ? » me demande cet ingénieur libanais. « Eh bien, ce n'est pas par humanité, mais parce que le Spectacle a besoin de ces jacqueries organisées pour justifier l'instauration du Nouvel Ordre moral et, accessoirement, pour relancer le commerce après les déprédations commises par les délinquants [...] ».*⁹

Quant aux chroniques que Millet a publiées sur son blog entre le 4 décembre 2014 et avril 2018, elles reviennent de façon quasi-systématique sur les questions migratoires et le « problème », selon Millet, de l'islam et des musulmans en Europe. On y trouve d'autres passages dans lesquels l'écrivain reprend à son compte les fantasmes destructeurs évoqués ci-dessus. En février 2015, alors que les Chebabs somaliens menacent dans un communiqué d'attaquer des centres commerciaux occidentaux, comme ils l'avaient fait au Mall Westgate de Nairobi, Millet « avoue que, fidèle à Léon Bloy, [il] ne détesterai[t] pas de voir ravagés par les flammes l'égout

¹ *Étude pour un homme seul*, p.11.

² *Ibid.*, p.19.

³ *Ibid.*, p.21.

⁴ *Ibid.*, p.18.

⁵ *L'Orient désert*, p.71.

⁶ *Israël depuis Beaufort*, p.72-73.

⁷ *Ibid.*, p.79.

⁸ *Fatigue du sens*, p.90.

⁹ *Ibid.*, p.114.

civilisationnel qu'est le Forum des Halles, au fond duquel se trouve l'infamale station de RER Châtelet-Hallal »¹. L'année suivante, quarante ans après le massacre du camp de Tell ez Zaartar, attaqué par des combattants chrétiens au début de la guerre civile libanaise, l'écrivain compare les camps de réfugiés palestiniens alors constitués au Liban à Molenbeek, Calais, ou aux quartiers nord de Marseille, soulignant qu'

[i]l n'est pas interdit d'espérer que, comme en 1975 et en 1976, de jeunes chrétiens, collant sur la crosse de fusils d'assaut des images du Christ Roi ou de la Sainte Vierge, la croix autour du cou, avanceront un jour vers ces bastions pudiquement appelés « quartiers difficiles », ou plus justement « zones de non droit » – exactement ce qu'était le camp de Tell ez Zaartar.²

La même idée revient en 2018 au moment des frappes occidentales contre l'État islamique en Syrie. Millet considère alors qu'il eût mieux valu « laisser Trump jouer seul des muscles, et aller, Français et Anglais, bombarder Trappes, Molenbeek, Sarcelles, Notre-Dame-des-Landes et tous les wilayats des banlieues anglaises »³. Posant la question de la « différence entre la Ghouta et la Seine-Saint-Denis »⁴ dans les *Cahiers de Damas*, texte qui légitime les actions militaires de Bachar el-Assad au motif qu'il chercherait simplement, dans ces quartiers, à mettre fin au terrorisme islamiste, Millet ne dit pas autre chose.

La répétition de ce type de suggestions, fussent-elles avant tout des provocations ironiques, pose la question de la responsabilité de l'écrivain. Millet revendique le droit de tout écrire, s'affirmant en pur écrivain situé à la « marge », à l'écart de tout parti, à l'image de Flaubert, et de tous ces artistes qui, aux XIXe et au XXe siècle, ont contribué à l'autonomisation du champ littéraire par rapport aux champs de la politique et de la morale décrit par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*⁵, autonomisation qui semble avoir pris fin à la toute fin du XXe siècle. Alors que, pendant plus de cent-cinquante ans, artistes et critiques ont considéré que la littérature était « une affaire de langue »⁶ avant tout, la dimension utilitaire et communicationnelle du langage est aujourd'hui de nouveau brandie, et l'on observe chez de nombreux écrivains une volonté nouvelle de dire le monde et d'établir un dialogue avec les études sociologiques, historiques, psychologiques ou anthropologiques, suivant un « souci de

¹ Richard Millet, « Nous autres croisés », chronique n°14, 28 février 2015. Dans *Paris bas-ventre*, il préfère attribuer cet expression à « un ami, banni par le parti dévot », revendiquant quant à lui l'appellation « Châtelet-Haram », *haram* apparaissant en arabe comme un équivalent du *sacer* latin, puisqu'il qualifie ce qui est illicite, interdit, mais aussi ce qui est sacré, inviolable.

² Richard Millet, « De Tell ez Zaartar aux banlieues d'Europe », chronique n°79, 15 août 2016.

³ Richard Millet, « Petites frappes », chronique n°161, 14 avril 2018.

⁴ *Cahiers de Damas*, p.110.

⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, « Points », 2012.

⁶ Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p.45.

reliasion disciplinaire »¹ bien décrit par Laurent Demanze. Le paradoxe de Millet est de revendiquer l'autonomie du champ littéraire tout en participant lui aussi au mouvement de « retour au réel » engagé par de nombreux écrivains contemporains dont les œuvres ont retrouvé, selon le mot de Dominique Viart, leur *transitivité*². En délaissant ostensiblement la fiction au profit de textes dont la teneur politique n'est plus à prouver, autrement dit en pénétrant dans le champ social, qui plus est en se disant « en guerre » contre une société qu'il juge totalitaire, Millet renonce lui-même à l'autonomie de l'écrivain, et donc à l'absence de responsabilité dont il aurait pu se targuer. Bruno Chaouat faisait d'ailleurs le même constat à propos de Renaud Camus au lendemain de l'attentat ayant frappé la mosquée de Christchurch, dont nous avons parlé en introduction. Avant de tuer cinquante-et-une personnes dans deux mosquées néo-zélandaises, le terroriste d'extrême droite Brenton Tarrant avait en effet mis en ligne un manifeste intitulé *Le Grand Remplacement*, un titre qui renvoie très probablement aux théories développées par Renaud Camus depuis quelques années. Dans une tribune publiée dans *Le Point*, Bruno Chaouat rappelle également que des néonazis américains scandaient récemment dans les rues de Charlottesville le slogan « You Will Not Replace Us ». Il considère ainsi qu'« [e]n abandonnant la littérature, Renaud Camus a pris le risque d'être complice de la terreur, notamment celle qui a frappé la mosquée de Christchurch en Nouvelle-Zélande »³.

La posture de Richard Millet diffère certes de celle de Renaud Camus dans la mesure où ce dernier est véritablement entré en politique en créant en 2002 le parti de l'in-nocence, en appelant à voter pour Marine Le Pen aux élections présidentielles de 2012, ou encore en lançant le mouvement du « Non au changement de peuple et de civilisation » en 2013. Pourtant, lorsqu'il prétend n'être « ni de droite, ni de gauche », Richard Millet est à nouveau de mauvaise foi. Certes, sa réflexion est nourrie de références philosophiques ou d'écrivains qui ont influencé la pensée politique contemporaine, à droite comme à gauche. Tandis que *Solitude du témoin* est écrit sous les auspices de Léon Bloy et de Charles Péguy⁴, les *Cahiers de Damas* sont placés sous le signe de Jean Baudrillard⁵. Millet cite aussi volontiers Nietzsche⁶,

¹ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2020, p.15.

² Dans son essai, Laurent Demanze interprète le renouveau du genre de l'enquête en littérature comme la confirmation d'une « transitivity reconquise ou [d'un] retour du réel pour reprendre les célèbres mots du critique d'art, Hal Foster » (p.19 ; voir Hal Foster, *Le Retour au réel : situation actuelle de l'avant-garde*, [1996], Bruxelles, La lettre volée, « Essais », 2005).

³ Bruno Chaouat, « La littérature, c'est le grand remplacement du monde », *Le Point*, 18 mars 2019.

⁴ Cités ensemble p.17, 98, 107, 142 ; binome auquel Millet accole aussi Bernanos (p.17) et Claudel (p.107).

⁵ Cité à cinq reprises dans l'essai (p.100, 120, 124, 145 et 146).

⁶ *Journal*, t.I, p.25 et 31 ; *Journal*, t.II, p.208 ; en épigraphe de *Désenchantement de la littérature* puis, dans le même essai, pages 24-25, 26, 36, 49 ; en épigraphe de *Place des pensées* ; *Le dernier écrivain*, p.14 ; *La confession*

Heidegger¹ et, parmi les philosophes contemporains, Peter Sloterdijk², auquel il emprunte la notion de « parc humain »³, ou encore Slavoj Žižek⁴. Apparaissent également Jared Diamond⁵, Hans Magnus Enzensberger⁶ et son portrait du terroriste islamiste en « perdant radical », ou encore Jean-Claude Michéa et ses réflexions sur l'« enseignement de l'ignorance »⁷ prodigué en France. Il cite encore Guy Debord, Zygmunt Bauman ou même Alain Badiou⁸, quoiqu'il les départisse de leurs grilles de lecture marxistes. Poursuivant les réflexions amorcées par ces écrivains et philosophes, Millet touche souvent juste, en particulier lorsqu'il évoque les effets délétères de la globalisation. À ce titre, la métaphore du corps malade, nauséux, excréant, a le pouvoir de dramatiser de façon efficace des craintes que l'on peut partager aujourd'hui sur la fragilité d'une Europe dont les valeurs sont menacées par l'hégémonie de la culture populaire américaine, un capitalisme débridé et les attaques djihadistes. Toutefois, les textes de Millet se parent aussi parfois de ces apports théoriques comme d'arguments d'autorité pour justifier son rejet des démocraties occidentales. Or, ses positions sur la démocratie, les valeurs héritées des Lumières, la prétendue féminisation du monde, l'islam et l'immigration le rattachent bien plus qu'il ne veut l'avouer à l'extrême droite politique. D'ailleurs, s'il se plaît à se dépeindre en homme seul, son point de vue sur les sociétés contemporaines est loin d'être isolé. Comme le note Philippe Piedevache, on assiste depuis les années quatre-vingt à une « droitisation des idées », un « raidissement idéologique » qui font qu'« un certain nombre de thématiques du discours contestataire de Millet ont désormais voix au chapitre »⁹. Ainsi, sur la question de l'antiracisme, des droits de l'homme, du féminisme, sur la solitude de l'homme blanc, l'immigration musulmane, la symbolique des prénoms, l'usage du mot « race », le discours du romancier est extrêmement proche de celui du très médiatique journaliste Éric Zemmour. Millet s'en défend, faisant jouer une fois encore son statut d'écrivain qui lui conférerait une singularité irréductible. Il n'en admet pas moins une certaine communauté de pensée avec cette mouvance (ultra)-réactionnaire :

négative, p.418 ; en épigraphe de *L'enfer du roman* ; *Fatigue du sens*, p.32 ; *Eesti*, p.64 ; *Cahiers de Damas*, p.151-152 ; *Déchristianisation de la littérature*, p.72 ; *Français langue morte*, p.35 ; *Paris bas-ventre*, p.55 et 56.

¹ *Désenchantement de la littérature*, p.24-25 et 27 ; *Le dernier écrivain*, p.25 ; *L'opprobre*, p.161 ; *L'enfer du roman*, p.95.

² *Désenchantement de la littérature*, p.29, 36 ; *L'opprobre*, p.134 ; *Fatigue du sens*, p.82 ; *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.59 ; *Pour Bernard Menez*, p.40 ; *Journal*, t.III, 1/V 2001, p.132.

³ Voir *Paris bas-ventre*, p.44.

⁴ *L'opprobre*, p.166 ; *Fatigue du sens*, p.83 ; *Cahiers de Damas*, p.39.

⁵ *Désenchantement de la littérature*, p.45.

⁶ *Intérieur avec deux femmes*, p.81 ; *Cahiers de Damas*, p.39.

⁷ *Cahiers de Damas*, p.67.

⁸ *Langue fantôme*, p.85.

⁹ Philippe Piedevache, « Posture polémique de Richard Millet », art.cit., p.74.

On me rétorquera que les « réacs » (euphémisation de « fachos ») sont en passe de devenir tendance et qu'ils appartiennent eux aussi au clan du bien ; qu'ils ont pignon sur rue, voire du succès, comme Philippe Muray, dont la fortune posthume est considérable, et comme Alain Finkielkraut, Eric Zemmour, Michel Onfray, Jean-Claude Michéa, Jean Clair, Élisabeth Lévy, voire Alain de Benoist et Philippe de Villiers, moi-même n'étant pas si exclu que je le dis... [...] Ce ne sont pas des écrivains. Restent donc les écrivains : Michel Houellebecq, Renaud Camus, Marc-Edouard Nabe, moi-même, quelques autres... Le premier est protégé par son phénoménal succès. Camus et Nabe sont sortis du système : ils se publient eux-mêmes, tandis que je demeure aux marges, à la lisière, en franc-tireur, ce que, en fin de compte, j'ai toujours été.¹

La mise au ban de l'écrivain l'a poussé plus à droite encore, et l'étroit champ éditorial dans lequel se meut Millet aujourd'hui est désormais proche de l'extrême droite : édité chez Pierre-Guillaume de Roux, accordant des interviews à *Valeurs actuelles*² et à la revue de la Nouvelle Droite *Éléments*³, présentant son essai *Le corps politique de Gérard Depardieu* pour le Cercle Aristote⁴ qui affirme dépasser le clivage droite-gauche mais affiche un partenariat avec *Le Bréviaire des Patriotes – portail d'information et de réflexions patriotiques*, également à l'origine d'une vidéo intitulée « Florilège des meilleures interventions de Richard Millet »⁵, l'écrivain peut difficilement récuser toute responsabilité politique. Millet en a lui-même conscience, qui écrivait le 13 août 2017 une chronique ironiquement intitulée « Daech déçoit ! » dans laquelle il soulignait l'absence d'attentats cet été-là, signe pour lui de l'affaiblissement de l'organisation terroriste. Il lui fallait quelques jours plus tard, alors que l'État Islamique revendiquait les attentats du 17 août à Barcelone et à Cambrils, constater que sa chronique pouvait être perçue comme « insoutenable, comme [me] l'écrivent des gens qui prennent tout au pied de la lettre »⁶. Or, à une époque où, malgré les dires de Millet, l'antisémitisme, la haine des musulmans et le racisme sont encore bien vivaces, il a toutes les chances d'être pris « au pied de la lettre » par un certain nombre de lecteurs. C'est sans doute la raison pour laquelle il a décidé en 2018 de retirer la totalité de ses chroniques figurant sur son blog, à l'exception de deux⁷, faisant par-là disparaître ses textes les plus polémiques, notamment ceux qui usaient de

¹ « Une cabale des dévots », art.cit., p.72. Dans le troisième volume de son *Journal*, Millet dit lire *La Défaite de la pensée* d'Alain Finkielkraut et lire le *Journal métaphysique et polémique* de Maurice G. Dantec. Il prépare alors *Le dernier écrivain* et se promet de lire « Ariès, Fumaroli, Muray, Baudrillard... » (2/VII et 8/VII 2000, p.65-66).

² « Richard Millet : « Non, l'islam n'est pas intégrable ! » », entretien avec Olivier Maulin, *Valeurs actuelles*, 20 septembre 2016.

³ « Cinéphiles avec Richard Millet », entretien cinéma avec Jacqueline de Roux, blogéléments, 6 décembre 2018. [En ligne] <https://blogelements.typepad.fr/blog/2018/12/cinéphiles-avec-richard-millet.html>, consulté le 6 août 2021.

⁴ « Richard Millet : le corps politique de Gérard Depardieu », 10 mai 2017. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=meesIliRh1g>, consulté le 6 août 2021.

⁵ « Florilège des meilleures interventions de Richard Millet », <https://www.youtube.com/watch?v=wfaGcBx7oo4>. La vidéo est devenue privée et n'est plus accessible.

⁶ Richard Millet, « Barcelone, capitale du soleil et de la fête », chronique n°140, 18 août 2017.

⁷ On peut encore lire en ligne les chroniques n°79 et n°160, respectivement intitulées « De Tell ez Zaartar aux banlieues d'Europe » et « La grande pitié des arbres de Corrèze ».

l'insulte scatologique, en une concession cette fois-ci bienvenue à l'hygiénisme du « politiquement correct ».

TROISIÈME PARTIE – L'IMPURETÉ ÉRIGÉE AU RANG DE STYLE

Le langage a cette faculté de dénier, d'oublier, de dissocier le réel : écrite, la merde ne sent pas ; Sade peut en inonder ses partenaires, nous n'en recevons aucune effluve, seul le signe abstrait d'un désagrément.

Roland Barthes¹

Les images du corps déféquant et de l'excrément ont chez Richard Millet une dernière portée symbolique. Elles renvoient à une forme d'impureté littéraire que l'écrivain, suivant l'attitude paradoxale qui le caractérise, condamne ou revendique.

Dans ses textes théoriques, Millet évoque souvent sa quête d'une langue pure, dont les deux piliers seraient une syntaxe solide et le goût du mot propre. Écrivain traqueur de fautes, il fait l'éloge des subordonnées et de l'imparfait du subjonctif qu'il présente comme les meilleurs outils pour cheminer vers la vérité. Cette recherche de perfection syntaxique est à la fois le fruit d'un douloureux travail et l'héritage d'une conception classique de l'écriture. La fascination de Millet pour le XVII^e et le XVIII^e siècles montre qu'il envisage son travail littéraire comme un dialogue ininterrompu avec les grands écrivains du passé, mais aussi comme la perpétuation d'une « norme haute » de l'écriture. Il suit en cela la voie tracée par Francis Ponge dans son essai *Pour un Malherbe*, dont la lecture semble avoir été décisive pour lui. La pureté d'une langue résulte aussi pour Millet d'un travail sur sa musicalité. À ce titre, on peut considérer que le style de Millet hérite aussi bien des grands symphonistes tels que Mahler ou Bruckner, que de Bossuet, Chateaubriand, Proust ou Claude Simon. L'importance accordée à l'oralité, à la polyphonie, aux variations sont autant de traces de l'influence de la musique savante sur son écriture. À cet idéal de pureté littéraire, Millet oppose le « *grumus merdae* » du roman contemporain, marqué par l'appauvrissement lexical, la simplification grammaticale et la tyrannie de la narration. Dans ses textes les plus polémiques, l'écrivain n'hésite pas à recourir à l'insulte scatologique pour dénoncer le relâchement langagier de nombre de ses contemporains. Il met alors en évidence le paradoxe placé au cœur de son style, un style tiraillé

¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Points essais », 1971, p.141.

entre la quête d'une perfection formelle et la volonté de faire revenir dans la langue le « reste de terre » témoignant de la vérité de l'homme et du monde.

Ainsi, la plupart du temps, Richard Millet s'écarte-t-il nettement du classicisme qu'il revendique. L'écrivain a d'ailleurs bien conscience des limites du mythe de la pureté. Il perçoit la dimension mortifère d'un cadre linguistique trop rigide menant à l'académisme et sait qu'à l'inverse, le style ne naît que dans l'écart et ce que Bataille appelait les « irréguliers du langage ». C'est ainsi que, dans l'œuvre de Millet, les mots et les thèmes scatologiques s'allient paradoxalement aux longues phrases relancées par d'innombrables subordonnées pour marquer le rejet des codes littéraires contemporains. Il s'agit aussi pour l'écrivain d'affirmer une conception de l'écriture comme ingestion, digestion et excrétion d'expériences personnelles, mais aussi de lectures fondatrices. Chantre de la pureté, Millet offre donc bien plutôt à lire une langue impure, consciente de ses imperfections et recherchant sa singularité dans la convocation d'éléments hétérogènes. Il peut s'agir, sur le plan langagier, de mots empruntés au patois corrézien ou, sur le plan narratif, de parenthèses et de digressions. La volonté affichée par Millet de brouiller les frontières entre les genres participe d'une même démarche. Une fois encore, seule l'impureté semble permettre à Millet d'atteindre la pureté, c'est-à-dire un vrai style, qui soit à la fois l'expression d'une singularité et un langage capable de dire le réel jusque dans ses aspects les plus sombres. Pour cela, la langue doit s'incarner, prendre corps, devenir une matière façonnable, parfois honteuse, tandis que l'écrivain est amené lui aussi à s'abaisser et à adopter une posture humble et solitaire, à la lisière du monde. On voit ainsi renaître sous la plume de Millet le mythe du dernier écrivain, qu'accompagne la tentation d'un « style tardif » caractérisant des textes écrits contre le public, ou même dans le silence de la voix. La mise au ban subie (ou choisie ?) par Millet lui permet d'une certaine manière de réaliser ce fantasme de disparition, l'écrivain se transformant lui-même en déchet, en rebut.

Chapitre I. La croisade de la pureté contre l'impur

Les textes que Richard Millet consacre à la question de l'écriture sont nombreux et sa pratique du roman s'accompagne dès ses débuts d'un métadiscours qui a donné naissance à de nombreux essais et entretiens. Le plus célèbre reste *Le sentiment de langue*, qui a connu trois versions successives avec son édition définitive, parue en 2003. Cet essai, couronné du Prix de l'essai de l'Académie française en 1994, l'un des rares prix qu'ait jamais reçus Millet¹, rassemble de courts textes permettant de dessiner les principes fondateurs du style milletien. Toutefois, c'est à partir de 2004 que l'écrivain, qui s'est jusqu'alors consacré de façon quasi-exclusive à la fiction, fait paraître de plus en plus de textes réflexifs. Deux livres d'entretiens se succèdent – *Fenêtre au crépuscule*, d'abord, avec Chantal Lapeyre-Desmaison, suivi de *Harcèlement littéraire*, avec Delphine Descaves et Thierry Cecille. Puis, c'est une série de sept essais qui paraît en seulement sept ans, formant une unité très forte, du *Dernier écrivain*, en 2005, à *De l'antiracisme comme terreur littéraire* et *Langue fantôme*, en 2012, et dans laquelle on peut également compter *Désenchantement de la littérature*, *L'opprobre*, *L'enfer du roman* et *Fatigue du sens*. Au-delà de ces textes qui se présentent ouvertement comme une réflexion sur la littérature, on peut considérer que tous les écrits de Millet, y compris ses romans, délivrent une forme de métadiscours ; il n'est qu'à relire *Ma vie parmi les ombres* pour s'en convaincre, tant le roman est ponctué de formules telles que : « la langue [...] est un ensauvagement que rien ne rend acceptable »², « Tout récit est un cheminement vers une aube qui ne viendra pas »³, ou encore : « 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 »⁴. L'écrivain y déploie son éloge d'une langue pure, fondée sur une maîtrise syntaxique et lexicale, héritée des grands stylistes de la littérature et s'inspirant aussi des principes de la musique savante. À cette langue pure s'oppose l'impureté d'une littérature contemporaine à laquelle Millet reproche son relâchement langagier et son conformisme.

¹ Son essai sur *Sibelius* a reçu en 2015 le prix André Gide. Richard Millet, *Sibelius : les cygnes et le silence*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2014.

² Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2003, p.320.

³ *Ibid.*, p.585.

⁴ *Ibid.*, p.371.

A. Éloge de la pureté

L'élément fondateur du style milletien semble être l'éloge de la pureté que l'écrivain formule depuis ses débuts. L'attention accordée à l'exactitude syntaxique et lexicale relève pour lui tout autant de la morale que de l'hygiène et révèle un attachement aux grands écrivains qui tend à se confondre avec la nostalgie d'un état passé de la langue. Ce discours « puriste » revêt un caractère paradoxal chez un écrivain par ailleurs fasciné, on l'a vu, par la souillure, la décomposition et l'excrémentiel, comme s'il fallait entourer cette matière impure d'un coffret de langue parfaitement ciselé. Dans un univers où l'être est sans cesse menacé de décomposition, l'écriture et le respect de la grammaire apparaissent ainsi comme des moyens d'échapper à la corruption.

a. Morale de la syntaxe

L'éloge de la pureté de la langue revient comme un *leitmotiv* dans la plupart des textes de Millet. Le mot « pureté », par les relents racistes et eugénistes qu'il véhicule et qui renvoient en particulier au nazisme, fait polémique dès ses débuts. Dans son *Journal*, l'écrivain note que, invité à France Culture, une journaliste l'a attaqué¹ sur la notion de « pureté grammaticale » qu'il brandissait déjà dans *Le sentiment de la langue*². C'est aussi contre ce fantasme de la « pureté [...] de la langue » que s'insurge encore Annie Ernaux dans sa tribune de 2012³. Millet, pourtant, a toujours refusé de s'en départir et a traversé les années en brandissant l'expression comme un étendard, cherchant même à la charger d'une dimension spirituelle, notamment dans *L'Orient désert*⁴. Ainsi, en 1992, au cours d'un entretien qu'il accordait à Yannick Haenel pour la revue *Recueil*, Millet définissait le travail de l'écrivain comme « une manière d'acte de piété envers la langue », « une tension improbable vers sa pureté »⁵. L'écrivain se plaît à souvent confesser son « obsession de la pureté »⁶ : « J'aime la pureté, où qu'elle se trouve »⁷, affirme-

¹ Il s'agit de Pascale Casanova, qui l'interviewait au moment de la sortie de *Laura Mendoza*. Richard Millet, *Journal, (1971-1994)*, Paris, Léo Scheer, 2018, 20/III 1991, p.224.

² Richard Millet, *Le sentiment de la langue*, Paris, Champ Vallon, 1986, p.29.

³ Annie Ernaux, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, 10 septembre 2012.

⁴ « Il eût aussi fallu un court éloge de la pureté », note-t-il à la page 90. Richard Millet, *L'Orient désert*, [Mercure de France, 2007], Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

⁵ Richard Millet, « Passages, détours, mesures », entretien avec Yannick Haenel, *Recueil*, n°23-24, 1992, p.155.

⁶ Richard Millet, *Harcèlement littéraire : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécile*, Paris, Gallimard, 2005, p.56

⁷ Richard Millet, *Fatigue du sens*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, p.106.

t-il, ajoutant qu'il faut « maintenir pure en nous la langue »¹. Cette « obsession de la pureté en toute chose »², en particulier dans la langue, l'écrivain la partage avec son double, Pascal Bugeaud, qui se dit quant à lui épris de « pureté linguistique »³. *Ma vie parmi les ombres* s'ouvre d'ailleurs sur un éloge du « langage pur »⁴, dont Bugeaud s'estime le dernier représentant, et sur l'idée d'une perfection à laquelle sa grand-mère Louise croyait autant qu'à la perfection corporelle, et dont la symétrie serait la preuve la plus sûre. La langue pure selon lui est une langue qui habille, « seul vêtement de gloire » qui empêche aux hommes d'être « nus comme des sauvages, comme des amants criminels, comme les bêtes »⁵, comme si la rigueur de l'expression pouvait compenser l'animalité du corps humain.

Il s'agit donc de respecter la langue selon des principes relevant, comme le souligne Laurence Plazenet, d'une véritable moralité⁶. Au jeune Bugeaud lui confiant son désir de devenir écrivain, une institutrice de passage à Siom dira « de ne jamais blesser la langue », affirmant « que c'était la seule morale qu' [il eût] à suivre. »⁷. Conseil conforme à celui prodigué au jeune Sirieix par son maître, M. Bourdessoule, dont l'homophonie avec le nom de Bourdaloue, fameux prédicateur jésuite du Grand Siècle, renvoie aux plus belles périodes de la langue classique, et qui se résume en ces quelques mots : « l'amoureux respect de la langue »⁸. Aussi Millet parle-t-il de l'écriture comme de sa « seule éthique immédiate : l'écriture comme accomplissement moral »⁹. Quant au sentiment de la langue, qui donna son titre à un essai, Millet le définit *a posteriori* comme « la conscience perpétuelle que celle-ci [la langue] touche à la loi et au sacré »¹⁰. Si le respect de la langue a une portée morale et religieuse, alors les fautes relèvent de « l'impiété syntaxique »¹¹, et « notre culpabilité » n'est pas seulement originelle, elle réside aussi « dans certaines fautes de syntaxe ou de goût dont nous demandons à l'écriture de nous absoudre »¹². « Tueriez-vous pour une faute de syntaxe, une négligence sémantique, un barbarisme ? » demande à Millet un interlocuteur imaginaire, dans

¹ Richard Millet, *L'opprobre : essai de démonologie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p.90.

² Richard Millet, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2011, p.171.

³ Richard Millet, *La confession négative*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009, p.267.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.32.

⁵ *Ibid.*, p.15.

⁶ Laurence Plazenet, « Voix de l'ombre et du néant : la littérature du grand siècle dans l'œuvre de Richard Millet », *Littératures*, n°63, 2010, p.37-60, p.112.

⁷ *Ma vie parmi les ombres*, p.593. Yvonne Piale est mue par une même « morale : la modestie, l'humilité même, ou, plus simplement, le respect de ce qui nous dépasse tout en étant bien à nous : la langue française, l'histoire, le temps » (Richard Millet, *L'amour des trois sœurs Piale*, Paris, P.O.L., 1997, p.14).

⁸ Richard Millet, *L'écrivain Sirieix*, Paris, [P.O.L., 1992], Gallimard, « Folio », 2001, p.224.

⁹ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005, p.29

¹⁰ Richard Millet, *Langue fantôme*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.25.

¹¹ Richard Millet, *Déchristianisation de la littérature*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018, p.52.

¹² *Langue fantôme*, p.94.

Déchristianisation de la littérature. « Oui, répond l'écrivain : c'est là, dans le crime contre la langue, que commence l'imprescriptible »¹.

Le premier principe de cette morale, et le plus fondamental, est donc le respect scrupuleux de la syntaxe, « véritable armature de l'homme »². Alors qu'il fait ses premières tentatives d'écriture, c'est grâce à la lecture du Littré, mais aussi du Grevisse que Millet croit « saisi[r] quelque chose du grand corps de la langue »³. Comme il l'explique à Laurence Plazenet, il tire son obsession pour la correction grammaticale des phrases d'un mot de Franz Kafka ayant marqué son esprit au point de devenir une véritable loi guidant son écriture : « Quand on lèse la syntaxe, on lèse l'âme »⁴. Elle découle aussi d'un conseil que lui donna un jour Julio Cortazar, rencontré de manière fortuite à la terrasse d'un café, en 1971 : corrigeant l'une de ses phrases, il dit au jeune écrivain de toujours se plier à la syntaxe⁵. Millet prête sa passion de la grammaire à plusieurs de ses personnages. Dans *Le goût des femmes laides*, c'est la sœur du narrateur, devenue professeure de Lettres classiques au lycée Fénelon de Paris, qui voue littéralement sa vie à la pureté de la langue, se donnant « corps et âme à la langue, ne vivant que pour la grammaire, y trouvant une morale autant qu'une force physique qui valait toutes les religions »⁶. Elle et son frère appliquent une véritable éthique de la langue qui fait d'eux « des sortes de puristes, sinon des puritains »⁷. C'est toutefois Bugeaud, le double littéraire de Millet, qui porte le plus durablement cette éthique de la syntaxe. Il n'apparaît d'ailleurs dans *La confession négative* que sous le surnom de « Grammairien ». Quelques années plus tard, dans un autre récit, devenu écrivain, il explique à l'imposteur Tarnac que la grammaire est « une organisation aussi fondamentale et puissante que celle que décrit la géologie »⁸. Enfin, souffrant du cancer, dans le dernier roman de Millet, il ne trouve plus à se ressourcer que « dans le recours au sens premier des mots, dans la vérité grammaticale, dans le style »⁹.

¹ *Déchristianisation de la littérature*, p.53.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.15.

³ *Journal*, t.I, 4/II 1976, p.44.

⁴ Richard Millet, « Écrire, écrire, pourquoi ? », entretien avec Laurence Plazenet à la bpi du Centre Pompidou le 8 novembre 2010, à à 54'. [En ligne] <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=3302#.VHRNuluG-UJ/>, consulté le 3 août 2021. La phrase, qui figure en épigraphe du *Sentiment de la langue*, est en réalité « En lésant la langue, on lèse toujours le sentiment et le cerveau ; on obscurcit le monde, on l'anesthésie par le froid. » (p.13).

⁵ *Le sentiment de la langue*, p.230.

⁶ Richard Millet, *Le goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p.105.

⁷ *Ibid.*, p.106.

⁸ Richard Millet, *Tarnac*, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2010, p.35.

⁹ Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.12.

Le deuxième principe structurant la morale d'écriture de Millet est le « goût du mot propre »¹, l'intérêt porté aux multiples sens d'un mot, notamment par son étymologie. Ce goût et cet intérêt, l'écrivain les partage avec l'oncle d'Estelle, dans *Dévotions*, ou encore Yvonne Piaie, l'institutrice de *L'amour des trois sœurs Piaie*, qui refuse par exemple de parler de sa « carrière », tant le mot lui évoque

*ces endroits retirés où les Allemands avaient fusillé des gens, à Treignac, à Siom, à La Celle, et ailleurs, encore une fois les hordes, après les Huns, les Tafales, les Arabes et les Anglais, les hordes et la grande pitié du sang ; un mot qui, en tout cas, n'avait rien à voir avec le bonheur personnel, qui signalait même le contraire de ce bonheur à quoi il faudrait néanmoins s'essayer.*²

La sœur du narrateur du *Goût des femmes laides*, elle aussi, tient « à ce que tout ait une origine, la plus ancienne possible, et que chaque chose soit désignée par son nom »³.

Obsédés par la correction de la langue, Millet et ses personnages traquent les fautes dans les écrits des grands auteurs, dans une imitation, peut-être, d'André Gide ou de Renaud Camus, qui s'adonnent eux aussi à cette activité dans leurs journaux respectifs. L'écrivain confesse à plusieurs reprises dans son *Journal* cette manie selon laquelle il ne peut lire un livre sans en relever les erreurs syntaxiques. Déjà, en 1977, alors qu'il assiste aux cours que Barthes donne au Collège de France, son enthousiasme face au propos et à la voix du maître sont tempérés par l'observation de « la mauvaise qualité de son français : des fautes et maladresses si courantes qu'elles participent de la *doxa* à propos de quoi il est si sourcilleux »⁴. La même année, il déplore que sa lecture des *Mots* soit « presque empêchée » par la manie qu'il a d'« observer la syntaxe de Sartre »⁵. À la lecture d'*Ursule Mirouët*, il estime que « la langue de Balzac n'y est pas très belle, et est parfois fautive, notamment pour l'emploi de l'adverbe "excessivement" et de l'adjectif "excessif" à la place d'*extrêmement* et d'*extrême*, faute que fera également Malraux »⁶. Le même réflexe de censeur est à l'œuvre à la lecture d'*Ostinato*, de Louis-René des Forêts ; il s'agace alors de « cette faute, bénigne, mais cependant agaçante »⁷, qu'est l'usage redondant du « ne » explétif après la négation « sans que... ». *Madame Bovary* de Flaubert⁸ et la *Jeanne d'Arc* de Michelet⁹, entre autres, n'échappent pas à son œil de correcteur. Dans son

¹ Richard Millet, *Dévotions*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2006, p.28.

² *L'amour des trois sœurs Piaie*, p.152.

³ *Le goût des femmes laides*, p.123.

⁴ *Journal*, t.I, 3/III 1977, p.55.

⁵ *Ibid.*, 7/IX 1977, p.62.

⁶ *Ibid.*, 25/VIII 1980, p.97.

⁷ *Journal*, tome II (1995-1999), Léo Scheer, 2019, 25/II 1997, p.81.

⁸ *Journal*, t.II, 8/VI 1997 : « Ces fautes, ces maladresses : « Ils étaient tous *partis voir* [...] une filature de lin », « Il n'était pas *achevé d'être bâti* », « Son profil était si calme, que l'on n'y devinait rien » (la virgule est de trop), « Hyppolite *partir* à Neufchâtel », « sérieuse et presque rêvant encore » (étrange place de « presque ») ».

⁹ *Ibid.*, 18/XI 1998, p.185 : « Construction fautive, dans la *Jeanne d'Arc* de Michelet : « Il fit siéger près de lui le vicaire de l'Inquisition et *débuta par tenir* une sorte de consultation. » Et aussi : « On finit ces premiers

roman *L'innocence*, Millet prête à Duparc, son personnage principal, chargé de reconstituer une bibliothèque pour son pays, la même intransigeance. Son compagnon Aloysius raconte qu'il lui arrivait « fréquemment de prendre un volume au hasard et d'en vérifier la correction grammaticale : la moindre faute suffisait à faire naître en lui, pour le livre, une sorte de haine ; et tout un coin de l'entrepôt fut bientôt occupé par un amoncellement d'ouvrages condamnés »¹. Cette obsession de la correction grammaticale, Millet la perçoit comme « une maladie » dont il fait l'aveu :

*Je voudrais, à l'instar de Barthes, faire l'aveu d'une maladie : dans tout texte, dans toute phrase, lus ou entendus, je vois le langage. Et, de même que l'on finit par ne plus considérer sur un corps désiré que la tache de naissance ou le plus petit défaut qui le donne à détester entièrement, de même je ne m'attache dans le langage qu'aux écarts, aux particularismes, aux manières du temps, aux entorses données à la norme, jusqu'à entrer dans un rapport violent avec ce qui m'exaspère, fuyant tout langage parlé, déchirant la prose journalistique, brûlant les livres qu'on m'envoie.*²

La métaphore organique, rappelant que la langue s'incarne pour Millet visuellement et physiquement, comme le corps d'une femme aimée, révèle en effet un rapport passionnel à la syntaxe que l'écrivain lui-même perçoit comme une forme de perversion. Dans *Désenchantement de la littérature*, il réitère cette confession, s'avouant désormais incapable de lire un texte contemporain sans « y trouver d'autre plaisir que celui, quelque peu pervers, de les corriger, ou de regretter telle tournure, tel effet de style, telle locution ou préposition »³. On retrouve ici l'alternance de jugements très péremptaires et d'une mise à distance ironique qui caractérise à la fois la complexité de Millet et parfois même, on l'a vu, sa duplicité. Il n'en reste pas moins chez lui un véritable « désir de maîtriser la langue »⁴, à l'œuvre dès les premiers romans.

De fait, on trouve dans l'œuvre de Millet une attention particulière accordée à la correction syntaxique, d'autant plus visible que l'écrivain, depuis *La gloire des Pythre*, déploie une phrase ample, multipliant les subordonnées, et savamment relancée par un usage fréquent des virgules, du point-virgule et du participe présent. Ce travail sur les expansions est poussé à ses extrémités dans la nouvelle « Les Frères Cavalier », extraite du recueil *Trois légendes* paru en 2013, construite sur une seule et unique phrase, prise en son cours, puisque le récit débute sur des points de suspension sur lesquels il se terminent également, comme si la langue ne

interrogatoires *par lui demander...* ». Millet revient à cette pratique dans son récent essai *Français langue morte*, Paris, Les Provinciales, 2020 (voir notamment p.24, 46, 83-84).

¹ Richard Millet, *L'innocence*, Paris, P.O.L., 1984, p.122.

² *Le sentiment de la langue*, p.28.

³ Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p.48.

⁴ *Journal*, t.I, 12/II 1976, p.44.

pouvait rendre compte que d'une parcelle du temps qui passe. L'*incipit* de cette nouvelle peut donner une idée au lecteur novice de ce qui semble constituer l'essence du style milletien :

*... Vous venir, non, personne, et nul ne sait d'où ils avaient surgi, de quelle bouche, fabuleux lointain, bataille, néant, le dernier récit donnant pour sûr la Deuxième Guerre mondiale, la débâcle, encore que cela puisse être plus tôt, la Grande Guerre, ou même celle de 1870, dont enfant j'ai entendu les ultimes échos, dans les années 1960, et, quant aux frères Cavalier, me fiant à ceux qui, les derniers, affirmaient les avoir vus surgir, quoique ce fût peu probable, chacun tendant à s'attribuer la primauté d'une découverte, révélation, vision, alors que nul ne voulait plus rien dire, pas même ceux qui, plusieurs fois par jour, étaient allés se poster en haut de Siom, sur la route de Villevalaix ou celle de Treignac, sous la croix de Bonneau ou celle des Rameaux, à la croisée des chemins, espérant peut-être que le Christ de pierre, rongé par le temps et cependant hors du Temps, les ferait surgir enfin, et qu'ils les apercevraient [...]*¹.

Aux thèmes fétiches de l'auteur (la guerre, la campagne corrézienne, la question de la mémoire), s'ajoutent les marques habituelles de l'écriture de Millet, qui a souvent dit sa passion pour « la respiration douce du point-virgule, la modulation des subordonnées »², « l'incise, la relative »³, mais aussi pour le subjonctif, dont il fit l'éloge dans le chapitre « Du subjonctif » du *Sentiment de la langue*. Ce mode « de l'hypothétique, de l'aléatoire [...] et, en quelque sorte, [...] du désir »⁴, souvent oublié des contemporains, est une des marques distinctives de Millet. L'écrivain confesse également une attention particulière accordée à la concordance des temps, une aversion pour le double ou le triple génitif, « vigilance syntaxique qui entre pour beaucoup dans [s]on sentiment de la langue »⁵. À ses débuts, alors même que sa phrase restait relativement courte et simple, Louis-René des Forêts tentait de lui faire voir que son principal défaut était « une préciosité due à des tournures archaïsantes qui traduisaient trop ouvertement la fascination exercée par les récits de Klossowski, avec, en outre, un usage délibérément emblématique des temps passés du subjonctif, sinon erroné, à tout le moins discutable »⁶. Millet, pourtant, persiste, et complexifie encore l'architecture de ses phrases en réaction à l'épure d'un style contemporain dont il blâme l'univocité. L'écrivain revendique ainsi la complexité et la pluralité des sens :

*Grâce à la subordonnée, au subjonctif, à l'épaisseur de la langue, on entre dans l'obscurité du monde, lequel ne nous est pas donné d'emblée – n'étant pas simplement un système de signes référencés. C'est quelque chose au contraire d'extrêmement mystérieux, surtout quand il s'agit de le dire. Pour moi, la complexité syntaxique est le moyen de descendre dans cette nuit, et d'amener le lecteur, phrase après phrase, vers la lumière.*⁷

¹ « Les Frères Cavalier », dans *Trois légendes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013, p.41.

² *Le sentiment de la langue*, p.31. Millet se livre à un éloge du point-virgule dans *Déchristianisation de la littérature*, p.47.

³ Richard Millet, *Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours*, Léo Scheer, 2015, p.35.

⁴ « Du subjonctif », dans *Le sentiment de la langue*, p.48.

⁵ Richard Millet, « Flaubert », *Le Nouvel Observateur*, septembre 2001, repris dans *Fenêtre au crépuscule : conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004, p.94.

⁶ *Le sentiment de la langue*, p.273.

⁷ *Harcèlement littéraire*, p.165.

Dans cette perspective, l'effort grammatical est un moyen d'espérer dire la vérité, et « la justesse de la langue, une des manières de voir les choses en face »¹. Lorsque Millet écrit son admiration pour Léon Bloy, c'est d'abord pour louer sa « perfection syntaxique », dans laquelle il veut voir « une manifestation de la qualité de vision de cet exégète des lieux communs. La vérité ne saurait s'exprimer dans une langue fautive »², ajoute-t-il. Quant à Bugeaud, il s'escrime à expliquer que la quête de pureté linguistique ne signifie pas « qu'on soit puriste, encore moins puritain, mais nous incite à trouver [...] la splendeur de la vérité »³. C'est peut-être cette phrase de Millet, finalement, qui résume le mieux sa position : « Pureté de la langue : [...] la puissance de la syntaxe et la justesse des mots ; oui, la vérité phrastique de la parole »⁴. La défense de la grammaire ne relève donc pas d'enjeux simplement langagiers, elle implique un certain rapport à la vérité, d'où le caractère moral, voire sacré que lui confèrent Millet et ses personnages.

Cette recherche syntaxique et lexicale est le fruit d'un travail douloureux pour Millet, qui a déclaré à plusieurs reprises que, si la première phrase d'un roman lui était souvent donnée, inscrivant déjà l'œuvre dans une certaine tonalité, l'inspiration ne jouait ensuite pour lui pas d'autre rôle⁵. C'est sans doute la raison pour laquelle il associe souvent l'écriture à certaines activités manuelles pénibles, comme les travaux des champs ou des bois, ceux-là même qu'il expérimenta enfant dans la campagne de Viam. Dès 1979, il note dans son *Journal* : « J'écris en veste d'ouvrier, ne pouvant rien me croire d'autre qu'un tâcheron. Nulle afféterie. Nulle pose, dans ce bleu de travail. Toujours le regret de n'être pas un paysan »⁶. L'influence de Simone Weil, et du fantasme mystique de l'écrivain-ouvrier, est perceptible. Ces lignes n'en révèlent pas moins une certaine conception de l'écriture comme un harassant travail physique vouée à perdurer dans l'imaginaire milletien. Quelques années plus tard, alors qu'il travaillera à la quatrième version de son roman *L'amour des trois sœurs Piale*, il soulignera dans son journal la « dimension de mineur de fond de l'écrivain »⁷. Puis, en 1998, à propos de *Lauve le pur*, il notera : « La charrue à laquelle je m'attelle chaque matin pour mon roman est aussi l'instrument avec lequel je me laboure le ventre »⁸. À cette époque, l'imaginaire paysan prend

¹ *Langue fantôme*, p.81.

² *Solitude du témoin*, p.149.

³ *La confession négative*, p.67.

⁴ Richard Millet, *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.40.

⁵ *Harcèlement littéraire*, p.104 : « Mais rien n'est donné d'emblée, sinon la première phrase ; ce qui l'est gouverne le reste, qu'il faut infiniment retravailler avec l'oreille interne ».

⁶ *Journal*, t.I, 15/II 1979, p.80.

⁷ *Journal*, t.II, 19/III 1997, p.83.

⁸ *Journal*, t.II, 9/X 1998, p.174.

le pas sur la métaphore ouvrière ; il évoque ici les souffrances intérieures que suscite l'angoisse de la création, mais aussi l'effort presque physique que suppose l'écriture. Par la suite, c'est l'image des tailleurs de pierre, des faucheurs et des coupeurs de bois qui viendra compléter cette mythologie personnelle. Dans le chapitre intitulé « Présence de la pierre », extrait de *Beyrouth ou la séparation*, Millet évoque ainsi la fascination qu'il avait, adolescent, pour les gestes des tailleurs de pierre, dans laquelle il veut voir « l'intuition métaphorique de [s]a future tâche d'écrivain : gestes précis, vifs ou très lents, presque hiératique » et qui l'émouvaient « par leur répétition à la fois heureuse et harassante », si proche de la passion mêlée de dégoût qu'il cultivera pas la suite pour « l'encre et la syntaxe », et qu'il compare au « fait d'aligner des andains dans un pré, ou de fendre et d'empiler des bûches »¹. L'idée se trouve reformulée dans *Le sentiment de la langue*, Millet affirmant que faucher est « un des rares actes (comme fendre du bois ou faire l'amour) qui réponde pour [lui] à celui d'écrire »². Au-delà de la métaphore, on peut voir dans cet hommage aux travaux physiques une façon pour Millet d'inscrire son activité d'écrivain, non pas en rupture avec ses origines rurales, mais dans une tradition séculaire qu'il cherche à perpétuer. Le compositeur manqué de *L'angélus* n'accomplit-il pas pleinement son destin lorsqu'il retourne à Siom, et qu'il s'occupe de « faucher un champ, fendre du bois ou élever quelques poules et lapins »³? Cette théorie du travail scriptural renvoie à la figure de « l'écrivain-artisan » dont Roland Barthes fait de Gustave Flaubert la figure emblématique⁴. Elle fait aussi bien sûr écho aux fameux préceptes édictés par Boileau, auquel Millet a consacré un « Tombeau de Monsieur Despréaux » dans *Le sentiment de la langue*, et dont nous rappellerons ces vers, extraits de son « Art poétique » :

*Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage
Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.*⁵

Ajoutons que, dans ce même poème, Boileau appelait lui aussi à un respect religieux de la langue :

*Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
En vain, vous me frappez d'un son mélodieux,
Si le terme est impropre ou le tour vicieux :*

¹ Richard Millet, *Un balcon à Beyrouth*, [1994], Paris, La Table Ronde, 2005, p.51.

² *Le sentiment de la langue*, p.79.

³ Richard Millet, *L'angélus*, [P.O.L., 1988], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p.85.

⁴ Roland Barthes, « L'artisanat du style », dans *Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Seuil, « Points Essais », 1972, p.50-52.

⁵ Nicolas Boileau, *Art poétique*, [1674], Chant I, vers 171-174, dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1985, p.231.

*Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.*¹

Dans cette perspective, la moralité de la syntaxe défendue par Millet semble inscrire l'écrivain en filiation directe avec le classicisme.

b. Le modèle classique – les voix du passé

Richard Millet raconte avoir retrouvé « le goût des classiques »² grâce à Pascal Quignard, qui fut son professeur à l'Université de Vincennes. À cette époque, il dit « faire retraite dans la langue classique comme on se retire dans une campagne lointaine »³. Quelques années plus tard, il revendique « un ressourcement permanent à la langue du XVII^e siècle d'où [il] tir[e] des mots, des tournures prétendus obsolètes mais qui agissent encore dans un autre contexte »⁴ et défend l'usage du « français classique en tant que subversion du langage dominant »⁵. Ainsi, Millet se déclare « pour Versailles, pour Bossuet, pour Saint-Simon, pour Delalande, pour Chopin, pour le Nombre d'Or »⁶. Cette allégeance faite au Grand Siècle est perceptible dans de nombreuses épigraphes, Millet citant tour à tour Pierre Nicole⁷, Pascal⁸, Molière⁹, Fénelon¹⁰, ou encore Bossuet¹¹, en particulier dans son *Sermon sur la mort* qui sonne comme un hommage à l'évêque de Meaux. On la retrouve également à travers le prénom de son double littéraire, Pascal Bugeaud, qui fait signe vers l'auteur des *Pensées*. Par ailleurs, ce sont sans doute ses accents moralistes et la beauté musicale de ses longues phrases qui ont valu à Millet, à la parution de *La gloire des Pythre*, le surnom de « Bossuet des bouseux »¹². Laurence Plazenet a toutefois mis en garde contre ce qui pourrait n'être qu'une interprétation

¹ *Ibid.*, chant I, v.155-160.

² *Journal*, t.I, 7/XI 1981, p.116.

³ *Journal*, t.I, 1/I 1981, p.103.

⁴ Richard Millet, Entretien avec Stéphane Giocanti et Michel de Seze, *L'œil de bœuf* n°11, novembre 1996, p.8.

⁵ *L'opprobre*, p.119. Dans *Harcèlement littéraire*, Millet déclare ainsi : « Les temps passés du subjonctif, comme les subordinées ou le point-virgule, sont une manière de nuancer, certes, mais aussi de jouer avec l'idée de classicisme, contre le classicisme tel qu'il est véhiculé par une tradition scolaire, académique, et aussi m'inscrire contre ce que Barthes appelait l'"écriture", c'est-à-dire la doxa littéraire contemporaine, qui privilégie la phrase nominale, apocopée, rapide, avec pour seul moteur le présent de narration. La lenteur, les méandres, les sons rares, voilà une façon de s'insurger contre l'époque. » (p.99).

⁶ *Le sentiment de la langue*, p.83.

⁷ Épigraphe de *L'invention du corps de saint Marc*, Paris, P.O.L., 1983.

⁸ Épigraphes de *Place des Pensées : sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2007 ; *Tuer*, Paris, Léo Scheer, 2015 et *Province*, Paris, Léo Scheer, 2016.

⁹ Épigraphe de *De l'antiracisme comme terreur littéraire*.

¹⁰ Épigraphe de *Un sermon sur la mort*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2015.

¹¹ Épigraphe de *La gloire des Pythre*, Paris, P.O.L., 1995.

¹² Article de Télérama cité par Laurence Plazenet, art.cit., p.38.

rapide¹. Comme elle le fait remarquer, le référent classique est en réalité très circonscrit dans l'œuvre de Millet et les épigraphes, coupées de leur texte d'origine, ont moins pour but de nourrir son œuvre d'une matière extérieure que de s'y intégrer. La critique note également que les thématiques millettiennes – l'évocation de la province rurale, l'importance de la sexualité et de la scatologie – sont tout à fait étrangères aux conventions et aux intérêts du XVIIIe siècle, et même sa phrase, « longue, coupée d'incises et de commentaires à la première personne, ponctuée de rebondissements et qui multiplie les décrochements complétifs, présente peu de rapports, à première vue, avec la période tendue, rigoureuse, de l'âge classique »². Laurence Plazenet propose donc de considérer que « l'écrivain utilise le XVIIIe siècle pour assigner une origine historique légitimatrice à une éthique de la langue qui lui est propre »³. La référence au Grand Siècle vaut peut-être aussi comme acte de naissance de la grammaire moderne, telle que la fixent Vaugelas⁴ ou les auteurs de la *Grammaire de Port-Royal*⁵, qui en élaborent une approche normative. Comme le note Plazenet, le « Tombeau à M. Despréaux », consacré à Boileau, est en tout cas plus proche du « certificat d'obsolescence »⁶ que de l'éloge, tant Millet s'y ingénie à souligner le caractère ennuyeux et désuet de l'auteur des *Satires* et de l'*Art poétique*⁷, lui concédant toutefois la justesse de « cette idée que la langue / doit rester sacrée à celui qui l'utilise »⁸.

En réalité, c'est bien souvent au XVIIIe siècle que Richard Millet rend hommage, non pas « le XVIIIe siècle, rococo, philanthrope et démocrate »⁹, ce siècle des Lumières dont il a dit tant de mal, mais celui de Rousseau et de Marivaux, dont Marc Fournol enseigne la belle langue à ses élèves de collègue, dans *Laura Mendoza*. Car le XVIIIe siècle, « ce n'est pas que les Lumières ; c'est aussi et avant tout la grande louange de Dieu par Bach, ce que l'esprit humain a probablement accompli d'indépassable »¹⁰. Sa langue en est marquée, et c'est « dans

¹ Laurence Plazenet, art.cit., p.37-60.

² *Ibid.*, p.38.

³ *Ibid.*, p.45.

⁴ Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Vve J. Camusat et P. Le Petit, 1647. Millet cite d'ailleurs cet ouvrage « parmi les grands textes français – et qui se lisent aussi comme des romans », aux côtés de « la *Grammaire de Port-Royal*, le *Dictionnaire de Littré*, *L'Esthétique de la langue française* de Gourmont, les *Problèmes de linguistique générale* de Benveniste, le *Bon Usage* de Grevisse... » (*Français langue morte*, p.72).

⁵ Antoine Arnauld et Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondemens de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle*, Paris, P. Le Petit, 1660.

⁶ Laurence Plazenet, art.cit., p.44.

⁷ Richard Millet, « Tombeau de Monsieur Despréaux », dans *Le Sentiment de la langue* : « le *Lutrin* nous ennueie ; *Satires* et *Epîtres* / et bien des assertions de votre *Art poétique* / ne nous font oublier qu'à vouloir devenir / Juvénal ou Horace en un siècle solaire / vous avez tôt montré les bornes de votre œuvre » (p.164).

⁸ *Ibid.*, p.166. Millet brandit toutefois la référence à Boileau et au classicisme à deux reprises dans le récent *Paris bas-ventre. Le RER comme principe évacuateur du peuple français*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2021, p.20 et 35.

⁹ *Journal*, t.I, 3/III 1991, p.222.

¹⁰ *L'opprobre*, p.146.

un style imité du XVIIIe siècle »¹ qu'il écrit *D'une voix blanche* en 1974, un texte non publié, « pour échapper à la doxa contemporaine », écrit-il. Il rejoint en cela le narrateur du *Le goût des femmes laides* qui, décrivant la réaction des hommes confrontés pour la première fois au visage ingrat de sa sœur, raconte combien ils s'étonnaient que ce visage

*jurât avec un corps qu'on aurait pu dire prometteur s'il y avait eu dans ses yeux ou dans son attitude quelque chose qui promît le don de soi, ces félicités auxquelles me faisaient rêver les romans du XVIIIe siècle ; un pluriel, félicités, qui a si bien façonné ma façon de désirer qu'en écrivant ces lignes je m'aperçois que mon langage est imprégné de la manière d'écrire propre au XVIIIe siècle.*²

L'emploi du pluriel, pour évoquer les « félicités », fait signe en effet vers les libertins de Laclos, de Sade ou encore de Crébillon, auteur auquel est associé le personnage de Sahar, cette jeune étudiante travaillant sur l'œuvre de Bugeaud avec laquelle il entame une liaison, et dont on apprend qu'elle est installée rue Crébillon³. On peut penser aussi à une forme de marivaudage, tandis que la présence du subjonctif imparfait permet de perpétuer un usage de la langue renvoyant aux siècles passés. De même, à la fin de *Lauve le pur*, lorsqu'il pénètre dans le parc du château où vit la jeune Céline Bault, Thomas Lauve a l'impression d'entrer « dans le XVIIIe siècle français, dans la grande littérature heureuse et l'universalité d'une civilisation »⁴. Ce dénouement en forme d'utopie réunit les élèves du collège Paul-Zalisky enfin réconciliés avec leur professeur lors d'une improbable « boum » d'anniversaire à l'issue de laquelle Thomas Lauve se figure passer la nuit dans ce lieu préservé de la violence et de la médiocrité de la banlieue, et descendre dans l'obscurité du parc, « celui de Rousseau, de Nerval, de Verlaine, de Boylesve, d'Alain-Fournier, de Proust, de Barrès, de Sollers »⁵. On voit comment les limites du XVIIIe siècle s'élargissent, pour englober finalement tous les écrivains susceptibles d'illustrer ce respect de la langue auquel Millet nous invite. Tel est peut-être le sens que recouvre le terme « classique » tel que l'emploie Millet, et qui qualifie, au-delà des époques, ce « miracle »⁶ de la langue qui parvient à une forme de perfection et auquel nous font assister « Racine, Marivaux, Rousseau, Chateaubriand, Nerval, Proust »⁷, les « épiphanies de la prose » pouvant se produire « de Montaigne à Claude Simon »⁸. C'est d'ailleurs à ce dernier écrivain

¹ *Journal*, t.I, 21/IX 1974, p.35.

² *Le goût des femmes laides*, p. 119.

³ Richard Millet, *Une artiste du sexe*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2013, p.196-197.

⁴ Richard Millet, *Lauve le pur*, Paris, P.O.L., 2000, p.289.

⁵ *Ibid.*, p.292-293.

⁶ *Harcèlement littéraire*, p.157.

⁷ *Ibid.*, p.157.

⁸ Richard Millet, *Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.39.

que Millet emprunte l'un des éléments les plus caractéristiques de son écriture qu'est « le chant du participe présent »¹.

Or, ce qu'apprécie également Millet chez Claude Simon, c'est le dialogue qu'il instaure avec les auteurs du passé, notamment dans ses *Géorgiques*, qui font signe vers Virgile². Peut-être est-ce là le classicisme dont se revendique Millet, cette attitude qui consiste à nourrir son œuvre des accents du passé, l'écriture devenant comme « le déploiement de l'histoire de la langue tout entière »³. Millet se situe ainsi « dans la grande voix des siècles, les écrivains du passé parlant par notre bouche, que nous le voulions ou non, de sorte qu'écrire reste, plus que jamais, un dialogue entre les vivants et les morts »⁴ ; il se veut héritier de Claudel et de Saint-John Perse, qui savaient « ressourcer[a] le langage au rare, à l'ancien, aux sens reculés »⁵. Étudiant les litaniques listes de noms d'écrivains que Millet déroule dans nombre de ses essais pour en faire l'éloge, Sylvie Ducas propose d'y voir une réminiscence de « l'appel des morts, emprunté à la liturgie catholique ». En effet, les écrivains desquels Millet se réclame sont tous morts, si bien que la bibliothèque virtuelle qu'il établit au fil de ses essais finit par ressembler à une « bibliothèque-cénotaphe »⁶, renvoyant la grandeur littéraire au passé, ce qui pourrait constituer une autre définition du « classicisme ». Ainsi, pour Millet, l'écrivain français est « définitivement classique »⁷, puisque le classicisme est « la divulgation mesurée, retenue, discrète et triomphale de l'incessant dialogue qu'entretient l'écrivain avec la langue. / Classique celui qui parvient à éprouver, dans le plus haut respect de la langue, la vanité de son propre langage »⁸.

On le voit, la définition que Millet donne à l'adjectif « classique » dépasse largement la référence au Grand Siècle. Elle ne coïncide pas non plus avec le « mythe de "la langue classique" »⁹, qui a traversé le XXe siècle, jusque dans les années 1980, trouvant à s'exprimer

¹ Richard Millet, « La littérature en France depuis 1980 », leçon inaugurale, deuxième partie, 7'45, 21 janvier 2019. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=Cc4KN6c-MFc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2-ymD9hqzDu-ZDNTWQv6Owm-rQw1xQOZDISixDKC6TzaKj4Pqf9JbOwv0>, consulté le 7 août 2021.

² « C'est pour être entendu des écrivains du passé que je m'absente dans la langue », note-t-il dans *Français langue morte* (p.43).

³ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, p.29.

⁴ *Langue fantôme*, p.78.

⁵ *Le sentiment de la langue*, p.31.

⁶ Sylvie Ducas, « La Bibliothèque-cénotaphe de Richard Millet : posture de l'écrivain en nouveau moraliste ? », in *Littératures*, n°63, 2010, p.24. L'étude de Sylvie Ducas permet de montrer qu'alors, les « écrivains les plus fréquemment évoqués sont Cervantès, Joyce, Bernhard, Gracq, Leiris, Giono, Borges, Bataille, Kafka, Proust, Céline et Bossuet » (note 44, p.29).

⁷ « L'écrivain français et sa langue », dans *Le sentiment de la langue*, p.37. Millet pose cette question rhétorique : « L'écrivain français est-il définitivement classique ? »

⁸ « Notes sur le classicisme », dans *Le sentiment de la langue*, p.168.

⁹ Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p.23.

de manière particulièrement emblématique dans le premier quart de siècle, au travers du « style *NRF* ». Stéphane Chaudier voit dans l'essai *L'art de la prose* de Gustave Lanson, paru en 1908, l'acte de naissance d'une certaine vision de la prose « classique », définie comme « bonne prose » et portée par Gustave Flaubert, par opposition à la « belle prose », la « prose artiste » héritée des Romantiques et développée par les frères Goncourt. Pour Lanson, la phrase courte de Flaubert confirme une approche du monde rationnelle, tandis que l'emploi d'un lexique riche permet de nommer les choses avec précision. Il loue aussi son sens du rythme, qu'il perçoit comme un sens de l'organisation et de la hiérarchisation. Au tournant du siècle, c'est Anatole France qui incarne le grand écrivain classique, maître de la langue française perçue comme « conservatoire »¹, pour reprendre le mot de Gilles Philippe, destinée avant tout à recueillir un héritage littéraire, avant que Gide n'en devienne la nouvelle figure, puis Marguerite Yourcenar après lui. Bien que ces trois écrivains aient développé des styles différents, Stéphane Chaudier identifie quatre traits permettant de les rassembler et qu'il juge caractéristiques de la prose classique au XXe siècle. À la variété des schémas propositionnels, qui suppose une alternance de phrases simples, courtes, et de phrases complexes, plus longues, mais sans excès, s'ajoute « la pertinence référentielle du lexique [,] la sobriété des figures et des jeux énonciatifs [et] la clarté dans la désignation des référents »². Lorsqu'il revendique son héritage classique, Millet se réfère sans aucun doute à cet usage d'une « norme haute »³ du langage. On peut toutefois considérer qu'il exprime ainsi surtout son « désir d'être un maître »⁴, d'être reconnu comme un artiste dont la valeur soit objectivable, au-delà des critiques politiques dont il peut faire l'objet.

Finalement, Millet se veut classique comme Ponge. Dans ses « Notes sur le classicisme », qui figurent dans *Le sentiment de la langue*, il écrit : « Le classicisme : un consentement aux extrêmes, à la ferveur de l'ordre – ou, comme dit Ponge, "la corde la plus tendue du baroque" »⁵. Cette dernière référence à Ponge est fondamentale pour comprendre la morale stylistique de Millet. À plusieurs reprises, il mentionne en effet *Pour un Malherbe* comme sa principale référence théorique en matière d'écriture⁶. Paru en 1965, ce singulier essai

¹ *Ibid.*, p.25.

² Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », dans *La langue littéraire, op.cit.*, p.313.

³ *Ibid.*, p.301.

⁴ Il imite en cela la posture d'André Gide, lorsqu'il s'affirme en classique, lors de la grande querelle littéraire qui ouvre le vingtième siècle. Éric Marty, « Gide et les "classiques" », Fabula.fr, 2005. [En ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?Gide_et_les_%22classiques%22, consulté le 7 août 2021.

⁵ « Notes sur le classicisme », dans *Le sentiment de la langue*, p.171.

⁶ L'essai est également mentionné dans le *Journal*, t.I, 21/III 1991, p.224, en épigraphe du *Dernier écrivain*, ainsi que dans *Solitude du témoin* (p.37-38), *Déchristianisation de la littérature* (p.82), ou encore *Français langue morte*, p.154. Millet y consacre quelques pages dans *Arguments d'un désespoir contemporain*, Paris, Hermann, 2011, p.96-100.

composé de fragments et de brouillons contrevient à l'image du poète d'avant-garde, héritier des surréalistes, résistant et longtemps membre du Parti communiste. Ponge livre l'éloge d'un poète de cour qui semble alors aux antipodes de sa démarche artistique, dans un texte dont les formules rappellent en effet souvent Millet, et marquent dans son parcours un virage réactionnaire. Ponge y fait état de son « désir absolu de grandeur et de noblesse, de pureté et de délicatesse »¹ et déclare vouloir « se vouer entièrement à la Parole », à « l'autorité du Verbe »² dont il souligne le « caractère sacro-saint »³. Comme Millet, il développe une véritable « éthique »⁴ de l'écriture qu'il exprime en des termes extrêmement concrets et matériels, qui vont dans le sens de la démarche poétique adoptée dans le *Parti pris des choses*. Il explique ainsi que les textes qu'il admire, comme ceux qu'il souhaite écrire, doivent pouvoir s'inscrire dans la pierre, à l'image des inscriptions funéraires contre lequel le temps ne peut rien, c'est pourquoi il préconise d'employer les mots selon leur sens le plus immuable, leur sens étymologique, leurs racines qui sont aussi « comme *le tronc* des mots »⁵. Or pour Ponge, l'œuvre de Malherbe a cette dureté monolithique de la pierre, cette robustesse qui lui vaut d'être comparée à une maison « bâtie, aménagée »⁶ et dont la cour serait pavée : elle est à elle seule le temple de la poésie, le socle de la littérature française. Le poète n'y apparaît pourtant pas comme un tailleur de pierre, image dont on a vu qu'elle était importante pour Millet, mais comme un « métallurgiste[s] »⁷, une sorte de Vulcain dont Ponge ne cesse de souligner le côté « mâle »⁸. Cette virilité transparaît dans toute une série de métaphores phalliques appliquées à l'œuvre de Malherbe ou au poète lui-même, qui apparaissent tantôt comme « une cheminée droite (de vers, de strophes) », tantôt comme « un peuplier », « un fût d'arbre », ou encore les « colonnes de pétrole de Rouen »⁹. « L'œuvre de Malherbe est incroyablement solide. C'est le donjon de la littérature française », résume Ponge. On retrouve ici un imaginaire matériel qui met en avant la robustesse d'une carapace masculine associée à des qualités morales, comme dans l'énumération suivante :

Les vertus viriles, la résolution, la résistance, le mépris pour les succès faciles, la supériorité aux traverses, les vertus nécessaires aux minorités opprimées (celle de la supériorité d'esprit), l'austérité, l'épicurisme, la sensualité, la certitude d'avoir raison, l'intransigeance et le maintien, le caractère rocher, le je maintiendray, le laconisme, le tranchant, le bien trempé, les plaisirs de la bonne conscience, les bonheurs de la vertu, l'autorité, les slogans, l'indéniable, le génie des belles

¹ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard, « NRF », 1965, p.192.

² *Ibid.*, p.33.

³ *Ibid.*, p.174.

⁴ *Ibid.*, p.22.

⁵ *Ibid.*, p.187.

⁶ *Ibid.*, p.38.

⁷ *Ibid.*, p.94.

⁸ *Ibid.*, p.65, 72 et 136 notamment.

⁹ *Ibid.*, p.305.

*expressions, des formules, l'indestructible, le ferme, ce qui emporte le consentement ou la décision, le triomphe, le refus du laisser-aller, les rênes courtes, l'amble au-dessous de la puissance.*¹

On voit bien comment Ponge, à l'image de Millet, passe sans ambages de caractéristiques physiques, minérales ou animales (le caractère rocher, le ferme, les rênes courtes, l'amble, qui est une sorte de marcher rapide qu'adoptent par exemple les chevaux), à des traits de personnalité dont certains s'expriment encore *via* une métaphore matérielle (le tranchant, le bien trempé, l'intransigeance et le maintien). On trouve aussi dans cette citation l'expression d'un sentiment de « supériorité » que confère le génie poétique (le mot apparaît deux fois) et qui justifie une « autorité » toute paternelle, couplée paradoxalement à l'expérience d'une forme de dévaluation (les minorités opprimées à cause de leur génie) dans une société dévoyée, caractérisée par les succès faciles, les chemins de traverse et le laisser-aller. Dès le début de son livre, Ponge, comme Millet après lui, déplore la « régression [...] des valeurs esthétiques morales » et « la défaite (au sens fort) de notre pays »².

Le poète dénonce aussi le « toutsevautisme »³, selon un néologisme dont on s'étonnerait presque que Millet ne l'ait pas encore repris à son compte. Il accuse en effet ceux « qui se moquent de la langue et ne cherchent qu'à l'utiliser *au plus mal*, pour en faire un instrument de corruption afin de pêcher ensuite en eau trouble »⁴ et emploie volontiers la métaphore scatologique pour les désigner, parlant notamment du « fumier »⁵ déposé par les mauvais poètes dans la cour de la littérature française. De façon assez amusante, il fait ainsi de Boileau un « employé de la voirie parisienne »⁶ balayant et jouant des prises d'eau devant la demeure de Malherbe qui, royal, est déjà sorti depuis longtemps en se frayant un chemin « entre les poubelles »⁷. L'histoire n'est d'ailleurs pour lui qu'un « petit cloaque où l'esprit de l'homme aime à patauger »⁸. Quant aux critiques de Brunetière et Faguet, incapables selon Ponge de comprendre la valeur de Malherbe, il les qualifie d'« ordures » et refuse de les citer, renvoyant directement le lecteur à leurs livres, si toutefois il aimait à « humer de la merde »⁹. Ainsi, c'est en résistant à la facilité et à l'amollissement que le poète accepte finalement d'être incompris, méconnu, mais qu'il se place aussi du côté du bien, de la vertu et de la vérité des choses concrètes et matérielles – d'où l'épicurisme et la sensualité. On retrouve bien ici les catégories

¹ *Ibid.*, p.193-194.

² *Ibid.*, p.25.

³ *Ibid.*, p.192.

⁴ *Ibid.*, p.26.

⁵ *Ibid.*, p.49, 57, 95.

⁶ *Ibid.*, p.34-35 et 52.

⁷ *Ibid.*, p.52.

⁸ *Ibid.*, p.164 et 270.

⁹ *Ibid.*, p.88.

du dur et du mou qui, comme l'a montré Theweleit, structurent l'imaginaire corporel des sociétés patriarcales sous l'influence du protestantisme (auquel Ponge fait d'ailleurs référence à plusieurs reprises dans son essai) et du capitalisme. « [...] [R]ien d'hybride, ni d'ambigu »¹ chez Malherbe, écrit Ponge qui fait de sa dureté le gage de sa « Francité »². Ainsi, Malherbe, « c'est le marbre français »³.

« Francité », voilà encore un terme que Millet s'est approprié, on l'a vu, dans *Le sentiment de la langue*, et qui fait signe cette fois-ci vers Maurras et l'Action française, bien plus que vers Gide, dans la querelle sur le classicisme qui les opposa au début du siècle⁴. Millet pourrait se joindre à Ponge lorsque ce dernier affirme : « Nous pratiquons la langue française, - qui est pour nous [...] notre façon, notre moyen de vivre »⁵. Ainsi Ponge se veut-il « patriote français et patriote de la civilisation gréco-latine-française »⁶, soulignant sa volonté, à travers Malherbe, d'assurer « le maintien des valeurs dont nous avons reçu l'héritage »⁷. Pour lui, Malherbe annonce le classicisme tout en le dépassant déjà, il est « la corde la plus tendue du baroque »⁸, comme le note donc Millet, selon une formule révélant que, pour ces deux auteurs, le classicisme n'est pas tant un moment de l'histoire littéraire qu'une forme d'état idéal de la langue française que certains écrivains ont su perpétuer⁹ et qu'ils cherchent eux-mêmes à atteindre. Or, chez Ponge comme chez Millet, cet état de pureté de la langue a partie liée avec la musique. La métaphore de la lyre et de la corde tendue est ainsi très insistante dans l'essai, tout comme ce jeu d'homophonie typiquement pongien qui permet de louer chez Malherbe « la raison » et « le réson »¹⁰, autrement dit le résonnement, l'écho. Ponge, qui voit en Malherbe « le Jean-Sébastien Bach de la littérature française »¹¹, pratique d'ailleurs lui-même cet art de l'écho et de la variation dans son essai, reprenant de façon litannique les mêmes phrases, les mêmes paragraphes de sorte que sa réflexion avance tout en se répétant, et parfois en se déplaçant, selon une logique de composition que l'on retrouve, nous l'allons voir, chez Millet.

On le voit bien, pour Millet comme pour Ponge, l'écriture est envisagée comme un art supérieur, et la langue comme un outil sacré qu'il convient de respecter pour s'élever. C'est en

¹ *Ibid.*, p.65.

² *Ibid.*, p.138.

³ *Ibid.*

⁴ À propos de cette querelle, lire Michael Einfalt, « La critique littéraire de "L'Action française" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°59, 2007, p.303-319.

⁵ *Pour un Malherbe*, p.71.

⁶ *Ibid.*, p.138.

⁷ *Ibid.*, p.25.

⁸ *Ibid.*, p.172. Ponge emprunte la formule à Henri Maldiney.

⁹ Ponge cite en particulier Montesquieu et La Fontaine.

¹⁰ *Pour un Malherbe*, p.97, 148 et 150, notamment.

¹¹ *Ibid.*, p.60.

perpétuant tout un héritage de la belle langue, mais aussi en créant une voix musicale que le poète ou le romancier peut espérer échapper au « fumier ».

B. Le modèle musical

Pour Millet aussi, écrire dans la pureté de la langue, ce n'est pas seulement écrire comme Bossuet ou Claude Simon, c'est s'inspirer d'Anton Bruckner ou de Gabriel Fauré. L'écrivain, pianiste depuis l'enfance, a d'abord hésité entre l'écriture et la musique et se voit comme un compositeur manqué¹. À la fin de l'adolescence, l'écriture d'une pièce atonale, en hommage aux maîtres viennois lui a fait comprendre que « ce serait désormais en musicien qu'[il] écrirai[t] [s]es livres »². À l'image du narrateur de *L'angélus*³, c'est à la fréquentation du *Clavier bien tempéré* qu'il doit son sentiment de la langue musicale⁴, la musique de Bach lui apparaissant alors comme « la lumière de l'ordre » et, ses entraînements quotidiens comme une « leçon de droiture »⁵. Millet raconte en effet qu'il a « appris à lire »⁶ dans ces deux volumes de Bach et qu'il a, quarante ans durant, pratiqué presque quotidiennement l'interprétation ou la lecture silencieuse des préludes et fugues dans lesquelles le compositeur allemand a, d'après lui, fait rayonner « la lumière de l'ordre »⁷. On peut d'ailleurs voir un des premiers doubles littéraires de Millet dans le narrateur de *L'angélus*, compositeur hanté par le sentiment d'imposture, touché à l'adolescence par le pouvoir d'évocation de la musique qu'il découvre avec les *Préludes* de Claude Debussy, un pouvoir à ses yeux plus puissant que celui de la littérature ou de la peinture⁸. Depuis, Millet a consacré plusieurs textes théoriques à la musique savante. Dans *Le sentiment de la langue*, deux chapitres analysent l'œuvre de Gabriel Fauré et

¹ « Mon récit serait-il celui d'une vocation suspendue, détournée de sa fin secrète ? Serais-je un compositeur raté, et mes livres la trace plus ou moins heureuse de cet échec ? Ne faut-il pas considérer qu'écrire était pour moi, malgré la pratique du piano, la seule voie d'accès à la musique ? » (*Musique secrète*, p.142).

² Richard Millet, *Musique secrète*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004, p.152.

³ *L'angélus*, p.30. Le narrateur dit ainsi, à propos de sa mère : « Je lui dois non seulement une parfaite connaissance du *Clavier bien tempéré* (même s'il me fallut des années avant d'aimer cette musique qui deviendrait mon éternel point de repère) ».

⁴ Millet a dit l'importance pour lui du *Clavier bien tempéré* dans « Quarante-huit miroirs », *Recueil* n°31, juin-août 1994, p.118, et « Un livre de lecture » dans *Musique secrète*. Dans ce dernier livre, il parle du *Clavier bien tempéré* comme d'une « langue natale » : « *Le clavier bien tempéré*, le patois limousin, la langue française : quelque chose d'indissociable, constituant un système sonore d'abord dépourvu de signification et qui est [...] ma langue originelle [...] » (*Musique secrète*, p.36).

⁵ « Un livre de lecture », dans *Musique secrète*, p.45.

⁶ *Ibid.*, p.44.

⁷ *Ibid.*, p.45.

⁸ « La musique était capable non seulement d'évoquer des sensations, des paysages, des visages aimés ou grotesques, mais encore de me donner à voir le monde, plus puissamment que la littérature et la peinture, le monde visible et invisible, recomposé et retrouvé dans son ordre le plus secret, le plus intime. » (*L'angélus*, p.53)

celle de Schubert¹. Puis, en 2004 paraissent coup sur coup *Musique secrète*, sorte d'autobiographie musicale qui permet à Millet d'évoquer son rapport à cet art, depuis l'enfance à Beyrouth jusqu'à la mort de Gérard Grisey, en 1998, et *Pour la musique contemporaine*, compilation de chroniques rédigées pour la *Revue des deux Mondes* et pour France Culture. Dans ces différents textes, l'écrivain dévoile une forme de synesthésie, un système d'échos sensoriels lui permettant d'associer certaines œuvres musicales ou littéraires, autrement dit des sons ou des mots, à des couleurs. Il raconte par exemple qu'enfant, la 9^{ème} *Symphonie* de Beethoven dirigée par Furtwängler lui a donné « à voir les couleurs des notes, des harmoniques, des instruments »². Il évoque ainsi « le clair-obscur d'une *Passion* de Bach, la ténèbre d'une *Leçon* de Charpentier, l'été debussyste, les couleurs mystiques de Messiaen »³ ou compare le « mauve » de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal au « violet profond »⁴ du *Quatuor* en la mineur de Schubert. Les souvenirs, les années ou les êtres ont aussi pour lui des couleurs. Ainsi de l'année 1967, année de leur départ du Liban, qui porte la couleur verte attribuée instinctivement au numéro 7⁵, ou de chaque femme aimée, à laquelle il « associe involontairement, comme pour les lettres ou les notes, une couleur que le souvenir restitue avec ferveur à [s]on spectre amoureux »⁶. Millet recherche notamment ce pouvoir d'éveil des sens, que la musique possède plus que tout autre art, dans l'écriture, dont il cherche à faire entendre le « son », lui qui déclare, on l'a vu, voir le langage. Tels sont d'ailleurs les pouvoirs que lui prête, dans une formule très baudelairienne, Mariya Rybalchenko, dans l'*Éloge érotique de Richard M.* : « La vie auprès de lui avait une inestimable valeur matérielle, pleine de parfums, de goûts et de sons. C'était beau ; c'était une vie de crépuscule, d'encens et de jais »⁷. C'est peut-être dans *Cité perdue*, livre dans lequel Millet confronte deux séjours à Istanbul, à près de trente ans d'écart, que l'écrivain dévoile le mieux cette sensibilité particulière, décrivant les couleurs et les matières que lui inspirent les langues turque et française, ou encore certaines tragédies⁸. Millet est également l'auteur de deux livrets d'opéra pour Marc-André Dalbavie,

¹ « Sur Gabriel Fauré », « Une attente faurénne » et « Loin de Schubert », dans *Le Sentiment de la langue*, p.51-64, 110-117 et 208-222.

² *Le Sentiment de la langue*, p.212.

³ *Ibid.*, p.214.

⁴ *Ibid.*, p.211.

⁵ Richard Millet, *Brumes de Cimmérie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.78.

⁶ Richard Millet, *L'amour mendiant : notes sur le désir*, [P.O.L., 1996] ; La Table Ronde, « La petite vermillon », 2007, p.48. Dans la nouvelle « Les grâces », le narrateur complimente Henriette sur son prénom, « celui de Mme de Mortsauf et de la sœur de Renan, prénom que je voyais blanc, pur, très frais, comme un frémissement d'ombrelles au printemps ou des linges qui sèchent en plein air. » (*Cœur blanc*, Paris, P.O.L., 1994, p.134).

⁷ Mariya Rybalchenko, *Éloge érotique de Richard M.*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, p.55.

⁸ Richard Millet, *Cité perdue Istanbul 1967-1995*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1998, p.14, 16 et 37, notamment. Dans *La voix d'alto*, c'est la langue anglaise qui prend des « couleurs d'émeraude » (p.290).

Gesualdo, qui fut créé le 1^{er} octobre 2010 à l'Opéra de Zurich, puis *Charlotte Salomon*, dont le livret fut rejeté par le metteur en scène Luc Bondy, officiellement parce que trop biographique, en réalité sans doute à cause des polémiques dont Millet faisait alors l'objet, à la suite de publication de l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik*¹. Le texte sera néanmoins publié en 2014 aux éditions Pierre-Guillaume de Roux, précédé d'une « Lettre à Luc Bondy » dans laquelle Millet règle ses comptes avec le metteur en scène, la même année que son essai sur *Sibelius : les cygnes et le silence*, consacré au compositeur finlandais. Dans tous ces textes, Millet réaffirme une même idée : les grands écrivains ont une langue musicale, comme Rousseau, dont il rapporte que le philosophe Roger Laporte le comparait à Mozart² ; toute langue littéraire est nécessairement musicale. Cette idée n'est pas neuve. Comme le soulignent Gilles Philippe et Julien Piat, c'est dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, notamment avec les poètes symbolistes (« De la musique avant toute chose », écrivait Verlaine), que la référence musicale supplante la référence picturale jusqu'alors dominante en littérature, et ce changement de paradigme coïncide d'après eux avec le mouvement d'autonomisation du champ littéraire qui se produit entre 1830 et 1870, selon le mouvement observé par Pierre Bourdieu dans son essai *Les règles de l'art*³. À cette époque,

*la naissance d'une bohème artiste incapable de s'assimiler à la bourgeoisie triomphante expliquerait qu'apparaisse la tentation d'un "art pour l'art", redéfini plus tard en "littérature pure", c'est-à-dire en renonçant non seulement à toute prise sur le réel, mais aussi à toute ambition de communiquer, voire de représenter, bref à tout impératif autre que strictement littéraire.*⁴

Ainsi, érigeant la musique en modèle d'écriture, Richard Millet confirme sa quête de pureté littéraire qui semble aller à l'encontre de sa fascination pour l'excrémentiel et la misère corporelle. Écrivain des bas-fonds, Millet prête à la langue littéraire un pouvoir d'élévation, plus fort encore lorsqu'elle est musicale. En effet la musique, plus que tout autre art, suit un mouvement de désincarnation, idée que résume parfaitement Franck Evrard : « Mieux que l'écriture, la musique, figure de vaporisation volatile et aérienne, permet d'effacer le corporel et de dévitaliser une chair menacée de putréfaction »⁵. Si l'écrivain doit se confronter à la

¹ Dans sa « Lettre à Luc Bondy », Millet raconte que c'est la crainte d'un nouveau scandale dans les pays germaniques, qu'aurait pu lancer l'ami d'un employé dont la fille avait tué par Breivik, qui aurait effrayé l'opéra de Salzbourg, et conduit à mettre fin à la collaboration avec Millet. Richard Millet, *Charlotte Salomon*, précédé d'une Lettre à Luc Bondy, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014.

² « Roger Laporte me disait que le plus pur français qu'on eût jamais écrit est sans doute celui de Rousseau, dont il comparait la musicalité à Mozart. » (*Solitude du témoin*, p.43).

³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, [1992], Paris, Points, 1998, p.101-105. Cité par Gilles Philippe et Julien Piat, *op.cit.*, p.27.

⁴ Gilles Philippe et Julien Piat, *op.cit.*, p.27.

⁵ Franck Evrard, « Scatographies dans le théâtre français contemporain (Genet, Beckett, Vinaver) », *Littérature*, n°89, 1993, p.20.

pourriture physique et morale, autrement dit au mal, dont l'excrément est une des figures symboliques, c'est le style qui lui permet de s'extraire de cette souillure.

a. *Oralité et polyphonie*

Cette conception de l'écriture littéraire comme un travail de mélomane existe chez Millet dès ses débuts. Il se dit d'ailleurs incapable de s'intéresser à une écriture qui n'aurait pas « le souci de rythme ni d'épaisseur harmonique »¹. Si le style milletien semble s'inspirer de la musique, c'est d'abord par son oralité. Parler de la dimension orale de l'œuvre de Millet, dont l'écriture est si travaillée, peut sembler paradoxal. C'est qu'il ne s'agit pas du tout, pour Millet, de retranscrire de façon réaliste le parler ancien ou contemporain, mais plutôt de faire surgir une voix, à l'image de Flaubert, dont on sait qu'il hurlait ses phrases afin d'en mesurer la qualité. Voilà ce qui fascine Millet : « c'est son phrasé qui me requiert, écrit-il à propos de Flaubert : ce que je crois entendre de sa voix vive dans ces phrases passées au "gueuloir" - la seule occurrence qui vaille de l'oralité »². Bugeaud, le double de l'écrivain s'adonne lui-même à un exercice voisin, puisqu'il mesure la rythmique de ses phrases à l'aide du mètre en bois sauvé de l'épicerie de sa grand-mère et qu'il a toujours sur sa table de travail, « comme une sorte de sceptre avec lequel je bats la mesure des phrases par lesquelles je suscite mes morts »³. Les romans de Millet accordent d'ailleurs une faible place aux dialogues ; ils révèlent pourtant un véritable désir d'oralité dans leurs choix narratifs, qui renvoient souvent à une forme de littérature ancestrale, oralisée, racontée par des récitants. Dès ses premiers romans, comme *L'invention du corps de Saint Marc* ou *L'innocence*, Millet choisit une sorte de moyen terme entre le récit à première personne et le récit à la troisième personne. L'histoire du personnage principal, en l'occurrence Marc et Duparc, est racontée par un narrateur intradiégétique dont le rôle est très secondaire dans le premier roman, beaucoup moins dans le second. Ce narrateur s'exprime donc à la première personne, mais il concentre son récit sur un camarade, un compagnon qui, lui, est désigné à la troisième personne. Ce dispositif revient dans *Laura Mendoza* dont le récit, qui évoque les amours de Marc Fournol et de son élève Laura Mendoza, est assumé par Sandra Ruiz, une amie de Laura dont on ne saura quasiment rien. Dans ces trois romans, le narrateur instaure une situation de conversation avec le lecteur, placé en position de

¹ *Fenêtre au crépuscule*, p.28.

² Article sur Flaubert reproduit dans *Fenêtre au crépuscule*, p.94.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.561.

recueillir, on l'a dit, une sorte de confession. Cette impression d'être pris pour confident existe également à la lecture de la petite trilogie noire, ensemble de trois courts récits à la première personne conçus comme l'aveu de fautes, d'impostures, voire de véritables crimes.

Parallèlement, à partir du recueil de nouvelles *Sept passions singulières*, Millet expérimente une variété de points de vue, et donc de pronoms personnels. L'alternance de récit à la troisième personne et de discours direct qui permet au personnage de se raconter lui-même, dans « Le jeune mort », en est un bon exemple, ou encore le récit « Aux confins de l'Empire », écrit à la deuxième personne du pluriel. On y voit même un premier usage du « nous » permettant de faire entendre la voix d'une communauté rurale, dans « Feierlich, misterioso »¹. Appliquée à l'échelle d'un roman, cette alternance des voix finit par donner naissance à un système polyphonique, procédé caractéristique, comme on l'a vu, des premiers romans du cycle corréziens. En 1996, juste après la publication de *La gloire des Pythre*, Millet déclare ainsi aimer « la variété des points de vue narratifs à l'égal des variations rythmiques, tonales et modales de la musique »². C'est dans ce roman que Millet introduit pour la première fois le chœur, personnage collectif de récitants qui reviendra dans *Lauve le pur*. Le chœur, dont on a vu qu'il avait une fonction sociologique, permet d'abord à Millet de donner une voix à des êtres disparus, et qui n'ont pas été entendus, soit parce qu'ils se conformaient à une tradition de « taisure », de silence, soit parce que, à la marge du territoire national, ils n'ont pas été entendus. Ce personnage collectif apparaît toutefois aussi comme un moyen de résoudre le problème de la troisième personne du singulier que l'écrivain, travaillant sur ses ébauches, juge ennuyeuse, et du manque de dialogues, qu'il déplore³. Enfin, il a pour but d'introduire une forme d'oralité, à travers la fiction d'un groupe transmettant une tradition de façon orale et s'accompagne de l'apparition de la phrase ample qui fera ensuite, de façon durable, le style de Millet. Dans la création de cette nouvelle manière d'écrire, Millet s'inspire aussi bien d'une littérature qu'il juge orale que de la musique. Il raconte notamment que, lorsqu'il écrivait *La gloire des Pythre*, il était « la proie de rythmes à 6/8 ou 5/8, qui [l]'empêchaient de rien lire d'autre, qui [lui] rendaient insupportables même les plus grands, oui, sauf Bossuet, qu'[il] pouvai[t] lire à haute

¹ Il faut d'ailleurs noter que cette nouvelle doit son titre au premier mouvement de la neuvième symphonie de Mahler.

² Entretien avec Stéphane Giocanti et Michel de Seze, art.cit., p.11.

³ Les notes du journal sont à ce titre intéressantes, en ce qu'elles renseignent le lecteur sur la genèse des œuvres. Voici ce que Millet note, à propos de *La gloire des Pythre* : « Je crains qu'il soit ennuyeux, par manque de dialogues. Il est vrai que les vies que je restitue n'ont rien que de monotone – discrètes ou silencieuses tragédies. Varier l'emploi du passé simple ? Le faire alterner avec le composé... » (*Journal*, t.I, 4/VIII 1994, p.355). « Les *Pythre*. Tout se passe comme si, dans un récit à la troisième personne, je m'ennuyais de la première. D'où le *nous* du chœur » (8/VIII 1994, p.356). « Je gomme tout ce qui pourrait sembler le fait d'un narrateur omniscient. La troisième personne m'écœure. » (30/XII 1994, p.369).

voix pour [s]e donner du cœur ». Or, dans le texte intitulé « Musique de Bossuet », extrait de *Musique secrète*, Millet explique que c'est l'oralité qu'il admire chez l'évêque de Meaux dont la « prose oratoire »¹ donne une véritable leçon de « langue vivante »². Il raconte aussi qu'il aime à prononcer à voix haute le *Sermon sur la compassion de la sainte Vierge*, dans l'espoir d'entendre la voix disparue de son auteur. Pas plus qu'il ne cherche véritablement à faire entendre la voix des paysans, Millet ne cherche pas à ressusciter la voix de Bossuet, mais bien plutôt à faire entendre le « son » de la littérature. Or ce « son » littéraire que Millet appelle le style doit être une musique ; d'ailleurs lorsque Millet corrige son roman *La voix d'alto*, il le fait « à l'oreille »³. Les références à la musique du XVIIe siècle sont donc sans doute plus importantes que celles renvoyant à la littérature classique. Comme le suggère Laurence Plazenet, on pourrait finalement considérer que Millet apprécie avant tout dans la langue de Bossuet « sa résonance musicale, sa puissance lyrique »⁴, dans une sorte de transposition des qualités de la musique de l'époque vers l'écriture. À travers lui, c'est ainsi Couperin, Charpentier ou Delalande, que Millet cite par ailleurs volontiers, qu'il entend. La voix milletienne qui naît de cette influence, c'est cette longue période, assez lyrique, qui fait désormais son style. Elle tranche avec les voix plus sèches des premiers romans, les voix sans illusion de *L'invention du corps de saint Marc* ou de la petite trilogie noire, ou les voix incertaines, qui se perdaient dans les points de suspension ponctuant les dialogues de *L'innocence*. « Avant d'écrire sur la Corrèze, déclare Millet, mes phrases étaient extrêmement courtes. Elles se sont allongées tout naturellement lorsque j'ai commencé à écrire *La gloire des Pythre* »⁵. Plus que par les personnages eux-mêmes, la voix du roman est donc déterminée par le sujet, la matière, le lieu et elle se veut musicale, car en devenant sonore, la langue se charge d'un pouvoir d'évocation plus fort, elle transmet les émotions de manière plus directe, objectifs qu'un écrivain sensible à la musique ne peut que rechercher.

Ainsi, hormis Bossuet, les sources d'inspiration que cite Millet lorsqu'il écrit *La gloire des Pythre* sont avant tout musicales. Il se dit proche « de ce qui pouvait habiter un compositeur comme Bruckner »⁶ et évoque *Tristan et Parsifal* de Wagner, déclarant que « la mort d'Isolde ou l'enchantement du Vendredi saint, du chromatisme desquels [il] ne [s'est] pas lassé, [...]

¹ Richard Millet, *Musique secrète*, p.180

² *Ibid.*, p.186.

³ *Journal, tome III (2000-2003)*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, 11/IV 2001, p.129.

⁴ Laurence Plazenet, art.cit., p.50.

⁵ « Richard Millet le fataliste », entretien avec Claire Striffling, propos recueillis le 13 octobre 2003, *Parutions.com*, novembre 2003. [En ligne] <https://www.parutions.com/pages/1-1-140-3787.html>, consulté le 3 août 2021.

⁶ Entretien avec Stéphane Giocanti et Richard de Seze, art.cit., p.10.

autant que Chateaubriand, Faulkner et Proust a, d'une certaine façon, servi de modèle à [s]a phrase, à partir de *La gloire des Pythre* »¹. La référence à Wagner et Bruckner n'est pas anodine car la symphonie, « forme qui se rapproche sans doute le plus du roman »² d'après Bugeaud, constitue sans doute le modèle musical principal pour le cycle corrézien. C'est à la symphonie que Millet emprunte d'abord le principe de la polyphonie³, héritée des polyphonistes de la Renaissance et qu'il retrouve dans ces « cathédrales sonores »⁴ que constituent les symphonies de Mahler ou de Sibelius. Or, l'invention du chœur est un premier pas pour Millet vers l'élaboration d'un roman polyphonique. Revenant dans *Lauve le pur*, il offre un « contrepoint ironique »⁵ allégeant le pathos de la confession de Lauve, lorsqu'il se complaît trop dans son malheur individuel et permet d'introduire une forme d'oralité dans des textes qui se veulent très écrits, et par là-même une forme de musicalité. Les voix toutefois ne sont pas si nombreuses et, plutôt que de symphonie, Millet parle d'« un concerto pour voix principale et chœur »⁶ pour évoquer *Lauve le pur*.

C'est peut-être *L'amour des trois sœurs Piale* qui pousse le plus loin cette quête de dialogisme, puisque le personnage de Claude y entend, on l'a dit, deux, voire trois versions de l'histoire des Piale : celle d'Yvonne, l'aînée des sœurs à qui il rend visite plusieurs jours de suite et celle de Sylvie, sa maîtresse qu'il retrouve chaque soir, complétée par certaines remarques de sa propre mère. Ainsi, après qu'Yvonne Piale a évoqué ses rapports avec ses élèves, et notamment l'amour que lui portait un jeune garçon de quinze ans, le chapitre VII commence sur ces mots : « Ce qu'Yvonne Piale ne disait pas, c'est qu'elle l'avait trouvé depuis longtemps, cet or, dans les yeux du fils Barbatte »⁷. Sylvie prend alors le relais de la narration pour évoquer ce qu'Yvonne ne peut confesser. Ce jeu polyphonique sur les différentes versions que l'on peut donner d'une même vie, d'une même histoire, Millet le pousse à l'extrême dans *Le renard dans le nom*, dont on a déjà vu qu'il maintenait ainsi le mystère sur les circonstances

¹ *Musique secrète*, p.51.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.422. Dans *Sibelius*, Millet explicite les fondements de cette comparaison. Pour lui, « La musique de la langue n'est pas seulement sa musicalité ; elle relève d'une poésie syntaxique et sémantique supérieure qui donne au texte une singulière dimension harmonique, contrapuntique, rythmique, qu'on peut rapprocher du symphonique, que ce soit dans le déroulement temporel ou dans les « voix » du roman – les nouvelles ou la poésie pouvant être considérées comme de la musique de chambre ou de la musique soliste. » (p.58). Par ailleurs, il qualifie lui-même son style de « symphonique » (*Journal*, t.III, 2/VIII 2000, p.71).

³ « Travaillant avec la musique [...], je veux croire qu'il en passe quelque chose dans l'écriture, non seulement sur le plan de la forme (composition, polyphonie, motifs récurrents), mais aussi dans l'organisation rythmique de ma phrase », *Fenêtre au crépuscule*, p.28.

⁴ « Lauve le pur, ce n'est pas moi... », entretien avec Jean-Luc Bertini, Laurent Roux et Sébastien Omont, *La Femelle du requin*, n°16, 2001, p.50-51.

⁵ Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux-Titre », 2007, p.244-245.

⁶ *Journal*, t.II, 16/IX 1998, p.167.

⁷ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.93.

de la mort de Christine Râlé. Dans *L'amour des trois sœurs Piale*, la dimension conversationnelle du récit est d'autant plus forte qu'il est sans cesse ponctué de chevilles allocutives, comme l'a très bien montré Sylviane Coyault-Dublanchet. Dans son ouvrage *La province en héritage*, la critique estime que Richard Millet, à l'image de Pierre Michon et de Pierre Bergougnieux, a dépassé, ou déplacé l'ère du soupçon à l'égard du langage, pour faire avant tout de l'écriture « une question de voix »¹. Elle analyse ainsi la récurrence du verbe « dire » dans cette œuvre qui se veut orale, ou encore l'usage fréquent du discours indirect libre, en particulier dans *L'amour des trois sœurs Piale*, et souligne l'importance des chevilles à valeur allocutive telles que « voyez-vous ? », « oui », et surtout le « n'est-ce pas ? ». La phrase elle-même, sans recourir à un vocabulaire familier, suit les méandres d'une parole oralisée en jouant sur les « digressions, incises, interjections allocutives »². On pense ici aussi au genre musical de l'oratorio, concerto pour chœur et voix, et aux récitatifs qui y figurent, dans lesquels un soliste assume le récit face au chœur alors muet.

La dimension polyphonique de l'œuvre, dans la première trilogie romanesque siomoise, tout en révélant un important travail sur l'oralité, n'implique pas une variété des voix, à tel point que le lecteur en vient souvent à se demander qui, d'Yvonne ou de Sylvie, parle à Claude, ou qui, de Lauve ou des villageois, raconte tel ou tel épisode. Sylviane Coyault-Dublanchet pose donc la question :

Alors, roman polyphonique ? Oui, mais pas au sens du dialogisme où l'entendait Bakhtine puisque nous assistons là plutôt à un long soliloque. À travers toutes ces voix, c'est toujours la même parole qui se poursuit ; le même récit monotone, invariable qui semble reproduire l'immémoriale récitation des vies humaines, toutes identiques, elles aussi, au bout du compte. Ce qui se raconte dans les cuisines, ce sont « des existences à peu près semblables les unes aux autres, d'interminables veuvages, des amours enfouies, d'inévitables déceptions, des expiations languides, des folies minuscules... » (Lauve le pur, p.57).³

Dans *L'amour des trois sœurs Piale*, le style milletien se trouve toutefois infléchi par des accents flaubertiens que l'on peut imputer à la conteuse principale, Yvonne Piale, qui a quelque chose d'une Emma Bovary de Corrèze. Voici la façon dont elle commente la gêne qu'elle éprouve à porter un plaid de soie mauve qu'on lui a offert : « elle n'était pas faite pour des étoffes aussi luxueuses, celle-ci étant d'ailleurs un cadeau, oui, qu'elle n'était pas plus faite pour ça que pour les tournures trop recherchées, précieuses, ou rares »⁴. Un peu plus loin, elle

¹ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergougnieux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p.64. La critique emprunte l'expression à Dominique Rabaté, dans *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999.

² *Ibid.*, p.33.

³ *Ibid.*, p.37.

⁴ *L'amour des trois sœurs Piale*, p.12.

moque les clichés poétiques en évoquant le « bleu cobalt des écrivains »¹. Cet usage modeste de la langue contamine tout le texte et explique sans doute la présence de comparaisons très prosaïques rappelant souvent Flaubert. Le jeune Mirgue imagine ainsi un lever de soleil « énorme et rouge comme du sang de cochon »². Puis Yvonne, qualifiée par Millet de « vieille routière de la parole »³, repense à

*la voix d'Eric Barbatte [qui] coulait en elle comme du sang, bien qu'elle eût tout fait pour tarir cette source, ramener cet amour dans l'enclos de la raison et l'y piétiner, le rendre à la poussière des sentiments, se représenter toute l'indignité qu'il y a à aimer un gandin, à troquer pour celui d'amoureuse blessée son rang d'aînée des Piale, avec cependant, comme si elle savait qu'il faut chaque jour aérer la raison de la même façon qu'on renouvelle l'air d'une chambre, la croyance en la nécessité secrète des faiblesses.*⁴

L'amour enfermé dans un enclos pour y être piétiné et rendu à la poussière, l'esprit qui doit être aéré comme une chambre : on croirait lire *Madame Bovary*. On peut citer, pour finir, l'évocation de la laideur d'Yvonne, « qui la rendait aussi froide, disait-on, qu'une haleine de nonne »⁵. La quête de polyphonie s'accompagne donc d'un travail sur la voix, la coloration de chaque roman étant sensiblement différente, généralement déterminée par un personnage dominant.

La voix d'alto poursuit le travail polyphonique amorcé dans *L'amour des trois sœurs Piale* en reprenant un dispositif conversationnel. Le roman peut ainsi être lu comme un dialogue entre l'altiste Philippe Feuillie, autre double de Millet, et sa maîtresse Nicole, dont les propos sont rapportés entre guillemets, mais de façon souvent prolongée et si récurrente qu'ils fonctionnent comme un contrepoint à la narration principale. C'est la voix de Nicole qui ouvre et ferme le roman et c'est elle qu'on entend dans de longues prises de parole⁶, notamment pour évoquer sa jeunesse au Québec. *Ma vie parmi les ombres* cherche à maintenir ce principe de conversation alternée entre deux amants, même si le dispositif y est moins abouti que dans *La voix d'alto* car la voix de Marina ne fait que commenter ou relancer celle de Bugeaud, seul véritable narrateur. La voix que l'on y entend reprend les intonations graves et lyriques de *La gloire des Pythre*, mais on y entend cette fois moins Bossuet que Proust⁷.

¹ *Ibid.*, p.31.

² *Ibid.*, p.80.

³ *Ibid.*, p.17.

⁴ *Ibid.*, p.99.

⁵ *Ibid.*, p.103. Stéphane Chaudier relève quant à lui la comparaison suivante : « [...] le vrai, le pur amour, oui l'amour sans sentimentalité ni toutes ces petites choses qui font plus souffrir que des cailloux au fond d'un soulier ». Stéphane Chaudier, « Les Piale et les Pythre entre amour et fierté : Millet éducateur », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.31.

⁶ Richard Millet, *La voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001, p.41-44 par exemple, ou p.74-91.

⁷ « Proust m'a accompagné pendant que j'écrivais *Ma vie parmi les ombres* ; c'était ma troisième lecture de la *Recherche*, livre qu'on ne lit jamais de la même façon et où l'inscription de la personne du lecteur, de son histoire, du temps, est très importante », déclare Millet dans *Harcèlement littéraire*. Il revendique aussi cette figure tutélaire

Le roman polyphonique est ensuite progressivement abandonné au profit d'une narration à la première personne qui maintient toutefois l'intention de la confession. Millet a plusieurs fois laissé la voix de la narration à une femme¹, dans *Dévotions*, *Le sommeil sur les cendres*, ainsi que dans la nouvelle « La louve »². Ce changement de point de vue n'implique toutefois pas d'importantes modulations de style, et c'est bien à la voix de Millet que l'on revient à chaque fois. L'écrivain en joue avec une certaine forme d'autodérision, allant jusqu'à parodier son propre style dans « La louve » dont la narratrice, qui s'adresse à Bugeaud, évoque « ce qui chante dans le sang composant une musique qui a la profondeur du temps, pour parler comme vous »³. La métaphore musicale, à laquelle fait écho l'assonance en [an], l'alliance de l'organique et du temporel constituent indéniablement des clichés milletiens, tandis que le choix d'une voix féminine permet une certaine distanciation. S'il a également tenté de faire entendre la voix d'un jeune écrivain américain dans *Une artiste du sexe*, narrateur lui permettant d'expérimenter une forme d'altérité et d'envisager de biais son double Pascal Bugeaud, c'est ce dernier qui assume le plus souvent seul la narration, ou un homme seul et désabusé, comme Tarnac ou le narrateur du *Goût des femmes laides*, dont la tonalité de la voix n'est pas très éloignée de celle de Bugeaud ou de Millet.

À partir de *La confession négative*, donc, paru en 2009, Pascal Bugeaud devient le principal narrateur des romans et des récits de Millet, comme dans *La fiancée libanaise*, *Intérieur avec deux femmes*, *La nouvelle Dolorès*, ou encore *Étude pour un homme seul*. Dans *La confession négative* figurait encore la recherche d'une voix singulière, et les accents romantiques permettaient de traduire l'exaltation adolescente du jeune Bugeaud, dont les intonations étaient sensiblement différentes de celle du narrateur mature de *Ma vie parmi les ombres*. Par la suite, le destin de Bugeaud se confond de plus en plus avec celui de son auteur, amenant l'œuvre vers une dimension de plus en plus autobiographique, tandis que son propos s'accorde toujours plus avec le discours du Millet essayiste, donnant à entendre une voix de plus en plus uniforme, reconnaissable d'un livre à l'autre de l'écrivain, ce choix narratif dévoilant peut-être d'une certaine manière la simplification du discours milletien. Dans cette trajectoire, le roman *Province* fait figure d'exception, puisqu'il permet à Millet de revenir, en

dans l'entretien avec Laurent Roux et Christian Casaubon « Le grand récit dont nous sommes habités », *La Femelle du requin*, n°22, hiver 2004.

¹ Dans un entretien avec Jean-Yves Laurichesse, Millet confessait que « le point de vue féminin (ou la fiction du point de vue féminin) [l']a toujours intéressé, donnant plus d'amplitude à [s]on propos ». « Comme une tentative pour aller au plus noir... », entretien avec Jean-Yves Laurichesse, *Littératures*, n° 63, 2010, p.160.

² « La louve », dans *Trois légendes* Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013.

³ *Ibid.*, p.27. L'expérience avait déjà été tentée dans deux autres nouvelles : « Dans la ville de L. » (*Sept passions singulières*, Paris, P.O.L., 1985) et « L'offrande méridienne » (*Cœur blanc*).

2016, au roman polyphonique. La narration y est assumée par une narratrice qui a fait le choix de « délég[er] ce récit à la voix collective », laissant la parole au poète Puyraveau, à Marianne Bezons, ou encore à Edwige Lizé, autant d'Uxeillois dont le point de vue se trouve aussi exprimé à travers un « nous » renvoyant bien sûr au chœur des premiers récits corréziens. Toutefois, comme le notait déjà Jean-Yves Laurichesse à propos de *La gloire des Pythre*, « la formule du chœur [est] la plus propre à exprimer de l'intérieur l'être de la communauté paysanne, mais aussi la moins dialogique puisqu'elle tend à *l'unisson* et homogénéise le point de vue »¹.

b. Variations

Tout se passe comme si, à la quête polyphonique, Millet avait progressivement substitué, depuis *Ma vie parmi les ombres*, un travail sur un autre principe symphonique, celui de la variation. Pour Millet, la principale source du rythme en écriture est le « ressassement », si l'on en croit ce qu'en dit Bugeaud dans *La fiancée libanaise*², et la tâche de l'écrivain est de « rebuser », ce qui, en patois corrézien, signifie « rabâcher », « radoter »³. Le principe de variation était en réalité déjà présent dans les premières œuvres. Interrogé sur l'importance du thème du double dans ses textes (le maître et le serviteur de *L'innocence*, les deux frères de *La chambre d'ivoire*, les deux langues du *Plus haut miroir*), Millet l'expliquait dès 1992 par sa volonté d'explorer la question de l'impossible unicité, du tragique dédoublement par la variation, ou l'*ostinato*. Il évoquait alors l'influence de compositeurs tels que Brahms, Debussy, Fauré ou Bartok sur son écriture⁴. Toutefois, à partir de *Ma vie parmi les ombres*, les romans de Millet usent souvent d'un système de retour des motifs ou des phrases particulièrement appuyé. Le retour anaphorique d'une formule d'ouverture permettant de relancer les différentes parties d'un récit est notamment un procédé récurrent. Il semble apparaître pour la première fois au début du *Renard dans le nom*, où la reprise de l'expression « Une histoire... »⁵ est une façon d'amorcer les différentes versions qui seront données du mystérieux meurtre de Christine

¹ Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.246.

² *La fiancée libanaise*, p.171 : « le ressassement est une source du rythme et de l'écriture ».

³ C'est l'analyse qu'en fait Sylviane Coyault-Dublanchet en s'appuyant sur l'essai *Le Plus Haut Miroir* de Millet, dans *La province en héritage*, *op.cit.*, p.49.

⁴ Richard Millet, « L'entretien de Brive », dans *Le Sentiment de la langue I, II, III*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 1993, p.241-244.

⁵ Richard Millet, *Le renard dans le nom*, [2003], Paris, « Folio », 2004, p.11-13 : « Une histoire hors du temps » (p.11), « Une histoire qu'il faut donc raconter comme si elle venait d'avoir lieu » (p.12), « Une histoire en tout cas bien étrange » (p.13).

Râlé. Il faut toutefois attendre 2010 pour que Millet reprenne de façon plus systématique ce principe de relance anaphorique. Il apparaît d'abord dans *Tarnac*, dont chaque chapitre s'ouvre sur un constat de dépossession concernant la ville de Siom : « Des livres, à Siom, [...] des livres, donc, il n'y en avait pas plus, à Siom, que des femmes, des palmiers ou des piscines [...] »¹, puis « Des œuvres d'art, à Siom, il n'y en avait jamais eu [...] »², « Des statues, à Siom, il n'y en avait aucune [...] »³, et ainsi de suite. Le procédé est également présent dans *La fiancée libanaise* où reviennent sans cesse ces quelques mots placés en *incipit*, « Je redeviens sauvage »⁴, permettant d'avancer dans le roman de façon circulaire, suivant une sorte de spirale. Dans *Dévotions*, également, les premières lignes du chapitre II, « Il avait été écrivain dans une vie antérieure » sont reprises avec des variations au début des chapitres suivants, à travers les formules suivantes : « Vous étiez écrivain et vous brisez mes rêves »⁵, « Il avait été un écrivain, un écrivain notoire »⁶, « Vous étiez écrivain, un homme connu, célébré, aimé, peut-être redouté ou détesté »⁷ ou encore « Écrivain, c'est ce qu'il avait été »⁸. L'ensemble de ces textes produit le même effet de ressassement que revendique Bugeaud dans *Ma vie parmi les ombres*. Le double littéraire de Millet justifie ses redites en ces termes :

*J'ai déjà évoqué tout cela, mais il me faut y revenir à cet endroit de mon récit où les choses, comme en musique, sont réexposées et s'entendent, s'éclairent autrement, recevant une nouvelle lumière de ce qui précède et de ce qui va suivre, toute répétition suscitant ces différences infimes mais fécondes par lesquelles une sonate ou un récit trouve sa vérité, tout ce qui a trait à Siom et à la famille Bugeaud ayant dès l'origine été pris dans le ressassement de leur légende [...]*⁹

Le même principe de composition est enfin évoqué par Philippe Feuillie, altiste pleurant la mort de son maître de musique qui lui avait révélé « la beauté des structures musicales en cycle [...] comme dans la *Sonate pour violon et piano* de Franck¹⁰, et qui pensait que l'éternel retour, un thème varié, une fugue, constituent la figure secrète du monde »¹¹. L'idée revient dans *Brumes*

¹ *Tarnac*, p.11.

² *Ibid.*, p.25.

³ *Ibid.*, p.53.

⁴ *La fiancée libanaise*, p.13, 16 ou, sous des formes quelque peu modifiée, p.41, 146 ou 321. L'expression apparaissait déjà dans *Ma vie parmi les ombres*, en conclusion d'un paragraphe dans lequel Bugeaud explique l'habitude qu'il avait enfant d'aller se soulager, non pas dans les cabinets de sa grand-mère, mais sous le pommier du jardin. Millet notait alors : « Je redeviens sauvage, distant, lointain » (p.279). Ainsi, les échos ménagés à l'intérieur d'un roman résonnent souvent avec l'œuvre toute entière.

⁵ *Dévotions*, p.51.

⁶ *Ibid.*, p.62.

⁷ *Ibid.*, p.76.

⁸ *Ibid.*, p.91.

⁹ *Ma vie parmi les ombres*, p.537.

¹⁰ Cette sonate de César Franck est l'un des modèles de la « sonate de Vinteuil » dont la « petite phrase », dans la *Recherche*, émeut tant Swann ; on peut donc aussi entendre, dans ces lignes écrites par Millet, un hommage indirect à Marcel Proust.

¹¹ *La voix d'alto*, p.273.

de *Cimmérie*, récit dans lequel Millet superpose plusieurs strates temporelles, à partir d'un lieu géographique unique, en évoquant les différents souvenirs qu'il a du Liban, dans les années soixante, lorsqu'il y vécut avec sa famille, mais aussi lors de voyages effectués en 1997, puis en 2000. L'écrivain décrit alors les

*vertiges temporels de plus en plus violents et qui donnent aux contrepoints qu'[il] ne cesse d'établir entre les diverses époques de [s]a vie des couleurs harmoniques très changeantes et dont la tonalité relève d'une mélancolie que seules la circularité du temps et des récurrences quelquefois heureuses permettent d'apaiser [...].*¹

Le principe du retour, de la répétition, du ressassement, loin d'être un pur principe esthétique, vise à traduire le sentiment de répétition qui préside à l'expérience de toute vie ; il trouve donc chez Millet une valeur éthique, puisqu'il figure la quête de vérité de l'écrivain².

Celle-ci trouve un accomplissement particulièrement virtuose dans *Ma vie parmi les ombres*, vaste roman dont Evelyne Thoizet a très bien étudié l'écriture musicale dans un article intitulé « Répétitions, variations et reprises dans *Ma vie parmi les ombres* »³. Elle y compare la structure du livre à celle d'une sonate, les trois parties du roman, intitulées « Siom », « Villevaleix » et « Sion », correspondant à l'exposition, au développement et à la réexposition d'un thème, avec une légère variation, perceptible au changement d'orthographe, puisque l'on passe de « Siom » à « Sion », comme dans la sonate. Ainsi, chacun de ces mouvements « a sa tonique spatiale – le village et plus précisément la maison – et sa dominante féminine, - Marie, Louise et Jeanne recueillant tour à tour Pascal »⁴. À l'intérieur du roman, le principe de la variation est maître. Evelyne Thoizet note que les personnages féminins, notamment, se font écho sans jamais véritablement se superposer, telles Marie, Louise et Jeanne, les trois figures maternelles qui élèvent le jeune Pascal Bugeaud, selon un trio qui rappelle celui des trois sœurs Piale, dans un autre roman, ou celui que forment Marina Faurie et ses doubles passés : Marie de la Morvonnais, héroïne littéraire du XIXe siècle, ou Frédérique Malrieu, dans les années soixante. Or, pour Evelyne Thoizet, c'est par un principe musical que ces trois dernières jeunes femmes se trouvent comme rassemblées, « par les sonorités voisines de leurs noms (Marie, Marina, Malrieu) ou par leur « jeune âge » et leur « blondeur » »⁵. Elle note également que sur le plan spatial, le motif de la cave trouve lui aussi de multiples variations dans le roman, la cave

¹ *Brumes de Cimmérie*, p.19.

² Cette idée est également exprimée au début de l'essai *Israël depuis Beaufort*, Millet déclarant que son livre est conçu « des variations, aussi bien, à partir de motifs somme toute musicaux, comme tout ce qui hante et se révèle la trace obscure ou lumineuse de la vérité [...] » (p.9).

³ Evelyne Thoizet, « Répétitions, variations et reprises dans *Ma vie parmi les ombres* », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.91-102.

⁴ *Ibid.*, p.91.

⁵ *Ibid.*, p.93.

de Marie, longuement évoquée au début, faisant écho à celle de Louise, puis à celle de Mme Malrieu, ou encore aux tranchées où mourut Antoine Foly et à la crypte autrichienne où se trouve enterré Bruckner, que Pascal visite à l'âge adulte. On trouve également dans ce roman les reprises anaphoriques que nous avons déjà signalées. Évelyne Thoizet étudie notamment la façon dont le chapitre 10 de la première partie développe « le thème des "filles" Bugeaud "des années 20 à la fin des années 60" »¹, par la relance anaphorique « Des filles », permettant par ailleurs de mêler les voix des commères de Siom à celles de Bugeaud et Marina. Dans ce roman, les échos thématiques et sonores ne cessent de souligner les passerelles entre les époques, l'importance de l'héritage du passé, le perpétuel recommencement de l'histoire humaine comme des histoires individuelles, l'écriture permettant en partie à Millet, comme on l'a déjà suggéré, de lutter contre l'avancée linéaire et mortifère du temps. À ce titre, la quête de musicalité est peut-être autant métaphysique qu'esthétique.

Échos et répétitions traversent chaque roman, mais fonctionnent aussi d'un livre à l'autre, dans une œuvre très balzacienne², ou faulknérienne, à ce titre.

*Le leitmotiv et le personnage récurrent. Wagner et Balzac : deux inventions fondamentales. Ajoutons-y l'éternel retour nietzschéen et tout ce qui provient de la mémoire involontaire, chez Proust, et on aura les instruments les plus précieux de la modernité : ce qui a trait au Temps, véritable affaire de la création artistique*³.

Millet reprend en effet le principe des personnages reparaissants, ajoutant dans les rééditions de ses premiers livres des mentions faites à Siom et aux nouveaux héros qu'il a forgés, consolidant ainsi l'impression d'« œuvre-monde »⁴. C'est ainsi que le petit récit *L'art du bref* recrée tout l'univers de Siom par quelques mentions faites aux héros milletiens déjà bien connus du lecteur : Philippe Feuillie, Jean Pythre et son père, les sœurs Piale ou encore Céline Soudeils⁵. De la même manière, par exemple, Bugeaud révèle dans *Une artiste du sexe* qu'il

¹ *Ibid.*, p.95.

² Aline Mura-Brunel fait de Millet un héritier de Balzac dans *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, New York, Rodopi, 2004. On lira en particulier les pages 285-297, dans lesquelles la critique envisage la nouvelle « Octavian », présente dans le recueil *Cœur blanc*, comme une réécriture du *Lys dans la vallée*.

³ Richard Millet, *L'enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.52.

⁴ Jean-Yves Laurichesse ayant relevé déjà un certain nombre d'effets de retours des personnages milletiens dans ses œuvres, jusqu'à *Ma vie parmi les ombres*, qu'il compare d'ailleurs lui aussi au retour de motifs mélodiques, nous nous concentrerons sur d'autres exemples. Laurichesse rédige en particulier une note très intéressante sur la façon dont Millet profite de la réédition de ses livres en poche pour y insérer des mentions à des personnages inventés ultérieurement (*L'invention du pays, op.cit.*, p.169).

⁵ Richard Millet, *L'art du bref*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2006. Après avoir mentionné Philippe Feuillie (p.12) et Jean Pythre, « le dernier innocent du bourg » (p.50), Millet évoque « l'endroit où la Vézère commence à s'élargir, au pied de la colline de Veix où venait de brûler la première maison des Pythre, jusqu'au barrage du Montheix, au-dessus duquel vivaient encore les sœurs Piale, en passant au pied de la colline des Geniettes où dormait Céline Soudeils » (p.92-3)

était l'ami de Marc Fournol, le héros de *Laura Mendoza*¹. Quant au soldat Rebeyrolles, qui prêtait son nom à une nouvelle du volume *Sept passions singulières*, dans *Ma vie parmi les ombres*, il pourrait être ce « lointain cousin qui était allé autrefois se perdre dans les montagnes syriennes, ou au Liban : "Quelque part aux colonies, mort là-bas, ce petit soldat [...]" »², évoqué par Mme Rebeyrolles. Certains personnages revivent aussi d'une certaine manière à travers leur double, comme Nada, l'héroïne du *Sommeil sur les cendres*, que Millet présente comme la « sœur de l'Estelle de *Dévotions*, son double oriental, et avec laquelle elle forme un chiasme »³. Ce sont aussi les noms de routes, de hameaux, de lieux-dits qui confirment cette impression de ressassement d'un livre à l'autre, assorti de l'agréable sentiment de familiarité qu'éprouve le lecteur assidu de Millet. La croix des Rameaux, les ruines du Montheix, la route de Peyre Nude ou celle de Lestang, le lac, sont autant d'éléments dont l'évocation suffit à faire ressurgir dans notre esprit la vie de Siom. Pensons en particulier au crucifix tombé dans un champ, et que personne n'a jamais relevé, mentionné pour la première fois dans la nouvelle « Petite suite de chambres », dans les *Sept passions singulières*, et sur lequel Millet reviendra souvent.

Il ne s'agit toutefois pas seulement pour Millet de répéter l'existence de ces lieux et de ces êtres, mais de continuer leur création ; car l'écrivain aime à reprendre d'un récit à l'autre le fil de certaines histoires qu'il a laissées en suspens. La destinée de Céline Soudeils, amorcée dans *Le cavalier siomois*, trouve ainsi son achèvement dans *La voix d'alto* où l'on apprend que sa fuite pour retrouver son père a marqué son départ de Siom et que Philippe Feuillie, qui l'aimait en secret, l'a revue lors d'un concert qu'il donnait au Châtelet, peu avant qu'elle meure d'un cancer⁴. *Intérieur avec deux femmes* permet également au lecteur de retrouver le personnage de Sahar, la jeune doctorante de *La fiancée libanaise*, à qui Bugeaud offre cette fois-là un volume d'extraits de Chateaubriand⁵, et dont on avait appris, dans *Une artiste du sexe*, qu'elle avait fini par abandonner son petit ami afin de céder aux avances de l'écrivain⁶. La mort de Lucie Piale, à quatre-vingts ans, qui s'accompagne elle aussi du chant du violon de Philippe Feuillie, est relatée non dans *L'amour des trois sœurs Piale* mais, onze ans plus tard, dans l'une des nouvelles de *Jours de lenteur*. Plus récemment, dans *La nouvelle Dolorès*, c'est Bugeaud qui, se liant avec Rebecca Mortensen, nous apprend le suicide de Sebastian, l'écrivain

¹ *Une artiste du sexe*, p.214.

² *Ma vie parmi les ombres*, p.417.

³ « Comme une tentative pour aller au plus noir », art.cit., p.160.

⁴ *Ibid.*, p.240-242.

⁵ Richard Millet, *Intérieur avec deux femmes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.31.

⁶ *Une artiste du sexe*, p.195-196.

en herbe et narrateur d'*Une artiste du sexe*¹. Comme le note Évelyne Thoizet, ce système d'expansions qui permet aux personnages de poursuivre leur destin d'un livre à l'autre crée un effet d'attente. Ainsi,

[n]ombreuses sont les histoires annoncées que le lecteur attend toujours : celle de Mme Malrieu, personnage de *Ma vie parmi les ombres* et de *La Confession*, celle des frères Orlic soupçonnés d'inceste ou d'alcoolisme ou bien encore celle de Mlle Sazerat, *Emma Bovary limousine*, dont le narrateur dévoile quelques fragments².

C'est pourquoi, malgré des situations et des personnages sensiblement variés, les romans de Millet donnent souvent l'impression d'être une perpétuelle réécriture d'une même trame qui évoque toujours plus ou moins la détresse de l'abandon du père ou de la mère, l'impossible réciprocité de l'amour, l'enseignement ou l'écriture, la conscience tragique de la finitude de l'homme, la nostalgie d'un passé disparu et la misère corporelle. Ce ressassement souligne d'ailleurs le caractère métaphysique de l'œuvre de Millet, qui se présente finalement comme une réflexion sans cesse recommencée sur la condition humaine, ou comme un ensemble de fils de conversation, tantôt suspendus, tantôt repris. « Ce qui m'intéresse, en effet, c'est la spirale, le mouvement par lequel les choses pourraient se voir, se dire autrement, ou encore se révéler comme neuves »³, expliquait Millet dans un entretien avec Jean-Yves Laurichesse. L'écrivain se veut en cela fidèle à la vie elle-même, qu'il sent dominée par le principe de répétition. Ainsi, pour Bugeaud, « nos vies, particulièrement la [s]ienne, obéiss[e]nt à des rythmes quasi musicaux, avec des motifs récurrents, des thèmes obsédants et une basse continue qui fait qu'on obéit autant à sa propre volonté qu'à une dimension contrapuntique du destin »⁴.

Outre le modèle musical, on pense ici à Montaigne, dont l'œuvre comporte de nombreuses similitudes avec celle de Richard Millet. La dimension autobiographique, l'importance des discours réflexifs, des réflexions philosophiques, mais aussi la place prépondérante accordée au corps et à ses dysfonctionnements, notamment à la scatologie, font de Millet un héritier de celui qui a fait sien le principe des motifs récurrents et du travail sur la variation. De même que le thème scatologique révèle chez les deux auteurs la volonté d'assumer la faiblesse physique de l'homme, on retrouve dans leurs œuvres respectives la conscience, et même la mise en évidence d'une imperfection propre à l'écriture, nécessitant réécriture et redites et faisant de chaque roman de Millet une sorte d'« essai », au sens où l'entendait

¹ Richard Millet, *La nouvelle Dolorès*, Paris, Léo Scheer, 2017, p.179.

² Évelyne Thoizet, « L'enchevêtrement secret des histoires non encore racontées », *Littératures*, n°63, 2010, p.75. Elle note que les frères Orlic interviennent apparaissent dans *La confession négative* et dans *Le renard dans le nom*, tandis que le portrait de Mlle Sazerat est dessiné dans *La confession négative*.

³ « Comme une tentative pour aller au plus noir... », art.cit., p.159.

⁴ *Une artiste du sexe*, p.47.

Montaigne, celui de tentative. Cette impression de réécriture infinie est plus forte encore à la lecture des derniers textes de Millet. D'un côté, les récits qui mettent en scène Pascal Bugeaud proposent désormais une focalisation sur la vie sexuelle et sentimentale du double littéraire de Millet. Ainsi, *La nouvelle Dolorès* évoque la liaison qu'entretient l'écrivain avec une célèbre cantatrice du nom de Nadejda Kononenko, mais aussi le trouble ambigu dans lequel le plongent les charmes naissants de la jeune Dolorès. Puis, dans *Étude pour un homme seul*, Millet détaille l'étrange transaction amoureuse s'établissant entre un Bugeaud affaibli par le cancer et sa femme de ménage originaire de Moldavie, Yelitzeveta. Quant au titre de son dernier roman, signé par l'énigmatique Mariya Rybalchenko, *La vie érotique de Richard M.*, il est suffisamment évocateur pour que l'on puisse l'inscrire d'emblée dans cette lignée, qui remonte à *La fiancée libanaise*, roman consacré aux femmes que Bugeaud avait pu aimer. Toutefois, si les femmes de ce dernier récit étaient des personnages complexes et profonds, à l'image de Mathilde Dombrecht, ou Lidia, ils ont récemment perdu de leur superbe, s'effaçant progressivement au profit des sensations et des sentiments de Bugeaud lui-même. Alors, chaque nouvelle femme n'a plus que le statut de nouvelle conquête, à l'image de cette Yelitzeveta, dont on ne connaîtra rien d'autre que les heures passées pour le ménage et la prostitution chez Bugeaud.

Au travail sur la variation semble donc succéder pour le lecteur une impression de ressassement, plus forte encore à la lecture des essais publiés par Millet depuis 2005, qui portent invariablement sur la mort de la littérature et la décadence du monde occidental. On a déjà pu voir à quel point la pensée de l'écrivain se répète, du *Dernier écrivain* à *Pour Bernard Menez*, à coups de concepts revenant de façon litannique. Dans les écrits polémiques des quinze dernières années, il est ainsi toujours question de déclin, de décomposition, du débrillé de ce grand corps malade qu'est la France, devenue un véritable égout civilisationnel depuis que le capitalisme mondialisé a généralisé l'immigration de masse et favorisé l'idéologie du métissage et du multiculturalisme. L'écrivain en quête d'identité, de singularité et de verticalité y dénonce presque systématiquement le totalitarisme *soft* auquel nous serions désormais soumis, l'égalitarisme et le conformisme de ce monde horizontal duquel aurait disparu toute forme de hiérarchie sociale et culturelle, et où les individus seraient noyés dans une foule indistincte. Cette longue parenthèse figurant dans une entrée du *Journal* de l'année 2000 est tout à fait caractéristique de ce style litannique, Millet y évoquant une fois encore

la France se délitant (aplatissement linguistique, exacerbations régionalistes, corruption du milieu littéraire, médiocrité de la presse, triomphe du journaliste-écrivain, political correctness, naufrage

de l'enseignement, immigration inassimilable et intouchable, selon la gnose des droits de l'homme, déchristianisation, dénatalité, etc) [...]¹.

Parmi les motifs récurrents des écrits polémiques, citons aussi l'inventaire sociologique sur le quai ou dans un wagon du RER, toujours employé comme preuve de la décomposition identitaire de la France². Alors que les récits de Millet offrent chaque fois un retour, mais aussi un prolongement des réflexions déjà entamées, ses essais laissent plutôt paraître un ressassement si fort qu'il est souvent difficile pour le lecteur de distinguer dans sa mémoire les pensées tirées de *Désenchantement de la littérature*, ou de *Langue fantôme*, ou encore de *Déchristianisation de la littérature*. Sylvie Ducas l'a bien noté, qui place les essais de Millet « dans la continuité des "allongails" opposés par Montaigne aux syllogismes de la scolastique ». La référence à Montaigne reste flatteuse, et Sylvie Ducas n'évoque pas l'ennui que finissent par susciter ces répétitions ; elle note toutefois que « l'engagement littéraire de Millet semble même revendiquer ce que Péguy appelait le droit au "bégaiement" polémique » et ses essais sont « des livres qui piétinent, ressassent, digressent, reviennent sur eux-mêmes »³. En réalité il serait plus juste de suggérer qu'au scepticisme des débuts, hérité sans doute de Montaigne, notamment, qui supportait la présence de positions contradictoires d'une œuvre à l'autre, a succédé l'élaboration d'une idéologie de plus en plus rigide ; ainsi la reconnaissance des motifs familiers, qui faisait tout le plaisir de la lecture de Millet, a fait place à un sentiment de ressassement. Loin d'ouvrir l'œuvre à des horizons plus vastes (pans inexplorés de la vie des personnages, de l'histoire, d'une thématique ou d'une idée), la répétition tend désormais à borner la réflexion dans le cadre d'une grille de lecture qui n'a plus grand-chose de singulier, car empruntée pour une large part au langage de l'extrême droite. Pour Thierry Cécille et Delphine Descaves, il produit, comme le suggère le titre étonnamment péjoratif du livre d'entretien qu'ils ont édité, une forme de « harcèlement ». Millet en a conscience, qui livre dans *Province* un autoportrait particulièrement cinglant. Alors qu'il souffre lui-même d'un cancer, il prête à Mambre, le personnage principal qui lui ressemble, les propos suivants :

*Au moins n'était-il pas atteint, disait-il, d'un de ces cancers qui deviennent la principale occupation des hommes désabusés, dévorés par l'ennui et le sentiment de la décadence, et pour qui la maladie donne à leur vie un intérêt qu'elle avait perdu depuis longtemps, un peu comme ces écrivains condamnés au ressassement et à l'autoparodie, et qui reçoivent la tragique grâce, par la maladie ou le deuil, d'un sujet qui leur permet de se renouveler, ou d'être sincères pour la première fois.*⁴

¹ *Journal*, t.III, 11/VIII 2000, p.72-73. Voir aussi, par exemple, *Arguments d'un désespoir contemporain*, p.49

² Outre les exemples déjà étudiés, citons-en trois autres : *Journal*, t.III, 19/I 2000, p.14 et 6/IV 2001, p.128 ; *Arguments d'un désespoir contemporain*, p.11-12.

³ Sylvie Ducas, art.cit., p.34. Elle renvoie, à propos de Péguy, à l'ouvrage de Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'essai*, Hachette, 1999, p.156.

⁴ *Province*, p.293.

C'est que la musique, comme l'a très justement noté Timothée Picard, compte peut-être désormais moins pour Millet comme modèle d'écriture que comme un « outil à caractère herméneutique visant [...] à problématiser le déclin des langues et du style »¹, la marginalisation de la musique savante dans une Europe submergée par la sous-culture rock anglo-saxonne constituant à ses yeux une illustration particulièrement parlante de la décadence moderne si souvent dénoncée. Aussi, lorsqu'il qualifie son « destin d'écrivain » de « *musical* »², dans *Désenchantement de la littérature*, Millet entend-t-il avant tout évoquer sa position d'écrivain fossoyeur. Pour Timothée Picard, « au fil des différents propos de l'écrivain, on constate ainsi que les notions de rythme et de grande forme, transposées du domaine musical au modèle littéraire, deviennent pour lui les leviers d'un maintien – désormais rendu impossible – du système des valeurs dans l'art et dans la civilisation »³. Ce glissement de problématiques proprement esthétiques, stylistiques, vers un discours politique s'est effectué progressivement, la musique devenant d'abord, dans *La fiancée libanaise* et *La voix d'alto*, un référent thématique, Bugeaud assistant dans le premier au festival de Verbier où il croise Martha Argerich, James Levine ou Evgeny Kissin, au cours d'un dîner qui donne lieu à une satire amère du milieu musical. Or, de ce glissement, il n'y a pas lieu de s'étonner si l'on en croit Timothée Picard. Dans son passionnant article intitulé « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la "déclinologie" (et vice-versa) ? », il étudie l'héritage musical de plusieurs écrivains particulièrement pessimistes, ou critiques d'une certaine modernité, parmi lesquels Richard Millet. Reprenant le discours de ce dernier sur la mort des langues et de la littérature, Picard l'associe à une certaine tendance à la nostalgie, à un désir d'inactualité qui amène naturellement Millet à se réclamer des grands écrivains, mais aussi des grands compositeurs du passé avec une prédilection, on l'a vu, pour l'identité esthétique française du XVIIIe siècle, le genre de la « Leçon de ténèbres » ou encore celui du « tombeau », conçu comme un dialogue avec les morts. La mélomanie de Millet ne le porte toutefois pas seulement vers les chefs-d'œuvre « classiques », et l'écrivain évoque aussi souvent l'influence qu'a pu avoir sur lui la musique contemporaine. Voici les modèles qu'il citait déjà dans *Le sentiment de la langue* :

C'est dans la musique savante que je trouve non seulement un encouragement à cette pratique d'écriture si particulière, indéfinissable, en perpétuelle recherche de sa forme, qu'est le roman, mais aussi matière à réflexion, voire un modèle : la tonalité de mes phrases, le rythme, la structure, la dimension polyphonique de mes derniers livres doivent, autant qu'à Proust, Faulkner ou à Claude Simon, aux singuliers Espaces acoustiques de Grisey, à la capacité de silence de Nono, de Kurtag,

¹ Timothée Picard, « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la "déclinologie" (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective) », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/picard.html>, consulté le 3 août 2021.

² *Désenchantement de la littérature*, p.65.

³ Timothée Picard, art.cit.

*aux immenses glissandos du Ligeti de Lux aeterna, du Xenakis de Nuits, du Berio de Coro, à la transparence innombrable de Messiaen, au raffinement coloriste de Murail, Dalbavie, Lindberg, Harvey, Levinas, à la méditation religieuse de Goubaïdoulina, Florentz, Ohana, Canat de Chizy, à la rigueur stellaire de Boulez.*¹

L'évocation de ces contemporains n'entre toutefois pas en contradiction avec le discours décliniste de l'écrivain. D'abord parce que les compositeurs qu'il cite sont pour certains moins connus du grand public, et permettent à Millet de témoigner une fois encore de son appartenance à un cercle restreint d'amateurs cultivés et éclairés, en marge même des goûts bourgeois dont la curiosité musicale s'est arrêtée selon lui à Debussy² – il s'agit, à ce titre, d'une stratégie de « distinction »³, au sens où l'entend Bourdieu ; ensuite parce que, comme le note Picard, malgré la reconnaissance du rôle fondamental de Boulez ou de Stockhausen dans la musique contemporaine, Millet continue de témoigner une certaine réticence à l'égard de l'avant-garde de la fin des années soixante, soulignant les apories du sérialisme dans *L'angélus* comme dans *Le sentiment de la langue*⁴. Ainsi, comme le souligne Timothée Picard, ses contemporains de prédilection sont tout particulièrement ceux qui contournent le sérialisme « en se ressourçant à Debussy, Bartók, Stravinsky et Janáček »⁵, comme Henri Dutilleux, pour lequel Millet a souvent dit toute son admiration⁶, ou encore Giya Kancheli, dont la pièce *Exil* joue un rôle important dans *La voix d'alto* et que Philippe Feuillie présente comme « une œuvre certes tonale mais qui ne tombe dans nul néoromantisme ni mysticisme de pacotille, et qui fait la part belle au silence »⁷. Alors qu'il écrit *Lauve le pur*, l'écrivain se dit influencé par Alfred Schnittke, compositeur allemand qui prit lui aussi ses distances avec le dodécaphonisme et qu'il cite, pour évoquer sa recherche incessante sur les tensions nées de l'opposition entre tonalité et atonalité,

¹ *Le sentiment de la langue*, p.255.

² Dans *La fiancée libanaise*, Bugeaud ironise sur « le goût moyen, consensuel, superficiel, de mélomanes pour qui la musique n'existe qu'entre Vivaldi et Debussy » (p.84).

³ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, [1979], Paris, Minuit, « Le sens commun », 1982 (édition augmentée).

⁴ « Le procès de la "représentation", la "signifiante", cette esthétique funèbre mimant pauvrement le sérialisme absolu en musique et la non-figuration en peinture, furent pour moi un traumatisme quasi salvateur », note-t-il dans *Le sentiment de la langue*, p.229. Quant au compositeur de *L'angélus*, il renie ses premières compositions, influencées par Webern, Boulez ou Stockhausen et se justifie ainsi : « Le sérialisme et le travail sur bandes magnétiques m'ennuyaient autant que le discours par quoi je me croyais tenu de justifier la moindre des mesures que j'écrivais. Je voulais un langage à moi, fût-il l'exacerbation pervertie d'un certain classicisme. » (*L'angélus*, p.69).

⁵ Richard Millet, *Pour la musique contemporaine*, Paris, Fayard, 2004, p.17.

⁶ Après avoir renié les grands maîtres du sérialisme, le narrateur de *L'Angélus* se tourne ainsi vers Dutilleux, considéré comme un « indépendant[s] » (p.70). Dans son *Journal*, Millet note : « Qu'est-ce que Cage devant Dutilleux, Messiaen, Ligeti, Pärt ? » (*Journal*, t.I, p.272). Quant à Bugeaud, il assiste au concert d'un quatuor de Dutilleux dans *La Fiancée libanaise* (p.87-88). Dans une de ses chroniques de blog enfin, Millet faisait part de son désarroi face au silence médiatique qui entoura la mort du compositeur, en 2013.

⁷ *La voix d'alto*, p.275. Dans son journal, en 1995, Millet notait d'ailleurs : « La musique m'apporte aussi de la joie : Kancheli, Dutilleux, Chostakovitch... » (1/XI 1995, *Journal*, t.II, p.24).

entre harmonie et dissonances, et qu'il compare à une opposition entre le jour et la nuit. Millet y dit pratiquer des citations non déclarées, suivant le principe du polystylisme, fondé par Schnittke, reposant sur le mélange de citations hétéroclites. Enfin, c'est peut-être Sibelius qui incarne le mieux à ses yeux « l'autre façon d'aborder la modernité musicale du XXe siècle, loin des dogmes sériels, certes, mais avec Debussy, Bartok, Ives, Stravinski, Varèse, Messiaen, Lutoslawski, Dutilleux »¹. Dans l'essai qu'il lui consacre, l'écrivain se réjouit que bien des compositeurs aient « retrouvé la voie de la consonance, voire du genre concertant ou symphonique », à l'image de Marc-André Dalbavie ou de Régis Campo, dont il retranscrit les échanges qu'ils ont pu avoir à propos du compositeur finlandais.

Exaltation du classicisme, autrement dit d'un modèle littéraire permettant d'atteindre la pureté de la langue, conception musicale de l'écriture et nostalgie réactionnaire de la grandeur perdue de la France vont donc de pair chez Millet. Ils permettent en partie de caractériser le style milletien, style qui n'a cessé d'évoluer, mais s'est toujours défini par opposition à la plupart des romanciers contemporains, auxquels l'écrivain s'attaque en employant volontiers la métaphore corporelle du relâchement ou de la maladie, quand il ne recourt pas tout bonnement aux images scatologiques.

C. Le « *grumus merdae* » du roman contemporain

En épigraphe d'*Une artiste du sexe*, Millet place cette citation de Lawrence Durrell : « Le roman moderne ! Le *grumus merdae* que laissent derrière eux des criminels sur le théâtre de leurs méfaits »². L'expression résume parfaitement le discours que tient depuis de nombreuses années l'écrivain corrézien. L'emploi de la métaphore scatologique n'a rien d'étonnant, la critique du roman contemporain apparaissant comme la face inversée de l'éloge milletien d'une écriture pure ; au Verbe sacralisé s'oppose logiquement une langue souillée ou « empouacr[ée] »³. Toutefois, l'imaginaire milletien, on l'a vu, est souvent plus complexe qu'il n'y paraît, car sans cesse dominé par le principe de réversibilité. Ainsi, le « *grumus merdae* » du roman contemporain se mue-t-il parfois sous la plume de Millet en littérature étique,

¹ *Sibelius*, p.119.

² Lawrence Durrell, *Justine*, 1957, en épigraphe d'*Une artiste du sexe*.

³ Dans son *Journal*, l'écrivain dénonce « l'idéologie et [le] pittoresque qui empouaèrent les romans francophones écrits par les Maghrébins » (t.III, 17/XI 2000, p.94).

hygiéniste, aseptisée, moralement et politiquement correcte, à laquelle il convient finalement d'opposer des œuvres organiques, assumant l'impur, l'obscur, le sang sur la neige.

a. *La critique radicale de la littérature contemporaine*

Dans une société que Millet perçoit comme décadente, la littérature apparaît elle aussi comme moribonde. Celui qui, on y reviendra, se présente comme « le dernier écrivain » (c'est le titre d'un de ses essais, paru en 2005), estime ainsi que nous sommes entrés dans l'ère de la « postlittérature »¹ et, avant d'employer le registre excrémental, c'est la métaphore de l'ordure que Millet décline à son sujet, en écho à la célèbre phrase de Theodor Adorno : « Toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures »². « Nulle différence entre la post-littérature et le fait d'écrire "après Auschwitz" ? Peut-être le temps de l'"ordure" (selon Adorno) vient-il comme révélation – accomplissement apocalyptique »³, note-t-il ainsi dans *Déchristianisation de la littérature*. Pour Millet, le roman est devenu « un tas d'ordure »⁴ relevant d'« une littérature de cave, presque de tombe »⁵ perdue dans « les égouts linguistiques »⁶. C'est d'abord l'« appauvrissement du langage »⁷ dans le roman contemporain que déplore l'écrivain, ce « démocratisme langagier »⁸, conséquence de l'égalitarisme politique, qui « maintient le langage dans l'à peu près, l'incertain, le fautif »⁹ et ignore les niveaux de langue. Le dévoiement de certains mots, comme le terme « improbable » (dont il rappelle qu'il signifie à l'origine « ce qui ne peut se prouver », et non « le saugrenu, l'impossible »¹⁰), la « dépénalisation du solécisme et du barbarisme »¹¹, mais aussi l'américanisation du français,

¹ Le concept est forgé en 2010 dans *Le dernier écrivain*, où il apparaît notamment aux pages 11, 13, 40, 185, 203, 233, 247. On le retrouve dans *Langue fantôme*, p.22 et 88, ou encore dans *Déchristianisation de la littérature*, p.9 et 76. Il fait écho à l'essai de Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain : une lettre en réponse à la Lettre sur l'Humanisme de Heidegger*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Mille et Unes nuits, 2000. Dans cet essai qui a fait polémique, le philosophe allemand fait lui aussi le constat que nous sommes entrés dans une société post-littéraire où la culture de masse a remplacé l'héritage humaniste. Millet évoque d'ailleurs la lecture de cet essai dans son *Journal*, en 2001 (t.III, 1/V 2001, p.132).

² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renault et Dagmar Troussen, Paris, Payot, 2003, p. 444.

³ *Déchristianisation de la littérature*, p.86.

⁴ *Langue fantôme*, p.31. Il parle, dans le même texte, d'« ordure romanesque » (p.32).

⁵ *Déchristianisation de la littérature*, p.76.

⁶ *Langue fantôme*, p.66.

⁷ *L'opprobre*, p.166.

⁸ *Langue fantôme*, p.26.

⁹ *Ibid.*, p.37.

¹⁰ *Le dernier écrivain*, p.25-6.

¹¹ *Langue fantôme*, p.37.

rendue visible par « le « *cool* » grammatical »¹ et la récente fortune de la lettre « k » dans de nombreuses graphies² ainsi que par l'emploi de vocables anglo-saxons, sont pour Millet aussi déplorables que la féminisation des noms de métiers³ ou ce qu'il perçoit comme des « menées révisionnistes contre la langue », aboutissant par exemple à la suppression des mots « race », ou « mademoiselle », au nom d'une éthique « humanitaro-calviniste » rappelant selon lui Huxley ou Orwell⁴. Il est intéressant de noter que dans *Ma vie parmi les ombres*, c'est l'introduction du vocabulaire scatologique dans le langage courant qui préfigure le déclin progressif de la langue française aux yeux de Bugeaud. À la réflexion lancée par la belle-fille des Razel, « Lire est encore la façon la moins emmerdante de s'occuper, ici, le soir, pas vrai ? », l'écrivain réagit par ces lignes :

*Aujourd'hui, elle eût remplacé « emmerdant » par « chiant », ce qui donnerait presque de la noblesse à la première épithète, laquelle était en train de détrôner « enquinant » et « assommant », ce qui peut faire penser que, lorsque le langage fait appel à sa propre sentine, il ne reste plus qu'à oublier la syntaxe pour que la langue soit rendue aux onomatopées, gestes par lesquels on tente de pallier le défaut de la langue.*⁵

Cet appauvrissement lexical s'accompagne ainsi selon Millet d'une simplification grammaticale marquée d'abord par « la défaite du mode impératif, après celle du futur simple de l'indicatif et des temps passés du subjonctif »⁶, à laquelle s'oppose « le triomphe du présent de l'indicatif », « ce présent et ce mode étant emblématiques d'un monde qui a fait du présent perpétuel son horizon indépassable »⁷. Dès 1985, Millet considère que « la corruption de la langue paraît s'accélérer »⁸ et emploie une fois encore l'image de l'« affaissement[s] »⁹, suggérant que la « liquidité » du langage ne fait que traduire sa « liquidation »¹⁰. Il déplore notamment l'emploi transitif de verbes intransitifs tels que cuire, alterner, démarrer, débiter, ou encore la disparition des semi-auxiliaires ; ainsi pour lui, « la langue, abusivement simplifiée, s'abêtit, s'affaiblit »¹¹. La littérature contemporaine se caractérise donc selon lui par un « primitivisme grammatical »¹² fonctionnant « à coups d'apocopes, d'aphérèses et de phrases

¹ *Solitude du témoin*, p.31.

² *Le dernier écrivain*, p.26.

³ *Fatigue du sens*, p.84.

⁴ *Langue fantôme*, p.14-17.

⁵ *Ibid.*, p.412. Dans *Français langue morte*, Millet déplore l'« insigne vulgarité, sémantique et syntaxique, de la presse belge – *Le Soir*, encore lui, du 21 décembre 2018 : "Nos bons plans pour un week-end tout sauf emmerdant." »

⁶ *Solitude du témoin*, p.137.

⁷ *Ibid.*, p.37.

⁸ « Notes de l'été 1985 », dans *Le sentiment de la langue*, p.81.

⁹ Dans *L'enfer du roman*, il décrit en effet ces « affaissements stylistiques » propres à la littérature contemporaine (p.128).

¹⁰ *L'enfer du roman*, p.133. Millet renvoie là de nouveau à Zygmunt Bauman.

¹¹ « Notes de l'été 1985 », dans *Le Sentiment de la langue*, p.82.

¹² *Langue fantôme*, p.37.

nominales »¹ et obéissant à la logique de vitesse propre au monde contemporain à laquelle la langue française serait tenue de s'adapter. Soumis au « diktat des phrases courtes »², les écrivains contemporains renonceraient ainsi à la syntaxe comme au style, au profit de ce que Barthes appelait « l'écriture »³, et qui selon Millet reste historiquement, socialement, et donc politiquement déterminé. Ils subiraient aussi l'influence néfaste du rock et de son simpliste rythme binaire, dont Millet le mélomane a souvent dit la haine qu'il lui inspirait⁴. « On devrait se méfier des écrivains qui n'aiment pas la musique »⁵, écrivait-il déjà dans *Le sentiment de la langue*, avant d'affirmer que les « mauvais écrivains ne sont pas aveugles, mais "sourds" »⁶. Lorsque la parole se fait ainsi superficielle, vaine ou impropre, elle se mue en déchet ou déjection. C'est la raison pour laquelle Bugeaud rechigne à se soumettre à ce type de conversation courante et triviale, lui préférant le silence de la méditation et de la solitude. Pour lui comme pour sa sœur, « parler relevait le plus souvent des fonctions excrétoires et se révéla[it] infamant »⁷.

Ainsi simplifié à l'extrême, le langage n'est plus capable de dire toutes les réalités du monde, à commencer par celle du paysage. Pour Millet, « on peut dater la fin de la littérature du moment où elle a cessé de prendre en charge le paysage, par exemple en France, avec Giono et Claude Simon »⁸. Cette idée était déjà présente dans le court roman *Le goût des femmes laides*, le narrateur s'estimant bien en peine de décrire un beau paysage limousin, « la description étant aujourd'hui, bien plus que l'analyse psychologique ou les dialogues, la chose la plus difficile qui soit, à cause de la photographie et du tourisme »⁹. Sebastian, le narrateur d'*Une artiste du sexe*, fait le même constat d'impuissance lorsqu'il cherche à évoquer la porte de l'immeuble de sa maîtresse Rebecca :

¹ *Ibid.*, p.23. Dans *Le sentiment de la langue*, Millet dénonçait déjà les « phrases courtes, elliptiques, nominales, hâtives, heurtées, bancales des Modernes » (p.48).

² Richard Millet, *Cahiers de Damas*, Paris, Léo Scheer, 2018, p.115.

³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit., 1953.

⁴ Voir en particulier « Sur le rock », dans *Musique secrète*, p.104 à 108. Millet y présente la musique rock comme « la souveraineté de l'ignoble » et fait la liste de ses défauts : « universalisme consensuel, simplisme, affadissement spirituel, dégradation industrielle du son et volonté d'ignorance de la tradition » (p.104). Un même parallèle entre le roman contemporain et le rock est tracé dans *Le dernier écrivain* : « Le roman international est devenu le rock, la pop, le rap de la littérature, autrement dit la forme même de son insignifiance bruyante et populiste : sa pulsation fascisante » (p.80). Millet parle d'ailleurs un peu plus loin de « la nouvelle alliance entre le rock, le roman international et le cinéma » (p.83-84).

⁵ *Le sentiment de la langue*, p.253.

⁶ *L'opprobre*, p.93.

⁷ *La fiancée libanaise*, p.27.

⁸ *L'opprobre*, p.91. Millet revient sur cette idée dans *Solitude du témoin*, dans lequel il écrit : « La mort du paysage entraîne non seulement la mort de la description mais aussi celle du style, donc de la phrase. » (p.40)

⁹ *Le goût des femmes laides*, p.115.

*les mots techniques [lui] faisaient défaut – à propos de quoi Pascal Bugeaud [l]’avait rasséréené en [lui] expliquant que ces mots-là font défaut à la plupart des écrivains français contemporains, la description étant devenue une des failles où se perd la littérature.*¹

À l’inverse, Millet reproche aux écrivains contemporains de céder au « narcissisme post-littéraire »² propre à notre ère du miroir, plutôt que du face à face³. Les thèmes sociaux ne témoignent pas plus pour lui d’une ouverture au monde, car ils ne font que conforter les écrivains dans une vision qui, loin de leur être propre, se trouve imposée par ce qui serait la *doxa* du politiquement correct. Millet préfère ainsi parler de sujets « socionarcissiques : sans-papiers, clandestins, opprimés, minoritaires » entraînant une certaine autosatisfaction de la part d’écrivains qui deviennent les simples « garant[s] du néo-puritanisme »⁴. Ce type d’analyses est déjà présent dans *Le sentiment de la langue*, qui dénonce

*[...] le détournement de l’idée de littérature au profit d’une érotomanie soft et œcuménique de l’écrit qui prend la littérature pour ce qu’elle n’est pas : une pratique inclusive visant le salut social, un hédonisme du pauvre, un surf sur les vagues de l’euphémisation généralisée du politiquement correct*⁵.

Dans cette citation, les italiques signalent l’usage parodique d’un vocabulaire que Millet juge typiquement contemporain, gangrené par le cliché, le politiquement correct et la langue anglaise, dont l’écrivain a dénoncé le triomphe mondial dans sa *Lettre aux Libanais sur la question des langues*⁶.

Le deuxième poison de la littérature pour Richard Millet est la nouvelle hégémonie du roman, soumis à ce qu’il nomme « la *narratique* », néologisme forgé dans *Langue fantôme* pour souligner le fait que, sous l’influence de la littérature anglo-saxonne, le roman se trouverait désormais réduit à sa fable, selon une logique horizontale d’avancée de l’action s’opposant à toute « verticalité syntaxique »⁷ et stylistique. Les romanciers contemporains sont ainsi accusés d’entraîner leur lecteur dans des « narrations fétides »⁸ obéissant à un « *tuk tuk* narratif », le long d’une « autoroute romanesque »⁹. Ils ne produisent plus à ses yeux que des « chromos »¹⁰ remplis de clichés. Dans *L’opprobre* déjà, Millet disait son « dégoût de la fable »¹¹ et du roman

¹ *Une artiste du sexe*, p.50.

² *Déchristianisation de la littérature*, p.70.

³ *Ibid.*, p.59.

⁴ *De l’antiracisme comme terreur littéraire*, p.50.

⁵ *Le sentiment de la langue*, p.250.

⁶ Richard Millet, *Lettre aux Libanais sur la question des langues*, Paris, Furstemberg, 2009.

⁷ *Déchristianisation de la littérature*, p.29.

⁸ *Journal*, t.III, 10/XII 2000, p.101.

⁹ *Déchristianisation de la littérature*, p.29.

¹⁰ *Paris bas-ventre*, p.35. Millet emprunte l’expression à Céline, dans ses *Entretiens avec le professeur Y*, référence importante dans ce récent essai.

¹¹ *L’opprobre*, p.94.

à la troisième personne, lui qui considère être devenu écrivain « en abandonnant le passé simple »¹ et la troisième personne du singulier, suivant, là encore, les enseignements de Roland Barthes. Quant à la « prolifération romanesque »², Millet la relie à la démocratisation de la culture. En littérature comme dans la société, l'écrivain revendique la distinction, la hiérarchie qui, d'après lui, ont disparu dès lors que s'est imposée la sous-culture anglo-saxonne. Cette idée de chute de la culture apparaît dès le deuxième roman de Millet, *L'innocence*, publié en 1984. Le narrateur, Aloysius, y relate un épisode fondateur de l'humiliation du personnage principal, Duparc, par son père, alors qu'ils n'étaient encore que des enfants et que le jeune Duparc avait laissé tomber son livre par terre, refusant de le ramasser sous prétexte que c'était aux serfs de le faire. Le père l'avait alors frappé de sa canne, lui rappelant ses origines et le respect dû à la culture. La scène se reproduit d'une certaine manière quelques années plus tard lorsque Claire, une jeune femme française avec laquelle Duparc aura une liaison, laisse tomber dans l'escalier le livre qu'elle tenait dans la main. Duparc le ramasse ; il s'agit de *L'Étui de nacre* d'Anatole France. Ce geste symbolise son action toute entière, celle qui consiste à tenter de relever les livres, de relever une culture qui s'écroule sous les coups d'un régime indépendantiste fou, puisque Duparc est chargé, rappelons-le, d'acheter à Paris les livres qui permettront de reconstituer la bibliothèque de la Presqu'île qui a été incendiée par les émeutiers. Tâche vaine puisque les livres, une fois arrivés par bateau, sont immédiatement jetés à la mer ; les indépendantistes tirent dessus ou les brûlent avant qu'ils ne tombent à l'eau. Si Millet évoque en filigrane le régime d'Ali Soilih aux Comores, c'est plus généralement le saccage de la culture qui semble être mis en scène dans des passages qui offrent aujourd'hui un écho frappant aux textes les plus polémiques de l'auteur.

Millet incrimine donc d'abord les politiques, « anciens "acteurs" de Mai 68, devenus en France les "apparatchiks" du nouveau système »³, qui ont remplacé la culture par « le Culturel »⁴, voire par le « tout culturel (comme on parle de tout à l'égout) »⁵. C'est à eux qu'incombe également d'après lui la faillite de l'école, désormais incapable de « susciter nulle forme d'amour – désir et respect – de sa langue »⁶. L'école est ainsi devenue pour Millet le

¹ *Déchristianisation de la littérature*, p.47.

² *L'opprobre*, p.103.

³ *Langue fantôme*, p.29.

⁴ Le concept du « culturel » est emprunté au poète Michel Deguy, qui le développe notamment dans son essai *La raison poétique*, publié en 2000 aux éditions Galilée. Le mot est fréquent sous la plume de Millet. Citons, à titre d'exemple : *Le sentiment de la langue*, p.268 ; *Solitude du témoin*, p.80 ; *Fatigue du sens*, p.29 ; *Langue fantôme*, p.29, 36 et 59, *Intérieur avec deux femmes*, p.28.

⁵ Richard Millet, *Huppert et moi*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.26.

⁶ *Le sentiment de la langue*, p.83.

« lieu de dissolution du lien commun qu'était la langue »¹, et il ne cesse de dénoncer cet « enseignement de l'ignorance »² coupable d'« éradique[r] la littérature »³. En 1990, il rédige d'ailleurs un texte contre la réforme de l'orthographe et diffuse une pétition dans son collège⁴. Parmi les nouvelles « animations » pédagogiques qui insupportent tout particulièrement Millet, citons les interventions d'écrivains et, plus encore, les ateliers d'écriture, déjà pointés du doigt dans *Le sentiment de la langue*⁵. Le *creative writing*, hérité des États-Unis, pratique collective, ludique et inclusive, va pour Millet à l'encontre de la nécessaire solitude de toute création. Elle présente d'après lui l'écriture comme un ensemble de recettes applicables, aboutissant à une standardisation de la production littéraire contemporaine. Les nouvelles pratiques de *rewriting*, elles aussi importées des États-Unis et permettant à l'éditeur de réécrire un manuscrit, font disparaître les notions d'œuvre et d'auteur. N'existe plus désormais pour Millet que « le roman international »⁶, reproductible à l'infini, de façon presque industrielle. Pour évoquer ce ressassement, cette « impression d'infinie réécriture »⁷, cet « enfer de la répétition »⁸, propre selon lui à la littérature contemporaine, Millet emploie volontiers la métaphore du « clonage »⁹, qui fait signe de nouveau vers la dystopie telle qu'Huxley l'imaginait dans *Le meilleur des mondes*.

b. *Les cibles visées : de l'attaque ad personam à l'insulte scatologique*

Dès les premiers textes publiés dans la revue *Recueil*, Millet ne s'est pas contenté de déplorer l'appauvrissement de la littérature française, il a cité des noms. Relevons par exemple cette phrase, tirée d'un entretien de l'écrivain avec Yannick Haenel, repris dans la première édition du *Sentiment de la langue* :

¹ *L'opprobre*, p.95.

² *Cahiers de Damas*, p.67. L'expression est empruntée à Jean-Claude Michéa, *L'enseignement de l'ignorance et ses conditions modernes*, Paris, Climats, 2006. Dans *Langue fantôme*, Millet parle de « la ruine de l'idée d'enseignement » (p.28), tandis qu'il évoque « la faillite de l'enseignement » dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire* (p.45).

³ *Le dernier écrivain*, p.29.

⁴ *Journal*, t.I, 23/XII 1990, p.217 et 6/I 1991, p.218.

⁵ *Le sentiment de la langue*, p.195. La question des ateliers d'écriture, ou cours de *creative writing* revient dans *Le dernier écrivain* (p.18), *Langue fantôme* (p.22, 66 et 72), ou encore *Déchristianisation de la littérature* (p.27).

⁶ *L'opprobre*, p.41.

⁷ *Langue fantôme*, p.88.

⁸ *Déchristianisation de la littérature*, p.29.

⁹ *Ibid.*, p.29 et 67. Dans *L'opprobre*, Millet écrivait déjà que les écrivains sont « clonés par eux-mêmes » (p.154).

*Regardez ce qui est à la mode : les prosaillers étiques des Éditions de Minuit, [...] l'allègre Pennac qui écrit pour rassurer les professeurs, le pitoyable Djian qui se prend pour un écrivain américain, la poésie joliment infinie de Bobin.*¹

Millet y attaque aussi Tahar Ben Jelloun, dont il compare la prose à celle de Barbara Cartland², et dont il fera plus tard « l'exemple de l'ex-colonisé qui écrit comme les anciens maîtres dans le but de leur plaire, tout en s'affirmant de gauche ». Avant *Langue fantôme*, paru en 2012, ces saillies restent toutefois rares et c'est à son *Journal*, dont le premier volume n'est paru qu'en 2018, que Millet réserve à l'époque ses confidences assassines. Jean-Marie Le Clézio, qui reste aujourd'hui l'une de ses cibles favorites, y est déjà mentionné en 1981. Lecteur chez Gallimard, il a contribué au refus du premier roman de Millet, *Histoire des sangs*, qui restera impublié, et ce dernier craint alors qu'il rejette également *L'invention du corps de saint Marc*.

*Comme je n'aime pas Le Clézio (ni sa phrase, aussi consistante que le sable, ni sa vision manichéenne du monde, comme dans l'insupportable Désert qu'Hélène [alors la femme de Millet] a lu à grand-peine), me voilà sûr d'être recalé,*³

note-t-il en octobre 1981. À cette époque, il rejette « les vieux briscards d'une avant-garde moribonde que P.O.L. se croit tenu de publier encore, pour faire *moderne*, et payer sa dime au gauchisme officiel », ces héritiers de *Tel Quel* qui ne l'intéressent pas plus que des auteurs comme Emmanuel Carrère, jugé « trop "branché", culturellement correct »⁴. Les écrivains-phares de chez Gallimard et Minuit ne trouvent pas plus grâce à ses yeux, Millet notant, à propos de Patrick Modiano et Jean Echenoz, « l'imprécision de leur syntaxe, leurs fautes et leurs impropriétés »⁵. En 1998, déjà, il consacrait un paragraphe entier à l'auteur de *Dora Bruder*, évoquant « une espèce de charme » se dégageant de ses œuvres, auquel il n'aurait alors pas été insensible. Ces lignes n'en restaient pas moins sévères envers les « phrases courtes, minimalistes, peu musicales, émaillées de petits solécismes ou d'à peu-près », qui donnent l'impression que cette écriture est « celle d'un mélancolique constipé », si bien que, selon Millet, « il est impossible, à première vue, d'écrire plus mal que Modiano »⁶. L'invective scatologique, déjà, fait son entrée dans la langue milletienne, annonçant les saillies pamphlétaires à venir. La plume se fait toutefois plus acérée encore lorsqu'il s'agit d'évoquer

des écrivassières comme Desplechin, Desarthe, Despentès, qui ne peuvent prononcer une phrase sans dire « vachement », « mec », « choper », « con », « cool », tout ça proféré sur un ton « intello »,

¹ « Passages, détours, mesures », art.cit., p.158.

² Marc Fournier, « Humeurs », *Recueil*, 23/24, 1992. Dans *Paris bas-ventre*, c'est Annie Ernaux qui subit la comparaison, Millet ironisant sur les livres d'« Annie Cartland et Barbara Ernaux » (p.27).

³ *Journal*, t.I, 30/X 1981, p.115.

⁴ *Journal*, t.I, 12/VI, 1993.

⁵ *Journal*, t.II, 2/X 1999. La critique de Jean Echenoz est précisée au début de *Harcèlement littéraire*, paru en 2005, dans lequel il déclare avoir lu *L'Equipée malaise* « à grand-peine, en [s]'ennuyant infiniment » (p.35).

⁶ *Journal*, t.II, 7/IV 1998, p.129.

branché, prétendu du peuple, en vérité terriblement petit-bourgeois, voire populiste, exécration, tout comme leurs textes écrits dans un français post-syntaxique.¹

La féminisation du milieu littéraire et le relâchement langagier constituent bien les principaux motifs de déploration développés dans les textes milletiens.

C'est à partir de 2012, avec la publication de *Langue fantôme*, que Millet introduit véritablement les attaques *ad personam* dans ses écrits. Dans cet essai, consacré à ce qu'il perçoit comme le naufrage de la langue française et de sa littérature, il s'en prend de nouveau à Jean-Marie Le Clézio, qui a reçu en 2008 le Prix Nobel de la Littérature, et dont le style lui semble « aussi bête que naïve sa vision manichéenne du monde », reproche qui lui sera fait aussi dans *Solitude du témoin*². « On trouve plus de choses dans un paragraphe de Claude Simon qu'en tout un livre de Le Clézio »³, conclut-il. Pour Millet, la littérature française est tout bonnement en voie de « sagano-garyfication »⁴, sacrifiant à des idoles dont l'écrivain déplore la médiocrité. Il exècre d'ailleurs tout autant « Salinger, Modiano, Murakami, Rushdie, parmi tant d'autres » qui, à l'image de Sagan, ne font à ses yeux que « de la pop romanesque »⁵. On sait toutefois quelle fut la réception de ce court essai, et surtout de l'opuscule qui l'accompagnait, *Éloge littéraire d'Anders Breivik*. Le 7 septembre 2012 paraît d'abord un texte de Jean-Marie Le Clézio intitulé « La lugubre élucubration de Richard Millet »⁶. Puis, le 10 septembre, la tribune d'Annie Ernaux, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », est cosignée par une centaine d'écrivains, parmi lesquels Tahar Ben Jelloun, François Bon, Agnès Desarthe, Marie Desplechin, Philippe Forest, Maylis de Kerangal, Jean-Marie Le Clézio, ou encore Alain Mabanckou. Millet refuse de croire qu'on l'attaque pour des raisons politiques ; il voit dans ce texte la revanche personnelle d'un milieu éditorial qu'il aurait critiqué plus que de raison. Telle est en tout cas l'interprétation qu'il en fait dans « Une cabale des dévots »⁷, texte qu'il publie en 2016 dans *La Revue des deux mondes*, en guise de bilan de « l'affaire Millet » :

*Dire, au pays de Boileau, de Voltaire et de Bernanos, qu'on n'aime pas Jean Echenoz, J.M.G. Le Clézio, Annie Ernaux et bien d'autres écrivains relève du blasphème. « Vous avez donné des noms : vous le paierez », m'avait dit Sollers, en 2005, à propos d'un livre d'entretiens que je venais de publier chez Gallimard. Avoir raison trop tôt est également funeste.*⁸

¹ *Journal*, t.II, 14/IX 1998, p.166.

² *Solitude du témoin*, p.72.

³ *Langue fantôme*, p.64.

⁴ *Ibid.*, p.65.

⁵ *Déchristianisation de la littérature*, p.80.

⁶ Jean-Marie Le Clézio, « La lugubre élucubration de Richard Millet », *Le Nouvel Observateur*, 7 septembre 2012.

⁷ « Une cabale des dévots », *La revue des deux mondes*, février-mars 2016, p. 67-73.

⁸ *Ibid.*, p.70-71.

Dès lors, Millet ne mâche plus ses mots, et la métaphore scatologique devient une arme privilégiée contre Annie Ernaux qu'il considère désormais comme son ennemie personnelle. En 2015, dans un fragment de *Solitude du témoin*, il évoque ainsi sans la nommer « cette romancière attachée à [l]'exécuter dans l'acide solitude de son entrecuisse » ; il estime alors être « devenu sa fonction intestinale »¹. Surtout, le blog sur lequel il tient des chroniques de décembre 2014 à avril 2018 prend régulièrement pour cible l'auteure de *La Place* qu'il désigne de façon récurrente par la dégradante contrepèterie d'« Anus Ernie »². Dans une chronique particulièrement virulente dédiée à Sarah Halimi, cette femme juive rouée de coups puis défenestrée par son voisin musulman à Paris, en avril 2017, Millet conclut, selon une logique de renversement que l'on a déjà étudiée, à la responsabilité des « djihadistes littéraires Jaafar Ben Semoul, Jamal Majid Ghassan El Klizio et Anus Ernie »³, coupables d'après lui de diffuser le mensonge du politiquement correct qui protégerait systématiquement la communauté musulmane. La déformation du patronyme de Tahar Ben Jelloun, fondée sur un mauvais jeu de mots avec « semoule », ainsi que l'arabisation ridicule du nom de Jean-Marie Le Clézio ne peuvent que mettre en évidence le registre dans lequel se meut l'écrivain, désormais prêt aux provocations langagières et morales les plus grossières⁴. Quelques mois plus tard, c'est de nouveau une image scatologique qu'il convoque pour attaquer ses « ennemis ». Inspiré par un article de *Libération* évoquant le gâchis de papier lors de la rentrée littéraire, la plupart des livres étant condamnés à être pilonnés, puis recyclés en papier, carton ou papier hygiénique, Millet note :

*L'idée que ces écrivains s'essuient les fesses avec leurs propres ouvrages est hautement réjouissante ; elle montre aussi que, par-delà la métaphore, un torche-cul littéraire finit par trouver sa vraie dimension : ainsi Le Clézio, Ernaux, Kapriélian et tant d'autres découvrent-ils que leur orifice anal est leur unique lecteur.*⁵

Quant à Mariya Rybalchenko, c'est le milieu littéraire parisien qu'elle vise dans son *Éloge érotique de Richard M.*, lorsqu'elle met en scène une certaine Angela (souvenir d'Angie David, qui fut l'associée de Millet à la tête de *La Revue littéraire* jusqu'à il y a peu ?), éditrice que

¹ *Solitude du témoin*, p.124.

² Citons, à titre d'exemple, la chronique n°47 du 3 janvier 2016, « Mise au point » ; la chronique n°67 du 18 juin 2016, « Pauvre France ! » ; la chronique n°80 du 16 août 2016, « Omar Sy et la décadence française » ; la chronique n°134 du 5 juin 2017, « Pour Sarah Halimi » ; ou encore la chronique n°136 du 22 juin 2017, « La France a chaud ! ». Cette contrepèterie n'est pas sans rappeler l'infamant surnom « Prout-Proust » que Céline prêtait à l'auteur de la *Recherche*. Dans *L'Anti-Millet*, l'écrivain abandonne le registre scatologique mais reste dans l'attaque physique en évoquant « une romancière décharnée » (*Français langue morte*, p.152).

³ Richard Millet, « Pour Sarah Halimi », chronique n°134, 5 juin 2017.

⁴ Dans *Paris bas-ventre*, c'est Leïla Slimani qu'il prend pour cible.

⁵ Richard Millet, « Pourquoi les journalistes écrivent mal », chronique n°144 du 24 septembre 2017. Nelly Kapriélian est critiquée littéraire pour *Les Inrockuptibles* et pour l'émission « Le masque et la plume » sur France Inter.

Mariia surprend aux toilettes, alors que « l'odeur profonde et obscène de l'humain en train de déféquer [la] saisit à la gorge »¹. Ce que Millet leur reproche à tous, c'est de « s'oublie[r] dans la langue »² et de ne produire que des « flatulences post-littéraires »³.

S'il joue dans ces passages d'une forme de carnavalesque, qui consiste à renverser les hiérarchies en mettant en scène les « puissants » aux toilettes, Millet n'a pas la gaité de Rabelais et il s'inscrit ici surtout en héritier du style pamphlétaire d'un Céline. Citons à titre d'exemple cet extrait de *Bagatelles pour un massacre* :

*Je m'en allais circonlocutant, j'écrivais en juif, en bel esprit de nos jours à la mode... dialecticulant... elliptique, fragilement réticent, inerte, lycée, moulé, élégant comme toutes les belles merdes, les académies Francongourt et les fistures des Annales.*⁴

Les positions sont opposées : Céline moque la langue lisse et policée des écrivains de son temps, auxquels Millet reproche au contraire un manque de tenue. La pique antisémite n'a rien non plus qui puisse rappeler Millet, mais le goût pour les néologismes et les contrepèteries, ainsi qu'une prédilection pour la métaphore scatologique, rapprochent les deux écrivains de façon irréprouvable. La comparaison permet en tout cas de mettre en évidence le progressif changement de style d'un écrivain qui, avec le goût pour le paradoxe qu'on lui connaît, dénonce l'impureté de la littérature contemporaine en recourant à la métaphore de l'excrémentiel. Les textes les plus récents de Millet font preuve d'un pessimisme toujours plus appuyé concernant la question littéraire puisqu'en 2016, il publie un article intitulé « Pourquoi la littérature de langue française est nulle »⁵, qui a d'ailleurs signé son licenciement définitif de Gallimard. Loin de proposer un panorama de la production actuelle, il y attaque avec une ironie piquante *À ce stade de la nuit*⁶, le dernier texte d'une des auteurs-phares de la maison, Maylis de Kerangal, qu'il finit par surnommer Babyliiss de Kerangal, le jeu de mots, certes moins infâmant que celui réservé à Annie Ernaux, glissant cette fois sur le terrain du cliché misogyne par la référence à une marque de sèche-cheveux. Cette représentation dégradée de la romancière, dont Millet souligne souvent les imperfections physiques, censées révéler un usage décadent du langage selon une logique qui rappelle la physiognomonie, ne se limite pas aux textes polémiques,

¹ Mariya Rybalchenko, *op.cit.*, p.76.

² *Français langue morte*, p.78.

³ *Ibid.*, p.124.

⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, [1937], dans *Écrits polémiques*, Régis Tettamanzi (éd.), Québec, Éditions Huit, 2012, p.112-113. Cité par Bruno Chaouat, dans « Céline, fossoyeur des lettres ? », 25 février 2012. [En ligne] http://www.mouvement-transitions.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=510:celine-fossoyeur-des-lettres&catid=44:intensites-beaute&Itemid=299, consulté le 7 août 2021.

⁵ Richard Millet, « Pourquoi la littérature de langue française est nulle », *La Revue littéraire*, n°61, Janvier/février 2016.

⁶ Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit*, Paris, Gallimard, 2015.

puisqu'elle apparaît également dans l'un des derniers romans de l'auteur. Dans *Étude pour un homme seul*, Millet évoque en effet « une maigre romancière au visage défaits par les années et la vertu idéologique », à « l'haleine mauvaise », qui vient le menacer en déclarant : « vous paierez, de toute façon... »¹. Misère physique et misère langagière ne font qu'un, selon un imaginaire qui fait de toute faute de langue une impureté. Évoquant la mauvaise haleine de Théophile Gautier, l'écrivain déclare ainsi que « les solécismes sont l'haleine souillée de la langue, une espèce d'ombre cariée qui l'envahit, un peu comme la maladie défaits les traits les plus harmonieux »². Quant aux écrits contemporains, ils sont pour Millet « des corps nus exposés à la lumière d'une langue qui se venge en surexposant les défauts de ces peaux »³, des cadavres se retournant indéfiniment dans la « terre » du « langage postlittéraire »⁴, produisant de vulgaires « flatulences »⁵. Dans ses moments de doutes, c'est à ses propres écrits que Millet applique la métaphore organique, sans toutefois s'accabler de l'infamie des excréments. « Suis-je vraiment un écrivain (i.e. quelqu'un d'engagé dans une aventure irréversible et hors de laquelle je mourrais) ou bien ne fais-je, comme les autres, venant après les héros du XX^e siècle, que pisser de la copie, honorable certes, mais nullement nécessaire ? »⁶, s'interroge-t-il en 2002. Cette représentation de la langue contemporaine fautive comme un corps ou une matière impure n'a toutefois rien de systématique sous la plume de Millet, qui aime jouer d'images contradictoires.

c. *L'inversion des valeurs : contre une littérature aseptisée*

On touche ici au paradoxe présidant au style milletien : la mise en scène du corps est en tension permanente entre le dégoût de l'impur, de toute une production contemporaine associée à l'ordure et à l'excrémentiel, et le recours à l'impur, arme hétérogène garantissant la singularité de l'écrivain dans un univers perçu comme conformiste et standardisé. Dans la plupart des textes de Millet, le motif de l'excrémentiel et les métaphores qui lui sont associées (boue, impureté, maladie) visent à attaquer le corps de l'écrivain contemporain ainsi que la langue telle qu'il la pratique. « [...] [L]e français que nous entendons aujourd'hui est tombé dans la fange »⁷,

¹ Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.21-22.

² *La voix et l'ombre*, p.54-55.

³ *L'enfer du roman*, p.71.

⁴ *Ibid.*, p.106.

⁵ *Français langue morte*, p.165.

⁶ *Journal*, t.III, 20/VII 2002, p.251.

⁷ *Désenchantement de la littérature*, p.48.

écrivait déjà Millet en 2007, dans *Désenchantement de la littérature* ; quant aux « apocopes, aphérèse, acronymes, formules argotiques, prononciation relâchée, accents ignobles », ils sont comme les « peaux mortes de la langue », ayant ce « je ne sais quoi d'animal »¹. À propos d'une interview de Pierre Dumayet dans *Lire*, Millet se lamente ainsi dans son *Journal* que « le vieillard, pour avoir l'air branché, lâche des "chiants", "m'emmerde", "connerie", comme des flatulences »². Dans *Paris bas-ventre* enfin, l'écrivain dénonce « les métastases argotiques et les borborygmes babéliens »³. La métaphore revient dans *Harcèlement littéraire*, en réponse à Thierry Cécile :

*C'est vous qui employez le mot relâchement. Ça me fait penser à ces écrivains qui disent écrire avec leurs tripes et dont la prose a quelque chose d'un produit intestinal. J'ai parlé de tout-venant de la langue ; on pourrait même parler, parfois, de tout-à-l'égout linguistique.*⁴

Au contraire, Millet et ses personnages rejettent toute forme de langage relâché, notamment « l'abject langage des banlieues »⁵ dont s'entichent de façon ridicule, d'après Bugeaud, les bourgeois et les aristocrates français, mais aussi Les lieux communs. Ainsi, lors de sa première conversation avec Marina, Bugeaud est « irrité aussi de prononcer de ces phrases toutes faites dont [s]a mère [lui] avait souvent dit qu'elles sont indignes de ceux qui voient dans la langue autre chose qu'un crachoir »⁶. Quant à Nada, elle condamne la langue qu'emploient les personnages d'un film car elle « était extraordinairement grossière, argotique, fautive, par moments incompréhensible, avec quelque chose d'obscène dans le ton, qui [lui] faisait penser que les paroles des personnages excédaient sans cesse leurs pensées, un peu comme une mauvaise haleine excède le souffle »⁷.

Ce relâchement langagier trouve sa correspondance dans la négligence vestimentaire qui est celle des professeurs. « Peu de métiers où les gens soient aussi mal habillés que dans l'enseignement public »⁸, note Millet dans son *Journal*, alors qu'il est encore professeur de collègue. L'écriture, elle aussi, devient dès lors « débraillée »⁹ : « On écrit en *jean* »¹⁰. Le mélange de l'écrit et de l'oralité, du *trash* et de l'enfantin, aboutit selon lui à « l'impur »¹¹ qui

¹ *Ibid.*, p.48.

² *Journal*, t.II, 5/VII 1999, p.225.

³ *Paris bas-ventre*, p.56.

⁴ *Harcèlement littéraire*, p.37.

⁵ *La fiancée libanaise*, p.305.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.41.

⁷ Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.58-59.

⁸ *Journal*, t.I, 12/IX 1981, p.112.

⁹ *Le sentiment de la langue*, p.41.

¹⁰ « Passages, détours, mesures », art.cit., p.158.

¹¹ *Langue fantôme*, p.37.

prend aussi, dans sa haine pour le métissage, le nom de « créole »¹. Dans un relent postcolonial qui ne craint pas le vocabulaire raciste, Millet déplore ainsi que « la littérature parle souvent petit nègre »². La dernière métaphore que convoque Millet dans son discours contre l'impureté est celle de la maladie. La description d'une littérature anglo-saxonne « rongée par la lèpre des *gender* et des *queer studies* », « pu[ant] le cours de *creative writing* comme un valet de ferme sent l'étable »³, s'inscrit dans cet imaginaire corporel du propre et du sale, du sain et du malsain, qui s'exprimait déjà sur les sujets politiques que nous avons étudiés. De même, la mort de la littérature est présentée comme la conséquence de « la prolifération démocratique du [roman], comme des métastases d'un cancer à l'estomac »⁴. Quant à Millet, il ne cesse de corriger ses propres livres « afin d'en ôter tout virus linguistique »⁵.

D'un autre côté, Millet présente aussi parfois la littérature contemporaine comme une littérature aseptisée, condamnable pour son extrême maigreur, son manque de style, et donc de consistance ; ce n'est plus alors l'excès de matière, ni même son impureté qui attriste Millet, mais au contraire une forme de minimalisme s'apparentant à l'hygiénisme anglo-saxon abhorré⁶. L'ouverture de *Langue fantôme* est à ce titre paradoxalement révélatrice. Millet y parle avec humour des métamorphoses physiques de l'écrivain italien Umberto Eco, qui s'est rasé la barbe au moment même où, selon la rumeur⁷, il « allégeait » son roman *Le Nom de la Rose* des descriptions et citations latines jugées trop difficiles pour le grand public, pour n'en conserver finalement que « l'histoire ». Millet voit dans ces deux gestes concomitants une même logique à l'œuvre, celle d'un « réductionnisme *Eco-logique* »⁸ donnant naissance à une « Eco-logie négative de la littérature »⁹. La métaphore écologique est filée quelques pages plus loin, l'écrivain comparant la langue à « une forêt rongée par les pluies acides »¹⁰. C'est bien l'idée de dépouillement qui est exprimée ici, tout comme lorsqu'il s'agit d'évoquer la « langue

¹ *Langue fantôme*, p.37.

² *Ibid.*, p.39.

³ *Désenchantement de la littérature*, p.38.

⁴ *L'opprobre*, p.40.

⁵ *Ibid.*, p.85.

⁶ En liant d'une certaine manière le destin de la littérature à la progression d'un capitalisme teinté de protestantisme, soucieux de l'hygiène, Millet établit un parallélisme semblable à celui que propose le psychanalyste Dominique Laporte lorsqu'il souligne le fait que l'édit de Paris, par lequel François I^{er} interdit, en 1539, de jeter immondices et ordures dans les rues de la capitale, est promulgué quelques mois seulement après l'édit de Villers-Cotterêts, qui rend obligatoire l'usage de la langue française dans les actes administratifs, judiciaires et notariés. D'après lui, l'enjeu est alors de laver la langue, de la débarrasser de ses ornements inutiles – en supprimant le « y », par exemple, perçu comme une surcharge, comme le fit Ronsard dans ses *Odes* – suivant une logique littéraire comparable à la logique sanitaire. Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, [1973], Paris, Christian Bourgois Editeur, 2003.

⁷ En réalité, la réédition de 2011 était simplement une version « revue et corrigée ».

⁸ *Langue fantôme*, p.16.

⁹ *Ibid.*, p.21.

¹⁰ *Ibid.*, p.26.

lyophilisée »¹, ou encore les « narrations maigrettes »² des « prosaillers étiques des Éditions de Minuit »³, la maigreur physique ne faisant que traduire la pauvreté stylistique supposée de leurs écrits. On voit poindre ici la métaphore diététique, qui a elle aussi sa fortune dans l'œuvre de Millet. Elle était déjà présente dans *Le sentiment de la langue*, où l'écrivain déplorait « la maigreur formelle et la misère syntaxique de tant de romans contemporains » qui prennent « leur source dans la pauvreté binaire du rock et de ses dérivés rapeux »⁴. Elle revient dans *L'opprobre*, dans lequel l'écrivain compare les romanciers contemporains à « de piètres hygiénistes » dont la langue est « une graisse dans laquelle se fige ou se dilue toute forme »⁵, ou encore dans *L'enfer du roman*, dans lequel on peut lire ces lignes :

*Il faudrait également examiner l'influence du sport et, plus largement, de l'hygiénisme contemporain sur la forme même du roman : minceur formelle et maigreur stylistique vont de pair avec l'obésité morale. Quant à la portée intellectuelle, elle est si proche de l'anorexie qu'on est tenté d'y voir le triomphe de ce que l'alibi sportif tentait de faire prendre pour une valeur : l'indigence spirituelle.*⁶

Enfin, on la trouve combinée à l'hostilité à l'islam, dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, où Millet dénonce « l'hallalisation de la littérature »⁷, ou ce qu'il perçoit comme une forme de complaisance à l'égard de l'islam d'écrivains oublieux de leur héritage chrétien. Plus récemment, c'est le mouvement *vegan* qui a inspiré à Millet plusieurs métaphores : il raille ainsi « le roman sans gluten, sans viande, sans odeur – sans auteur »⁸, affirmant que le texte de Maylis de Kerangal, *À cette heure de la nuit*, « aurait le goût d'un steak de soja sans le lard humanitariste dont il est bardé »⁹. Si les images s'adaptent aux changements de la société, elles illustrent toutes la vision d'un corps langagier qui, à l'image du corps des individus, se dématérialise progressivement. À cette épuration négative, Millet oppose le corps séducteur et désirant du professeur et de ses élèves, ce corps scandaleux qu'il a mis en scène dans *Laura Mendoza*, *Le chant des adolescentes*, ou *Autres jeunes filles*, ou encore

le corps même de l'écrivain, ce qui résiste encore au grand network international, et à la sucrerie d'une religiosité new age [...] obsédée d'écologie, d'inclusion, d'humanitaire, d'antiracisme et de

¹ *Français langue morte*, p.59.

² *Journal*, t.II, 12/VIII 1996, p.64.

³ « Passages, détours, mesures », art.cit., p.158.

⁴ *Le sentiment de la langue*, p.255.

⁵ *L'opprobre*, p.41.

⁶ *L'enfer du roman*, p.169. Dans *Paris bas-ventre*, Millet dénonce également les « langages faméliques » et les « styles anorexiques » (p.66).

⁷ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.36. Dans *Français langue morte*, Millet parlera de « langue hallal : langue saignée, et soumise aux sourates du dispositif post-historique où l'islam est un indice majeur de culpabilisation, donc de domination » (p.62).

⁸ *Déchristianisation de la littérature*, p.53.

⁹ « Pourquoi la littérature de langue française est nulle », p.6.

*psychologisme, ce corps qu'on entend frémir, souffrir ou jouir dans les grands textes : c'est-à-dire la langue et avec elle la grande phrase française, de Montaigne à Claude Simon [...].*¹

Dans cette perspective, insultes et métaphores scatologiques peuvent être perçues comme un pied-de-nez à une langue perçue comme policée ou consensuelle, ou habituée à une certaine forme de *trash* standardisé.

*

Il existe donc bien, chez Millet, une fascination pour une forme de pureté de la langue dont l'écrivain devrait, selon son éthique, respecter la syntaxe, le lexique et l'étymologie, la justesse et la beauté de l'écriture s'imposant comme les seuls gages de la vérité d'un discours. Aussi, pour dire le réel et toucher au vrai, faut-il selon Millet se tourner vers les grands stylistes de la langue française, depuis Bossuet jusqu'à Claude Simon, ou vers les grands compositeurs, depuis Marc-Antoine Charpentier jusqu'à Pierre Boulez, car c'est en s'inscrivant dans un héritage littéraire et musical que l'écrivain peut espérer entrer dans le « grand corps de la langue »². C'est en cela que l'écriture de Millet peut être qualifiée de classique, en ce qu'elle se pense comme hommage, ou tombeau à la gloire des grandes œuvres du passé. La métaphore organique du « corps de la langue »³ révèle par ailleurs le rapport synesthésique de Millet au monde, par lequel des mots ou des pensées trouvent pour lui des correspondances sonores, visuelles ou matérielles. Elle laisse aussi transparaître un certain paradoxe car Millet, contrairement à Ponge, ne s'enferme pas dans une opposition dichotomique entre la défense d'une langue pure, élevée, solide, et la dénonciation d'un langage relâché, souillé, synonyme pour lui d'ordure ou d'excrément. D'abord, la déploration d'un affaissement langagier passe chez Millet par l'emploi d'un vocabulaire polémique parfois ordurier, apparemment opposé à son grand fantasme de pureté. À l'inverse, dénonçant la pauvreté de la littérature contemporaine, l'écrivain donne l'image d'un nouveau corps langagier non pas nauséabond, mais au contraire étique, décharné, désincarné, trop consensuel pour assumer le mal, la part maudite de l'homme et de l'univers, sa part hétérogène, pour ne pas dire excrémentielle. Il faudra donc, pour saisir pleinement la notion de « pureté » chez Millet, tenir compte de l'importance du modèle digestif et excréteur dans sa conception de la création.

¹ « L'inenseignable », dans *Le sentiment de la langue*, p.198.

² *Journal*, t.I, 4/II 1976, p.44. L'expression revient notamment dans *Français langue morte*, p.72. Dans le premier volume du *Sentiment de la langue*, Millet parlait également du « corps entier de la langue » (Richard Millet, *Le sentiment de la langue*, Paris, Champ Vallon, 1986, p.35).

³ *Journal*, vol.I, 4/II 1976, p.44. L'expression revient notamment dans *Français langue morte*, p.72. Dans le premier volume du *Sentiment de la langue*, Millet parlait également du « corps entier de la langue » (Richard Millet, *Le sentiment de la langue*, Paris, Champ Vallon, 1986, p.35).

Chapitre II. Une pure impureté

Dans l'univers réversible, mystique de Richard Millet, le négatif devient positif, le crime permet la rédemption, l'abaissement est une forme d'élévation, et c'est par l'impur que l'on accède à la pureté. à la sacralisation de la langue répond ainsi l'image paradoxalement dégradante de l'écriture littéraire comme excrétion, qui tire ses racines de scènes autobiographiques de l'enfance et de l'âge mûr, mais aussi d'un imaginaire artistique assez ancien. Le style de Millet apparaît alors comme un style en tension, tiraillé entre la revendication d'un idéal de pureté et le rejet de ce qu'il dénonce aussi comme un mythe, entre la beauté sublime des grands modèles littéraires et l'inventivité authentique de figures paysannes ou populaires, capables de redonner vie au français grâce aux apports impurs du patois ou de langues étrangères. C'est un style de l'écart, se déployant dans les marges, les digressions, les textes inclassables, selon une mythologie aussi bien romantique que blanchotienne faisant de l'artiste un paria, un rebut, et même pour Millet un déchet, un excrément. Longtemps hanté par le suicide, l'écrivain, banni de la vie littéraire parisienne à cause de ses prises de position politiques, développe plus que jamais son fantasme de disparition, qui trouve à s'exprimer dans une quête aussi bien musicale que spirituelle de silence.

A. Écrire comme on excrète

Si Richard Millet revendique la pureté dans l'écriture, celle-ci passe par une nécessaire impureté dès lors que la création littéraire est envisagée comme une forme d'excrétion. Cette association paradoxale découle de l'expérience personnelle de la lecture et de l'écriture. Elle est également alimentée par une métaphore assez traditionnelle en littérature comme dans l'art. Ainsi, pour Millet, la langue apparaît-elle le plus souvent comme une matière à laquelle il s'agit de donner forme, quand elle ne prend pas entièrement corps.

a. Les sources autobiographiques

L'association paradoxale de la littérature et de la scatologie est très précoce chez Millet, qui évoque à plusieurs reprises ses souvenirs de lectures aux cabinets. Dans *L'Orient désert*, il se souvient que « c'est le ventre vide, déchiré par la maladie, qu'autrefois, à Beyrouth, dans la nuit des cabinets, [il] lisai[t] des contes chinois, arabes, russes, français, danois, auxquels [il] doi[t] tout »¹. Ainsi, l'amour de la littérature, qui est à l'origine de sa vocation d'écrivain semble née aux toilettes, comme pour son double Thomas Lauve,

*qui avait passé une bonne partie de son temps avec ses pantalons autour des chevilles, dans tous les cabinets de Siom, disait-on ici, en exagérant et en ignorant que ce temps, il ne l'avait pas tout à fait perdu, et que ces heures pestilentielles, comme il les appelait, celles qu'il passait en retenue, le jeudi après-midi, [...] lui avaient laissé le temps de lire, oui, malgré le froid, la douleur, les moqueries des autres [...].*²

Ses camarades de classe s'amuse d'ailleurs à observer, à travers les vitres des toilettes, « le petit Lauve en train de dévorer ces livres qui le faisaient paraître à [leurs] yeux, avec sa tête si souvent inclinée et sa mine de papier mâché, plus bas que les soleils d'hiver »³. Car la lecture est une activité humble qui suppose le silence et la solitude, et qui s'accorde en cela parfaitement avec l'accroupissement et la puanteur de la défécation. Millet reviendra sur ce motif de la lecture enfantine aux cabinets dans ses romans consacrés à Pascal Bugeaud, lui aussi sujet à de fréquents maux de ventre. Enfant, il a tôt fait d'agrémenter les longues heures qu'il passe enfermé par la lecture de volumes captivants. Voici le récit qu'il en donne dans *Ma vie parmi les ombres* :

*[...] je demeurais sur le trône une bonne partie de la nuit, d'abord assailli par le mal de ventre qu'augmentait la basse température des lieux, trouvant ensuite à contenir la douleur grâce à un livre d'Alexandre Dumas, La Tulipe noire, Les Compagnons de Jésus ou Le Chevalier de Maison-Rouge, ne lisant jamais Dumas hors de ces lieux nocturnes, non qu'il ne méritât mieux, mais parce que certains auteurs ne peuvent être dissociés des conditions dans lesquelles nous les avons découverts et pratiqués avec le plus grand bonheur, fût-ce dans un cloaque.*⁴

Ces « heures pestilentielles »⁵, comme les surnomme Thomas Lauve, sont si précieuses aux yeux de Bugeaud qu'il estime que son « goût pour la littérature n'eût pas été le même sans ces maux de ventre qui [l]'auront poursuivis toute [s]a vie »⁶. Aussi ne s'offusque-t-il pas de voir Michel Wiewiorka emporter le livre de Marie Etienne sur Vitez, qu'il lui tend, aux toilettes,

¹ Richard Millet, *L'Orient désert*, [Mercure de France, 2007], Paris, Gallimard, « Folio », 2009 p.88.

² Richard Millet, *Lauve le pur*, Paris, P.O.L., 2000, p.52.

³ *Ibid.*

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.349.

⁵ *Ibid.*

⁶ Richard Millet, *La confession négative*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009, p.51.

contrairement aux deux jeunes femmes du service de presse qui l'accompagnent alors chez Balland¹. Lieux de l'humiliation et de la mise au ban, les cabinets sont aussi un refuge contre la dureté du monde extérieur, celle de l'école, ou du père de Thomas Lauve ; ils restent associés aux douleurs intestinales, mais aussi aux plaisirs de la lecture, mêlant « cruauté et volupté »², préfigurant en cela l'ambivalence profonde propre à toute activité littéraire aux yeux de Millet.

La lecture du *Journal* de Richard Millet donne une autre explication biographique à l'étrange association reliant écriture et excrétion dans ses textes. L'écrivain y évoque en effet de façon insistante les maux de ventre qui accompagnent toujours pour lui la création littéraire. Dès 1982, alors qu'il travaille à son deuxième roman, *L'innocence*, il note : « Presque dix jours que je n'ai pas touché à mon roman. Maux de ventre. »³. Ces douleurs expriment « le sentiment de culpabilité »⁴ qui le prend dès qu'il ne travaille plus. À l'inverse, Millet évoque à plusieurs reprises « l'état habituel qui précède l'entrée dans l'écriture : maux de ventre, légère nausée, sueur... »⁵. Ainsi, préparant l'écriture de *La gloire des Pythre*, il note dans son journal : « Penser à mon roman me donne mal au ventre. C'est bon signe »⁶ et, quelques années plus tard, il attend ces maux de ventre comme un signal, avant de lancer la rédaction de *Lauve le pur*⁷. Millet identifie ainsi le ventre comme le siège de son désir d'écrire⁸. Toutefois, si la mise au travail intervient parfois comme une délivrance⁹, la phase d'écriture s'accompagne souvent d'une souffrance accrue. C'est le cas lorsqu'il s'agit de rédiger les dernières pages de *L'écrivain Sirieix* : « J'achève mon récit dans un état de tension si grande que je ne m'éloigne pas des toilettes de toute la journée »¹⁰, écrit-il alors. Pendant la rédaction de *Lauve le pur*, Millet parle d'une véritable « débâcle intestinale »¹¹ qui semble ne pas le quitter. Il note : « [...] mon ventre

¹ L'anecdote est relatée dans son *Journal, tome III (2000-2003)*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, 14/IV 2000, p.33.

² Nous empruntons l'expression à Thanh-Vân Ton-That, qui rappelle l'importance du scatologique et du cabinet de toilettes dans l'œuvre de Marcel Proust, dans son article « Le rire scatologique chez Proust », *Humoresques* n°22, juin 2005, p.73. L'influence de Proust sur Millet, manifeste dans le style (l'amplitude de la phrase) aussi bien que dans les thèmes (l'introspection, la mémoire), trouve ici un autre volet d'expression, plus inattendu, mais non moins central.

³ Richard Millet, *Journal, tome I (1971-1994)*, Paris, Léo Scheer, 2018, 12/VII 1982, p.128.

⁴ Richard Millet, *Journal, tome II (1995-1999)*, Paris, Léo Scheer, 2019, 7/IX 1997, p.105.

⁵ *Ibid.*, 13/XI 1995, p.37.

⁶ *Journal*, t.I, 19/VIII 1993, p.308.

⁷ « Roman dont je m'approche peu à peu, guettant le moment où les maux de ventre me signaleront que je peux me mettre au travail. » (*Journal*, t.I, 10/XI 1997, p.110).

⁸ A propos de *La voix d'alto*, il écrit : « Roman auquel j'ai envie de me mettre – désir dont le siège est, aussi bien, le ventre : mêmes noeufs, fibrillations, douleurs quelquefois. » (*Journal*, t.III, 7/V 2000, p.45).

⁹ « Repris les *Piale* – ce qui me délivre de mes maux de ventre et nausées » (*Journal*, t.II, 15/VII 1996, p.59).

¹⁰ *Journal*, t.I, 18/VIII 1991, p.235.

¹¹ *Journal*, t.II, 3/IX 1998, p.163. Quelques jours plus tard, il évoque une « immense nausée, hurlements silencieux, proximité de la folie : terreur. / Ces larmes qui ne passe pas par les yeux » (29/IX, p.171), tandis qu'une « grippe intestinale » le prend alors qu'il rédige la troisième version de ce roman (21/I 1999, p.197).

continue de me torturer. Il est remarquable que mon texte s'ouvre sur une débâcle intestinale du même ordre, comme si mon corps vérifiait la plausibilité de l'écriture »¹. L'écrivain parle même de « [p]ot-au-noir romanesque. On a beau le savoir : on y entre avec l'impression qu'on n'en sortira pas, que le roman est nul, qu'on doit écrire contre soi-même, contre son propre corps »². Cette noirceur évoque aussi bien les tourments du corps que ceux de l'esprit, un état de dépression qui touche le texte en même temps que son auteur, dans une sorte de symbiose tout à la fois organique et métaphorique. Même constat dans l'*Éloge érotique de Richard M.*, où R. note dans une lettre que la « dépression est plus forte que jamais (sommeil, mal de ventre, etc.) »³. C'est d'ailleurs sur cette souffrance intestinale qui semble à ses yeux propre aux esprits créatifs que repose son sentiment de « confraternité » avec Emily Brontë⁴. Ainsi, la création est dépeinte comme une souffrance s'exprimant à travers des troubles intestinaux qui renvoient l'écrivain à sa hantise de l'impur. Alors qu'il rédige la première version de *Ma vie parmi les ombres*, c'est une autre image qui apparaît. L'écrivain note alors : « Une gastro-entérite me laisse sur le flanc, depuis plusieurs jours – et littéralement, car c'est allongé que je tente de travailler un peu, sentant mon livre me filer entre les doigts, et sa matière s'évacuer avec celle de mes intestins »⁵. Matière fécale et matière littéraire se confondent alors, dans une vision qui fait de l'écriture une forme d'excrétion.

b. L'écriture comme excrétion

« [...] [I]l est vrai qu'écrire n'est souvent pas autre chose qu'une forme d'excrétion et l'écrivain un sujet déféquant, selles ou textes, sang, sanies, encre, et même le sperme, trouvant dans l'écriture une transmutation en élixir »⁶, écrivait récemment Millet. L'écriture est d'abord liée à l'excrétion en ce qu'elle découle chez l'écrivain de la lecture, effectuée bien souvent, on l'a vu, aux cabinets. Dans *Le sentiment de la langue*, l'écrivain raconte comment, très tôt, il eut

¹ *Journal*, t.II, 26/XII 1997, p.115.

² *Journal*, t.II, 3/IX 1998, p.163. L'évocation de la débâcle intestinale comme signe de dépression apparaît clairement dans cette note du 3 février 1990 : « Je vis dans l'imminence de la folie (laquelle n'est d'ailleurs que sa propre imminence). Je suis resté une heure aux toilettes, replié sur moi-même, luttant contre le vertige du suicide. » (*Journal*, t.I, p.203).

³ Mariya Rybalchenko, *op.cit.*, p.53.

⁴ Dans *Ma sœur vierge Emily Brontë*, Millet retranscrit quelques lignes d'une lettre de Charlotte Brontë datée du 10 décembre 1848, dans laquelle elle évoque la « diarrhée continuelle » qui affaiblit considérablement sa sœur Emily (*Ma sœur vierge Emily Brontë*, Paris, La Guêpine, 2019, p.52).

⁵ *Journal*, T.III, 8/III 2002, p.218.

⁶ Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.46.

cette « étrange manie » de se réciter les contes qu'il lisait « à voix basse, ou d'en rédiger des pastiches »¹ et, lorsqu'il évoque dans *L'Orient désert* le « bonheur retrouvé des maladies d'enfance qui [lui] faisaient renoncer au plein jour pour la demi-nuit des livres », c'est pour expliquer que, souffrant adulte de maux de ventres, il songe alors instinctivement « aux livres abandonnés, à ceux qu'[il] n'écrit[i] pas et qui demeurent en [lui] »². À la question posée dans *Le sentiment de la langue*, « pourquoi le plaisir de lire s'est-il mué en souci d'écrire ? »³, l'on pourrait répondre que l'écriture constitue pour Millet un ultime geste accompli dans l'espoir de renouer avec l'innocence perdue qui caractérisait « l'enfantin plaisir de lire », un pis-aller permettant d'être lu à son tour et « d'entrer pour un moment dans le rêve de [s]on lecteur »⁴. L'importance de l'intertextualité dans l'œuvre de Richard Millet – on a pu repérer déjà, ne serait-ce que sur le thème de la scatologie, les influences de Rabelais, Zola, Proust, Céline, Beckett – suffirait à révéler l'étroite intrication dans laquelle se mêlent la lecture et l'écriture, qui transparait également dans le *Journal* où sont, dans les premières années, scrupuleusement consignées toutes les lectures du jeune écrivain, appelé d'ailleurs à devenir éditeur. D'après Jean-Louis Cornille, « la présence de traces excrémentielles dans une œuvre trahit inmanquablement une forte activité intertextuelle, une effervescence, un affairément particulier autour des textes d'un autre »⁵. Il s'appuie sur Antoine Compagnon, qui a bien montré « la réalité physiologique des actes de réécriture »⁶. Dans son essai *La seconde main*, Compagnon présente en effet l'intertextualité comme « une farcissure, une cacographie, une maculature »⁷, autrement dit comme un travail de d'ingestion, de digestion et d'excrétion qui suppose une forme d'impureté. Les mauvais écrivains, eux, sont incapables d'effectuer ce travail sur la littérature et sur la langue. D'après Millet, pour eux, la langue « ne passe pas : ils la rotent plus qu'ils ne la digèrent, sans savoir qu'ils sont en réalité digérés par elle, qu'elle est le corps dont ils sont issus et où ils gésiront, quoi qu'ils en disent »⁸. Ou, lorsqu'ils digèrent, ils digèrent mal :

¹ Richard Millet, *Le sentiment de la langue, I, II, III*, Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », nouvelle édition revue et augmentée, 2003, p.181.

² *L'Orient désert*, p.181.

³ *Le sentiment de la langue*, p.182.

⁴ *Ibid.*, p.184.

⁵ Jean-Louis Cornille, « ...&... ? (L'Hérésiaque chie) », *Revue des Sciences Humaines*, n°261, janvier-mars 2001, p.29.

⁶ *Ibid.*, p.29.

⁷ *Ibid.* Voir Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979. Cornille cite le passage suivant : « La surface où s'inscrit le texte sériel est elle-même épaisse et sale [...]. J'écris toujours sur une maculature. Quelles sont ces salissures, ces traces ou ces vestiges ? C'est l'intertexte lui-même qui refait surface, qui perce à travers l'écriture nouvelle comme le motif sombre du papier peint sous toute couche successive de blanc. La maculature ou la surface sale avec laquelle je compose, c'est l'intertexte que je récris. » (p.391).

⁸ Richard Millet, *L'opprobre : essai de démonologie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p.17.

*La plupart des romans ont pour origine le fait que l'auteur n'a pas réussi à se digérer soi-même. Il reste à faire une histoire de la postlittérature en tant qu'elle est le fait d'estomacs fragiles, d'intestins dérangés, de règles douloureuses, de conflits oedipiens mal réglés, de blessures narcissiques non pensées. Une histoire terriblement prévisible, au demeurant, car inscrite dans la circularité même, du corps et de la névrose.*¹

La métaphore de l'écriture comme forme d'excrétion n'est d'ailleurs pas une invention de Millet, mais un héritage remontant au Moyen Âge. Chloé Chalumeau a montré que, dans la chanson *Audigier* comme dans le fabliau *Jougllet*, un lien est déjà suggéré entre matière fécale et parole, la logorrhée du narrateur répondant à la diarrhée constante du personnage². Au XVIe siècle, Montaigne établit explicitement un rapprochement entre sa démarche littéraire et celle d'un gentilhomme qui avait la manie de collecter ses déjections, dans le chapitre « De la vanité » des *Essais* :

[...] vous voyiez chez lui, en montre, un ordre de bassins de sept ou huit jours ; c'estoit son étude, ses discours ; tout autre propos luy pouoit. Ce sont icy, un peu plus civilement, des excremens d'un vieil esprit : dur tantost, tantost lâche, et tousjours indigeste.³

Quant à Flaubert, qui compare les écrivains à des « vidangeurs »⁴, il se prend parfois à penser qu'il ne fait « autre chose que de doser de la merde »⁵, et se sent monter « de la m... à la bouche comme dans les hernies étranglées » contre la bêtise de son époque. Cette merde, il entend toutefois « la garder, la figer, la durcir » pour en faire une pâte dont il « barbouillera[i] le dix-neuvième siècle »⁶. Dans un article intitulé « Lire aux cabinets », le journaliste Michel Renaud rappelle également la fortune de l'expression « chieurs d'encre », désignant familièrement les « scribouillards » à la fin du XIXe siècle, ceux « dont la profession consiste essentiellement à écrire : employé de bureau, instituteur, homme de lettres, etc. »⁷, selon la définition qu'en donne le *Trésor de la langue française*. À la même époque, Arthur Rimbaud compose « Oraison du soir », sonnet scatologique dans lequel il compare ses rêves aux « excréments chauds d'un vieux colombier »⁸, rêves qu'il « raval[e] [...] avec soin » avant de se mettre à « pisse[r] », « l'oraison

¹ Richard Millet, *L'enfer du roman : réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.185.

² Chloé Chalumeau, « La scatologie dans *Audigier* : de la chanson de geste au fabliau », *Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, n°21, juin 2011, p.78.

³ Montaigne, « De la vanité », *Essais*, III, 9, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p.923. Le passage est relevé par Michel Renaud dans son article « Lire aux cabinets », *Humoresques* n°22, juin 2005, p.83.

⁴ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p.271.

⁵ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 21 septembre 1853, dans *Correspondance*, t.II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p.434.

⁶ Gustave Flaubert, lettre à Louis Bouilhet du 30 septembre 1855, *Correspondance*, Gallimard, « Folio », *op.cit.*, p.300.

⁷ *Trésor de la langue française*, vol.5, Paris, Éditions du CNRS, 1977. Cité en note par Michel Renaud, *art.cit.*, p.88.

⁸ Arthur Rimbaud, « Oraison du soir », dans *Poésie : Une Saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1999, p.115.

du soir » pouvant désigner aussi bien l’offrande d’urine que le poète fait à la nature, que le poème qu’il compose à ce sujet. Millet, lecteur précoce de Rimbaud, n’ignore sans doute pas ces vers, qui ont peut-être contribué à nourrir son imaginaire scatologique. Renaud quant à lui préfère s’attarder sur la fameuse scène de Bloom aux cabinets, lisant dans l’*Ulysse* de Joyce des feuilles littéraires dont il se servira finalement comme d’un torchecul, dans un geste d’appropriation signant en quelque sorte la glose que le lecteur peut faire de toute lecture ; mais avant cela, le critique mentionne l’ouvrage de Julien Gracq, *La littérature à l’estomac*¹. Dans cet essai, Gracq fait de l’estomac le lieu de l’appréciation personnelle, intime, subjective d’un livre, condamnant à rebours les vains discours alimentés par les institutions littéraires, éditeurs et médias imposant d’après lui un regard uniforme sur les œuvres. Le sentiment littéraire touche aux tripes, et sans doute faut-il pour cela des textes nés eux aussi de l’estomac, autrement dit de la vérité profonde de leurs créateurs. La filiation qui s’établit entre la pensée de Gracq, qui critiquait alors la vanité du monde littéraire français, ses débats mondains, ses récompenses, ses œuvres de « loisir », et celle que développe Millet dans *L’enfer du roman*, par exemple, est manifeste, et l’imaginaire intestinal qui traverse leurs œuvres ne fait que confirmer leurs affinités². Il y a enfin quelque chose de Nietzsche, dans cette vision qu’a Millet de l’écriture comme une forme de *ruminatio*³ – la rumination des idées, comme leur ressassement chez Millet, garantissant leur maturation, et donc leur justesse. Rumination qu’il faudrait opposer à la digestion, décrite par Bachelard comme un fantasme inconscient de la pensée préscientifique selon lequel l’esprit « réaliste » envisage la nature comme son bien propre, qu’il cherche à absorber pour l’assimiler. Cette approche participe selon Bachelard d’une déformation perceptive et constitue à ce titre un obstacle à la connaissance⁴.

Ainsi, pour reprendre la formule triviale de Dominique Laporte : « Produire, littéralement, c’est chier »⁵. Qu’il s’agisse d’écriture ou d’excrétion, il est question de « donner forme à l’informe »⁶, ce qui constitue d’une certaine manière le dépassement du stade anal.

¹ Julien Gracq, *La littérature à l’estomac*, Paris, José Corti, 1950.

² On pourrait ajouter à ces exemples celui de Jean Genet, « pour qui la "turbine à chocolat", l’anus, est une machine productrice d’écriture, de texte », et plus encore celui d’Hervé Guibert qui, dans son journal, envisage « la merde comme processus de dévoilement de soi ». Guibert écrit comme on excrète, s’attachant à produire chaque jour par la plume et par la bouche « un petit quelque chose » comparable à ces étrons qui sortent de son anus. Il offre ainsi à ses lecteurs un « mausolée, rempli de merdes et de crachats de toutes sortes, [...] afin de leur donner à voir la violence du sida et de l’existence sur son corps. » (voir Catherine Mavrikakis, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, n°94, octobre-novembre-décembre 2011, janvier 2012, p.30-32).

³ Nietzsche fait notamment l’éloge de « la faculté de *ruminer* » à la fin de l’Avant-propos à la *Généalogie de la morale*. Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, [1887], traduit de l’allemand par Henri Albert, Paris, Gallimard, « Idées », 1966, p.20-21.

⁴ Gaston Bachelard, *La formation de l’esprit scientifique* [1938], Paris, Vrin, 1993, p.203.

⁵ Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, [1978], Paris, Christian Bourgois, 2003, p.151.

⁶ Zuzana Malinová, « Richard Millet : “Le style est bien le refuge de la vérité” », *Jazyk a kultura*, číslo 1 /2010.

Alors que le petit enfant tire du plaisir de ses excréments et de la boue, c'est la « manipulation plastique, par le modelage ou les pâtes de sable, qui visent à donner une forme à la matière molle »¹. C'est pourquoi les figures paternelles adeptes de rituels scatologiques, dans *Lauve le pur* comme dans *La gloire des Pythre*, peuvent de prime abord être considérées comme des créateurs. C'est ainsi que le père Lauve produit un matin dans la forêt de Siom « l'étron magnifique » longuement décrit comme un animal fantastique, un reptile que Millet évoque finalement à travers une métaphore artistique en parlant d'« une sorte de chef-d'œuvre »². Le père de Sebastian, lui aussi, « déféquait triomphalement, comme s'il donnait naissance au monde »³. C'est toutefois le fils Lauve qui accède véritablement au rang de créateur. Comme l'a bien souligné Zuzana Malinovska, *Lauve le pur* peut être lu comme l'histoire de la naissance d'un écrivain qui, à travers le récit qu'il entreprend auprès des vieilles Siomoises, organise la matière fictionnelle d'emblée comparée à la matière scatologique, cette matière même qui lui échappe honteusement dans le premier chapitre. La logorrhée apparaît alors comme une réponse, ou même une métamorphose de la diarrhée de Lauve. Jean Pythre, que l'on voit à la fin de *La gloire des Pythre* incapable de contenir une diarrhée qui lui dévore le ventre, s'avère également être un conteur extrêmement créatif, lui qui se lance dans d'interminables récits s'échappant de sa bouche dans un flux incontrôlé. Rappelons que c'est ainsi qu'il apparaît dans *Ma vie parmi les ombres*, selon les souvenirs du narrateur Pascal :

*Jean Pythre parlait tout le temps, même quand il était seul, ou qu'on le croyait endormi, et ce murmure était une perpétuelle improvisation sur sa propre vie, une vie rêvée plus que réelle ou qu'il inventait à mesure qu'il oubliait ce qu'elle avait été réellement [...]*⁴

Bugeaud considère que Jean Pythre lui aurait donné à entendre son premier texte moderne, écho sans doute, comme on l'a déjà dit, du *Bruit et de la fureur* de Faulkner, et c'est ce flux de parole qu'il cherche plus tard à imiter, en tant qu'écrivain :

*[...] ce que je tente de reconstituer aujourd'hui pour Marina, écrit Bugeaud, est une sorte de vaste songe ni plus ni moins légitime que celui du dernier des Pythre, le mythomane, le menteur, le ressasseur, le parleur nocturne : un écrivain sans livre, pour le dire tout net, et dont je n'aurai peut-être fait que mettre en forme dans mes livres certains de ses interminables récits, de la même manière que je réinvite ici les visages, les voix, les gestes, les pensées de ceux qui m'ont vu naître et sont morts [...]*⁵

¹ Gaston Bachelard, *La terre ou les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, [1948], Paris, Librairie José Corti, 2004.

² *Lauve le pur*, p.144.

³ Richard Millet, *Une artiste du sexe*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2013, p.73.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.175-176. Millet confirme cette assertion face à Chantal Lapeyre-Desmaison : « Jean Pythre est, à sa façon, un écrivain sans livre, comme Aloysius, Sirieux, Lauve, Yvonne Piale et tous les parleurs qui peuplent mes romans. » (p.85).

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.176.

Ainsi Jean Pythre apparaît-il comme la figure à la fois glorieuse et déchue de l'écrivain, comme le confirme le portrait qu'en donne Millet dans *Le goût des femmes laides*. Il y évoque « l'allure de jeune premier des années 1950 que lui donnaient sa nonchalance, sa minceur, ses longs cheveux gominés, coiffés en arrière, et son visage étroit, régulier, frémissant, qui le faisait ressembler à Jean-Jacques Rousseau ou à Antonin Artaud »¹. Quant à Jacques, personnage de la pièce *Tombés avec la nuit*, il n'est que le frère d'un écrivain. Pourtant, la façon qu'il a de dévoiler les secrets intimes de la famille au visiteur traduit, selon sa mère, la volonté qu'ont les êtres, aujourd'hui, d'« être écouté[s] », de se « déboutonner ». Elle relie cette tendance à son rêve manqué, puisqu'il souhaitait être coprologue, mais n'a pu devenir que dentiste. « Quelle différence ? C'est aussi peu ragoûtant en haut qu'en bas »², souligne-t-elle pourtant, comme pour suggérer, une fois encore, que les productions de ces deux orifices, paroles ou excréments, sont très proches.

De nombreux textes de Millet apparaissent d'ailleurs comme une sorte de logorrhée, comme un long monologue dans lequel le narrateur revient sur son passé et ses pensées. Cette tendance est perceptible dès la petite trilogie noire, qui marque le passage au « je », à un témoignage direct d'un personnage sur lui-même, en particulier dans *L'écrivain Sirieix*. Elle s'accroît avec la longue phrase qui préside à *Ma vie parmi les ombres*, et se retrouve dans le style litanique de la nouvelle « Aux confins de l'Empire »³ et du *Goût des femmes laides*. Citons à titre d'exemple un passage de ce dernier roman :

*Laid comme un pou, comme un crapaud, comme un cul, comme les sept péchés capitaux, laid à faire peur, plus laid que le diable, face de silène, tête de gorgone, épouvantail, Caligula, Quasimodo, chevalier à la triste figure, monstre de Frankenstein, face du grand Pythre : j'ai connu la litanie des métaphores, à Siom et ailleurs, et j'ai compris qu'on n'est pas laid comme ça, en soi, mais que la laideur frappe si vivement ceux qui la regardent qu'ils ont besoin d'éléments de comparaison pour s'en défendre ou la tolérer : une façon de la relativiser – une figure de style qu'il s'agit d'inscrire dans un contexte plus général, par exemple dans la grande mythologie animale qui nous rapproche, nous, les laids, d'une forme de beauté, laquelle obéit aux mêmes métaphores, laid comme un crapaud ou beau comme une biche se rejoignant dans l'impossible désignation de ce qu'est exactement une personne laide ou quelqu'un de beau.*⁴

Les figures d'amplification, comme l'énumération initiale, mais aussi les multiples effets de relance de la phrase, ménagés par la ponctuation (deux points, tiret) et l'enchaînement des

¹ Richard Millet, *Le goût des femmes laides*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p.45.

² Richard Millet, *Tombés avec la nuit*, L'Archange Minotaure, 2007, p.44.

³ *Sept passions singulières*, Paris, P.O.L., 1985, p.123 à 137.

⁴ Richard Millet, *Le goût des femmes laides*, p.84-85. On trouvera une énumération polémique très caractéristique de la veine pamphlétaire de Millet dans *L'Anti-Millet* (dans *Français langue morte*, Paris, Les Provinciales, 2020, p.152-153), mais aussi dans *Paris bas-ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français*, Paris, La Nouvelle Librairie, 2021, aux pages 48-51.

relatives, le travail de répétition souligné notamment par la présence du polyptote (laid, laideur, les laids, laide), sont autant de choix stylistiques et thématiques donnant l'impression de la fuite en avant d'une parole incontrôlée. Par ailleurs la liste, l'énumération de noms d'artistes, ou d'œuvres, est aussi une pratique extrêmement fréquente dans les essais de Millet. Enfin, le caractère très prolifique de l'écrivain, associé à la figure musicale de la variation, dont nous avons déjà parlé, participent indéniablement de ce style logorrhéique qui proclame sa pureté tout en assumant ses origines impures, la parole surgissant des tréfonds du corps par la bouche, voie à peine moins vile que celle réservée à l'excrétion.

Cette représentation scatologique de la création transparait également dans le vocabulaire que Millet emploie pour évoquer le travail de l'écriture. Dans *Le sentiment de la langue*, l'écrivain compare ainsi ses brouillons à des excréments, qu'il aime à contempler longuement en une sorte de « fétichisme » ou de « petite coprophilie métaphorique »¹. Plus loin, l'auteur explique même qu'il souhaite détruire ce livre « au fond d'un jardin », le faire « retourner à la terre » et, pour finir, « urin[er] sur les cendres »² avant de recouvrir de terre ce tombeau. Comme le souligne Ian Drengubiak, le rapprochement des univers littéraire et scatologique, que tout oppose *a priori*, est favorisé par l'emploi ambivalent que Millet fait des verbes « se délivrer » ou « se vider ». S'ils apparaissent fréquemment dans l'œuvre de fiction pour évoquer l'excrétion³, ils sont également présents lorsqu'il s'agit d'aborder des questions littéraires ou philosophiques. Ainsi, dans *Le sentiment de la langue*, Millet évoque « la nécessité de [se] délivrer de la littérature »⁴ tandis que Mathilde Dombrecht, l'une des maîtresses de Pascal Bugeaud, se confie à lui « avec l'espoir d'une délivrance qu'on n'atteint que par le sexe, la parole ou l'alcool »⁵. Quant au narrateur de *La chambre d'ivoire*, il prend la décision de se « purifier, faire le vide en [lui-même], passer toute une journée et une nuit seul, au sommet d'une colline, sans boire ni manger »⁶. Ici, le vide intérieur est à la fois physique – pas de nourriture – et spirituel – pas de parole, ni peut-être de pensée – ce qui confirme bien le glissement que Millet nous invite à effectuer depuis l'évocation concrète de la scatologie vers ses significations symboliques. On peut ainsi considérer, avec Sylviane Coyault, que

« Tirer de ses entrailles » une œuvre magnifique, c'est-à-dire se « délivrer » de tout ce que l'on a ingéré, péniblement digéré ou restitué, constituerait une métaphore tantôt dérisoire tantôt

¹ Richard Millet, *Le sentiment de la langue*, p.35.

² *Ibid.*, p.36.

³ Dans *La gloire des Pythre*, par exemple, à propos de Jean : « attendant la délivrance » (p.201), Jean « resta une semaine sans se délivrer » (p.319), « nous entendions Jean se vider à grand bruit dans le seau » (p.358) ou « il se vidait ainsi plusieurs fois par jour » (p.360).

⁴ *Le sentiment de la langue*, p.71.

⁵ Richard Millet, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2011, p.121.

⁶ Richard Millet, *La chambre d'ivoire*, [P.O.L., 1989], Gallimard, « Folio », 2001, p.186-187.

*mélancolique de l'écriture : une douloureuse métamorphose du réel intériorisé, et dont on se « délivre ».*¹

Sylviane Coyault insiste particulièrement sur les liens qui unissent la cuisine et la littérature. Ces derniers sont visibles dans *L'amour des trois sœurs Piale*, récit s'organisant autour des visites que le jeune Mirgue fait à Yvonne, l'aînée des trois sœurs. En effet, ces rencontres se tiennent dans la cuisine de la vieille femme, qui prépare d'abord sa soupe de légumes, puis ce qui semble annoncer le lapin en sauce finalement offert à Claude Mirgue, marquant l'achèvement de leur longue conversation, aussi bien que du roman lui-même. La structure narrative de ce récit repose donc sur un double mouvement associant la transmission du récit aux préparatifs culinaires. Elle s'appuie aussi peut-être sur une réminiscence autobiographique, celle des conversations tenues par les ancêtres dans l'obscurité des salles de cuisine. Tel est le souvenir qu'évoque Millet dans *La voix et l'ombre*, lorsqu'il rappelle qu'à Viam, « dans la pénombre des salles de fermes, de cuisines, de chambres hautes ou écartées, [il] écoutai[t] de très vieilles gens en évoquer d'autres »². Les longs repas familiaux de son enfance, lorsqu'il rendait visite à Toulouse à sa grand-mère Noémie, sont aussi associés dans sa mémoire à des après-midi de lecture, comme celles qu'il évoque dans *Petit éloge d'un solitaire*³. Pour filer la métaphore culinaire, on pourrait ajouter que, de même que l'on « dévore » les livres, comme le font les personnages enfantins de Richard Millet, il est possible d'écrire de façon boulimique, à l'image de Millet lui-même, écrivant depuis 2004 plus de deux livres par an. En 2007, alors qu'il fait paraître *L'Orient désert*, le cinquième de ses ouvrages cette année-là, l'écrivain note : « Cesser de trop écrire (comme on mange trop) »⁴. Ainsi le travail de l'écriture n'est-il pas seulement pour Millet un travail de cuisine, d'accommodement de données diverses dans le but de créer un plat, une œuvre aux saveurs inédites, mais surtout un travail d'ingestion et de digestion. Il faut d'ailleurs noter que les scènes de restaurant chez Millet s'accompagnent souvent du passage d'un personnage aux cabinets, soulignant le fait que l'ingestion ne va pas sans l'excrétion. Ce phénomène est particulièrement notable dans *Une artiste du sexe*, Rebecca profitant de l'absence d'une femme partie aux toilettes, pour lui dérober une enveloppe. Quelques jours plus tard, dans le même restaurant, elle et Sebastian sont pris de dégoût après qu'une femme est restée si longtemps aux toilettes qu'ils ne peuvent plus terminer leur repas, la femme revenant finalement « dans une odeur pestilentielle »⁵.

¹ Sylviane Coyault, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », *Littératures*, n° 63, 2010, p.9-18, p.16.

² Richard Millet, *La voix et l'ombre*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2012, p.17.

³ Richard Millet, *Petit éloge d'un solitaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p.48.

⁴ *L'Orient désert*, p.200.

⁵ *Une artiste du sexe*, p.139.

Bugeaud lui-même, lorsque Sebastian le rencontre pour la première fois dans une brasserie, se lève soudain « pour aller aux toilettes »¹. Sebastian, l'apprenti écrivain, n'est que spectateur de ces scènes, aussi incapable de créer que d'excréter. Ainsi c'est bien le travail alchimique² de la digestion, transformant les aliments en une matière nouvelle et malléable, comme le réel se mue en mots sous l'action de l'écriture, qui fascine Millet, « ce mystère sur quoi [il] n'a[i] pas fini de [s]'interroger : la transmutation en plat de la chair morte, et de ce plat en verbe chantant et haut »³. La langue elle-même est d'autant plus à même d'être transformée qu'elle est traitée comme une matière, sensible à différentes alchimies, ce qui d'après Sylviane Coyault, dévoile

*l'esthétique vaguement baroque de l'œuvre [...]. Ainsi, la phrase progresse souvent en anamorphose, de mutations lexicales en associations d'images : par exemple, du mot « Byrrh », la pensée va à la « myrre », à « Beyrouth », puis à « Bach », de sorte que de l'alcool on en vient à L'Art de la Fugue et enfin à la Bible.*⁴

Le glissement d'un mot à l'autre, guidé par les échos sonores aussi bien que par le surgissement anarchique des souvenirs, révèle le caractère malléable d'un langage façonnable à volonté.

c. Le corps de la langue

Les paroles, les livres sont donc perçus comme une production du corps, révélation de son intériorité la plus intime au même titre que les excréments, et en cela ils constituent une part de l'être. Les mots prennent d'ailleurs souvent le relai de la vie du corps, pour prendre corps eux-mêmes. Dans les romans de Richard Millet, la parole orale naît fréquemment après l'amour. Les souvenirs d'enfance de Pascal Bugeaud se déploient dans l'intimité de sa chambre, dans laquelle il accueille chaque soir la jeune Marina, « la parole étant dès lors le ciel de l'amour, rappelant les amants à eux-mêmes, la bouche humide de sécrétions auxquelles nul Siomois n'aurait pu imaginer qu'on puisse porter ses lèvres »⁵. Ce dispositif dialogique, élaboré pour la première fois dans *Laura Mendoza* – le récit de Sandra amenant Marc Fournol quatre

¹ *Ibid.*, p.67.

² Sylviane Coyault l'a bien noté, qui considère que « le mot clé de l'art culinaire pourrait être la "métamorphose" », et que chez Millet, « l'alchimie la plus obsédante est le "lent travail de transformation" qui "s'accomplit dans le ventre" (*D*, 15) », avant d'évoquer l'alchimie négative que constitue le travail de décomposition et de putréfaction. (« La soupe et autres cuisines de Richard Millet », art.cit., p.13-15. (« *D*. » désigne le roman *Dévotions*).

³ *Petit éloge d'un solitaire*, p.46. Ce « verbe chantant », c'est celui de Noémie, la grand-mère de l'écrivain, au fort accent méridional. Quelques pages avant, il évoquait déjà, dans une formule mystérieuse, « le sang mué en mots », destinée à souligner ce qui le relie à son arrière-grand-père (p.21).

⁴ Sylviane Coyault, art.cit., p.14. La critique évoque un passage de *Ma vie parmi les ombres*, p.78.

⁵ *Ma vie parmi les ombres*, p.17.

nuits dans sa chambre, pour l'écouter – sera repris dans la nouvelle « Noces à Liginac », qui figure dans le recueil *Cœur blanc*. Le personnage de Muller y recueille les confessions des femmes après l'amour, tout comme Claude, auquel se confie chaque lundi Sylvie, après leurs ébats, dans *L'amour des trois sœurs Piale*. Comme le note justement Sylviane Coyault, tous deux retrouvent « l'antique collusion entre érotisme et récit qui sert d'arrière-plan aux *Mille et une nuits* ou à l'*Heptaméron* »¹. Pour Nicole, la maîtresse de Philippe Feuillie dans *La voix d'alto*, « il n'y a de vraie parole qu'après l'amour, dans le silence du corps »². La conversation amoureuse fait ainsi naître des éclats lumineux qui révèlent avec justesse l'intimité des êtres. Laurence Plazenet estime elle aussi que l'amour physique pour Millet n'est pas une fin en soi, mais un « prélude au plaisir suprême de la conversation »³. C'est pourquoi, lorsque la conversation entre les amants est terminée, leur liaison n'a plus lieu d'être. C'est de cette manière que se séparent Claude et Sylvie, ou la jeune Audrey et le narrateur du *Goût des femmes laides*, parce qu'ils n'ont rien à se dire, et « qu'une liaison dans laquelle la parole n'existe pas est vouée à l'échec et au meurtre »⁴. Laurence Plazenet note également que le thème de la masturbation, présent dans le recueil *Cœur blanc*, ou dans *L'Orient désert*, est l'occasion d'une « pure rencontre avec la langue. Elle s'accompagne du reste toujours d'une ample rêverie au caractère rhétorique prononcé. Dans cette mythologie, l'écrivain est essentiellement passif, récipiendaire humble des bienfaits de la langue »⁵. Le sperme comme « substitut de la parole »⁶, tel est bien l'usage qu'en faisaient les libertins de Sade, si l'on en croit Roland Barthes.

La naissance de la parole, de ces mots dont un personnage de Millet considère qu'ils « sont notre sang véritable »⁷, offre à ceux qui les manient un corps nouveau, susceptible de remplacer notre enveloppe charnelle. Telle pourrait être l'interprétation allégorique de l'étrange petite nouvelle intitulée « Dans la ville de L. ». La narratrice évoque le discours d'un homme qui la suit à plusieurs reprises dans les rues de L., et dont elle ne pourrait reconnaître que la voix, une voix comme née du vent. Elle résiste à la tentation « de lui donner figure humaine »⁸ et, lorsqu'il se retourne finalement, elle ne voit qu'« une figure sans traits et totalement ouverte

¹ Sylviane Coyault, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergougnoux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p.38.

² Richard Millet, *La voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001, p.25.

³ Laurence Plazenet, « Capotes et kalachnikovs », dans Mathias Rambaud, *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.108.

⁴ *Le goût des femmes laides*, p.232.

⁵ Laurence Plazenet, art.cit., p.109.

⁶ Roland Barthes, « Sade I », dans *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p.35.

⁷ Richard Millet, « La muraille de houx », dans *Jours de lenteur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2016, p.67.

⁸ « Dans la ville de L. », dans *Sept passions singulières*, p.61.

dans laquelle le vent s'engouffrait en sifflant comme s'il en reprenait possession avec force »¹. C'est elle désormais qui parlera, et cette naissance à la parole signe sa mort physique, la transformant elle aussi en une sorte de fantôme, comme le suggèrent ces lignes annonciatrices également de la fin du *Sommeil sur les cendres* :

Mais n'errai-je pas, à l'avenir, par les rues d'une ville où j'ébruiterai, moi aussi, pour une oreille indulgente ou distraite, inquiète et curieuse, les raisons qui m'auront condamnée à n'être plus que paroles et à tenter de me recomposer avec elles le corps qui me sera interdit ².

Millet insiste ainsi souvent sur la matérialité de la langue, qui s'incarne pour lui comme un « corps »³. Le personnage de Nicole le dit clairement dans *La voix d'alto* : « les langues souffrent et meurent comme des corps »⁴, alors que pour Bugeaud, la langue est « un corps inaccessible que nous passons notre vie à vouloir coucher dans le lit de notre enfance »⁵.

Or, pour Sylviane Coyault, la langue pour Millet « est superlativement femme »⁶. Elle constate, comme Jean-Yves Laurichesse⁷ après elle, que la langue a chez Millet une dimension féminine, pour être avant tout maniée dans ses œuvres par la mère, les amantes, ou encore les institutrices, ce qui lui confère une certaine sensualité. À plusieurs reprises, Millet compare la langue à des draps. Il explique ainsi que le style, « c'est la manière propre de plier et déplier ces draps »⁸ et fait l'éloge de « ces grands plieurs de langue qu'on appelle poètes »⁹. Or, le pli, pour Gilles Deleuze¹⁰, c'est le geste baroque par excellence, qui permet de sortir de la crise d'un monde purement rationnel en tenant compte de ce que le classicisme ignorait : « la bourbure de la matière, ses ressorts de vitalité, son élasticité »¹¹. Quant aux draps, Sylviane Coyault rappelle qu'ils sont des linges, terme tirant, comme le mot « langue », ses racines du latin *lingua*, qui fait de la parole et des mots un drap protecteur, à l'image des linges dont les femmes entourent leurs enfants, ou les morts. Féminine, la langue l'est aussi lorsqu'elle expose sa beauté et suscite le plaisir. C'est ce que suggère l'épigraphe du *Goût des femmes laides*, empruntée à Casanova. Comparant les femmes à des livres, il prête à ces derniers une matérialité et une volupté comparables à celles du corps féminin :

¹ *Ibid.*, p.66.

² *Ibid.*

³ *Le sentiment de la langue*, p.28 : Millet parle du « corps entier de la langue ».

⁴ *La voix d'alto*, p.12.

⁵ *Une artiste du sexe*, p.17.

⁶ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage*, *op.cit.*, p.70.

⁷ Il souligne en effet « le rapport privilégié des femmes au récit » (Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam - New York, Rodopi, « Faux-Titre », 2007, p.245-246).

⁸ *Le sentiment de la langue*, p.240.

⁹ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2005, p.23. Dans *Français langue morte*, il déclare que toutes les langues se valent « comme lange et comme linceul » (p.85).

¹⁰ Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

¹¹ Évelyne Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020, p.82.

*Or tous comme ceux qui ont lu beaucoup de livres sont très curieux de lire les nouveaux, fussent-ils mauvais, il arrive qu'un homme, qui a aimé beaucoup de femmes toutes belles, parvienne enfin à être curieux des laides lorsqu'il les trouve neuves.*¹

Ainsi, Millet prétend « jouir de la pureté grammaticale d'un texte, ou d'une parole, comme d'autres d'un corps sans défaut »², comme il l'écrit dans *Le sentiment de la langue*, essai dont le titre même joue sur l'ambivalence du mot « sentiment », renvoyant non seulement à la compréhension, à l'intuition, mais aussi à un attachement d'ordre affectif comparable à celui qui nous lie à des êtres vivants³. L'écriture et le récit sont donc susceptibles de procurer un plaisir comparable à la gourmandise, ou au plaisir charnel et, alors qu'il reprend l'écriture de *Lauve le pur*, dont on a pourtant vu combien elle l'avait fait souffrir, Millet note pourtant : « Assez bon travail. Exaltation proche du désir sexuel. Brûlure telle que dans la promesse du bonheur physique »⁴.

Toutefois, le plus souvent, c'est à des excréments que les paroles sont comparées, mots douloureux, langage meurtri. Rappelons l'exemple dont nous avons déjà parlé, celui d'Estelle, l'héroïne de *Dévotions*, dont le corps se met à « parle[r] [...] pour elle »⁵ lorsque, incapable d'exprimer ses sentiments pour le maître de Saint-Andiaud, elle libère tout à coup la matière qui lui tordait le ventre. Interchangeables, réversibles, paroles et excréments figurent donc chez Millet le réel ingéré, intériorisé et dont finalement on se délivre. Tel est l'un des rôles de ces guérites en bois que l'on construisait à Viam, au-dessus d'un ruisseau, pour que les villageois puissent « accorder librement deux ordres de soulagement : celui des tripes, dont l'odeur s'évanouissait d'emblée dans l'air, et celui du for intérieur dont la parole vive, disait-on là-bas, peut puer plus fort que le Diable... »⁶. Il est intéressant de noter que les tourments de la création, qui sont au cœur du *Journal*, n'apparaissent nullement dans les textes de fiction. Bugeaud n'est pour ainsi dire jamais représenté à sa table de travail, dans son quotidien d'écrivain⁷, et seuls ses maux de ventre peuvent finalement faire écho à la souffrance créatrice qu'évoque Millet.

¹ *Le goût des femmes laides*, p.9.

² *Le sentiment de la langue*, p.29.

³ Dans *Harcèlement littéraire*, Millet convient avoir joué sur les deux sens du mot : « Entendu dans le sens qu'il a au XVIIIe siècle, il désigne une conscience aiguë de la langue ; mais j'aime aussi qu'il ait quelque chose de l'ordre de la sentimentalité, que ne donne pas le mot "conscience" » (*Harcèlement littéraire : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécile*, Gallimard, 2005, p.156).

⁴ *Journal*, t.I, 6/1 1998, p.117.

⁵ *Ibid.*, p.103.

⁶ *Le Sommeil des objets : notes sur le rebut*, Pierre-Guillaume de Roux, 2016, p.23.

⁷ Dans *Huppert et moi*, Millet revendique ce refus, selon un argument qui reste toutefois mystérieux, puisqu'il déclare : « Représenter un écrivain au travail serait quasi obscène, j'y reviens, ou bien une imposture » (Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.58).

B. Pour une langue impure : un style en tension

Pour Bruno Chaouat, le style de Millet se définit dans l'écart : « ni désuet, ni contemporain, [il est] toujours à contretemps »¹, et sa modernité tient à cette tension permanente, cette situation d'*agôn* instaurée entre la langue extrêmement contrainte héritée de la mère (et surtout, on le verra, du père), reflet d'une vision traditionnelle de la littérature, et le « reste de terre » qui ne cesse de hanter l'imaginaire de l'auteur. Chaouat compare Millet à Céline, chez qui l'exploration de la bestialité de l'homme passe par une altération de la langue, une langue « incontinent, [qui] se délité et fait sous elle »² et il remarque qu'au contraire, pour l'auteur de *Ma vie parmi les ombres*, il s'agit de « mettre la forme (la syntaxe) au service de la bêtise du corps, l'universel de la langue classique à l'obédience de l'intraitable – solipsisme, autisme, enfance, idiotie »³. Chaouat voit d'ailleurs dans cette tension l'essence d'une modernité anachronique, antimoderne. Nous verrons qu'au-delà de cet écart, il existe aussi chez Millet une tension entre l'attachement aux lois langagières énoncées par le couple parental et le nécessaire meurtre du père, entre la revendication d'un héritage familial et littéraire, et l'ambition de naître comme écrivain et d'inventer un style, style où l'organique, le bestial, l'excrémentiel ne s'opposent pas à la belle langue, mais en deviennent au contraire une incarnation paradoxale.

a. Contre le mythe de la pureté

Dans les années soixante-dix Millet écrivait : « Je ne puis écrire la bouche sale »⁴. Pour se délivrer et faire sortir le réel transformé, métamorphosé en matière littéraire, il faudrait garder ses orifices propres, selon une « hygiène » de la parole. L'analogie apparaît déjà dans *Laura Mendoza* ou *Le renard dans le nom*. Millet évoque ainsi la mère de Pierre-Marie Lavolps,

pour qui la correction grammaticale comptait autant que les bonnes manières et, même, la propreté de la bouche, étant de ceux qui pensent qu'une dent cariée, l'oignon, l'ail ou le tabac lèsent la langue autant qu'ils affectent les rapports amoureux ou simplement sociaux, et condamnant la

¹ Bruno Chaouat, « Rhapsodie sur le thème de l'idiotie », dans Mathias Rambaud, *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.67.

² *Ibid.*, p.71.

³ *Ibid.*

⁴ Richard Millet, *Journal*, t.I, 19/V 1973, p.24

*tournure entendue dans la bouche de M. Lavolps parce qu'elle pouvait signifier que Pierre-Marie n'existait pas*¹.

Cette femme rappelle la mère de Bugeaud, aussi stricte concernant l'hygiène de son fils qu'exigeante pour ce qui est de l'expression. Quant aux parents de Laura et Sandra, jeunes immigrées hispaniques élèves de Marc Fournol, première version de Pascal Bugeaud, ils tiennent eux aussi à ce que les jeunes filles ne mélangent pas le français et l'espagnol afin de préserver « la pureté des deux langues : pureté à laquelle nous fûmes toujours aussi attentives qu'à la propreté de nos corps »². Enfin, dans *La fiancée libanaise*, correction de la langue, propreté du corps et moralité finissent par ne faire qu'un dans l'esprit de Sahar, l'étudiante libanaise confrontée à un couple d'écrivains français médiocres qui l'invitent à la campagne pour lui proposer une partie à trois. Sahar est alors frappée par « leur mauvaise haleine, laquelle lui semblait le signe de leur nature vicieuse et quelque chose d'incompatible avec l'écriture, comme s'il était indispensable que s'accordent la pureté de l'haleine et celle de la langue »³. C'est pourquoi la discipline langagière à laquelle s'astreignent les personnages milletiens n'est pas sans rappeler les rituels scatologiques imposés par André Pythre et le père Lauve. Comme le note Zuzana Malinovská, « les enfants Pythre éliminent "proprement" et parlent "purement", car le père leur interdit de parler le patois et construit "une cabane" pour qu'ils "ne fientent pas n'importe où"⁴ comme les bêtes »⁵. La tante Jeanne, qui accorde peu d'importance à l'hygiène, tient d'ailleurs à ce que le jeune Pascal Bugeaud s'essuie correctement les fesses. Il l'entend encore lui « lancer, en patois, avec une verveur dont elle n'était pas coutumière en français, que s'il ne [s]e torchai[t] pas correctement elle demanderait à Berthe-Dieu, son mari, de [lui] passer la brosse de fer avec laquelle on nettoyait le cul des vaches, pour leur ôter des pattes de derrière ces cuissardes de bouse et de paille séchées qui "présentaient mal" et [les] auraient fait "mal juger" »⁶. Contrôle de la langue et contrôle des fonctions excrétoires apparaissent ici comme les deux faces d'une même aspiration à la pureté.

Pour saisir la limite de ces affirmations, il faut prendre le temps d'observer qu'elles émanent le plus souvent des figures parentales apparaissant, pour Millet et ses personnages, comme des modèles aussi bien que comme des repoussoirs. Héritier des grands auteurs,

¹ Richard Millet, *Le renard dans le nom*, [2003], Paris, « Folio », 2004, p.18.

² Richard Millet, *Laura Mendoza*, Paris, P.O.L., 1991, p.30.

³ *La fiancée libanaise*, p.170.

⁴ Richard Millet, *La gloire des Pythre*, Paris, P.O.L., 1995, p.194-195.

⁵ Zuzana Malinovská, « Un français écrit pur ? Le bruissement du français parlé dans l'écriture de Millet », *Verbum Analecta Neolatina VIII/2*, 2006, p.328. [En ligne] <http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/8-2-05.pdf>, consulté le 9 août 2021.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.26.

l'écrivain l'est d'abord de ses propres parents, et le sens de l'expression « langue maternelle » est d'autant mieux perçue par Millet qu'il a grandi au Liban : « Le français ne m'appartenait pas, écrit-il dans *Le sentiment de la langue* : c'était une langue sans épaisseur, une langue donnée, parentale »¹. Le goût du mot propre, le respect de la syntaxe dont Millet a tant fait l'éloge, semblent avoir été transmis par le père, dont Millet souligne à de nombreuses reprises « le souci de garder à son langage une exactitude nuancée qui est en train de se perdre »². Lorsqu'il évoque une « langue paternelle, soumise au purisme protestant de [s]on père, la langue (du moins son état idéal : celui du XVIIIe siècle) devenant exercice de morale autant que lien social »³, Millet n'évoque-t-il pas son propre langage littéraire ? En réalité, ce purisme langagier qu'il a par ailleurs défendu, Millet l'envisage plutôt avec une forme d'ironie lorsqu'il s'agit d'évoquer son père : « [d]e la langue classique, mon père a fait un fantasme, note-t-il dans son journal en 1976, y bâtissant l'ordre familial, et prétendant la parler (parler comme Molière ou Bossuet) »⁴. Quelques jours plus tard, il y revient, déclarant que « [l]a langue française n'est pas pour [lui] maternelle mais paternelle ». Or, devant ce père, le jeune écrivain pense n'user « que d'une langue asexuée, tremblante, quasi morte »⁵. Ainsi le modèle extrêmement normatif et contraignant de la langue paternelle semble-t-il aussi castrateur que les terribles rituels scatologiques du vieux Lauve et du grand Pythre. En février 1976, toujours, le jeune écrivain présente sa démarche littéraire comme la quête d'une voix qui lui serait propre, et qui saurait se détacher de celle du père.

*Comment articuler mon goût profond de la littérature classique et l'irritation où me plonge le langage de mon père ? Quignard serait-il un bon compromis ? Mon écriture (si tant est que je puisse revendiquer quelque chose de cet ordre) porte la trace de cette contradiction : lourde, hésitante, mimétique, pleine de fautes, d'obscurités – coupable et révérencieuse.*⁶

Substituer au père biologique un père d'élection, Pascal Quignard, le professeur, le maître, un écrivain contemporain se ressourçant dans la lecture des classiques, permettant, non une rupture radicale, mais une forme de dépassement dialectique, tel semble être alors l'objectif de Millet, avec toutes les difficultés qu'il comporte. Vingt ans plus tard, le discours est resté le même :

La langue n'a pas été pour moi quelque chose de maternel, mais de paternel. Mon père est protestant et ma mère catholique ; il y a donc, dès l'origine, opposition, dans la langue par exemple, entre la douceur catholique et le puritanisme protestant, entre une mère aimant Giraudoux et Duras et un père lecteur de Pierre Nicole et de la Bible. Je crois que tout mon travail d'écrivain a été un effort

¹ *Le sentiment de la langue*, p.15.

² *Petit éloge d'un solitaire*, p.22.

³ « L'entretien de Brive », avec Tristan Hordé, dans *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 1993, p.247-248.

⁴ *Journal*, t.I, 5/II 1976, p.44.

⁵ *Ibid.*, 21/II 1976, p.44.

⁶ *Ibid.*, 27/II 1976, p.45.

*pour m'insurger contre la langue paternelle tout en me l'appropriant syntaxiquement et en en faisant quelque chose d'autre : démarche classique...*¹

La langue de la mère, bannissant elle aussi les solécismes, les barbarismes et toute forme de grossièreté², n'a pourtant pas la dure rigidité de la langue paternelle. Millet lui confère un rôle bien plus positif ; dans *Déchristianisation de la littérature*, il lui attribue la reconnaissance de ce qu'est le style :

*Sur le style, c'est ma mère qui m'a, très tôt, ouvert les yeux : « Beauvoir n'a pas de style », répétait-elle, à Beyrouth, en opposant, à l'auteur du Deuxième sexe, les romans de Duras, qu'elle admirait comme elle avait aimé Giraudoux et Colette. À l'autorité de la langue paternelle, s'est très tôt substituée pour moi, et secrètement, la langue de ma mère, selon une alchimie singulière [...] »*³

L'opposition père-fils est d'ailleurs, comme on l'a vu, très tôt mise en scène dans les fictions de Millet, depuis *L'innocence* jusqu'à *La gloire des Pythre* et *Lauve le pur*. Toutefois, dans le cycle consacré à Pascal Bugeaud, qui n'a jamais connu son père, c'est sur le personnage de la mère que Millet transpose les enjeux de transmission et d'opposition autour du langage. Dans *La Confession négative*, Bugeaud raconte ainsi :

*c'est dans un français en quelque sorte littéraire que je me suis exprimé, chaque fois que je me trouvais devant ma mère, ou au lycée, oui, dans une langue plus pure, plus rigoureuse, mais sans saveur, où je me corsetais, et qu'il me fallait apprendre, que je connaissais, certes, par les livres, mais dont je n'aurais jamais imaginé de la parler naturellement.*⁴

Le contrôle langagier, qui découle d'une forme d'hygiène et de maîtrise corporelle, exerce donc une véritable fascination sur Millet, bien qu'il en perçoive le caractère artificiel, voire inhumain et mortifère. L'écrivain a bien conscience que le style ne peut s'écrire que dans l'écart, loin des cadres rigides des académismes, qui tuent toute création ; c'est pourquoi il exprime très tôt, en marge de son discours sur la pureté de la langue, une critique de ce fantasme de perfection syntaxique et lexicale. En témoigne cette note de 1976 : « Le désir de maîtriser la langue est lié, chez moi, à l'impossibilité d'écrire tandis qu'écrire renvoie à la vanité de toute maîtrise »⁵. La structure en chiasme de cette proposition souligne bien le sentiment d'impasse dans lequel se trouve le jeune écrivain tiraillé entre les injonctions paternelles et le choix d'une carrière qui, elle, s'est construite en opposition à l'administrateur de travaux publics. Quatre ans plus tard, ce dilemme n'est pas résolu et Millet s'interroge en ces termes : « La naissance d'un style passe-t-elle par une plongée aux sources de la langue ou bien celle-ci suggère-t-elle

¹ Richard Millet, entretien avec Stéphane Giocanti et Richard de Seze, 23 juillet 1996, *L'œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p.15.

² Dans *La voix et l'ombre*, Millet répète que sa mère « aimait la langue des livres de Giraudoux, de Colette, de Duras (dont elle ne prononçait pas l's final). / Elle aimait l'ombre claire des voix que ces livres portaient. » (p.21).

³ Richard Millet, *Déchristianisation de la littérature*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018, p.45.

⁴ *La confession négative*, p.303.

⁵ *Journal*, t.I, 12/II 1976, p.44.

que l'écriture prend fin avec la maîtrise linguistique, ce qui ne me laisserait que le destin d'un lettré, d'un *honnête homme*, soit celui de mon père ? »¹. Honorer la langue tout en la transgressant, hériter du père tout en le combattant, tels sont les paradoxes auxquels se heurte le jeune écrivain, prêt parfois de renoncer à ses ambitions : « Il n'est peut-être plus possible d'écrire bien, ce qui est différent de *bien écrire* (académismes divers, y compris les tentatives néo-céliniennes) »², note-t-il encore en 1982. Peu après, dans *L'innocence*, l'intransigeance du jeune Duparc, qui s'est pourtant révolté contre le régime de son père, est décrite par son domestique Aloysius non sans un certain scepticisme : « Il n'a d'amour que pour l'ordre – et encore cet ordre n'est-il que celui de la langue française à laquelle il ne tolère nul manquement, nulle écorchure, comme si l'amour d'une langue n'impliquait pas une violence mutuelle, comme si le respect d'une langue pouvait fonder l'esprit d'une nation ! »³. Cette vision d'une langue nationale gravée dans le marbre est présentée comme illusoire, et incompatible avec l'idée même de littérature. C'est ce que souligne également Claire, la maîtresse de Duparc, qui lui reproche de ne pas s'intéresser à la littérature d'avant-garde, qu'il refuse de lire. « Au fond, [...] vous n'aimez pas la littérature : vous avez trop de respect pour la langue... »⁴, déclare-t-elle.

Conscient des apories d'un purisme langagier, Millet, traqueur de fautes, se révèle aussi capable d'apprécier les « rares défauts des très grands écrivains comme des pieds de nez à la langue, qui suggèrent qu'elle est hors de portée d'une maîtrise absolue »⁵. Le grand lecteur qu'il est relève ainsi une

[b]elle construction en anacoluthes, chez Colette : « Cette odeur sucrée des cotonnades bleues neuves, est-ce qu'elle me passionne, ou bien si elle me donne envie de vomir ? » Et chez La Bruyère : « Si j'épouse, Hermas, une femme avare, elle ne me ruinera point ; si une joueuse, elle pourra s'enrichir ; si une savante, elle saura m'instruire »⁶

Dans *Le sentiment de la langue*, Millet s'étonne lui-même de cette contradiction et s'interroge :

Mais d'où vient que les fautes, hapax, singularités, désuétudes ou idiolectes des écrivains de jadis me ravissent, alors que les barbarismes, l'ignorance, la fadeur et la bêtise des modernes me font

¹ *Ibid.*, 25/XI 1980, p.101.

² *Ibid.*, 6/II 1982, p.121.

³ Richard Millet, *L'innocence*, Paris, P.O.L., 1984, p.50.

⁴ *Ibid.*, p.109.

⁵ *Journal*, t.I, 22/III 1981, p.107.

⁶ *Ibid.*, 23/VII 1992, p.268. À la même époque, il s'intéresse, dans *Un cœur simple* de Flaubert, « à la singularité de ce "elle" qui, au troisième paragraphe, reprend Mme Aubain alors qu'on attendait Félicité ; à ce "bien que" suivi d'un conditionnel, à ce "reparti à la campagne", à cet étonnant imparfait dans "Le murmure de la foule grossit, fut un moment très fort, s'éloignait... " » (*Ibid.*, 16/XI 1992, p.280).

*grincer des dents et déchirer des livres ? Mauvaise foi ou bien, ici comme là, étrange plaisir de voyeur ?*¹

Comme Yvonne Piale, Millet sait bien

*qu'on ne maîtrise jamais vraiment la langue, que nul n'en est capable, pas même les grands écrivains français qu'elle admirait tant et qui faisaient eux aussi des fautes que le temps rendait touchantes, parfois délicieuses, ou qu'il absolvait et transformait en règle, rendant obsolète la juste et belle façon de s'exprimer.*²

La faute est ainsi perçue comme un corollaire à l'imperfection humaine, « l'indicible n'étant d'ailleurs peut-être rien d'autre que la conscience du *défaut* que nous sommes dans l'immense corps de la langue : une *étrangeté* à assumer pleinement, jusque dans le balbutiement, la faute, le *taire*... C'est là le style »³. Millet n'hésite d'ailleurs pas à déclarer qu'il « y a trois façons d'"écrire mal" : la stendhalienne, la balzacienne, la flaubertienne »⁴, pointant du doigt trois auteurs dont il a fait autre part l'éloge et dont l'influence sur sa propre écriture romanesque n'est plus à démontrer. Il s'agit de distinguer « les solécismes de Saint-Simon, Flaubert ou Proust [qui] sont des faits stylistiques, pris dans un rythme souverain et une extraordinaire vision du monde » de « ceux des contemporains [qui] relèvent de l'ignorance, de la confiance faite à la langue véhiculaire, démocratisée, sans tension ni vertige de l'écart »⁵. Un peu plus loin, il ajoute :

*Autant je peux aimer, chez Saint-Simon, les phrases « à la diable », parce qu'il y a là, au service d'une entreprise démesurée, un style unique, inimitable, ou bien la pauvreté volontaire de Beckett, ou la syntaxe parfois souverainement dérivante de Duras, autant j'ai l'impression, avec les minimalistes, et tant d'autres romanciers, que c'est le tout-venant de la langue légitimé par l'« authenticité » sociologique, sans cet écart splendide par rapport à la norme véhiculaire, qui fait qu'il y a littérature.*⁶

Il convient de noter que dans ce livre d'entretien, qui vise à synthétiser sa vision du style, l'écrivain met à distance ses principes au moment même où il les pose :

Imposture ! Et je prétends néanmoins jouir de la pureté grammaticale d'un texte, ou d'une parole, comme d'autres d'un corps sans défaut. Plaisir assurément pervers : la pureté grammaticale (qui serait plus que le respect de la norme sans être forcément style ou écriture) reste quelque chose de fictif ; et si je caresse le rêve d'une langue à jamais fixée et unanimement respectée (elle garderait

¹ *Le sentiment de la langue*, p.29. Bien des années plus tard, dans *Déchristianisation de la littérature*, Millet ne s'interroge plus et tranche en déclarant que « [...] si une faute de Duras relève du style, son imitation témoigne d'une ignorance qui conduit à la servitude post-littéraire » (*Déchristianisation de la littérature*, p.21).

² Richard Millet, *L'amour des trois sœurs Piale*, Paris, P.O.L., 1997, p.11-12. Dans une belle métaphore, Millet estime que la langue « se referme sur nous comme l'eau en sillage ou de trop hautes herbes. À peine l'illustre-t-on ? » (*Le sentiment de la langue*, p.22). Ce point de vue est confirmé dans *Sibelius*, dans lequel Millet écrit que « la maîtrise de la langue est une chose impossible et l'écriture sans doute un art qui vit de cet impossible » (*Sibelius: les cygnes et le silence*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2014, p.59).

³ Richard Millet, *Fenêtre au crépuscule : conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004, p.151-152.

⁴ *L'enfer du roman*, p.29.

⁵ *Harcèlement littéraire*, p.36.

⁶ *Ibid.*

*intacte la claire cité idéale qu'elle bâtit en nous), j'aime aussi m'attarder dans ses siècles, ses paysages, saisons, lumières, musiques, bruits amenés au langage et mots retournés à du bruit : le bruire d'une langue : sa vie.*¹

Au rêve inaccessible d'une langue fixée dans son état le plus accompli, Millet accole un attachement à des formes multiples, plus ou moins brillantes, où surgit l'essence de la langue dans son expression la plus modeste : le bruit, le bruire. Il est intéressant de constater que la langue, dans son modèle idéal, prend les traits d'un corps féminin, cristallisant les fantasmes paradoxaux allant de la sacralisation au fantasme de possession – Millet file d'ailleurs la métaphore en évoquant un « plaisir [...] pervers » et un rêve qu'il « caresse ». Elle revêt au contraire, lorsque la rêverie de l'écrivain s'autorise à vagabonder, des formes métaphoriques bien plus variées suivant une énumération permettant d'établir ses nuances temporelles, spatiales, visuelles et sonores, prometteuses de richesses. L'écrivain sait combien le mythe de l'« universalité de l'écriture », ou de la langue, est douteux, c'est pourquoi il s'intéresse avant tout à « ce que l'écriture a d'irréductible à la langue (à toutes les langues) »², à la « tension dans la langue »³, aux « irréguliers du langage »⁴. « J'ai foi en ma langue, mais toujours prêt à la renier, et point d'autre morale que celle de son usage et de mes paradoxes »⁵, conclut-il dans une belle anacoluthie.

Le style de Richard Millet apparaît donc comme un style en tension, non plus seulement une tension entre la belle langue et le « reste de terre », mais aussi entre un rêve de pureté et une impureté revendiquée. En 2004, dans le long entretien qu'il donne à Chantal Lapeyre-Desmaison, c'est la métaphore musicale qui permet de formuler cet écart entre une quête d'harmonie et le goût des ruptures :

*Les moments de rupture, les anacoluthes, les rythmes complexes, la polyrythmie, les codas, m'intéressent de plus en plus. Je cherche à joindre ce qui n'est pas jointif ; je tente de m'aveugler en écrivant sur la possibilité de coudre les lèvres de ce qui bée ; pas d'écriture sans cette illusion, mais une illusion volontaire, un consentement à la fragmentation, à l'errant, à ce qui remue en nous, nous blessant, mais en appelant à la métaphore comme à une ironique possibilité de salut*⁶.

Apôtre du classicisme, Millet, qui qualifie son sentiment littéraire d'« irrégulier, c'est-à-dire de singulier, violent, exclusif, [...] lié au paradoxe du secret tenté par la lumière de midi »⁷, ne l'est pas du « mythe de la langue française et [de] ses vertus de clarté, de concision et d'ordre »⁸.

¹ *Le sentiment de la langue*, p.29.

² *Ibid.*, p.20.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.21.

⁵ *Ibid.*, p.239.

⁶ *Fenêtre au crépuscule*, p.67.

⁷ Avant-propos au *Sentiment de la langue*, p.11.

⁸ *Le sentiment de la langue*, p.9.

En quête d'harmonie, de lumière et de salut, l'écrivain est aussi fasciné par les ruptures, l'ombre et la chute, l'un n'allant finalement pas sans l'autre. Millet est en quelque sorte conscient que pour faire naître le style, il est nécessaire de faire surgir ce que Georges Bataille appelait « les grandes irrégularités du langage »¹, de faire « merdRer » la langue², comme le voulait Christian Prigent, dans un attentat contre ce qu'il appelle « les discours dominants », mais aussi contre les formes vides. Or, pour Millet comme pour Prigent, la langue peut « merdRer » de façon rabelaisienne, l'élément scatologique incarnant la quintessence d'une créativité détachée de toute loi, mais elle « merdRe » aussi en rejetant les formes ultimes de la modernité, héritées du Nouveau Roman puis du post-modernisme – phrases courtes, oralité, rejet de l'autobiographique, références à la culture populaire. Comme le suggérait Antoine Compagnon, c'est paradoxalement en rejetant la modernité que se crée une nouvelle modernité, et c'est ainsi que les développements scatologiques les plus scabreux s'accordent chez Millet avec une phrase syntaxiquement très complexe, un langage extraordinairement tenu : en ce qu'ils sont les manifestations opposées mais complémentaires d'un déraillement littéraire, d'une tentative de subversion de l'écriture. Le passage que Millet / Bugeaud consacre à l'expression « le cul de la Limougeaude » dans *Ma vie parmi les ombres* est emblématique de cette alliance paradoxale de la trivialité et du grand style dans une même démarche de détournement des codes littéraires contemporains. Cette expression corrézienne désigne la tradition consistant à observer le ciel en direction de Limoges, afin de prévoir le temps du lendemain. Elle suscite toutefois chez le jeune Bugeaud une véritable rêverie lexicale :

*Le « cul de la Limougeaude » : je savais ce que l'expression signifiait, non seulement dans la bouche des Bugeaud mais chez tout Siomois. Il n'en reste pas moins que longtemps la Limougeaude fut pour moi une personne à la fois abstraite et grandiose dont j'allais, comme chez une vespérale pythie, examiner les fesses sans penser que ce mot désignait avant tout une habitante de Limoges, sans doute parce que je me l'interdisais et que j'eusse été enclin à penser que les Limougeaudes n'existaient que selon deux catégories : celles qui avaient le cul sale et les autres qui l'avaient blanc, rose ou violacé comme le crépuscule [...]*³

La phrase, qui court encore sur quatorze lignes, rassemble les traits constitutifs du style milletien, avec ses des subordonnées savamment imbriquées, où le subjonctif plus-que-parfait fait irruption comme la rêverie au milieu du récit au passé, où le trivial « examiner les fesses » surgit après la noble comparaison à la « vespérale pythie ». « Moi, ma manière de tordre, de faire violence à la langue, c'est ces phrases interminables. Je crois que la subordonnée est aussi

¹ *Ibid.*, p.268.

² Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991. Millet mentionne cet essai, qu'il qualifie de « tonique », dans son *Journal*, t.I, 13/XII 1993, p.324.

³ *Ma vie parmi les ombres*, p.146-147. L'expression est également évoquée dans *L'amour des trois sœurs Piale*, p.27.

violente que l'apocope ou l'éruclation »¹, déclarait ainsi Millet au début des années 2000. Alors qu'il vient de mettre un point final à *La voix d'alto*, Millet formule la tension qui habite son écriture en notant : « Conjonction du goût pour les jardins à la française et pour l'arborescence stylistique »². La langue milletienne mêle donc la clarté apportée par la maîtrise de la syntaxe, et l'ombre dense jetée par les méandres de la subordination, offrant un écho stylistique aux principes mystiques de l'écrivain.

*Grâce à la subordonnée, au subjonctif, à l'épaisseur de la langue, on entre dans l'obscurité du monde, lequel ne nous est pas donné d'emblée – n'étant pas simplement un système de signes référencés. C'est quelque chose au contraire d'extrêmement mystérieux, surtout quand il s'agit de le dire. Pour moi, la complexité syntaxique est le moyen de descendre dans cette nuit, et d'amener le lecteur, phrase après phrase, vers la lumière.*³ **Attention, citation déjà utilisée p.329 !**

Il s'agit bien d'aller au plus noir de l'âme et de l'histoire humaines, porté par une phrase difficile, parfois labyrinthique, seule capable d'approcher la complexe vérité, quant à elle désignée par la métaphore de la lumière. Le style de Richard Millet ne peut donc se réduire à l'idéal d'une langue classique et pure tel qu'il est souvent formulé par l'écrivain lui-même. On pourrait même dire qu'il s'y oppose, car on ne trouve chez lui ni la clarté, ni la concision, ni l'impersonnalité qui en sont les traits principaux. Gilles Philippe et Julien Piat soulignent cette posture paradoxale propre à Richard Millet, qui « fait constamment l'éloge de la langue de Mme de La Fayette et s'afflige que "le français d'Anatole France n'est lui-même plus enseigné, sinon comme langue étrangère" », alors qu'il écrit d'après eux « une prose post-simoniennne »⁴. L'allongement de la phrase qu'il pratique, après Marcel Proust et Claude Simon, apparaît « comme le lieu privilégié des expérimentations langagières »⁵, si bien qu'il semble faire de la langue un « laboratoire »⁶ bien plus qu'un « conservatoire ». Une fois encore, Millet apparaît bien plus baroque que classique. C'est d'ailleurs cette veine qu'il revendique, contre la phrase courte que les écrivains contemporains ont héritée de Voltaire, lorsqu'il loue « le baroque linguistique français » perpétué par « Bossuet, Descartes, Bloy, Proust, Perse, Claudel, [et] Simon »⁷. Pour Millet, le langage littéraire devient alors « ironie de la syntaxe », tournant le dos « à tout souci de communication »⁸, communication qui est, pour Millet comme pour

¹ « Un écrivain doit utiliser tous les registres de la langue », entretien avec Philippe Savary, *Le Matricule des anges*, n°30, 2000, p.22.

² *Journal*, t.III, 19/III 2001, p.121.

³ *Harcèlement littéraire*, p.165.

⁴ Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p.23.

⁵ *Ibid.*, p.25.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Français langue morte*, p.45.

⁸ *Le sentiment de la langue*, p.272.

Dominique Maingueneau, une « nouvelle sophistique »¹. Cette conception de l'écriture comme « échange solipsiste », Millet l'a développée dans son essai *Langue fantôme*, dans un passage également publié sous forme d'article dans le volume que la revue *Roman 20-50* lui a consacré. L'écrivain y oppose la fascination contemporaine pour un débat purement horizontal qu'il juge trompeur, car consensuel, au « dire », seul capable de rétablir une forme de verticalité « par la seule affirmation de ce que je suis »². Il y présente l'écriture comme un dialogue différé, « un accord impossible mais qui résonne pleinement du geste par lequel on cherche la musique de l'accord », « un don sans contrepartie, un voyage sans retour » permettant d'« entrer dans la négativité essentielle de l'écriture »³. L'écriture est bien alors, pour Millet, une « expérience intérieure », et non une forme de communication, elle n'accède à sa pure essence qu'en assumant sa noire complexité, qui est aussi bien syntaxique que thématique.

L'écriture en tension de Richard Millet ne peut donc se traduire que par des formules antithétiques, oxymoriques, paradoxales. Elle se trouve en quelque sorte mise en scène dans *Une artiste du sexe*, à travers l'opposition Sebastian/Bugeaud, couple à travers lequel se dévoilent les relations contradictoires entre l'apprenti écrivain et son mentor, entre un jeune homme et son père littéraire, mais révélant peut-être aussi les différentes facettes d'un même artiste. Dans ce récit, les longues phrases et les métaphores sont du côté de Pascal Bugeaud, tandis que Sebastian, lui, s'essaie, on l'a dit, à la forme courte, aux fulgurances poétiques avec une prédilection pour l'évocation de la trivialité ou la métaphore organique. Tenté d'écrire, comme son maître, que le corps de la femme l'a détourné « de [s]a main », Sebastian se corrige et note : « de la masturbation, veux-je dire »⁴. C'est le mot propre qu'il faut employer, comme dans ces saillies figurant dans les chapitres suivants : « Tes yeux sur lesquels fientent les pigeons »⁵ ou « Les peignes d'écaille dans les cheveux : plus répugnants que des serviettes hygiéniques »⁶. Tels seraient donc pour Millet les deux piliers d'une nouvelle modernité : la phrase complexe et le « reste de terre », réunis en une alliance paradoxale dans une même révolte contre une littérature contemporaine jugée vide et insipide. Ainsi, la pureté syntaxique

¹ Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 176-177. Cité par Alexandre Gefen dans « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html>, consulté le 3 août 2021. Quant à Millet, il note : « Écrire, ce n'est donc ni échanger ni communiquer. C'est même tout le contraire. Le débat, la dialogue, au sens qu'ils prennent au sein de l'espace prétendument démocratique, sont des manifestations fallacieuses ou illusoire de l'échange. » (*Langue fantôme*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.52).

² Richard Millet, « L'échange solipsiste », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.104.

³ *Ibid.*, p.105-106.

⁴ *Une artiste du sexe*, p.113.

⁵ *Ibid.*, p.169.

⁶ *Ibid.*, p.170.

n'a de sens, de vie possible, qu'en ce qu'elle se trouve sans cesse contrariée ou accompagnée d'une forme de souillure thématique ou langagière. La norme ne pouvant exister sans hétérologie, le style doit être scatologique.

b. *Langues du passé et « langues de chambre »*

« Je suis né, j'ai grandi dans un grand bruissement de langues : français méridional, patois du haut Limousin, arabe libanais, arménien, anglais, grec ancien, latin, syriaque »¹, rappelle Millet dans *Le sentiment de la langue*. À l'héritage parental se sont donc superposés des apports langagiers très divers, en particulier ceux du langage corrézien entendu à Viam, mélange de français et de patois, et ceux du français tel que le parlaient les Libanais lorsque le jeune Millet vivait à Beyrouth. Millet reste profondément influencé par ces deux versions en quelque sorte « étrangères » du français. Elles produisent dans sa mémoire un enchantement lié aussi bien aux délices propres au passé qu'à cette alliance étrange de la simplicité rurale, voire bestiale, et de la correction syntaxique.

Millet parle d'abord du patois comme du « plus haut miroir »², un miroir de la langue française qui l'a plongé, enfant, dans une « diglossie heureuse »³, le patois menant au français et invitant à la création littéraire, après le troubadour Bernard de Ventadour⁴, mais aussi dans un jeu d'allers et retours auquel se sont prêtés avant lui Montaigne, « convoqua[nt] le gascon là où le français lui faisait défaut, ou Balzac sauva[nt] le mot de *rabouilleuse*, Sand celui de *champi*, Renard celui d'*écornifleur*, Jouhandeau des idiolectes creusois, Miron celui de *rapaillé*, Trassard ceux de la Mayenne »⁵. Dans le cycle siomois, les personnages de Millet s'expriment ainsi volontiers dans un mélange de patois et de français, à l'image des ancêtres de Bugeaud, qui parlaient « dans ce parler limousin où s'entendaient encore, entre les souffles des animaux et ceux des grands bois, tous les temps du subjonctif, tandis que le français y renonçait et qu'ils parlaient, eux, avec ce respect de la syntaxe française qui était la véritable armature de l'homme »⁶, langage qui prenait corps en intégrant au cadre grammatical classique les apports

¹ *Le sentiment de la langue*, p.19.

² Richard Millet, *Le plus haut miroir*, Paris, Fata Morgana, 1986.

³ *Le sentiment de la langue*, p.280.

⁴ C'est une citation de Bernard de Ventadour, en patois, qui figure en épigraphe de la deuxième partie de *Ma vie parmi les ombres*, dont il évoque aussi la langue, (p.219 et 395).

⁵ *Le sentiment de la langue*, p.280.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.15.

propres au pays, à sa langue, à sa terre et à ses animaux. C'est dans *Ma vie parmi les ombres* que Millet l'évoque le mieux, ce

*français savoureux, truffé de régionalismes alertes, arc-bouté sur une syntaxe forte et parfois non dénuée d'élégance, que parlaient les gens des hautes terres et qui leur venait autant des instituteurs et des prêtres que de leur mère et de leur père et du sentiment qu'une langue possède un corps et que ce corps, comme celui des humains, est un objet d'amour et de souffrance, de respect et de haine, la condition d'un salut et aussi de notre perte.*¹

S'il fallait trouver un modèle littéraire dans l'œuvre de Richard Millet, un personnage qui, à l'image de la vieille Henrouille pour Céline, résumerait son art poétique, on le trouverait sans doute en la figure, elle aussi disparue, de Mme Malrieu. Son langage, dépourvu de l'affectation des grands bourgeois et des aristocrates, suscitait l'admiration du jeune Bugeaud.

*Car la beauté de la phrase de Mme Malrieu [...] tenait non seulement à ce qu'il faut bien appeler le pittoresque de l'expression – et à quoi concouraient nombre de corrézianismes que je regrette de n'avoir pas eu l'idée de noter, car ils ont disparu avec ceux qui les employaient [...], mais aussi à son accent [...]*²

Sans s'étendre aussi longuement sur le personnage, Bugeaud évoque dans des termes sensiblement similaires le parler du père Moreau, une sorte de clochard qu'accueillaient chez eux Jeanne et Berthe-Dieu, et qui accompagnait le jeune Pascal lorsqu'il allait faire paître les bêtes. Il fait ainsi l'éloge de « sa façon de [...] dire, haute en couleur, mélange de patois et de français, de métaphores et de platitudes, de racontars et d'imprécations qu'[il] écoutai[t] avec ravissement »³. Or, voici ce que dit le père Moreau, lorsqu'il revoit Pascal des années plus tard : « Veï-lou, veï-lou, le fils Bugeaud, c'est moi qui lui torchais le cul, tout petiot, quand nous allions garder les vaches ensemble... »⁴. Dans ses récits ultérieurs, Millet évoque à plusieurs reprises les néologismes ou fautes créatives qui faisaient tout le charme d'une langue alors extrêmement vivante. L'écrivain mentionne par exemple avec nostalgie « ce genre d'illusion, de semblance, comme on disait là-bas où le langage avait de ces inventions heureuses »⁵. Rapportant les paroles d'un jeune corrézien déçu du portrait que le photographe Antoine Coudert avait fait de lui, et qui s'était exclamé : « C'est ça que je ressemble ! », Millet note aussi « cette façon qu'[ils ont], dans le haut Limousin, d'employer transitivement le verbe ressembler, comme si c'était plus fort »⁶. Ces « fautes de langage » sont perçues par le personnage d'Estelle comme le seul « vrai bien » qui reste aux habitants de Corrèze pour se

¹ *Ibid.*, p.79.

² *Ibid.*, p.393-394. Jean-Yves Laurichesse a bien montré l'importance de ce personnage dans *L'invention du pays*, *op.cit.*, p.265-266

³ *Ibid.*, p.178.

⁴ *Ibid.*

⁵ Richard Millet, *L'art du bref*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2006, p.28.

⁶ *Ibid.*, p.97-100.

sentir « un peu différents des autres »¹. Elles participent, avec le patois et cette façon crue qu'ont certains personnages de parler des choses du corps, à la vivacité du style milletien. Contre « l'écriture maigrelette, et souvent fautive, des éditions de Minuit et de chez P.O.L. », Millet revendique une langue qui serait « terre terreuse », selon la formule que George Steiner propose pour qualifier les vers de Thomas Hardy, ou les romans de William Faulkner, qui « tirent leur immédiateté, leur enrôlement apparemment subconscient de l'étymologie et de connotations profondément enfouies, de l'immersion totale, exempte de toute interférence, dans l'idiome natal »². Millet, qui note la citation dans son journal, se reconnaît parfaitement dans cette analyse aux accents freudiens, qui mêle la quête du « reste de terre » à la pratique d'un langage.

Alors qu'il grandit, le goût de Millet pour les langues et les accents est renforcé par le voyage au Liban. Lorsqu'il arrive à Beyrouth à l'âge de six ans, l'écrivain raconte qu'il possède « un fort accent méridional »³, où se mêlent les influences de Toulouse et celles de la Haute-Corrèze, et qui prête à rire. Quand il quittera le Liban, huit ans plus tard, il emportera, « comme un bien précieux, l'accent libanais et la langue arabe, lesquels ressurgissent en [lui] comme l'eau à la surface des prés »⁴. Le séjour libanais apparaît par ailleurs comme un moment clé de la rencontre avec une multitude de langues, vivantes ou mortes, entendues ou lues : « syriaque, arménien, hébreu, cyrillique, phénicien, grec ancien, hiéroglyphes, pictogrammes cunéiformes »⁵, expérience qui a rendu Millet, de son propre aveu, « extraordinairement sensible au bruit des langues »⁶. L'écrivain affectionne ainsi particulièrement le « franbanais », ce mélange d'arabe et de français qui surgit par exemple dans cette phrase, saisie dans la rue dans la bouche d'une quadragénaire retrouvant une amie et s'écriant : « Ahlan, ma chérie, happy birthday, kifik, comment ça va ? [...], dans ce mélange des langues qui est ici le plus immédiat et le plus naturel des plaisirs, avec le goût du mot juste et la beauté de l'expression »⁷. C'est donc aussi l'usage singulier que les Libanais font du français auquel Millet dit son attachement, à ces créations syntaxiques et lexicales qui accompagnent une maîtrise rigoureuse de la phrase et du mot, et qui rendent la langue vivante. Millet évoque ainsi les « libanismes » qu'il aime à

¹ Richard Millet, *Dévotions*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2006, p.53.

² *Journal*, t.III, 18/VI 2001. Millet tire la citation d'*Errata* de George Steiner.

³ « L'accent », dans *Un Balcon à Beyrouth*, suivi de *Beyrouth ou la séparation*, Paris, La Table Ronde, 2005, p.33.

⁴ *Ibid.*, p.34. Notons que l'une des rares pièces de théâtre écrites par Millet s'intitule *L'Accent impur*, Dar An-Nahar, Beyrouth, 2001.

⁵ Richard Millet, *Musique secrète*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004, p.18.

⁶ *Ibid.*, p.18.

⁷ *Un balcon à Beyrouth*, p.148. Millet revient sur le bonheur que lui procura le « bilinguisme franco-arabe » durant son enfance, de l'usage « concomitant, rationnel et affectif, et en fin de compte supérieur, de deux langues, car extraordinairement libre quand au vocabulaire et à la percussion élocutoire » dans *Lettre aux Libanais sur la question des langues*, Paris, Furstemberg, 2009.

utiliser, tels que « il a quitté » (pour il est parti), « haut de taille » (pour grand), « je vous cherche une chemise » (pour je vous procurerai une chemise), « j'ai demandé de vous » (pour j'ai demandé de vos nouvelles) »¹.

Avec le français libanais, c'est toute la francophonie dont Millet fait à plusieurs reprises l'éloge. Lors d'un voyage au Québec, en juillet 1990, Millet écoute « le singulier bruissement du français québécois »², reprenant la métaphore sonore, voire musicale qu'il emploie souvent à propos des langues. Quelques jours plus tard, à Québec, il note également que la « langue française chante ici dans son entier »³. Dans *Le sentiment de la langue*, l'écrivain consacre un texte à « L'écrivain français et sa langue », dans lequel il revient sur les apports de la francophonie sur le plan de la création littéraire :

*Dans ce qui s'écrit en français ailleurs qu'en France, il bruit quelque chose d'indéfinissable qui n'est pas dû seulement à quelque flamboiement verbal ou à l'étrangeté des métaphores, mais à de subtils déplacements syntaxiques, à des inflexions sémantiques autres, à des vocables inconnus.*⁴

Cette sensibilité, Millet la transmet à plusieurs de ses personnages, comme le narrateur de la nouvelle « L'autre miroir », dans *Cœur blanc*, évoquant les conversations qu'avait sa mère à la cure de Vichy avec ces voix qui

*mêlaient des accents si contraires que je croyais entendre bruire là le monde entier et que je finissais par fermer les yeux : écoute rêveuse et interminable, dont j'ai sans doute tiré une grande part du goût que j'ai des phrases nettes, très françaises, et que déjà je cherchais à reproduire en un murmure silencieux, pour mon seul plaisir.*⁵

Une scène à peu près identique apparaît dans *Ma vie parmi les ombres*, où le jeune Pascal Bugeaud accompagne également sa mère en cure à Vichy pendant les vacances. Il s'y délecte de cette « *lingua franca* savoureuse et riche qu'on peut encore entendre entre Istanbul et Alexandrie »⁶ parlée par les étrangers fortunés résidant dans le même hôtel que sa mère. Paradoxalement, cette façon de faire vivre le français qu'ont les Syriens, certains Libanais ou Égyptiens, a aussi pour Millet quelque chose de désuet, « ce son de langue morte que l'oreille d'un lecteur moderne peut saisir dans le français des personnages de *Guerre et paix* »⁷, ou celui des aristocrates déchus de Moscou que met en scène Malaparte dans *Le Bal au Kremlin*. Dans l'œuvre de Millet, c'est surtout Laura Mendoza, dans le roman éponyme, dont le professeur Marc Fournol, double de Millet, apprécie le « français un peu précieux et maladroit »⁸, qui

¹ *Ibid.*, p.82.

² *Journal*, t.I, 1/VII 1990, p.208.

³ *Ibid.*, 11/VII 1990, p.211.

⁴ *Le sentiment de la langue*, p.41.

⁵ Richard Millet, « L'autre miroir », dans *Cœur blanc*, Paris, P.O.L., 1994, p.39-40.

⁶ *Ma vie parmi les ombres*, p.363.

⁷ Richard Millet, *Cahiers de Damas*, Paris, Léo Scheer, 2018, p.79.

⁸ *Laura Mendoza*, p.30.

montre la voie de la création littéraire. Dans ses conversations avec son amie Sandra, elle s'exprime dans

un mélange de français et d'espagnol, grâce à quoi [elles pouvaient] parfois [se] dire des choses qu'[elles ne se seraient] avouées dans aucune langue. Ce mélange, [elles] l'appel[aient] la langue de chambre ; [elles] n'en us[aient] qu'en secret ; [leurs] parents [le ...] interdisaient, soucieux de préserver en [elles] la pureté des deux langues.¹

A l'opposé de l'intransigeance parentale, Laura et Sandra, respectivement originaires d'Argentine et d'Uruguay, dessinent dans ce roman les fondements d'une langue singulière, née du bilinguisme, préfigurant ce que pourrait être le style. Elles trouvent en quelque sorte une sœur adulte dans le personnage de Rebecca, l'héroïne écrivain d'*Une artiste du sexe*, dont Sebastian fait le portrait suivant :

Des fautes de français, elle en commettait, cependant, outre ce qu'elle ne percevait pas comme de l'argot ; elle disait : « il faut mieux » pour « il vaut mieux », « de telle façon à ce que » pour « de telle façon que », ou employait le subjonctif avec la locution après que ou avec le verbe espérer, et « malgré que » ne lui semblait pas plus fautif qu'à André Gide....²

Or, bien mieux que Sebastian, trop attaché au respect des langues, Rebecca incarne, on l'a dit, la figure de l'écrivain, capable finalement de produire un langage singulier. Atteindre l'étrangeté de la langue, retrouver les tournures singulières du bilinguisme, tel serait le projet de l'écrivain, qui s'exprime une fois encore dans le récent *Éloge érotique de Richard M.* de Mariya Rybalchenko. Elle raconte que ses maladroites syntaxiques ou lexicales, comme cet usage du « comment », à la place de « la façon de »³, mais aussi ses « russismes » amusent beaucoup R.. Elle dit par exemple « colorite » [coloris], « massager » [masser], « perverser » [pervertir], « retinence » [rétention])⁴ et l'on peut imaginer qu'aux yeux de Millet, ces erreurs contribuent à faire sonner la langue française différemment, et donc à lui redonner vie. C'est cette conception du style qui permet de mieux comprendre l'importance conférée par Millet à l'arabe libanais ou au patois de son enfance, aux irrégularités de ces « langues mineures », seules portes d'accès originales à la « langue majeure ». Ainsi, une fois encore pour l'écrivain, c'est par le bas que l'on atteint le haut, c'est par l'impur que l'on parvient à un plus haut degré de pureté.

¹ *Ibid.*

² *Une artiste du sexe*, p.73.

³ Mariya Rybalchenko, *op.cit.*. On y trouve par exemples les phrases suivantes : « Le baiser du cygne sur les seins de la jeune Léda évoque le doux glissement de la langue de R. au bord de mes lèvres, et comment il la passe à l'intérieur de mon sexe, et combien cela me donne envie de remplir le vide de mon ventre. » (p.59) ou « J'aime comment le désir nous embellit » (p.63). On peut noter aussi l'imprécision dans la concordance des temps, ou dans l'expression de la comparaison, lorsqu'elle déclare « J'aimerais bien que la mort, un jour, me délivre aussi doucement, comme j'avais été délivrée du ventre de ma mère. Peut-être que la mort est toujours pareille, apaisante. » (p.11-12).

⁴ *Ibid.*, p.38.

Millet le formule clairement dans *Désenchantement de la littérature* : au vingtième siècle, le renouveau littéraire français provient des sphères non francophones, à travers Green, Ionesco, Cioran, Schehadé, Beckett, Levinas, Axelos ou Castoriadis¹. Ces exemples illustrent pour Millet la théorie deleuzienne de la déterritorialisation de la littérature, selon laquelle une langue « majeure » ne peut sans doute se renouveler que grâce à des écrivains issus de minorités ethniques ou sociales, voire des écrivains étrangers, à l'image de Franz Kafka. Il faut en tout cas des auteurs capables d'« écrire dans [leur] langue comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et pour cela trouver son propre poids de sous-développement ; son propre patois ; son tiers-mondisme à soi ; son désert à soi »². Millet cite d'ailleurs assez longuement ce passage du *Kafka* de Deleuze et Guattari dans son *Journal* de l'année 2000, avant de se demander si ce n'est pas la langue française tout entière qui est devenue un patois. Cette question ne peut toutefois résumer l'influence qu'a sans doute eu le *Kafka* de Deleuze et Guattari sur la réflexion métalittéraire de Millet, la quête du style recoupant ici la revendication d'un « patois » qui ne manque pas de faire écho au patois corrézien auquel l'écrivain se réfère souvent. On pense aussi à la phrase de Proust, que cite d'ailleurs Millet, selon laquelle « les grands livres donnent l'impression d'avoir été écrits dans une langue étrangère »³.

c. *Le goût pour les marges : digressions et mélange des genres*

Incarnation aux yeux de Millet d'une forme de pureté musicale, Sibelius n'a semble-t-il aucun lien avec la question scatologique. Pourtant, dans l'essai qu'il consacre au compositeur finlandais, l'écrivain mentionne, sans en tirer d'autres conséquences, de type psychanalytique par exemple, que Sibelius courut toute sa vie après l'argent, « assimilant la recherche de l'argent à ce mal nécessaire qu'est la défécation »⁴. L'anecdote n'a d'intérêt que pour elle-même, ou pour ce qu'elle confirme de la fascination de l'écrivain pour les phénomènes excréteurs. Elle est

¹ Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p.46-47. L'écrivain reprend à peu près la même liste dans son *Journal* (t.III, 18/VI 2001, p.146), ajoutant toutefois qu'il n'accorde aucune attention à l'écriture francophone contemporaine.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975, p.33. Cité par Richard Millet, *Journal*, t.III, 26/VII 2000, p.70.

³ *Le dernier écrivain*, p.17.

⁴ *Sibelius*, p.26.

une pure digression, figurant qui plus est dans une longue parenthèse évoquant un mauvais contrat qui priva Sibelius des ressources liées au succès d'une pièce de théâtre, dont il avait écrit la musique. Elle nous invite à considérer le thème scatologique comme élément emblématique du style milletien en ce qu'il accorde une place privilégiée aux digressions. Les mots et les scènes scatologiques constituent en effet, au sein du récit ou de l'argumentation, des éléments hétérogènes ; inattendus, dérangeants, ils sont en quelque sorte un « à-côté » du discours principal. Si les subordinées ou les incisives peuvent apparaître comme leur équivalent syntaxique, ce sont les parenthèses et les digressions qui leur répondent, sur le plan narratif. Dans les premiers récits de Millet, on relève un usage modéré mais notable des tirets et des parenthèses, qui se multiplient dans les dernières nouvelles du recueil *Sept passions singulières*, « Aux confins de l'empire » et « Petite suite de chambres »¹. Au début de cette dernière nouvelle, par exemple, Millet évoque l'arrivée à Viam par la gare, de laquelle on semble toujours venir de Paris, ce qui suscite une première parenthèse de quelques lignes sur « ces petites gares françaises aux murs crépis ocre ou crème »² que l'on retrouve jusqu'en Syrie, puis une seconde, permettant d'évoquer l'histoire d'un Hongrois arrivé à V. et que l'on prit pour un Parisien jusqu'à sa mort. Ces multiples digressions semblent mimer le caractère sinueux du territoire décrit, ce fin fond de la Corrèze dont Millet déclare qu'il est « promesse de divagation solitaire, d'errance sans fin ». Ainsi, « il suffit de quelques pas, les yeux fermés, dans un chemin creux, pour retrouver le cours de l'imaginaire : fluence, sauts, retenues, méandres, crues... »³. Avec les parenthèses, Millet défie le cours linéaire du récit ou de la pensée et marque déjà son attachement à des éléments exogènes.

Dans le grand cycle siomois, les parenthèses disparaissent mais les romans s'étoffent en intégrant des intrigues secondaires. Ces digressions ont une place si importante dans les fictions de Millet qu'elles l'emportent le plus souvent sur le fil narratif principal, que le lecteur finit parfois par perdre. Ce goût pour l'à-côté, Millet l'avait déjà en tant que lecteur, si l'on en croit la façon dont Bugeaud évoque ces

*romans dont, bien vite, plus vite qu'[il] ne voudrai[t], [il] oublie l'intrigue, même après plusieurs lectures, si bien que c'est par ses à-côtés, plus que par son intrigue, que le roman [l]e requiert et [lui] fait préférer aujourd'hui les descriptions, les digressions, chez Balzac comme chez Proust ou Thomas Mann.*⁴

¹ On peut relire, pour le constater, les pages 124 et 125 de « Aux confins de l'empire », ou bien les pages 142 et 143 de « Petite suite de chambres », dans *Sept passions singulières*, par exemple.

² « Petite suite de chambres », dans *Sept passions singulières*, p.142.

³ *Sept passions singulières*, p.143. Millet use aussi de parenthèses dans certains essais. Voir notamment *Israël depuis Beaufort*, p.42 ou 51.

⁴ *Ma vie parmi les ombres*, p.413.

La fiancée libanaise, on l'a déjà dit, est à ce titre tout à fait emblématique. La trame initiale, fondée sur la rencontre de Bugeaud et d'une étudiante en lettres, Sahar, dont la thèse porte sur les figures féminines dans l'œuvre de Pascal Bugeaud, n'est en réalité qu'un fil conducteur permettant de déployer de nombreuses analepses consacrées aux femmes qui ont compté dans la vie de l'écrivain, et qu'il n'aurait pas évoquées dans ses œuvres, en particulier Mathilde Dombrecht et Lidia. Selon une construction similaire, le lecteur assiste à la fin de l'amour entre Philippe Feuillie et Nicole Beaupré dans *La voix d'alto*, sans que cette trame constitue l'essentiel du roman, consacré surtout à l'évocation de divers épisodes du passé des personnages. Alors qu'il travaille encore à la rédaction de ce dernier roman, Millet explique en ces termes l'importance des récits secondaires :

*Je me demande si, pour que mon roman ait plus de chair, je ne devrais pas y inclure mon histoire avec Sandrine. Les histoires annexes (je le vois bien avec cette deuxième version) sont appelées par le récit principal qu'elles viennent nourrir : c'est en quelque sorte le dehors qui entre, et les autres qui en appellent au narrateur, oui, ces autres qui sont la somme de nos souffrances.*¹

Outre leur rôle temporel – les digressions permettant, comme on l'a dit, de ralentir l'avancée inexorable du temps – ces récits secondaires témoignent d'un choix stylistique et philosophique : faire entrer des éléments hétérogènes dans un récit qui se refuse à être une entité close. Avec *Ma vie parmi les ombres*, l'écrivain ajoute à ces digressions narratives des réflexions d'ordre littéraire ou philosophique qui tirent alors le roman vers le genre de l'essai². Dès les premières esquisses de ce livre, Millet a la volonté d'abandonner tout modèle et de chercher « en écrivant la forme même du livre. La narration doit être libre, rigoureuse, méditative, sans dédaigner l'anecdote, la digression, la chronique, le mythologique, même », note-t-il dans son journal³. Quelques mois plus tard, alors qu'il travaille à sa deuxième version, ce parti pris est confirmé. Il décrit son livre par ces mots : « autant qu'un roman familial, un essai sur moi-même ; une autobiographie imaginaire, et une réflexion sur le roman, l'écriture, le temps »⁴. Pour Millet, le roman devient ainsi une œuvre totale, qui contient « tous les genres »⁵ ; il y voit « la possibilité de déploiement d'autres genres évacués par le Spectacle : la poésie, l'essai littéraire, le recueil d'aphorismes, de fragments »⁶. Comme l'explique son essai *L'enfer du roman*, il ne s'agit d'ailleurs pas de renoncer au roman, car Millet n'a jamais caché

¹ *Journal*, t.II, 3/XI 1998, p.182.

² Dans *Harcèlement littéraire*, Millet qualifie *Ma vie parmi les ombres* d'« essai, récit, méditation, roman ». Il considère que ce texte illustre plus une évolution qu'un abandon du roman, et marque « aussi bien la fin d'une manière que le début d'une aventure romanesque » (p.79).

³ *Journal*, t.III, 14/I 2002, p.206.

⁴ *Journal*, t.III, 23/X 2002, p.269.

⁵ Dans *Le sentiment de la langue*, Millet déclare : « J'avoue une passion quasi exclusive pour le roman, en tant qu'il contient tous les genres ; je me rappelle pourtant rarement les intrigues » (p.182)

⁶ *L'opprobre*, p.122.

son attachement à la narration ou aux personnages, qui ont fait tout le plaisir de ses lectures enfantines, mais d'en donner une version inclassable, loin des archétypes commerciaux. L'écrivain pratique finalement ce qu'il appelle « la décomposition romanesque », qui suppose un travail sur l'intériorité, le style et la musicalité, citant Thomas Bernhard, les derniers textes de Marguerite Duras, « la liberté autobiographique de Claude Simon dans *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* »¹, ou encore *Austerlitz* de W.G. Sebald, *Monsieur Ouine* de Bernanos, les romans de Peter Handke et les journaux intimes de Louis Calaferte, Renaud Camus ou Jean-Louis Schefer. À ce titre, le roman devient pour lui ce qu'il est pour Pascal Quignard, à savoir « un genre qui n'est pas un genre, plutôt un dépotoir, une décharge municipale du langage »², capable de recueillir, comme dans *Albucius*, toutes les *sordidissima*, détails anodins, crus ou triviaux ayant souvent trait aux fonctions organiques du corps. Dans cette perspective, l'impureté naturelle du genre romanesque, dont les contours sont bien plus flous que ceux des genres poétique ou théâtral, en fait le réceptacle idéal des digressions scatologiques de l'écrivain.

Par la suite, Millet joue de plus en plus sur les frontières entre les genres, produisant des romans ou récits de plus en plus autobiographiques (*La confession négative*, *Intérieur avec deux femmes*, *Étude pour un homme seul*), mêlant l'autobiographie et l'essai à travers ses textes sur la musique (*Musique secrète*, *La voix et l'ombre*, *Sibelius*³), le cinéma (*Le corps politique de Gérard Depardieu*, *Pour Bernard Menez*, *Huppert et moi*), ou la littérature (*Place des pensées*), s'essayant au récit de voyage, dans des textes qu'accompagnent parfois des photographies (*L'Orient désert*, *Eesti*, *Brumes de Cimmérie*, *Cahiers de Damas*), multipliant les textes courts un peu inclassables, comme *Petit éloge d'un solitaire*, présenté comme la biographie inventée de son grand-père, ou *Un sermon sur la mort*, construit comme un véritable prêche. Quant à ses essais, ils empruntent souvent la forme du fragment (*L'enfer du roman*, *L'opprobre*, *Fatigue du sens*, *Déchristianisation de la littérature*, *Français langue morte*). Auteur également d'un *Journal* paru en plusieurs volumes, de deux livrets d'opéra et de deux pièces de théâtre, il est désormais difficile de considérer l'écrivain comme un simple romancier, ou d'en faire un romancier qui publierait des essais et des textes polémiques. Dans *L'opprobre*, Millet se réjouit

¹ *L'enfer du roman*, p.27.

² Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990, p.72.

³ Richard Millet a reçu pour ce livre le prix André Gide, qui récompense « une œuvre de langue française dont les caractéristiques sont : la nouveauté, l'originalité formelle, ou un rapport exigeant à la langue ». Lors de son allocution, prononcée pour la réception du prix, Millet a souligné le caractère « inclassable » de son livre, affirmant d'ailleurs : « L'inclassable doit être notre loi, comme la lutte contre toute forme de réduction, de simplification, de quoi le *Journal* de Gide témoigne constamment. » (« Allocution pour la remise du prix André-Gide », le 9 avril 2015. [En ligne] <https://richardmillet.wixsite.com/siteofficiel/allocution-prix-gide>, consulté le 9 août 2021).

de ce visage de marginal qui correspond bien, également, à la tension stylistique que l'on a observée, entre un attachement à la pureté de la langue qui le place du côté des Anciens, et la quête permanente d'une transgression thématique et langagière, qui fait de lui un Moderne. C'est pourquoi dans *L'opprobre*, il reprend à son compte cette déclaration du compositeur György Ligeti : « Mes compositions échappent largement à toute catégorisation : elles ne sont ni d'avant-garde, ni traditionnelles, ni tonales, ni atonales. Et certainement pas postmodernes, car la théâtralisation ironique du passé m'est tout à fait étrangère »¹. Deux autres fragments confirment sa posture et son désir de se situer nulle part, sinon dans son extrême singularité :

*Théophile Gautier a inventé le mot « moderne » ; Jean-François Lyotard celui de « postmoderne » ; Maritain ou Du Bos celui d'« antimoderne ». Qui inventera un mot pour rendre compte de ce que je suis, moi qui n'ai plus de définition que négative ?*²

*

*Non pas l'antimoderne contre le postmoderne, mais le refus de cette alternative comme mode d'accès au réel, lequel n'a pas lieu dans la défense de l'apparence mais dans la violence de son apparaître. Là où le petit roman contemporain se contente d'effets de réel, ouvrons la porte au Dehors.*³

Alors que le premier fragment révèle tout à la fois l'orgueil d'être unique et l'angoisse de ne pas exister aux yeux de la critique, le deuxième fragment se termine sur des accents rimbaldiens, dans une formule, « ouvrons la porte au Dehors », qui rappelle aussi *Les portes de la perception* d'Huxley. L'écrivain y récuse les postures et semble souhaiter l'irruption brute du réel, dans une profession de foi paradoxale, puisqu'en revendiquant sa marginalité, voire son effacement, comme nous allons l'étudier, Millet place la question du positionnement de l'artiste au cœur de sa réflexion.

C. La mise au ban : l'écrivain comme rebut

Écrivain souffrant de maux de ventre, envisageant l'écriture comme une forme d'excrétion, introduisant des épisodes scatologiques comme autant d'éléments exogènes destinés à faire surgir une forme d'étrangeté créatrice, Richard Millet place l'impureté au cœur de l'écriture littéraire, mais aussi au cœur d'une certaine mythologie de l'artiste. Aussi sa conception du style touche-t-elle aussi bien à l'écriture qu'à une façon de vivre, suivant une

¹ *L'opprobre*, p.54.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.141.

logique qu'a bien exposée Marielle Macé¹. Dans l'œuvre de Millet, nombreux sont les personnages d'artiste incompris, d'écrivain rejeté, de bouc-émissaire, figures christiques, romantiques ou girardiennes auxquelles il s'identifie bien souvent, lui qui a connu, comme il le dit lui-même, « l'opprobre ». Pour Millet, l'écrivain est seul car il est par définition un déchet, un rebut de la société². Tel est le triste sort de l'artiste et Philippe Feuillie, l'altiste de *La voix d'alto*, comprend lui aussi que « le musicien est toujours seul, aussi seul et aussi pauvre que Job sur son fumier »³. La solitude sociale de l'écrivain est avant tout décrite comme un isolement proprement artistique, parfois subi, mais le plus souvent recherché, comme gage d'une forme d'authenticité créatrice et d'indépendance de pensée. Elle semble devoir mener à une disparition du corps de l'écrivain, pour ne plus laisser place qu'à une voix, faible bruissement proche du silence, signe d'un épuisement tout à la fois physique, social et littéraire, mais qui serait la marque même du style milletien.

a. *Solitude subie, solitude voulue*

Dans *Place des pensées*, Richard Millet évoque la solitude dans laquelle il vit désormais, « souvent plus subie que consentie »⁴. Forcé, après « l'affaire Millet », de pratiquer son travail d'éditeur à domicile en 2012, puis définitivement congédié des éditions Gallimard en 2016, il se dit désormais rejeté par tous, y compris les femmes⁵. « Écrivain presque unanimement exécré, je me suis retiré dans mes livres »⁶ : tel est l'autoportrait qu'il livre dans un de ses derniers livres. Or, dès *L'opprobre*, paru un an après le premier scandale qu'avait provoqué la parution de *Désenchantement de la littérature*, l'écrivain refusait de croire que les critiques dont il faisait l'objet étaient liées à l'idéologie politique qui se dégageait de ses écrits.

[C]e n'est pas ce que je pense qui est visé, ni mes livres, mais ma position d'éditeur. Ou, plus précisément, le fait qu'écrivain en même temps qu'éditeur, et accomplissant l'une et l'autre tâche sans triche, je renvoie mes ennemis à leur inexistence littéraire,⁷

¹ Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016.

² Dans *Paris bas-ventre*, il note : « Mais ne suis-je pas moi-même au rebut, sur le plan éditorial et médiatique ? » (p.44).

³ *La voix d'alto*, p.101.

⁴ Richard Millet, *Place des pensées : sur Maurice Blanchot*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2007, p.53.

⁵ Richard Millet, *Pour Bernard Menez*, Paris, Léo Scheer, 2017, p.9.

⁶ *Ibid.*, p.13.

⁷ *L'opprobre*, p.108.

écrivait-il, suggérant que c'était lui, sa personne qui était visée, et non ses textes. « On voudrait que je me tusse, ou me tue », note-t-il aussi avec un sens certain de la dramatisation. Il se dit ainsi victime d'un « apartheid mental », terme qu'il explique par ces mots :

*j'utilise un vocable du dogme antiraciste non seulement pour signifier que je suis un étranger dans mon propre pays mais parce que je suis catholique, blanc, hétérosexuel, écrivain. J'use d'un mot qui me délivre de toute culpabilisation.*¹

Philippe Pidevache note à juste titre qu'à partir de cet essai, paru en 2008, on peut observer chez Millet le « glissement sensible du discours-scandale à l'être-scandale, c'est à-dire celui qui est scandaleux mais aussi celui qui postule le scandale comme caractéristique de soi »². Toutefois, cette logique du scandale, que Millet admet suivre, est également subie. Millet s'y sent condamné par « le Spectacle »³, un système permettant de reproduire la logique du bouc émissaire telle que l'a définie René Girard que Millet invoquait déjà, à l'époque de l'« affaire » Marc Fournier⁴.

Quoiqu'il n'abandonne pas, on l'a vu, cette rhétorique de la persécution, il faut toutefois noter que, dans ses écrits les plus récents, Millet a tendance au contraire à revendiquer la solitude dans laquelle il se mure, la présentant bien plutôt comme un choix. Dès *L'opprobre*, Millet se présente en victime, mais aussi en « suicidé du milieu littéraire »⁵. Ses textes autobiographiques révèlent d'ailleurs un goût pour la solitude très précoce. Dans *Le sentiment de la langue*, Millet se dépeint comme un enfant solitaire, plongé dans « des livres d'archéologie périmés » qui lui « fermaient le monde »⁶. Il pense avoir hérité de son père et de son grand-père, « tardifs géniteurs », tout comme lui, « une certaine difficulté de vivre, une mélancolie, une étrangeté que les convenances, les contraintes sociales, la religion, le goût du secret, du sol ou de la fuite n'ont pas réussi à juguler entièrement »⁷, mais c'est aussi à Viam, « en gardant les vaches, pendant des journées entières, qu'[il a] appris à être seul – donc écrivain »⁸. Dans son *Journal*, Millet évoque volontiers sa misanthropie, cite Molière⁹, dit se « méfi[er] des

¹ *Ibid.*, p.111.

² Philippe Pidevache, « Posture polémique de Richard Millet », *Carnets*, Première Série - 3 Numéro Spécial | 2011, mis en ligne le 19 juin 2018, p.70. [En ligne] <http://journals.openedition.org/carnets/6424>, consulté le 5 août 2021.

³ *Place des pensées*, p.53.

⁴ « Passé une heure délicieuse, à Paris, devant le Luxembourg, à la terrasse du *Petit Suisse* où j'attendais Frébourg et oubliais l'"affaire" Marc Fournier qui vient de rebondir grâce à une interview du vertueux Patrick Beaune, dans *Le Matricule des anges*, où il ne mâche pas à mon propos ses mots d'homme de gauche. Fatigantes, ces déclarations, et ces révérences au consensus qui entraînent la mise à l'index de quelques-uns, voire d'un seul, sur le dos de qui on se lave les mains. Ô Girard... » (*Journal*, t.II, 22/III 1995, p.15).

⁵ *L'opprobre*, p.12.

⁶ « Confession brève », dans *Le sentiment de la langue*, p.16.

⁷ *Petit éloge d'un solitaire*, p.21-22.

⁸ *Journal*, t.I, 3/XII 1992, p.284.

⁹ « « Moi, votre ami ? Rayez cela de vos papiers. » Molière, *Le Misanthrope*. » (*Journal*, t.I, 23/V 1976, p.50).

hommes »¹ et être « trop écrivain pour avoir des amis »². En 1995, déjà, il se lamente : « Je n'ai plus d'amis – d'ami intime, veux-je dire, avec qui dialoguer d'égal à égal, comme je le faisais avec Maulpoix ou, dans une moindre mesure, Barbarant »³. Millet confesse également sa hantise des dîners mondains, colloques et autres tables rondes, qui suscitent chez lui un profond malaise⁴. Il a pourtant mené une vie littéraire et éditoriale active, à laquelle il entend mettre fin en 2015 : « Plus jamais de "débat", de "tribunes", d'"opinions", de dialectiques dérisoires », écrit-il dans *Solitude du témoin*. Il choisit ainsi de renoncer « aux séductions de la sociabilité, à la visibilité de l'écrivain, aux honneurs »⁵, dont il admet donc qu'elles ont un temps agi sur lui. C'est toutefois dans *Désenchantement de la littérature*, paru en 2007, que Millet évoque le plus longuement son désir de rupture et d'isolement. Dès les premières pages, il se place « à la marge »⁶, et déclare vouloir « entrer dans un rapport de désacralisation, de désolidarisation, voire de rupture »⁷ avec l'autre, évoquant sa quête d'anonymat et « une solitude d'ailleurs plus volontaire que subie »⁸, selon une formule exactement inverse à celle que l'on avait notée dans *Place des pensées*. Son double littéraire, Pascal Bugeaud, ne joue pas plus le jeu social de l'écrivain, niant son identité quand il est reconnu dans la rue et refusant d'être photographié⁹. C'est donc désormais d'« apartheid volontaire »¹⁰ que parle Millet pour désigner ce qu'il qualifie comme « une forme d'exil intérieur »¹¹, « un processus d'auto-exclusion permanent »¹², « une éthique de la séparation »¹³, ou enfin une « esthétique de l'aridité »¹⁴ qui relève finalement

¹ *Journal*, t.I, 5/IV 1977, p.57.

² *Ibid.*, 7/XII 1976, p.52

³ *Journal*, t.II, 9/VII 1995, p.23. Des réflexions similaires reviennent sous sa plume quelques mois plus tard. « Plus je me confie (comme j'ai pu le faire avec Maulpoix, Barbarant, Haenel par exemple), plus je sens que la relation est superficielle et appelée à ne pas durer », note-t-il le 12 octobre 1995 (p.29). Ou encore : « Des amis, je n'en ai pas, sauf Marteau ; et encore est-il surtout une espèce d'oncle que je vais voir de temps en temps » (25/IX 1995, p.31).

⁴ *Ibid.* : « Avoir à dire quelque chose m'a toujours été un supplice... » (20/VI, p.21). 11/XII 1995, p.42. 1/I 1996 : « Dégoût des honneurs. Sentiment d'imposture. » (p.45). On peut citer également la note suivante : « Rien à dire à personne : c'est pourquoi j'écris. » (30/III 1996, p.53). Ou encore, lors de la soirée-hommage à Miron : « [...] le jeu ne me semble pas fait pour moi [...] Je file à l'anglaise » (21/I 1997, p.79)

⁵ Richard Millet, *Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.92.

⁶ *Désenchantement de la littérature*, p.12.

⁷ *Ibid.*, p.16.

⁸ *Ibid.*, p.33.

⁹ *La fiancée libanaise*, p.324.

¹⁰ L'expression apparaît notamment dans *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.32, *Fatigue du sens*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, p.22, 44 et 89, *Solitude du témoin*, p.76, ou dans *Paris bas-ventre*, p.11.

¹¹ *Solitude du témoin*, p.76.

¹² *Ibid.*, p.77

¹³ *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.32.

¹⁴ Richard Millet, *Esthétique de l'aridité*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2012.

du « style »¹, autrement dit un choix d'existence qui fait sens. Son dernier récit, *Étude pour un homme seul*, explore tout particulièrement les origines et l'évolution de cette solitude à travers le personnage de Bugeaud qui semble toujours avoir été « vieux et solitaire »², mais souffre surtout de l'isolement lié au cancer du côlon qui lui ronge le ventre. « Ma solitude, je l'ai méritée autant que recherchée : il y a en moi quelque chose de distant, de reclus, de peu aimable qui fait qu'on peut estimer mes livres sans aimer l'écrivain »³, estime Bugeaud, qui s'identifie désormais à Freud, dont l'haleine épouvantable, liée à son cancer de la mâchoire, faisait fuir son chien. Pour Bugeaud, « le cancer est à l'être social ce qu'une dent cariée est à la bouche : il rebute, surtout s'il modifie le fonctionnement du corps »⁴. Il voit dans sa propre maladie une manifestation physique de la souffrance consécutive à son « bannissement du milieu littéraire », une « réponse de [s]on corps au scandale suscité en [s]on nom »⁵. La dimension scatologique des écrits de Millet participe bien sûr de cette marginalisation volontaire, tout comme les saillies polémiques qui ont pour conséquence, et peut-être pour but, de rendre ses livres « invendables ». D'une certaine manière, on pourrait dire que Millet a cherché à réaliser l'injonction formulée par Léon Bloy : « Tu seras INVENDABLE à perpétuité, l'Invendable, dans tes livres aussi bien que dans ta personne, et ainsi se réalisera tout à fait la séparation, naturellement désirée par toi, d'avec les vendeurs et les gens à vendre »⁶. Ainsi, nombreuses sont les déclarations par lesquelles l'écrivain présente la mise au ban comme souhaitable, la solitude seule pouvant attester de la sincérité et de la pureté de l'écrivain⁷. Par un énième renversement, la souillure de l'opprobre devient, une fois encore, la marque de l'innocence, selon la logique qui préside à l'écriture de *Lauve le pur*, son roman le plus scatologique. En 1997, alors qu'il est en pleine rédaction, Millet note ainsi dans son journal : « Mon roman : l'homme abandonné se sent sale. Et l'homme *seul* triomphe. Nulle contradiction »⁸.

Il y a ainsi chez Millet une véritable stratégie de l'échec⁹, que l'écrivain lui-même confesse. Il en voit la première manifestation dans une bagarre d'enfant avec le fils d'un

¹ *Intérieur avec deux femmes*, p.91. Millet y parle de sa distance au monde qui « suppose plus qu'une vision politique : un style, pour peu que le style ne soit pas le stade suprême de la politique, loin de toute haine et du dégoût ».

² Richard Millet, *Étude pour un homme seul*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019, p.11.

³ *Ibid.*, p.15.

⁴ *Ibid.*, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.11.

⁶ Avant-propos de *L'invendable*, titre du quatrième tome de son journal, *Journal*, t.I, p.536.

⁷ On peut citer ces lignes dans lesquelles Millet se dit « si passionnément attaché à découvrir la vérité que je lui sacrifie mon être social – ce qui, pour un écrivain, revient à publier dans le silence de la presse dite « littéraire », à ne pas recevoir de prix, à n'être invité nulle part [...] » (*De l'antiracisme comme terreur littéraire*, p.26).

⁸ *Journal*, t.II, 17/XI 1997, p.111.

⁹ « Sans doute y a-t-il chez moi une conduite d'échec, comme on dit dans les magazines », note-t-il dans son *Journal*, t.III, 21/IX 2000, p.76.

locataire de sa grand-mère, à Viam. Sur le point de gagner, il s'était finalement laissé battre, « en un geste qu'[il] ne [s]'explique pas et qui a sans doute trait au fait qu'[il] n'aime pas les vainqueurs et qu'[il] éprouve toujours une immense pitié pour les vaincus, les blessés, les condamnés à mort »¹. De façon récurrente, Millet proclame ainsi « la fécondité de l'échec »², son « goût [...] melvillien de l'échec »³ qui s'impose comme « une garantie antiacadémique »⁴. Car tel est l'enjeu : échapper à « la fiction idéale » des vainqueurs qui lui semble être « le filigrane moralisateur de l'Histoire »⁵. S'ajoute à cela un goût prononcé, en particulier à ses débuts, pour l'autodépréciation, particulièrement visible dans le *Journal*. Il y confesse son « souci d'accéder à [s]oi-même à partir d'une perpétuelle dévaluation, voire d'une déperdition de soi »⁶. Les jugements qu'il porte sur ses propres œuvres sont ainsi très sévères. Écrivant *L'amour des trois sœurs Piale*, il dit éprouver un « intense dégoût devant cette prose de vicair corrézien »⁷ et cette « trop lente histoire campagnarde »⁸, qu'il qualifiera plus tard de « texte exécrationnel, prétentieux, ampoulé »⁹, « lent à démarrer, bavard, trop complexe narrativement »¹⁰. La relecture de *La gloire des Pythre* pour son édition en Folio n'est pas plus heureuse. Millet se dit « honteux d'avoir pu laisser publier un texte aussi mal écrit, fautif par endroit »¹¹. Quant à *Lauve le pur*, il lui semble, à l'écriture, « exécrationnel »¹², « sans intérêt, pâteux, moralisateur, raté »¹³. On pourrait multiplier les citations, tant elles sont récurrentes ; terminons sur ce constat, particulièrement pessimiste :

*Devant ma fenêtre matinale, pour lire les épreuves de ce Cavalier siomois que j'aimais tant et que je trouve à présent exécrationnel. Texte trop sentimental, comme je le suis avec les femmes... Je manque de dureté, de cynisme, de clairvoyance. Où sont passées mes forces ? Je n'aurai réussi en rien, ni dans l'enseignement, ni en littérature. Échec volontaire ? Fatalité sentimentale ?*¹⁴

¹ *Tuer*, p.98.

² *Journal*, t.II, 18/VIII 1995, p.26.

³ *Ibid.*, 7/IX 1995, p.28. Dans le premier volume de son *Journal*, Millet notait déjà : « J'ai plus le goût de l'échec que de la réussite : en cela je suis un classique » (23/XII 1982, p.133).

⁴ *Désenchantement de la littérature*, p.21.

⁵ *Ibid.*, p.19.

⁶ *Journal*, t.I, avant-propos, p.11.

⁷ *Journal*, t.II, 19/IV 1997, p.87.

⁸ *Ibid.*, 24/VII 1996, p.60.

⁹ *Ibid.*, 16/V 1997, p.89.

¹⁰ *Ibid.*, 22/V 1997, p.91.

¹¹ *Ibid.*, 14/V 1997, p.89.

¹² *Ibid.*, 7/X 1998, p.173.

¹³ *Ibid.*, 5/XI 1998, p.182.

¹⁴ *Ibid.*, 15/V 1999, p.216.

On peut ajouter à ce tableau la mention faite à plusieurs reprises de la tour de Saint-Clément¹, dans la demeure familiale du sud de la France où Millet a longtemps composé ses romans pendant les vacances d'été, et c'est le parfait portrait de l'artiste romantique qui se dessine. Ce romantisme, que Jean-Yves Laurichesse associe également au goût précoce de l'écrivain pour les ruines², rapproche en particulier Millet de « L'Étranger » que Baudelaire décrit en ouverture de ses *Petits poèmes en prose*, amoureux des « merveilleux nuages »³, à l'image du jeune Sirieux que met en scène Millet dans son premier roman⁴. L'écrivain lui-même a rapidement conscience de la forme de posture dans laquelle il s'enferme, puisqu'il note dès 1974 : « Me défaire de toute attitude romantique d'écrivain. Maudit XIX^e siècle ! »⁵. Quelques années plus tard, grâce aux enseignements de Quignard qui lui a redonné le goût des classiques, il estime avoir « troqué l'habit de dandy contre la robe du moine (sans cesser pour autant d'être pitoyable) »⁶. Pourtant, dans *L'opprobre*, il met de nouveau en garde contre « ce que Lukas appelait le romantisme de la désillusion »⁷ : « Veille à ce que ton attitude ne devienne pas une sorte de dandysme, d'élégance désespérée »⁸, note-t-il pour lui-même. Peut-être l'obsession scatologique relève-t-elle à ce titre d'une forme de stratégie pour sortir du romantisme tout en exprimant radicalement sa marginalité. La mise en scène récurrente de personnages tourmentés par des maux de ventre, humiliés par une excrétion incontrôlée, alimente en tout cas, consciemment ou non – et au même titre que les idées les plus nauséabondes qui traversent obstinément l'œuvre polémique – le rejet du public et de la critique. Écrivain de la scatologie, dénonçant la pourriture de l'homme et du monde dans un style loghorrique, Millet se mue lui-même en rebut, en déchet du monde. On peut ainsi considérer que Millet élabore une « stylistique de l'existence »⁹ qui entre dans la continuité de son projet d'écriture, et aboutit une fois encore à mêler, d'une certaine manière, vie réelle et vie littéraire.

b. Le mythe du dernier écrivain

¹ Millet évoque cette « tour, où [il a] écrit tant de [s]es livres » (*Journal*, t.II, 2/VIII 1997, p.99), « espace neutre et solitaire » (*Ibid.*, 31/VII 1998, p.155). Une photographie de Millet à sa table de travail dans cette tour est reproduite dans *Fenêtre au crépuscule*, p.176.

² Jean-Yves Laurichesse, *op.cit.*, p.120.

³ Charles Baudelaire, « L'Étranger », dans *Petits poèmes en prose*, Gallimard, « Poésie », 1973, p.23.

⁴ À son professeur qui lui demande à quoi il rêve, le jeune garçon répond « Aux nuages », corrigeant ensuite le professeur qui confond Rimbaud et Baudelaire.

⁵ *Journal*, t.I, 17/XI 1974, p.36.

⁶ *Ibid.*, 7/XI 1981, p.116.

⁷ *L'opprobre*, p.145.

⁸ *Ibid.*, p.138.

⁹ Marielle Macé, *op.cit.*, p.12.

Comme le rappelle Florent Gabaude, dans un article consacré à l'allégorie scatologique dans la littérature allemande, les racines de l'auto-dépréciation ne sont pas seulement romantiques ; elle est aussi « un lieu commun de la Renaissance et du Baroque et relève soit de la *vanitas* – la fugacité de l'écriture – soit du *topos* d'humilité, soit encore de la *melancholia* congéniale à l'artiste ». D'après lui, « elle se traduit avec prédilection par le recours à la métaphore stercorale »¹, ce que l'œuvre de Millet semble confirmer. L'auteur de *Ma vie parmi les ombres* s'inscrit en tout cas clairement dans une mythologie de l'écrivain qui pose la solitude comme condition à toute création et à toute authenticité. Millet l'affirme de plus en plus au cours de cette dernière décennie : pour lui, « la place de l'écrivain n'est nulle part, pas même dans la marge, la rébellion, la dissidence »². C'est ainsi qu'il postule « la nullité sociale de l'écrivain, son absence, même, l'ailleurs, le nulle part, le retrait, cette forme d'invisibilité, d'autisme, même, qu'est la solitude »³. Millet estime donc que « la solitude est le lot de l'écrivain – davantage : la voie étroite qui lui garantit son salut littéraire »⁴, car « l'écrivain, lui, est lié au balbutiement, au silence, à la marge, au retrait – au différé de l'énonciation »⁵. Discutant avec Christine Angot, avec laquelle le *Journal* révèle une amitié inattendue à la fin des années quatre-vingt-dix, Millet se demande s'il n'y a pas chez ceux qui, comme eux, sont écrivains, « quelque chose de maudit »⁶ les condamnant à la solitude. Cette mythologie, qui tire ses sources dans le Baroque et qui s'est trouvée réactivée par le Romantisme, est surtout véhiculée pour Millet par la figure de Blanchot, à laquelle il consacre le court texte *Place des pensées*. Dans cet essai, Millet tente de faire de Blanchot l'athée un disciple de Port-Royal, inspiré en cela par son adresse, qui donne son titre à l'ouvrage, et le nom des rues adjacentes (rue Jean Racine, rue Blaise-Pascal, avenue Port-Royal-des-Champs), qui révéleraient en quelque sorte ses affinités avec le jansénisme. C'est que l'expérience de la solitude et de l'effacement, telle que l'a menée Blanchot, relève pour Millet d'une mystique de l'écrivain. Il compare sa « solitude essentielle »⁷ à celle qui a été, pour lui, une « expérience de la négativité » et l'a « conduit à un salutaire désespoir : héroïsme, *sainteté*, solitude irrémédiable, insoutenable et cependant effective »⁸.

¹ Florent Gabaude, « Des vents, des torcheculs, des feuilles volantes. L'allégorisation de la scatologie dans l'Allemagne de Luther à Andreas Gryphius », *Humoresques*, n°22, juin 2005, p.40.

² Richard Millet, *Langue fantôme*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p.58.

³ *Ibid.*, p.58.

⁴ Richard Millet, « Une cabale des dévots », *La Revue des deux mondes*, février-mars 2016, p.69.

⁵ *Cahiers de Damas*, p.58.

⁶ *Journal*, t.II, 17/VIII 1999, p.233.

⁷ *Place des pensées*, p.23.

⁸ *Ibid.*, p.68.

L'emploi d'un vocabulaire religieux pour évoquer l'isolement de l'écrivain n'a rien de rare sous la plume de Millet. Ainsi, il voit la France décadente comme « un lieu d'ascèse jubilatoire, une thébaïde, une catacombe où redéployer l'espace littéraire comme lieu d'une expérience intérieure »¹, inspirée de Blanchot et Bataille. Quant à l'écriture, elle devient dans cette perspective une forme supérieure de l'échange, « un don sans contrepartie, un voyage sans retour »², l'inverse de la communication, dont la solitude serait « la négativité essentielle »³. Ce n'est que dans la solitude que l'écrivain trouvera « son salut »⁴. On retrouve ici la logique paulinienne de l'abaissement, ou l'expérience mystique de la négativité, étape nécessaire, dans l'imaginaire milletien, vers toute élévation, qu'elle soit artistique ou spirituelle. C'est aussi ce qu'exprime la métaphore de l'écriture comme excrétion. Si ces deux activités sont liées dans l'imaginaire de l'écrivain, c'est que l'écriture relève elle aussi pour lui d'une forme d'humiliation, d'accroupissement, d'humilité. Dans le récit de l'extase mystique éprouvée au milieu des ruines du palais de Lady Stanhope, au Liban, que Millet fait dans *Brumes de Cimmérie*, cette association est clairement exprimée :

[...] probablement en proie à l'un de ces brusques maux de ventre qui ne me laissaient guère en paix, je m'étais retiré pour m'accroupir (et je me serai beaucoup accroupi, au Liban, cette position ayant compté, je ne le dirai jamais assez, dans ma décision de devenir écrivain, ces accroupissements, dirait Rimbaud, étant la préfiguration du scribe que j'aspirais à être) [...].⁵

C'est ainsi que s'explique le « retranchement quasi sacrificiel du moi social »⁶ auquel aspire Millet, convaincu très tôt qu'il y a « dans l'abjection plus de vraie noblesse que dans l'arrivisme : une forme d'extrême humilité »⁷. L'expérience du scandale et de l'opprobre tels que les a vécus Richard Millet sont dans cette perspective souhaitables, si ce n'est souhaitées, comme on peut parfois le penser, tant Millet semble l'avoir préparée depuis ses premiers écrits. Il fait en tout cas de sa mise au ban une preuve, à la fois de sa sincérité en écriture, du désintéret de sa démarche, éloignée de toute forme de carriérisme, mais aussi de sa valeur d'écrivain, tandis que la réussite sociale semble simplement destinée à couronner la fausse monnaie.

¹ *Le dernier écrivain*, p.32.

² *Ibid.*, p.57.

³ *Langue fantôme*, p.57. Dans *Déchristianisation de la littérature*, Millet parle aussi de « l'absolu d'une solitude comme expérience spirituelle qui [l]e rend tout à la fois intempestif et contemporain d'Homère, Dante, Pascal, Maistre, Rimbaud, Bloy, Proust, Claudel, Faulkner, Simon, Sebald, Handke – et de [lui]-même, par décentrement, ou absentement » (*Déchristianisation de la littérature*, p.31).

⁴ « Une cabale de dévots », p.69.

⁵ Richard Millet, *Brumes de Cimmérie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.95.

⁶ *Langue fantôme*, p.50.

⁷ *Journal*, t.I, 21/VII 1990, p.213.

Millet cherche d'autant plus à se rendre haïssable qu'il revendique désormais une forme de « style tardif », selon une expression que l'écrivain emprunte à Theodor Adorno¹ et Edward Saïd². Le critique palestino-américain, étudiant les dernières œuvres d'écrivains ou de compositeurs tels que Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Jean Genet ou Samuel Beckett, propose de les envisager non comme un triomphe de la forme et de la pensée qu'ils auraient élaborées progressivement tout au long de leur vie, mais comme l'expression d'un « exil » intérieur auquel l'artiste se voit confronté jusqu'à ses derniers jours, refusant tout compromis et toute réconciliation factice. C'est dans *Déchristianisation de la littérature* que Millet approche cette question, en partant cette fois-ci de

*Thibaudet, dont Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours [lui] avait, adolescent, révélé que certains écrivains finissent par écrire contre leur public et que la vraie grandeur est là, dans cette paradoxale fidélité à soi ; ainsi Chateaubriand avec la Vie de Rancé, Flaubert avec Bouvard et Pécuchet, James en ses dernières nouvelles, Bernanos avec Monsieur Ouine...*³

L'idée centrale est la suivante : l'apogée d'une œuvre ne peut s'accompagner d'une reconnaissance publique, car elle s'écrit « contre » le public, contre les normes esthétiques et morales d'une époque.

*Le style tardif est en conséquence une sorte d'exil que l'on s'impose à soi-même, en s'éloignant de ce qui est en règle générale tenu pour acceptable ; il consiste à succéder à cet état de choses, et à lui survivre.*⁴

L'œuvre de Galina Oustvolskaya, qu'évoque Millet dans *Esthétique de l'aridité*, illustre bien ce choix d'une singularité radicale. La compositrice russe, qui a passé toute sa vie à Leningrad, a construit loin des honneurs une œuvre de plus en plus aride, proposant des pièces très brèves fondées sur une association singulière d'instruments ne craignant ni la dissonance ni la répétition. Elle inspire Millet, en ce qu'elle « instaure le refus du beau comme principe désespéré : la musique ici, en tant qu'épreuve mystique »⁵.

Le dernier élément de cette mythologie personnelle de l'écrivain est le choix de la province et de la banlieue, dont Millet rappelle qu'étymologiquement, elle est le lieu de la mise au ban⁶. On le sait, Millet vit depuis 1978 à Nogent-sur-Marne, en lisière du bois de Vincennes, aux marges de Paris, professeur, puis écrivain de banlieue, empruntant le bus et le RER, et donc expérimentant une certaine réalité sociale dont Paris resterait coupée. Millet tire d'ailleurs de

¹ Theodor W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », [1937], dans *Moments musicaux*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003, p.9-19.

² Edward Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, traduit de l'américain par Michelle-Viviane Tran Van Khai, Paris, Actes Sud, 2012. Millet mentionne l'essai dans les *Cahiers de Damas*, p.31.

³ *Déchristianisation de la littérature*, p.18.

⁴ *Ibid.*, p.19.

⁵ *Esthétique de l'aridité*, p.34.

⁶ Dans *Français langue morte*, il note : « J'étais donc mis au ban : en banlieue, littéralement [...] » (p.155).

cette singularité géographique, qui le place à l'écart du parisianisme propre au milieu éditorial, un signe, là encore, de sa pureté, mais aussi la marque de sa mise au ban. Telle est sa position, d'après ce qu'il en dit dans « Une cabale des dévots » :

*Un relégué, aujourd'hui, c'est donc un banlieusard – un homme mis au ban, un banni ; et non seulement banni physiquement mais, pour l'écrivain, un homme dont les livres sont passés sous silence dans la presse dite littéraire, à deux ou trois exceptions près, une chienne de garde ayant décrété que parler de moi, désormais, même pour me honnir, revenait à faire encore de la publicité à un écrivain « nauséabond ». Depuis le temps que je pue, il me semble que je devrais habiter mon propre cadavre ; or, je prétends être en vie et continuer à écrire, même dans les grandes forêts de la banlieue.*¹

La banlieue apparaît ici comme l'équivalent géographique de la puanteur, d'une forme de décomposition physique, une traduction allégorique de l'échec et de la marginalité, de la souillure qui garantit la pureté, à l'image de l'*incipit* de *Lauve le pur*, qui, rappelons-le une fois encore, relate la longue marche menant Thomas Lauve des « entrailles » de Paris à son appartement de banlieue, les « brages » souillées. L'inauguration du cycle corrézien, avec *La gloire des Pythre*, marque aussi le choix de la province en littérature, mais d'une « province sans provincialisme »², celle qui donne son titre à l'un des derniers romans de Millet³. Il s'agit là encore pour l'écrivain d'opérer un décentrement, par fidélité à ses racines corréziennes comme par refus du conformisme. L'inattendu *Pour Bernard Menez*, dans lequel l'élitiste Millet fait l'éloge d'un acteur de comédies populaires, prend tout son sens dans cette perspective. L'écrivain y vante la richesse de la province, celle de Pascal Thomas, mais surtout celle de Bresson, de Pialat, ou de Jean Eustache. « Il faut se méfier de la province française, qui nourrit le centre tout en le menaçant, et sans laquelle Paris ne serait rien, écrit Millet. Non, rien sans Rastignac, Mauriac, Chirac, l'attaque sans cesse relancée des francs-tireurs périphériques »⁴. Suit un éloge de la banlieue, qui « a également sa grandeur », « territoire intermédiaire entre la capitale et la province, lieu où on se replie pour mieux attaquer le centre »⁵, aboutissant à une comparaison presque héroï-comique entre Bernard Menez et Maurice Blanchot, né dans l'Ain, avant de se trouver comme exilé en grande banlieue, devenu invisible, sauf sur cette photographie prise par un paparazzi sur un parking de supermarché et où, d'après Millet, il

ressemble à ce que pourrait être Bernard Menez, très âgé, maigre, le grand écrivain fantôme et l'acteur inclassable échangeant leurs rôles dans ce qui, bientôt, ne sera plus que la France

¹ « Une cabale des dévots », p.69.

² *L'opprobre*, p.70.

³ Richard Millet, *Province*, Paris, Léo Scheer, 2016.

⁴ *Pour Bernard Menez*, p.36.

⁵ *Ibid.*, p.36-37.

*périphérique ; ce qui [...] fait songer que Maurice Blanchot est le Bernard Menez de la littérature métaphysique.*¹

L'analogie a de quoi faire sourire et révèle que Millet est véritablement passé maître dans l'art de la provocation, cherchant, avec cet essai, à se trouver là où on ne l'attendait pas, à la périphérie du cinéma d'auteur qui occupe habituellement ses chroniques². Aussi l'important est-il de rester à la marge, une marge spatiale, temporelle, idéologique ou encore corporelle, qui seule permet à l'écrivain d'exister et de conserver son intégrité.

Solitaire, marginal, l'écrivain l'est aussi parce qu'il est sans descendance. Hanté par une vision crépusculaire de la littérature, Millet se perçoit, pour reprendre le titre d'un de ses essais, paru en 2005, comme « le dernier écrivain ». L'idée d'une mort de la littérature n'est pas nouvelle. Alexandre Gefen a bien montré comment, de Tacite à Tzvetan Todorov, la question de la faillite de la culture et de la défaite de la pensée a constamment hanté les écrivains³. Ce sentiment est toutefois peut-être plus fort depuis la mort de Sartre, en 1980, et la disparition de toute figure de « grand écrivain » en France⁴. Dominique Viart et Bruno Vercier, quant à eux, suggèrent que l'attitude de Samuel Beckett qui, à la question « Pourquoi écrivez-vous ? », répondait « Bon qu'à ça », avait déjà contribué, dans les années soixante, à désacraliser la figure de l'écrivain, tandis que le refus de Claude Simon d'intervenir dans le champ des débats de société, comment le faisaient autrefois Aragon ou Mauriac, achevait de rendre l'écrivain tout entier à l'écriture de son œuvre, dans une sphère purement littéraire⁵. En décrivant la situation de l'écrivain contemporain, ils semblent faire le portrait de Millet lui-même :

Contre la figure romantique du sectateur incompris de l'idéal, contre le poète symboliste à l'écoute des vérités cachées, contre le moderne même, génie de la forme et traqueur de soupçon, l'écrivain contemporain serait plus incertain, en proie au doute, voué aux pratiques obscures de l'enquête, et nostalgique d'une littérature qui ne peut plus être. Tard venu sur la scène des lettres, après l'éclosion d'œuvres immenses, il affronte le poids d'un passé stérilisant, hérite de ce qu'on a appelé

¹ *Ibid.*, p.37.

² Les romans de Millet sont émaillés de références cinématographiques et il tient de 2017 à 2018 une chronique critique dans la *Revue des deux mondes*, révélant une culture très érudite dans ce domaine, et qui se trouve dévoilée en détails dans une interview accordée pour le site blogéléments. « Cinéphiles avec Richard Millet », entretien avec Jacqueline de Roux, Olivier François et Romaric Sangars, 6 décembre 2018. [En ligne] <https://blogelements.typepad.fr/blog/2018/12/cinéphiles-avec-richard-millet.html>. Millet y cite Bunuel, Bergman, Tarkovsky, Bresson, Godard, bien plus que Pascal Thomas...

³ Alexandre Gefen, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », art.cit. Le critique convoque, entre autres, le *Dialogue des orateurs* de Tacite, les *Satires* de Juvénal, l'article « La littérature industrielle » de Sainte-Beuve, le *Journal des Goncourt*, *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot, *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, ou encore *La Littérature en péril* de Tzvetan Todorov, ainsi que Renaud Camus et Richard Millet. Il évoque également la synthèse qu'a proposée sur le sujet William Marx dans *L'adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 2005.

⁴ C'est la thèse de l'écrivain Henri Raczymow, dans *La Mort du grand écrivain : essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994. Cité par Dominique Viart et Bruno Vercier pour illustrer le mythe de « La fin du grand écrivain » dans *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, [2005], 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p.312.

⁵ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op.cit.*, p.313.

« l'épuisement » de la littérature, qui proclame la mort de l'auteur et confine, avec Beckett, à l'amuïssement de l'œuvre. Deux difficultés qui s'accompagnent parfois d'une troisième : celle d'être né au fond de provinces reculées, au sein d'une langue patoise et mal dégrossie.¹

Or, ajoutent-ils, « si le mythe du grand écrivain n'est plus, aujourd'hui, incarné par personne, il continue de nourrir en profondeur l'imaginaire [...] des écrivains [...] »². C'est le cas de Millet qui décrit son essai *Le sentiment de la langue* comme « un traité du crépuscule »³. Après la mort de « Borges, Blanchot, des Forêts »⁴, « Butor [...], Bonnefoy, Dutilleux et Boulez »⁵, les écrivains sont devenus des « orphelins »⁶, car en effet « il n'y a plus de pères »⁷. Dans cette « postlittérature, où il n'y a guère que des fils »⁸, Millet déplore que l'héritage des grands écrivains soit liquidé par la plupart des auteurs contemporains qui semblent désormais « nés sous X »⁹, tandis que les derniers écrivains sont aussi « des héritiers sans descendance »¹⁰. Ainsi dans l'univers fictionnel de l'écrivain, les doubles de Millet – Thomas Lauve, Yvonne Piale, Philippe Feuillie ou Pascal Bugeaud – n'ont pas eu d'enfant, contrairement à leur créateur, père de deux filles. C'est que la filiation littéraire est proprement impossible, dans ce monde crépusculaire. Les rares enfants que l'on y croise meurent souvent très jeunes, tels le fils du compositeur de *L'angélus*, mort à peine né, la petite Léa de *La chambre d'ivoire*, qui ne survit que quelques mois, l'enfant d'Aimée, enterrée dans *La gloire des Pythre*, le petit Pierrot, dernier des Piale, ou encore l'enfant de cette femme que Lauve suit jusque dans un cimetière, mort à l'âge de sept ans et qui porte, lui aussi, le prénom de Pierre. Étudiant ce motif, Sylviane Coyault-Dublanchet propose de voir en l'enfant mort « la part innocente de soi qu'il faut sacrifier pour écrire, ou l'œuvre morte, reniée, abandonnée derrière soi comme le montre chaque récit de formation »¹¹. Millet, lui, donne à ce thème récurrent deux explications. La première figure dans *Fenêtre au crépuscule*, où l'écrivain parle de l'enfant mort comme du « motif secret de *La voix d'alto* ». Philippe Feuillie y prend en quelque sorte la place du petit frère mort dont la voix semble ressurgir à travers l'alto. « Peut-être suis-je ces enfants morts, suggère Millet ; peut-être que j'essaie, en écrivant, de revenir à la vie, de résoudre l'énigme de ma condition de

¹ *Ibid.*, p.316-317.

² *Ibid.*, p.317.

³ « Avant-propos » au *Sentiment de la langue*, p.9.

⁴ « Une langue où mourir », dans *Le sentiment de la langue*, p.23.

⁵ *Déchristianisation de la littérature*, p.89.

⁶ *Désenchantement de la littérature*, p.31 ; l'expression revient dans *Déchristianisation de la littérature*, p.89.

⁷ *Déchristianisation de la littérature*, p.89.

⁸ *Langue fantôme*, p.88.

⁹ *Français langue morte*, p.156.

¹⁰ *Désenchantement de la littérature*, p.61.

¹¹ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage*, op.cit., p.119.

mort-vivant »¹. On retrouve ici la représentation orphique de l'écriture dont on a déjà parlé, à laquelle Millet attribue une origine autobiographique. Dans *Petit éloge d'un solitaire*, il rappelle en effet que ses grands-parents paternels, Noémie et Louis, eurent cinq enfants, dont un mort-né.

*Je les ai tous connus, à l'exception bien sûr du petit mort – mais c'est peut-être lui qui hante certains de mes livres : je ne m'explique pas autrement la commisération que j'ai pour ces enfants morts-nés, ces jeunes défunts, ces êtres qui n'ont pas pu vivre. Peut-être, enfin, y a-t-il toujours chez moi quelque chose qui n'a jamais voulu vivre vraiment, et ces jeunes morts tiennent-ils dans la leur main d'enfant fuyant le soleil.*²

Toutefois, ces jeunes morts incarnent aussi, plus symboliquement, l'impossibilité de toute une génération d'engendrer une descendance, à l'image de Claude Simon, Jean Genet ou Henri Thomas, dont Millet fait remarquer qu'ils n'ont pas eu d'enfants³. Dépourvu d'héritiers, incapable de faire renaître la littérature, l'écrivain semble voué à disparaître de son vivant même, et à ne plus exister que dans le silence.

c. La « tentation du silence »⁴

Millet, l'écrivain mis au ban, transformé en rebut de la société, exprime dans plusieurs de ses œuvres un fantasme de disparition, qui constituerait le stade ultime du cycle ingestion-digestion-excrétion-décomposition, et serait à la fois l'accomplissement et la conjuration d'un *style d'existence* que l'on pourrait qualifier d'excrémentiel. Ce fantasme recoupe d'abord la tentation du suicide qui hante l'écrivain dans ses premières années de travail. Ainsi, à quatre reprises, Millet a-t-il cherché à mourir. Le 25 janvier 1978, dans le train qui le mène à Hirson, où il est alors jeune professeur, il avale un tube d'anxiolytiques et doit être hospitalisé pour tentative de suicide⁵. Deux ans plus tard, il évoque de nouveau le « désir diffus d'en finir avec l'existence : une promesse de volupté calme »⁶, et le 3 juillet 1989, après une rupture amoureuse douloureuse, il s'ouvre les veines⁷. Enfin, c'est en 1990 que l'angoisse de la folie, les maux de

¹ *Fenêtre au crépuscule*, p.26.

² *Petit éloge d'un solitaire*, p.43-44.

³ « La littérature en France depuis 1980 », leçon inaugurale, 21 janvier 2019. [En ligne] Première partie : <https://www.youtube.com/watch?v=Cc4KN6c-MFc>, consulté le 7 août 2021.

⁴ Richard Millet, entretien avec Stéphane Giocanti et Michel de Seze, art.cit., p.9.

⁵ *Journal*, t.I, janvier 1978, p.66. Cet épisode est également relaté dans *Tuer*, Paris, Léo Scheer, 2015, p.108.

⁶ *Journal*, t.I, 26/VII 1981, p.110.

⁷ *Ibid.*, 3/VII 1989, p.191.

ventre récurrents, plongent à nouveau l'écrivain dans un désarroi profond¹. Les 13 et le 20 juin, il fait deux nouvelles tentatives de suicide aux barbituriques. Dans les années suivantes, le journal reviendra plusieurs fois sur le « rêve de mourir » qui est aussi « horreur de mourir »², et doit beaucoup à « la cohorte des suicidés », peintres, musiciens, écrivains, dont Millet fait à plusieurs reprises la liste, et « qui ne cessent de [l]e héler depuis les violentes lueurs de la nuit »³. L'écrivain est particulièrement fasciné par les femmes, poétesses ou actrices, qui renoncent brusquement à la vie, et il cite souvent « Sapho, Mex, Espanca, Plath, Storni, Pizarnik, Collobert, Boye, Jonker, Zürn, Sexton... sans parler de Virginia Woolf, Michèle Desbordes, Sarah Kofman, Sarah Kane... »⁴, ou encore « Olga Georges-Picot, Christine Pascal, Marie-France Pisier [qui] se suicident, tout comme Jean Seberg, Estella Blain, d'autres encore, bien plus nombreuses que les hommes à se donner la mort, comme tant de femmes écrivains... »⁵.

Au fil du temps, la question du suicide semble toutefois avoir été remplacée par celle du silence. Millet évoque en effet souvent les artistes qui ont soudain cessé d'écrire – comme Rimbaud, Racine après *Phèdre* – ou de composer, comme Rossini, Elgar, Ives, et surtout Sibelius, qui abandonna sa huitième symphonie sans jamais la terminer et resta les trente dernières années de sa vie sans plus livrer aucune œuvre⁶. Millet lui-même exprime cette tentation dès ses débuts. « Cesser d'écrire : j'en prends la décision »⁷, note-t-il en 1976. Ainsi, « le renoncement à l'écriture »⁸ est une idée avec laquelle l'écrivain aime jouer, et qui se confond parfois avec le désespoir et l'envie d'en finir. En octobre 1998, il note successivement dans son journal qu'il « joue complaisamment avec [s]a propre mort », puisqu'il a appelé son éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, « pour lui dire qu'[il] renonçai[t] à tout, écriture et

¹ « Terreur de devenir fou. Sensation physique d'une lamentation intérieure qui me plie à moi-même. Sueur d'angoisse. Vertiges. Maux de ventre. Je ne supporte plus la vue d'un objet tranchant. » (*Journal*, t.I, 16/X 1989, p.195). « Je vis dans l'imminence de la folie (laquelle n'est d'ailleurs que sa propre imminence). Je suis resté une heure aux toilettes, replié sur moi-même, luttant contre le vertige du suicide. » (*Ibid.*, 3/II 1990, p.203).

² « Rêve de mourir. Horreur de mourir. Douce exaltation qui me prend, comme un espoir insensé, à l'idée d'en finir – d'entrer non pas en putréfaction et dans le néant, mais dans la lumière éternelle. » (*Journal*, t.II, 18/XII 1998, p.191). « Les contradictions dans lesquelles je vis me font désirer d'en finir. Si facile de mourir, imbibé de whisky, avec des cachets grâce auxquels confondre le sommeil et la mort – rêve de mourir sans mourir vraiment, tout en en finissant quand même. L'impossible... Je reste un intuitif. Je raisonne à partir du pire. Ç'a toujours été ma façon d'être adulte. » (*Ibid.*, 21/VII 1999, p.228). En août de la même année, il dit être passé « près du suicide » (p.230) et note ensuite que « les force de mort sont à l'œuvre en [lui] » (p.236). « En moi, toujours, ce sourd, insidieux mais bien réel désir de ne plus vivre qui est ma seule ode à l'existence. » (*Journal*, t.III, 10/IX 2000, p.75). Lire aussi à ce sujet les pages 238 et 239 du troisième tome du *Journal*, ou encore *Musique secrète*, p.158 et 165 et *L'Orient désert*, qui évoque un épisode de 2006 (p.26).

³ Dans *Fenêtre au crépuscule*, il cite « de Staël, Klein, Pollock, le compositeur Bernd-Aloïs Zimmerman, des écrivains : Kleist, Drieu la Rochelle, Virginia Woolf, Marina Tsetaeva, Sylvia Plath, Pavese » (p.79).

⁴ *Déchristianisation de la littérature*, p.80.

⁵ *Huppert et moi*, p.29.

⁶ Ces exemples sont mentionnés dans *Sibelius*, p.14 et 16.

⁷ *Journal*, t.I, 1/I 1976, p.43.

⁸ « D'une fenêtre sans éclat », dans *Le sentiment de la langue*, p.69.

éditions »¹. Dans une interview donnée à Yannick Haenel, Millet le concède : « Nous avons tous été nourris de Blanchot, du mythe de Rimbaud, avons été fascinés par ces musiciens qui se sont tus : Dukas, Sibelius, Ives ; ou encore par le silence de des Forêts [...] »². Pourtant, l'écrivain se méfie de cette mystification du silence, rappelant, comme il le fera plus récemment dans son essai *Sibelius*³, que le silence de des Forêts n'avait pas été l'expression, comme il l'avait cru, d'une démarche littéraire, mais plutôt la conséquence de la mort accidentelle de sa fille, après laquelle il ne pouvait plus écrire⁴. Ainsi, le vœu de publier le moins possible lui semble dérisoire, un « vœu pieux – pathétique... »⁵, qui ne ferait que révéler l'impuissance de l'artiste à créer. À l'âge plus avancé qu'il a atteint aujourd'hui, l'âge même qu'avait Sibelius lorsqu'il arrêta de composer, au moment où lui écrivait cet essai dont le sous-titre est « Les cygnes et le silence », Millet, qui a tant écrit, s'interroge de nouveau sur la pertinence de mettre fin, volontairement, à son œuvre. Peut-être faudrait-il alors, comme Sibelius, accueillir le silence et admettre « le *taire* comme destin de l'œuvre »⁶. Il s'agit toutefois de « savoir si ce *taire-là* fait vraiment partie de l'œuvre, ou s'il n'est qu'un lieu commun postmoderne, un renoncement, peut-être la nécessaire trace d'une impuissance, celle qui se déguise jusqu'à faire de l'absence de livre le destin de l'écriture »⁷. On perçoit bien ici le point de vue singulier de Richard Millet qui, prenant acte de la critique d'un langage perçu comme trompeur, infidèle, perçoit aussi le renoncement à l'écriture comme un lieu commun de la modernité, qui finit par devenir une posture.

Encore faut-il distinguer la fin de l'écriture du silence de la voix, ce qui, pour un écrivain, n'est pas la même chose. Il y a bien désormais un silence de Millet au sens où l'écrivain n'apparaît plus, ou quasiment plus, dans l'espace médiatique. Volontairement ou non, Millet a réalisé l'injonction formulée par Sebastian, dans *Une artiste du sexe*, lorsque, écoutant avec condescendance la « solennité pontifiante » dont usait Bugeaud pour parler du baiser dans l'amour, il se demandait « si, parvenu à la notoriété qui était la sienne, un écrivain ne doit pas cesser de s'exprimer en public, sinon faire vœu de silence, se retirer sur ses terres »⁸. Toutefois,

¹ *Journal*, t.II, 28/X 1998, p.179.

² Richard Millet, « Passages, détours, mesures », entretien avec Yannick Haenel, *Recueil*, n° 23/24, 1992, p.152. Millet évoque aussi l'œuvre de Racine, qu'il place « dans la perspective du silence » (*Accompagnement*, Paris, P.O.L., 1991, p.16).

³ *Sibelius*, p.20.

⁴ Sur le silence de Louis-René des Forêts voir aussi l'essai de Pascal Quignard, *Le vœu de silence : essai sur Louis-René des Forêts*, [1980], Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005.

⁵ *Journal*, t.II, 11/VI 1999, p.220.

⁶ *Sibelius*, p.15.

⁷ *Ibid.*, p.19.

⁸ *Une artiste du sexe*, p.96.

ce silence ne signifie pas pour lui la fin de l'écriture, puisqu'il continue de publier à un rythme soutenu trois à quatre livres par an, en dépit des difficultés à se faire éditer, et proposant par exemple, en 2019, un livre sur le peintre creusois André Broch¹, justement intitulé *Broch, ou le silence de la peinture*, édité par la librairie Ventadour d'Ussel. L'écriture comme sourdine de la voix, mais aussi comme exercice contenu de la parole, telle serait l'expression du silence selon Millet, lui qui prétend appartenir à « une génération silencieuse, qui répugne à l'emphase, au pathos, à la doxa, à l'exhibition, à la barbarie posthumaniste »². On trouvera une fois encore le modèle de cette écriture silencieuse dans la musique, chez ces compositeurs religieux ou ascétiques offrant une « "musique du silence", foncièrement économique et non bavarde »³, celle de Beethoven dans son *Quatuor* op.132, de Schubert dans l'*andante sostenuto* de la *Sonate* en si bémol mineur, d'Alban Berg dans son *Concerto à la mémoire d'un ange*, ou encore de Mompou dans sa *Musica callada* dont Millet interpréta un morceau au piano, depuis son salon, pour France musique, en 2014⁴. Parmi ces compositeurs capables de rester « au plus près du silence »⁵, on trouve Anton Webern, Luigi Nono⁶, Morton Feldman, György Kurtag, ou encore Mahler, dans ses adagios, Gabriel Fauré et Gérard Grisey, mort après avoir composé ses *Quatre chants pour franchir le seuil*⁷. Ces compositeurs, pour Millet, « ont fait silence dans leur musique même »⁸, en faisant surgir le vide au cœur du son, à la manière de la fontaine du lavoir à Viam, perçue par Millet comme « ce qui creusait le silence, la preuve de sa perfection »⁹, ou encore à l'image du silence des sirènes que l'écrivain nous invite à considérer, avec Blanchot, comme « la région-mère de la musique »¹⁰. Pour illustrer cette « musique du silence », Millet cite toutefois également la cinquième des *Variations Goldberg*, morceau tellement plein de musique qu'il ne renvoie au silence que lorsqu'il se termine, si bien qu'il faudrait plutôt le classer parmi ces « œuvres qui appellent le silence par saturation » et créent un « lieu ou moment

¹ *Broch, ou le silence de la peinture*, Ussel, Librairie Ventadour, 2019.

² *Musique secrète*, p.167.

³ Timothée Picard, « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la "déclinologie" (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective) », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/picard.html>, consulté le 3 août 2021.

⁴ Richard Millet invité du Magazine de Lionel Esparza, France Musique, 18 novembre 2014. [En ligne] <https://www.francemusique.fr/emissions/le-magazine/richard-millet-invite-du-magazine-18189>.

⁵ *Musique secrète*, p.34.

⁶ Dans *Le sentiment de la langue*, déjà, il vantait sa « capacité de silence » (p.255), avant de parler d'une musique écrite « dans le taire du son » (*Esthétique de l'aridité*, p.32).

⁷ *Sibelius*, p.14. Millet y mentionne également l'*arietta* de la trente-deuxième sonate pour piano de Beethoven.

⁸ *Ibid.*, p.14.

⁹ *Fenêtre au crépuscule*, p.52.

¹⁰ Maurice Blanchot, en épigraphe du *Sibelius* de Richard Millet.

d'un vertige qui convoque l'humain devant ce qui le dépasse et *intime* le silence »¹, à l'image des textes de Bossuet, Chateaubriand, Proust, Claudel ou de la musique de Bruckner.

La profusion des textes de Millet et la dimension logorrhéique de nombre d'entre eux ne viennent donc pas contredire la quête de silence qui les habite. Les blancs apparaissant en fin de chapitre dans les récits, l'interruption brutale de la parole après un long monologue, comme à la fin de *Lauve le pur*, les points de suspension laissant la parole d'un personnage inachevée, ou encore les blancs typographiques séparant les différents fragments, dans les textes plus réflexifs, sont autant de moyens pour Millet d'introduire le silence au cœur de la parole. Il n'est pas anodin que ce silence auquel mène la parole se fasse entendre de façon particulièrement forte à la fin de *La voix d'alto*, roman de la musique². Ce dernier se clôt en effet sur le vide laissé par la disparition de Nicole, l'héroïne qui décide de se suicider et dont il ne reste que la voix laissée dans un long message enregistré, voix qui se mêle, en anglais, à celle de son amant, dans une longue phrase qui court, à la manière de Joyce, sur tout le dernier chapitre, pour prendre fin brusquement sur un point. Le roman cristallise le fantasme de disparition, la tentation du suicide et la quête de silence propres à l'écrivain, qui explique aussi cette forme d'épuisement perceptible dans *La voix d'alto* par la tension sur laquelle repose son style, tiraillé entre la correction classique et des expansions syntaxiques plus baroques :

*Éviter le symbolique autant que l'abstraction stylistique ; le baroque à la française est non pas nostalgique du classicisme mais syntaxique (cf. Claude Simon). D'où ma lutte permanente contre un classicisme intemporel et faisandé, voire maniéré, et cet appareil syntaxique qui vise l'excès dans l'épuisement de la phrase. De là mon propre épuisement.*³

Rédigeant son journal, l'écrivain considère par ailleurs que ce dernier vaut d'abord « par ce qu'il tait »⁴. Ainsi, « se taire n'est pas cesser d'écrire »⁵, mais écrire pour faire entendre le silence, dans une imitation modeste de l'art musical, ou de cinéastes tels que Bergman, dont Millet admire le *Cris et chuchotements*⁶, ou Bruno Dumont, dont il a déjà souligné la qualité du silence⁷.

¹ « L'Entretien de Brive », p.246.

² Aline Mura-Brunel a bien noté l'importance du thème du silence dans ce roman, dans son essai *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, New York, Rodopi, 2004, p.239-250.

³ *Journal*, t.III, 16/II 2001, p.114. « [...] le suicide de Nicole, dans mon roman, ne me parlant que de la possibilité du mien », note-t-il par ailleurs (10/III 2001, p.118).

⁴ *Journal*, t.II, 13/IX 1995, p.29. La même idée semble exprimée à travers une métaphore visuelle, cette fois-ci, dans *Le Sentiment de la langue* : « Le journal intime vaut sans doute moins pour le miroir qu'il dresse devant l'écrivain que pour l'ombre dont s'entoure tout visage : pas d'autoportrait, en littérature, qui ne soit habité par la nuit : le plus sincère n'est donc que masque mangé aux mites » (p.83).

⁵ *L'Orient désert*, p.202.

⁶ « Ecrire comme Bergman filme... » note-t-il dans son *Journal* après avoir vu *Cris et chuchotements* (t.I, 20/IX 1973, p.27).

⁷ « Bruno Dumont, cinéaste littéraire », *La Revue littéraire*, n°57, avril-mai 2015, p.124 et 127, notamment.

On peut donc considérer que le silence fascine Millet en ce qu'il révèle tout à la fois, et de façon paradoxale, la difficulté de dire, le caractère nécessairement balbutiant et inachevé de la parole littéraire (ce que Racine formule dans un vers dont Millet souligne la mystérieuse beauté : « J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue »¹), mais aussi l'impossibilité d'atteindre un silence pleinement souverain, celui de la vérité de la mort, le « silence de Dieu »² qui, pour Millet, habite tout récit. Sylviane Coyault considère d'ailleurs que l'analyse par Millet de la rhétorique du silence développée par Blanchot décrit parfaitement l'écriture même de l'écrivain corrézien, « une fascinante parole en quête de son propre taire, mouvement interminable du murmure qui est peut-être le mouvement du mourir »³. On peut alors considérer que, pour lui, le livre est « l'ombre de la vérité »⁴, « l'ombre [du] silence »⁵, comme le chant d'Orphée apparaît comme le négatif du silence d'Eurydice⁶, son versant imparfait, et donc sonore. « Écrivain, nous cherchons un silence »⁷, écrit Millet, sans pour autant l'atteindre, si bien que « la littérature fonde le silence en tant que défaut : dire c'est affirmer le défaut par quoi l'univers se manifeste »⁸. Ainsi, c'est tantôt dans la retenue et « le bas de la voix »⁹ que l'écrivain cherche à s'approcher de ce vide métaphysique, tantôt dans l'éclat de voix, celui qui cherche à répéter le cri de notre naissance¹⁰. Depuis une dizaine d'années, les récits de Millet font d'ailleurs état d'une quête d'une sorte de langage primitif, d'une voix libérée des clichés, qui soit l'expression d'une pure créativité, « ce hors langage d'avant le langage »¹¹ qui émane du corps de manière assez spontanée. À la « langue de chambre » évoquée dans *Laura Mendoza*, tirant librement parti des potentialités du français comme de l'espagnol, répondait déjà en quelque sorte dans *Ma vie parmi les ombres* celle que « les amants finissent par inventer », « un langage qui n'est qu'à eux, fait de diminutifs, d'expressions absconses, d'onomatopées, de chants intimes, de silences ; une nudité de langue, une langue plus nue, même, que les corps »¹². Cette forme de

¹ Racine, *Britannicus*, II, 2, [1669], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p.73.

² *L'Orient désert*, p.171.

³ Entretien avec Stéphane Giocanti et Michel de Seze, art.cit., p.9.

⁴ *L'art du bref*, p.104.

⁵ *Fenêtre au crépuscule*, p.52.

⁶ C'est ce que suggère Millet dans *La voix et l'ombre*, p.62-63.

⁷ *Sibelius*, p.17.

⁸ *L'opprobre*, p.170.

⁹ *Étude pour un homme seul*, p.9.

¹⁰ Pour Millet, tout entreprise littéraire est « un écho interminable du cri par lequel nous nous sommes poussés dans le monde et que les écrivains répercutent de siècle en siècle sous diverses formes » (*Sibelius*, p.20).

¹¹ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, « Écriture », 1999, p.18. Au début de cet essai, Siganos étudie l'importance du mythe d'Orphée pour Maurice Blanchot et celle du personnage de Mélusine pour Quignard, deux écrivains dont l'influence sur Millet a déjà été soulignée et que rapproche cette tentative de régression vers une forme de « chant originaire ». Siganos relie cette quête formelle à un intérêt pour le souvenir, la mémoire, ce qui correspond là aussi très bien à l'écriture de Millet.

¹² *Ma vie parmi les ombres*, p.441.

régression langagière peut apparaître comme une quête des origines et « du moment où nous étions sans voix »¹, proches du *taisir*, que Millet définit comme un appel à ce qu'il y a « de plus originaire », un silence laissant place, ou tentant de faire ressurgir la voix de la mère qui résumait le monde *in utero* : « l'avant-langage, le toujours perçu et le plus que perdu (comme il existe en grammaire le plus-que-parfait : l'extrême du révolu) »². Cette voix primitive, proche du chant inarticulé, c'est aussi ce que Millet nomme le « bruissement », ou même le « bruire », « une sorte d'anté-langage ombreux qui confine au chant autant qu'au déploiement de la pensée, avant que celle-ci n'entre dans le bruyant silence de l'écriture »³. C'est l'oxymore, une fois encore, qui permet à Millet de formuler cette étrange tension entre la parole et le silence, dans un mouvement qui cherche la disparition de l'être, dans l'avant comme dans l'après de la vie.

Le recueil *Jours de lenteur*, paru aux éditions *Fata Morgana* en 2016, permet sans doute de mieux comprendre les interrogations de l'écrivain sur l'irruption d'une forme de langage presque surhumain, pris entre le cri et le silence. La première nouvelle s'intitule d'ailleurs « Le cri » et évoque l'unique parole lancée par une jeune fille qui n'a jamais prononcé un mot, sur la place de Siom, parole que n'entendent que ceux qui dorment, ou l'écrivain : peut-être un nom, ou « rien, ce qui n'a pas de syllabes ni apparence humaine, puisque tous les oiseaux de l'aube s'y sont réfugiés avec les cris et les pleurs des enfants morts »⁴. La jeune fille meurt dans ce cri, et quelque chose s'est élevé dans le ciel, tandis qu'elle « s'affaissait, devenait cendre et mot, et entraînait dans nos bouches pour y trouver sa légende et sa gloire »⁵. Ce texte, poétique et mystérieux, montre bien que la parole littéraire surgit de la mort tout en figurant la naissance, par le cri, et que c'est la décomposition physique, organique, ce mouvement d'abaissement vers le sol, qui permet l'élévation. La deuxième nouvelle, intitulée « L'autre nuit », est racontée par une sorte de fantôme qui cherche à attirer à lui un jeune enfant, le seul être de la maison capable de le voir et de l'entendre, le spectre espérant, dans une pulsion vampirique, « qu'il se mettrait à couler en [lui], cet enfant, oui, son sang, sa voix, son souffle, son chant »⁶, avant que les parents ne le retiennent par l'épaule et le ramènent à eux. C'est bien cette parole enfantine, inarticulée, à la frontière de la respiration et de la musique, que cherchent les personnages de cette nouvelle et qu'ils atteignent d'une certaine manière, fantômes de Siom, personnages disparus d'une région moribonde, condamnés « au plus profond de la voix, celle qui tombe plus

¹ *La voix et l'ombre*, p.72.

² *Ibid.*, p.32.

³ *Ibid.*, p.34. Le verbe revient souvent sous la plume de Millet, notamment dans *L'enfer du roman*, p.111.

⁴ « Le cri », dans *Jours de lenteur*, p.12.

⁵ *Ibid.*, p.13.

⁶ « L'autre nuit », dans *Jours de lenteur*, p.17.

bas que terre, dans le puits de la parole, et qui dit le commencement et la fin : la plainte, la rumeur, le murmure, le souffle rendu à la forêt »¹. Aussi, dans la nouvelle « Les survivants », Claudine et le narrateur s'expriment-ils « autrement, dans une langue qui semble inventée » et « qui n'a plus besoin de vocables, comme ce qu'on entendra après la séparation de l'âme et du corps »². Comme dans le cycle siomois, ce sont donc des figures corréziennes qui cheminent vers un nouveau langage, non plus un langage vivant, nourri de régionalismes et de trouvailles personnelles, comme la langue de Mme Malrieu, mais le langage de la mort, presque dépourvu de paroles, une voix en décomposition, à l'image du pays et du corps, eux aussi moribonds, mais qui, dans sa disparition même, s'approche au plus près de la littérature. Cette voix, Millet ne peut que la décrire, il ne la pratique pas. Elle ne fait que surgir brusquement à la fin de ces textes courts qui seule, donne à entendre, entre deux nouvelles, le son du silence.

Le sommeil sur les cendres préfigurerait certainement cette réflexion sur le langage qui se déploie dans le recueil *Jours de lenteur*. On peut ainsi le lire comme une allégorie de l'écriture. Dans ce court récit fantastique, les personnages sont eux aussi fantomatiques, à commencer par l'héroïne Nada, dont le prénom, malgré ses origines libanaises, ne peut qu'évoquer le « rien » espagnol pour le lecteur. Être venu « du silence »³, et dont les hurlements sont silencieux⁴, Nada n'a pas d'épaisseur : elle passe des après-midis entières en siestes interminables, et son projet de se rendre aux Buiges est sans cesse avorté. Un matin que les enfants la tirent vers sa chambre, la jeune femme s'écrie : « Vous faites comme si je n'existais pas ! »⁵. Effrayée par les sombres toilettes qu'elle découvre le premier soir, au fond d'un couloir obscur, Nada fait son possible pour les éviter mais se trouve fréquemment tirillée par des maux de ventre qui la contraignent par la suite à s'accroupir dans le jardin du domaine. Assaillie, enfant, par de « régulières débâcles »⁶ qui la clouaient aux cabinets, Nada, en excréant, se vide toujours plus de son être tandis que les enfants qui l'entouraient disparaissent à leur tour, emportés dans des draps blancs, sans que l'on sache vraiment s'ils ont été tués par Mme Razel, par Nada elle-même, ou s'ils n'étaient que les fantômes de ses neveux morts à Jezzine pendant la guerre et qu'elle a fait revivre par sa voix. Car, finalement, Nada se désintègre pour n'être plus qu'une voix fantomatique, perdue « dans la rumeur même de la langue », dans

ce qu'on ne saurait entendre vraiment mais que la littérature, dit-on, exorcise, et qui m'avait toujours rendue si sensible, en les lisant, à la voix des écrivains, laquelle ouvre en moi un abîme où je ne cesse de choir, devenue non pas tant un personnage que la dimension spectacle de cette voix

¹ « Mouvement », dans *Jours de lenteur*, p.45.

² « Les survivants », dans *Jours de lenteur*, p.42.

³ Richard Millet, *Le sommeil sur les cendres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010, p.19.

⁴ *Ibid.*, p.72 et 92.

⁵ *Ibid.*, p.61.

⁶ *Ibid.*, p.30.

*qui n'est, après tout, qu'une excroissance de l'écrit, ou quelque chose de plus monstrueux, encore, une existence entre les lignes, l'enfer de la marge, ou des métaphores, ou des interprétations réductrices, et désormais seule à mener cette existence-là, dans les siècles des siècles [...] définitivement seule et condamnée à errer dans ce qui est à présent et pour l'éternité une langue morte.*¹

La formule « dans les siècles et des siècles » donne immédiatement une coloration religieuse à ce discours, qui présente toutefois l'expérience métaphysique de l'accession à cette langue morte et à peine articulée, comme un destin tragique. Incarnation du conteur, dans ce récit à la première personne, Nada figurerait donc le destin de l'auteur, sa disparition dans la langue, « le transfert du corps mortel à celui de l'œuvre [et qui] se passe dans un silence qui est sans doute l'ultime, voire le seul secret de l'œuvre ». Tel pourrait ainsi être le sens ultime des épisodes scatologiques dans l'œuvre de Millet : l'excrétion non plus seulement comme image symbolique de la création, mais comme représentation physique, concrète de l'épuisement du sujet, de la disparition à soi et au monde, qui seule permet de cheminer vers la mort et la vérité. La littérature apparaît ainsi comme un dialogue avec soi-même « comme l'autre de soi, cette dimension sans site ni temps, ni même identité où, écrivant, je m'altère, suis menacé de disparition, m'absente dans l'espoir d'un retour à moi et enrichi de ce que j'aurai reçu d'autrui: une part de son mystère, de son amour, peut-être »². Dialogue qui se poursuit, d'une certaine manière, dans le récent *Éloge érotique de Richard M.*, signé Mariya Rylbalchenko, dans lequel Richard Millet n'est plus qu'un personnage, réduit à son initiale, Richard M., puis seulement R., et que la narratrice présente comme « l'ombre de [s]a solitude quasi monastique »³. C'est bien ainsi que se rêve Millet, écrivain oublié, fantôme silencieux, à l'image de l'écrivain Paul Travers, que sa famille attend en vain dans la pièce *Tombés avec la nuit*⁴, ou n'existant plus, comme Tarnac, que dans la parole d'autrui. Aspirant à une « vie "sans existence" »⁵, il s'exhibe pourtant plus que jamais à travers un corps physiquement palpable, corps glorieux et désirant, ou « dégradé »⁶ et souffrant, et n'appartient plus désormais à aucune école littéraire, mais à la simple « confrérie des déféquants »⁷. C'est par ce paradoxe que ses livres ne font presque plus de bruit, mais continuent de murmurer leur chant funèbre, tantôt majestueux et émouvant, tantôt monstrueux et irritant, à l'oreille des lecteurs qui veulent bien encore accepter de l'entendre, cette voix trop humaine où se mêlent les accents singuliers d'un écrivain et les discours formatés

¹ *Ibid.*, p.155.

² « L'échange solipsiste », p.107.

³ Mariya Rybalchenko, *op.cit.*, p.9.

⁴ Richard Millet, *Tombés avec la nuit*, L'Archange Minotaure, 2007.

⁵ Richard Millet, *Israël depuis Beaufort*, Paris, Les Provinciales, 2015, p.13.

⁶ *Étude pour un homme seul*, p.19.

⁷ *Ibid.*, p.29.

de l'extrême droite, qui nous donne à sentir l'odeur du soufre, quand ce n'est pas celle des excréments.

Conclusion

J'aime, je n'aime pas : cela n'a aucune importance pour personne ; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : mon corps n'est pas le même que le vôtre. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage distrait, se dessine peu à peu la figure d'une énigme corporelle, appelant complicité ou irritation.

Roland Barthes¹

L'obsession scatologique

La récurrence et la permanence des notations scatologiques dans l'œuvre de Richard Millet justifient l'évocation d'une forme d'obsession excrémentielle dont l'origine est double. Elle renvoie d'abord à une expérience corporelle intime : celle des maux de ventre enfantins, qui tiraient le garçon de son lit et ont rendu inoubliables ces heures de lecture passées aux cabinets ; celle des tourments de la création littéraire, qui se sont souvent traduits, pour Millet, par des douleurs intestinales et une sensation de nausée ; celle enfin de la maladie, de ce cancer qui l'a frappé en 2015 et qui, si l'on en croit la retranscription fictionnelle qu'il en propose dans *Étude pour un homme seul*, semble avoir été un cancer du côlon. D'un autre côté, l'intérêt pour ce thème relève aussi pour Millet d'une forme d'héritage littéraire, et son œuvre est saturée de références aux grands écrivains de la scatologie tels que le marquis de Sade, Victor Hugo, Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Georges Bataille, Robert Antelme, Marguerite Duras, Samuel Beckett ou encore Michel Tournier. Dans cette perspective, la mise en scène de l'excrémentiel relève d'une volonté que l'on peut qualifier de « réaliste », héritée de Rabelais ou de Montaigne, d'exhiber la nature physique de tout être humain dans ses pulsions vitales, mais aussi dans la déchéance qui le mène vers la mort. Comme chez Zola, elle participe d'une forme de témoignage sur un rapport au corps hérité des campagnes, mais elle révèle aussi une intention

¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, [1975], *Œuvres complètes*, tome IV (1972-1979), Paris, Seuil, 2002, p.692.

provocatrice et polémique, lorsqu'il s'agit de dénoncer, dans un style qui rappelle Bloy ou Céline, les travers de la société contemporaine.

Ces deux sources d'inspiration ont des implications opposées. À travers les maux de ventre qui l'assaillent depuis qu'il est enfant, Richard Millet relate l'expérience d'une déchirure. La souffrance physique qu'ils génèrent est sans cesse associée à un sentiment de mal-être, dont les formes ont évolué avec le temps, comme si sa condition infâmante d'être déféquant l'avait séparé d'autrui. Au manque d'amour parental éprouvé enfant a succédé un sentiment de marginalité dans les salles de classe où il fut élève, puis professeur, ou encore dans le monde de l'édition. Ses maux de ventre signalent ou symbolisent ainsi la difficulté pour Millet à aimer et à être aimé dans sa différence (Français à Beyrouth, Levantin en France, étudiant de droite à l'université de Vincennes, écrivain provincial à Paris), mais aussi la difficulté à devenir écrivain, à créer et à assumer un statut qui lui semble d'abord relever de l'imposture et prend le pas sur sa vie amoureuse et familiale. Dans sa dimension autobiographique, la scatologie est donc liée à l'isolement. À l'inverse, l'héritage littéraire scatologique offre à l'écrivain une ascendance et lui donne le sentiment de s'inscrire dans une lignée artistique, d'appartenir à une communauté de pensée.

La scatologie est donc ce qui lie cette double expérience de destruction et de recomposition habitant l'œuvre de Millet. À travers ses récits de fiction, ses textes autobiographiques ou ses essais, Millet ne cesse de clamer sa volonté d'être lui-même et d'affirmer son identité au travers d'un thème qui dit la souffrance et la décomposition, mais qui a fini aussi par tenir lieu de signature, de trait reconnaissable, au même titre que ces longues phrases sinueuses remplies de subordonnées et de digressions, ou d'autres réflexions devenues des *topoi* milletiens, comme le dégoût provoqué par une haleine chargée d'ail, le constat de la toute-puissance des femmes dans le début d'une relation amoureuse, ou l'inventaire des voyageurs massés sur le quai d'une station de métro ou dans un wagon de RER, destiné à illustrer l'effondrement civilisationnel dont la France serait victime. Ainsi l'on identifie trivialement un personnage de Millet à ce qu'il refuse de passer la nuit avec l'homme ou la femme aimée pour éviter la déconvenue que suscite le passage matinal aux toilettes. Paradoxalement, une source, ou une représentation de l'isolement de Millet et de sa déchirure intérieure, est donc devenu le ciment de son être. C'est que, pour l'écrivain, l'affirmation identitaire, en particulier la construction de son identité d'artiste, passe par l'opposition au reste du monde sur lequel il rejette, d'une certaine manière, l'accusation d'impureté, tout en revendiquant, d'un autre côté, une souillure qu'il brandit comme la preuve de son innocence. Ainsi, on l'a vu, la France décrite par Millet apparaît comme un corps malade en proie à la

décomposition, à la liquéfaction, qui se roule dans la fange du Spectacle, des droits de l'homme et de la fausse monnaie littéraire, et les écrivains corrompus par cette société décadente ne produisent plus que « de la merde ». Toutefois dans le même temps, Millet brandit le thème excrémental dans ses œuvres comme une souillure témoignant de son innocence, de sa sincérité, de son authenticité, de son appartenance à un ordre des choses et à une famille artistique qui place l'exploration du Mal physique et moral au cœur de sa démarche et s'oppose au fantasme d'hygiénisme et de transparence propres à nos sociétés occidentales.

La spiritualité apparaît comme la cheville permettant cet effet de bascule : la transformation de l'impureté en pureté, de l'infamie en gloire. Ainsi, on ne peut comprendre les textes de Millet et les contradictions qui l'habitent qu'à la lumière de sa pensée religieuse, nourrie de gnosticisme, d'augustinisme, de jansénisme et de mystique. Au cœur de l'œuvre milletienne se trouve le concept de *kénose*, qui conduit l'homme, selon saint Paul, à *se vider, se dépouiller de lui-même* afin de rejouer l'abaissement du Christ qui vécut comme un simple homme, et mourut comme un esclave. Cet évidement de soi constitue un accès privilégié à Dieu, et l'excrétion, comme épuisement du corps et expérience de l'humiliation, apparaît alors à Millet ainsi qu'à certains mystiques comme une voie privilégiée pour atteindre cette *sortie de soi* qu'est l'extase. L'abandon au Mal moral et l'acceptation de la damnation semble aussi parfois constituer aux yeux de Millet un moyen paradoxal de témoigner à Dieu un amour dénué de tout intérêt, cet *amour pur* que louaient François de Sales et Fénelon au XVIIe siècle. En associant, comme il le fait parfois, les excréments à la présence du Diable et les égouts à des bouches de l'Enfer, Millet fait de l'expérience du Mal et de l'humiliation physique des étapes nécessaires de la damnation comme rédemption, et ses personnages d'*innocents* sont des êtres qui ont abandonné leur corps et leur âme à toutes les vérités de l'existence. L'exaltation du négatif conduit logiquement, en réaction, à un rejet de toutes les valeurs pouvant apparaître « positives », à commencer par les idées démocratiques brandies depuis la Révolution française. Aussi Richard Millet n'a-t-il pas de mots assez forts pour dénoncer la défense des droits de l'homme, de l'égalité, le respect des différences, des minorités, la décolonisation ou encore l'accueil des réfugiés. Dans un renversement caractéristique de son style, il fait de ces valeurs une tâche venue souiller le corps pur d'une France aujourd'hui perdue, dont il décrit l'état au moyen de métaphores et d'invectives scatologiques. D'une certaine manière, c'est la vision mystique de Millet qui régit ses positions politiques et qui l'a fait passer d'un héritage scatologique « progressiste », nourri d'abord par les modèles de Victor Hugo, d'Emile Zola, de Georges Bataille ou de Samuel Beckett, à une scatologie pamphlétaire et réactionnaire, renvoyant désormais plus souvent à Léon Bloy ou à Louis-Ferdinand Céline.

En effet, à mesure qu'il a affirmé son identité chrétienne, Millet a affermi la critique de ses contemporains, approfondi l'intérêt qu'il portait au thème scatologique et par ces gestes, il a précipité un isolement qui semble avoir été autant souhaité que subi. En persistant dans ses débordements scatologiques, Millet se dirige en quelque sorte vers le choix de Robinson lorsqu'il s'abandonne à la souille, dans le roman de Michel Tournier, et qu'il expérimente ce que Gilles Deleuze a nommé un « monde sans autrui »¹ : un monde dépourvu de la présence possible d'autrui, où la grotte symbolise l'enfermement de l'homme en lui-même. Parallèlement, l'œuvre de Millet converge toujours plus vers l'autobiographie ; le monde, autrui y sont de plus en plus évoqués en ce qu'ils entrent en résonance avec l'auteur lui-même, lui permettant de mieux se connaître, de mieux cerner ses propres émotions, ses propres pensées. Les nouvelles, les romans, les essais même offrent certes des détours par la fiction ou la réflexion, mais Millet y parle avant tout de lui-même. Ainsi, ses personnages de fiction apparaissent presque toujours comme des doubles, tandis que l'expression du rejet du monde contemporain traduit finalement surtout les sentiments d'incompréhension et de rejet expérimentés par l'écrivain.

La modernité de l'antimoderne

Cette mise au ban, qui résulte notamment des deux « affaires » successives provoquées par la publication de *l'Éloge littéraire d'Anders Breivik*, puis de *Pourquoi la littérature de langue française est nulle*, ne fait que révéler l'isolement dans lequel se trouvait d'une certaine manière déjà Millet, de par la singularité de son œuvre. Quoiqu'il ait tenté, dans le cycle siomois, de se montrer « attentif aux événements minuscules du quotidien et aux marges invisibles »² que constituent les campagnes françaises moribondes, l'écrivain est loin de participer à ce « nouvel âge de l'enquête » récemment décrit par Laurent Demanze. Richard Millet paraît plus étranger encore à cette volonté de « réparer le monde » qui anime la littérature contemporaine, selon Alexandre Gefen³. Il reste en effet attaché à l'idée d'une littérature aristocratique s'assignant pour seul but l'élaboration d'un style et l'expression d'une

¹ Gilles Deleuze, « Michel Tournier et le monde sans autrui », dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969, p.350-372.

² Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2020, p.24.

³ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, « Les Essais », 2017

singularité. Ainsi pour lui, « "le *pourquoi* du monde" s'absorbe "dans un *comment écrire*" »¹. Il ne cesse, on l'a vu, de dénoncer la démocratisation du champ littéraire, dont les ateliers d'écriture sont à ses yeux la pire des manifestations. En rejetant la psychanalyse, en faisant le choix de l'excrémentiel, de la souillure, de la maladie, du négatif, il refuse à la littérature toute fonction communicationnelle, thérapeutique, ou même morale. Dans *Français langue morte*, paru en 2020, il critique d'ailleurs le livre de Gefen sans le nommer :

*Écrire, dès lors, c'est sortir de toute forme de « vivre ensemble » pour jouer la langue contre son usage « communicationnel », et aussi la maladie contre la bonne santé littéraire, et non en prônant une littérature qui ferait du bien, comme le soutenait récemment un universitaire collabo du Nouvel Ordre moral. Faire du Bien est, en littérature, le mode d'exclusion réciproque de l'éthique et de l'esthétique, qui donne libre cours au mensonge [...].*²

Pourtant, Millet exprime souvent, dans ses textes autobiographiques comme dans ses récits de fiction, la souffrance de se sentir enfermé en lui-même. Il a bien conscience aussi, parfois, des limites de sa théologie négative, comme en témoigne cet extrait tiré du *Journal* de 2002 :

*Ce qui m'accable, le plus souvent [...], c'est que ma « vision du monde » ait pour horizon non sa merveille mais sa fin (ma propre mort, aussi bien que la fin du temps) qui donne son poids de ténèbres à tout ce que j'envisage et espère – sans que l'espérance se détache vraiment, de façon impie, de la prémonition ou du fatalisme ; vision du monde à prendre ici dans un sens sensoriel et mystique : un idéal de la vision contradictoire qui débouche plus fréquemment sur l'enlèvement dans le désespoir que sur l'extase.*³

L'écrivain évoque ensuite les reflets dorés des feuilles qui « tremblent comme des pendeloques, dans le jardin d'en face », sans être capable d'en être émerveillé, si profondément séparé de cette beauté qu'il se « trouve renvoyé à [lui]-même, misérable »⁴. Dès lors, l'écriture, et en particulier l'écriture de l'excrémentiel – puisque la création est comparée, chez Millet, à l'excrétion – aura peut-être eu, malgré les dénégations de l'auteur, une fonction purgatrice. Elle révèle en tout cas une tentative de *sortir de soi*, à l'image de ces rares personnages pour qui l'excrétion permet la rencontre, la communication, comme ce couple, dans la nouvelle « Le soldat Rebeyrolle ». Malgré les souffrances qu'elle a suscitées, peut-être l'écriture a-t-elle joué pour Millet un rôle cathartique et réparateur, donnant à l'écrivain une raison de vivre et lui offrant un corps littéraire, certes soumis, lui aussi, aux souffrances et aux humiliations, mais capable de durer et de défier les dommages irréversibles du temps. On pourrait appliquer à Millet ces lignes, dans lesquelles Alexandre Gefen analyse l'attitude du poète Mallarmé, figure emblématique de l'hermétisme et d'un art qui se veut entièrement détaché du monde :

¹ *Ibid.*, p.21. Il reprend les formules employées par Roland Barthes dans « Écrivains et écrivains », [1960], dans *Essais critiques*, [1964], dans *Œuvres complètes, tome II* (1962-1967), Paris, Seuil, 2002, p.403-410.

² Richard Millet, *Français langue morte*, Paris, Les Provinciales, 2020, p.164.

³ Richard Millet, *Journal, tome III (2000-2003)*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020, 14/II 2002, p.214.

⁴ *Ibid.*

*L'impassibilité, la distance, l'intransitivité de l'art sont aussi des réponses à des traumas ; ce sont des solutions psychiques particulières où la représentation est sacrifiée symboliquement au profit d'une guérison spirituelle ou d'une bulle aseptisée protégée des contaminations du monde.*¹

Écrivain en quête de vérité, Millet prête d'ailleurs à la littérature un pouvoir d'élucidation ; sa désillusion n'est donc pas totale.

Par ailleurs, l'isolement dans lequel se trouve désormais Richard Millet ne doit pas faire oublier les liens thématiques ou stylistiques qui l'unissent à nombre de ses contemporains. Ses origines corréziennes, l'intérêt porté à la disparition des campagnes françaises et à ses figures silencieuses, l'amour porté aux mots et à leur étymologie, mais aussi la dette revendiquée à l'égard de William Faulkner le rapprochent, comme l'avait noté Sylviane Coyault, de Pierre Bergounioux et de Pierre Michon. En outre, son intérêt pour les *sordidissima* évoque l'*Albucius*² de Pascal Quignard, l'ancien maître, proche de Louis-René des Forêts, sensible lui aussi aux questions de la musique, du silence et du retrait. Le jeu de va-et-vient que Millet effectue sans cesse entre la fiction et l'autobiographie renvoie aussi au travail de son ami Jean-Benoît Puech et à son double Benjamin Jordane. Quant à sa tendance à confronter la réalité du monde et les résonances qu'elle peut avoir dans l'intimité de l'écrivain, elle suit une démarche qui n'est pas étrangère à Emmanuel Carrère. Toutefois, c'est peut-être surtout de Sylvie Germain qu'il faudrait aujourd'hui rapprocher Millet, car leur goût pour le fantastique et le légendaire, l'importance qu'ils accordent tous deux à la spiritualité et l'exigence littéraire dont ils font preuve suscitent bien des échos entre leurs œuvres³. Sur le plan des idées, Millet partage avec Michel Houellebecq une vision désabusée de la société contemporaine qui les mène tous deux à une critique du capitalisme mondialisé et de l'islam, tandis qu'il rejoint Renaud Camus dans sa dénonciation de l'immigration et dans la défense de la langue française.

Par ailleurs, et quoique son style aille à contre-courant des voix sèches et dépouillées prévalant dans nombre de productions contemporaines, le renouvellement des genres auquel participe Millet fait de lui un écrivain représentatif de son temps. En affirmant sa singularité et en plaçant au cœur de son œuvre une matière autobiographique, il illustre la tendance la plus notable de la littérature contemporaine, qui voit se développer toutes sortes de mises en scène de soi, depuis l'*autofiction* de Serge Doubrovsky jusqu'à l'*égolittérature* de Philippe Forest. Mêlant biographie et autobiographie, il contribue à créer le genre nouveau de la « fiction

¹ Alexandre Gefen, *op.cit.*, p.265.

² Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier n'ont pas manqué de le suggérer, dans leur ouvrage *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, [2005], 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p.101 et 133. *La Gloire des Pythre*, en particulier, rappelle *Le livre des nuits*.

biographique »¹ décrit par Dominique Viart et Bruno Vercier. Son roman *Ma vie parmi les ombres* pourrait en outre parfaitement s'inscrire dans la catégorie des « fictions critiques »² qui regroupe les fictions accueillant des discours empruntés à la critique littéraire, aux sciences sociales ou à la philosophie, jusqu'à brouiller l'ancienne distinction entre le roman et l'essai. Les livres de l'écrivain sont d'ailleurs ostensiblement nourris de ses lectures, et l'influence de Georges Bataille, de Marcel Proust, de Friedrich Nietzsche, René Girard ou Jean Baudrillard, pour ne citer qu'eux, est à tout moment manifeste. C'est que pour Millet, l'écriture, avant d'être excréation, est digestion. Ainsi par son immense culture livresque, musicale et cinématographique, contribue-t-il dans ses livres à transmettre un héritage artistique d'une très grande richesse. Écrivain-lecteur, il cultive une approche de la culture qui n'est ni un rapport classique d'imitation, ni un rapport moderne de rupture ; il participe pleinement de ce moment contemporain que Dominique Viart et Bruno Vercier proposent de nommer « lecture »³. Conscient des apories de l'avant-garde, qu'il ne rejette toutefois pas en bloc, Millet correspond assez bien au portrait que les deux critiques font de l'écrivain contemporain, qui « demeure attaché à la Littérature, souvent fasciné par elle, dans ses réussites anciennes comme dans ses fulgurances modernes » et pratique son art « comme un croyant qui a perdu la foi, avec une lucidité mêlée de nostalgie »⁴.

Malgré son rejet d'un style contemporain, qu'incarnent aujourd'hui des écrivains comme Annie Ernaux, François Bon ou Jean Echenoz, malgré l'apparent classicisme de son style et sa posture *fin de siècle*, Millet se situe finalement à « l'arrière-garde de l'avant-garde », incarnant « les modernes plus la liberté »⁵ jusqu'à devenir, peut-être, « la corde la plus tendue » de la modernité⁶ - l'usage persistant et dérangeant de la scatologie en est sans doute l'une des meilleures illustrations. Derrière les saillies polémiques sur la *culture* cédant la place au *culturel*, surgit la volonté de distinguer, comme le font Dominique Viart et Bruno Vercier, une littérature *consentante*, ou *concertante* – qui se contente d'appliquer des recettes narratives traditionnelles et de répondre au goût du temps, et une littérature *déconcertante* – seule à être

¹ *Ibid.*, p.103 et suivantes.

² *Ibid.*, p.279 et suivantes. Les deux auteurs notent : « Un vaste pan de la littérature contemporaine conçoit désormais l'espace fictionnel comme le lieu d'un dialogue avec les autres domaines de la pensée et de la réflexion : « J'espère qu'on ne pourra plus démêler fiction et pensée », s'exclame Quignard dans un entretien. [...] Bien des œuvres contemporaines renoncent dès lors à la fiction narrative *stricto sensu* au profit de textes beaucoup plus indécidables » (p.279)

³ *Ibid.*, p.271.

⁴ *Ibid.*, p.21.

⁵ Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005, p.444 et 447.

⁶ Pour reprendre la formule de Ponge que nous avons déjà citée, selon laquelle le classicisme serait « la corde la plus tendue du baroque ».

véritablement littéraire en ce qu'elle exprime la singularité d'un auteur qui envisage l'écriture comme une « activité critique », et dont le style est reconnaissable¹. Indéniablement, l'œuvre de Millet appartient à cette dernière catégorie car en convoquant l'excrémentiel, l'écrivain corrézien parvient à élaborer une écriture singulière, mais aussi susceptible d'aborder des questions psychologiques, historiques, morales, métaphysiques, politiques ou même stylistiques. Par ailleurs, l'excessive sévérité des jugements de valeur de Millet ne doit pas gommer l'intérêt de certaines questions soulevées. La mise en garde contre les risques ou les dérives d'une littérature contemporaine dont la langue serait simplifiée à l'extrême, contre les limites artistiques d'une écriture entièrement dédiée au *care*, au développement personnel ou au « Spectacle » a bien entendu sa place dans la réflexion littéraire d'aujourd'hui. En les abordant par le biais de métaphores concrètes, Millet parvient souvent à donner corps aux idées, dans une langue expressive dont l'outrance, lorsqu'elle ne révolte pas, a quelque chose de séduisant en ce qu'elle déborde des cadres établis.

L'imposteur ou le damné

Toutefois, si les mises en garde de Millet contre la simplification des formes et des idées ont pu être stimulantes, force est de constater que l'écrivain lui-même n'y a pas échappé. Ainsi, paradoxalement, c'est au nom de la nuance, du refus de tout dogmatisme, de toute forme de politiquement correct, que l'écrivain s'est progressivement enfermé dans une vision du monde très idéologique, déployant depuis la publication du *Dernier écrivain*, en 2005, une grille de lecture de plus en plus univoque et reconduite d'œuvre en œuvre de façon très systématique, à coup de formules répétées jusqu'au ressassement (la *décadence*, la *créolisation*, la *gnose des droits de l'homme*, le *totalitarisme mou*, l'*horizontalité*, l'*inversion générale des valeurs*, l'*apartheid volontaire*, *je suis en guerre*...). Ses constats désabusés l'ont petit à petit mené à faire de l'Amérique puis des immigrés, en particulier les immigrés musulmans, ses boucs-émissaires, avant de devenir lui-même, dans la tribune rédigée par Annie Ernaux et cosignée par cent-dix-huit écrivains, le bouc-émissaire du milieu littéraire parisien – triste ironie pour ce fin lecteur et admirateur de René Girard. Le recours à la scatologie lui-même peut aujourd'hui sembler, dans certains écrits, un *topos* éculé.

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op.cit.*, p.10-12. Viart et Vercier prennent d'ailleurs pour exemples de littérature déconcertante, les œuvres de Richard Millet, de François Bon, de Pascal Quignard et de Pierre Michon.

Ainsi, l'on peut estimer que les derniers livres de Millet témoignent d'une crise de la création – crise paradoxale en ce qu'elle se traduit par une production logorrhéique. Or, cet état de crise coïncide d'une certaine manière avec la fin de l'invention du corps de Richard Millet, ce corps littéraire qui semble s'être progressivement figé dans l'affirmation identitaire inaugurée dans *Le dernier écrivain*, en 2005, qui a fait de Millet un « blanc, mâle, "Français de souche", catholique, hétérosexuel »¹. Face à l'angoisse de liquéfaction qui paraissait menacer son être, et qu'ont exprimé tant de scènes de débâcle intestinale, l'écrivain s'est ainsi forgé une sorte de carapace, devenue plus rigide à mesure que l'isolement s'est accru. En se durcissant, l'être et les idées se sont simplifiés, laissant moins d'espace à l'indécision, au flottement nécessaires à toute création. Évelyne Grossman décrit bien ce phénomène dans son essai *La créativité de la crise* :

*Se « déprendre de soi », comme le dit Foucault, requiert de cesser de se prendre pour un sujet, doué d'une identité fixe, d'une intention d'œuvre arrêtée. La crise de la création surgit précisément quand le processus créateur s'immobilise en sujet. [...] Un risque en effet borde le mouvement même de toute création, celui de la calcification, de la pétrification progressive des processus en jeu. Il faut probablement être doué d'une énergie pulsionnelle extraordinairement plastique et malléable pour résister aux solidifications dans lesquelles les processus créateurs menacent toujours de se fixer. On connaît bien ces crispations où risque de se figer celui qui se prend pour un sujet créateur : schémas paranoïaques croyant déceler partout doublure et rapports de force, prises de pouvoir et vol des idées ou encore scénarios sadomasochistes inlassablement repris à l'identique.*²

Cette description trouve un écho particulièrement fort chez Millet, qui a adopté ces dernières années la posture du damné soucieux de rester lui-même, réaffirmant, non sans esprit de provocation, ses points de vue et ses thèmes les plus controversés. Or, pour reprendre la formule de Roland Barthes, écrire, « c'est ébranler le monde, y déposer une interrogation indirecte à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre »³.

Pendant longtemps, Millet a été cet écrivain qui interroge sans répondre ; il a même incarné, aux yeux de Dominique Viart et Bruno Vercier, l'archétype du romancier contemporain, habité par la « conscience du "dérisoire" », « l'exigence critique et le scrupule »⁴. Pour illustrer leur propos, Viart et Vercier citent la description que l'écrivain Sirieix, dans le roman éponyme, fait du « grand écrivain » Esquirol, dont il finit par avouer qu'il n'a pas vraiment existé mais, comme l'a montré Bruno Chaouat⁵, c'est surtout dans *L'angélus* et *Tarnac* que Millet explore véritablement le sentiment d'imposture. Le premier met en scène un

¹ Richard Millet, *Le dernier écrivain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005.

² Évelyne Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020.

³ Roland Barthes, *Sur Racine*, [1963], Paris, Points, « Essais », 2014.

⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op.cit.*, p.318.

⁵ Bruno Chaouat, « Millet l'imposteur », dans Fabrice Wilhelm (dir.), *Figures littéraires du mensonge*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2018, p.237-251.

compositeur reconnu qui se sent illégitime, tandis que Tarnac est un inconnu silencieux que tout le milieu de l'art parisien prend pour un influent critique. Les écrits autobiographiques de Millet montrent, on l'a vu, que ce sentiment d'imposture ne lui est pas étranger, et la façon dont il ridiculise le personnage et le style de Bugeaud dans *Une artiste du sexe* ont permis de montrer qu'il a parfois été capable d'autodérision. Ce sont de semblables moments de doute, de remise en question, dont nous avons livré quelques exemples au cours de notre étude, qui ont permis à l'œuvre de Millet de ne pas se « calcifier ». Ses écrits de fiction offrent d'ailleurs la voie à une plus grande variété de points de vue et permettent une forme de distance à l'égard des personnages ; leur écriture baroque, nourrie de régionalismes et de termes triviaux, contredit d'ailleurs le fantasme d'une langue pure et classique, que Millet exprime par ailleurs. Ces moments d'ironie, d'autocritique, de doute ou de contradiction n'ont pas totalement disparu – l'image dégradée qu'il offre de lui-même dans *Étude pour un homme seul* suffit à le prouver, mais ils se font plus rares. Son dernier recueil, *Humaine comédie*, en donne toutefois un nouvel exemple dans la nouvelle « Trompettes du paradis », qui réunit un vieux Siomois et une jeune Parisienne venue en Corrèze sur les traces de Bugeaud, l'homme et la femme se regardant dans une commune extase après avoir observé le lieu où, devant la vallée, l'écrivain « allait fienter, n'est-ce pas, comme il le raconte dans *Ma vie parmi les ombres* »¹, pendant que le vieil Orlianges lâche un vent, à quelques mètres d'eux. C'est peut-être dans ce genre de parodie grotesque que Millet laisse entrevoir la possibilité de rompre une fois encore le corps-carapace de l'écrivain réactionnaire pour sortir de lui-même et, se glissant dans la peau d'une femme d'âge mûr, offrir aux lecteurs la belle nouvelle « Baurel l'écrivain », qui la suit immédiatement, où il est question d'un écrivain... imposteur ! Telle semble être la seule démarche possible pour échapper à la répétition, celle qu'il observait avec déception en assistant à la représentation de *Styx*, la dernière œuvre de Giya Kancheli qu'il admirait tant et qui lui fit noter ces phrases programmatiques : « Comment se renouveler, ne pas s'imiter soi-même ? Comment rester à la hauteur ? Poursuivre l'expérience, relancer les dés, mettre le corps en jeu... »².

Une œuvre qui nous requiert

¹ Richard Millet, « Trompettes du paradis », dans *Humaine comédie*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2020, p.60.

² *Journal*, t.III, 3/X 2002, p.265.

Quant au critique, il se trouve lui aussi exposé à ce risque de calcification, en particulier face à une œuvre souvent irritante, qui invite à des jugements aussi définitifs que ceux qu'elle profère. Peut-on se contenter de faire de Millet un écrivain « fasciste » et cesser de le lire par conviction humaniste ? Je ne le crois pas. Il faut bien reconnaître que Millet a *fait œuvre* en élaborant, depuis la publication de son premier roman, *L'invention du corps de saint Marc*, en 1983, un corpus dont l'ampleur (plus de quatre-vingt titres) témoigne d'une vie consacrée à l'écriture. C'est d'abord le style de Richard Millet qui nous *requiert*, pour reprendre une expression chère à l'auteur, un style caractérisé par le souffle d'une phrase ample, solide mais sinueuse, invitant à de multiples échappées rendues possibles par l'enchâssement des subordonnées, les parenthèses, les digressions. La phrase milletienne ballote son lecteur au gré d'échos sonores et sémantiques, contredisant l'avancée linéaire de la fable ou du propos par d'incessantes analepses et variations. L'écrivain élabore ainsi une langue qui se réclame du classicisme et de la musique savante, mais qu'il place pourtant au service des réalités les plus triviales, intégrant souvent un vocable cru, des termes familiers, empruntés au patois ou à des langues étrangères, et c'est cette tension même entre la *pureté* syntaxique et l'*impureté* du sujet ou des mots qui fait la beauté et la singularité de l'écriture milletienne. Les *incipit* de *La gloire de Pythre* ou de *La fiancée libanaise* en offrent d'admirables exemples, en ce qu'ils présentent un contraste frappant entre la noblesse du phrasé et l'évocation brutale de la réalité physique de la mort comme décomposition des corps, l'alliance du sublime et de l'abject, qui n'est pas dépourvue d'humour¹, inspirant au lecteur l'admiration aussi bien que l'effroi. Voilà donc ce qui nous *requiert* chez Millet : l'exploration du mal, de la souffrance et du tragique humains, la beauté de l'immonde, dont l'esthétisation, ou du moins la stylisation de l'excrément paraît emblématique. C'est que la scatologie dit la mort dans la vie, l'aliénation comme la délivrance, la souffrance mais aussi la révolte. Renvoyant à ce *reste de terre* dont parlait Freud, elle fascine en ce qu'elle parvient à faire ressurgir le fond archaïque de l'homme et des sociétés. Sa plasticité, qui la rend propre à toutes sortes d'usages symboliques, est probablement l'un des éléments conférant aux grands textes de Millet une complexité qui les sauve des écueils dogmatiques. Ainsi, pour rendre justice à cette œuvre riche et méandreuse, il convient de l'envisager dans son entier, avec patience, et d'en apprécier la grandeur et les limites ; prêter l'oreille aux échos, aux contradictions, au bruissement des nuances plus qu'aux vitupérations ; accepter de suivre le chemin breux que son auteur a tracé en marquant ses livres du sceau de la scatologie, tout en prenant soin d'éviter les bouches de l'enfer.

¹ Voir le liminaire « En mars, ils se mettaient à puer considérablement » de *La gloire des Pythre* (p.11).

Bibliographie

I – Littérature et arts

■ Œuvres de Richard Millet¹

1. Corpus primaire

Romans et récits

La gloire des Pythre, Paris, P.O.L., 1995, [Gallimard, « Folio », 1997].

Lauve le pur, Paris, Paris, P.O.L., 2000, [Gallimard, « Folio », 2001].

Ma vie parmi les ombres, Paris, Gallimard, « Blanche », 2003, [« Folio », 2005].

Dévotions, Paris, Gallimard, « Blanche », 2006, [« Folio », 2008].

La confession négative, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009, [« Folio », 2010].

Le sommeil sur les cendres, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010.

La fiancée libanaise, Paris, Gallimard, « Blanche », 2011.

Étude pour un homme seul, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019.

Recueil de nouvelles

Sept passions singulières, Paris, P.O.L., 1985.

Textes autobiographiques

L'Orient désert, [Mercure de France, 2007], Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

Cahiers de Damas, Paris, Léo Scheer, 2018.

Essais

Le sommeil des objets : notes sur le rebut, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2016.

Pour Bernard Menez, Paris, Léo Scheer, 2017.

Paris bas-ventre : le RER comme principe évacuateur du peuple français, Paris, La Nouvelle Librairie, 2021.

¹ J'ai signalé les rééditions, dans lesquelles Richard Millet effectue souvent des corrections notables. L'édition indiquée sans crochet est celle que j'ai utilisée et à laquelle renvoient les notes.

Chroniques de blog¹

« La guerre continue », chronique n°13, 16 février 2015.

« L'attentat perpétuel », chronique n°24, 23 avril 2015.

« La France a chaud ! », chronique n°136, 22 juin 2017.

« Pourquoi les journalistes écrivent mal », chronique n°144, 24 septembre 2017.

2. *Corpus secondaire*

Romans et récits

L'invention du corps de saint Marc, Paris, P.O.L., 1983.

L'innocence, Paris, P.O.L., 1984.

La chambre d'ivoire, [P.O.L., 1989], Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

L'écrivain Sirieix, [P.O.L., 1992], Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

Le renard dans le nom, [2003], Paris, Gallimard, « Folio », 2004.

Le goût des femmes laides, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

Tarnac, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2010.

Intérieur avec deux femmes, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.

Une artiste du sexe, Paris, Gallimard, « Blanche », 2013.

Province, Paris, Léo Scheer, 2016.

Recueil de nouvelles

Corps en dessous, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007.

Théâtre

Tombés avec la nuit, L'Archange minotaure, « L'œil du souffleur », 2007.

Textes autobiographiques

L'amour mendiant : notes sur le désir, [P.O.L., 1996], Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », 2007.

Brumes de Cimmérie, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010.

Journal, tome I (1971-1994), Paris, Léo Scheer, 2018.

Journal, tome II (1995-1999), Paris, Léo Scheer, 2019.

Journal, tome III (2000-2003), Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020.

Essais

¹ Les chroniques ont été publiées entre le 4 décembre 2014 et le 6 mai 2017 sur le blog de Richard Millet. [En ligne] <https://richardmillet.wixsite.com/siteofficiel>. Elles ne sont plus accessibles.

Le sentiment de la langue, Paris, Champ Vallon, 1986.
Le sentiment de la langue II, Paris, Champ Vallon, 1990.
Le sentiment de la langue I, II, III, Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », 1993.
Le sentiment de la langue I, II, III, Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », nouvelle édition revue et augmentée, 2003.
L'opprobre : essai de démonologie, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008.
L'enfer du roman : réflexions sur la postlittérature, Paris, Gallimard, « Blanche », 2010.
Arguments d'un désespoir contemporain, Paris, Hermann, 2011.
Lettre aux Norvégiens sur la littérature et les victimes, Pierre-Guillaume de Roux, 2014.
Le corps politique de Gérard Depardieu, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014.
Sibelius : les cygnes et le silence, Paris, Gallimard, « Blanche », 2014.
Solitude du témoin : chronique de la guerre en cours, Paris, Léo Scheer, 2015.
Huppert et moi, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019.
Ma sœur vierge Emily Brontë, Paris, La Guêpine, 2019.
Français langue morte, suivi de *L'Anti-Millet*, Paris, Les Provinciales, 2020.

Livres d'entretiens

Fenêtre au crépuscule : conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Paris, La Table Ronde, 2004.
Harcèlement littéraire : entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécile, Paris, Gallimard, 2005.

3. *Corpus tertiaire*

Romans et récits

L'angélu, [P.O.L., 1988], Paris, Gallimard, « Folio », 2001.
Laura Mendoza, Paris, P.O.L., 1991.
L'amour des trois sœurs Piale, Paris, P.O.L., 1997, [Gallimard, « Folio », 1999].
Le cavalier siomois, [François Janaud, 1998], Paris, La Table Ronde, 2004.
La voix d'alto, Paris, Gallimard, 2001.
Intérieur avec deux femmes, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.
La nouvelle Dolorès, Paris, Léo Scheer, 2017.
Un sermon sur la mort, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2015.

Nouvelles

Le chant des adolescentes, Paris, P.O.L., 1993, [Gallimard, « Folio », 2008].
Cœur blanc, Paris, P.O.L., 1994, [Gallimard, « Folio », 2008].

Trois légendes, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013.

Jours de lenteur, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2016.

Rouge-gorge, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2018.

Textes biographiques ou autobiographiques

Cité perdue : Istanbul 1967-1995, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1998.

L'art du bref, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2006.

Petit éloge d'un solitaire, Paris, Gallimard, « Folio », 2007.

Eesti : notes sur l'Estonie, Paris, Gallimard, « Le sentiment géographique », 2011.

La voix et l'ombre, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2012.

« L'Être-bœuf », *Littératures*, n°63, 2010, p.167-182, [repris dans *L'Être-bœuf*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013].

Tuer, Paris, Léo Scheer, 2015.

Israël depuis Beaufort, Paris, Les Provinciales, 2015.

Un balcon à Beyrouth, [1994] suivi de *Beyrouth ou la séparation*, Paris, La Table Ronde, 2005.

Essais ou recueils d'articles

Le plus haut miroir, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.

Accompagnement, Paris, P.O.L., 1991.

Musique secrète, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004.

Pour la musique contemporaine, Paris, Fayard, 2004.

Le dernier écrivain, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005.

Place des Pensées : sur Maurice Blanchot, Paris, Gallimard, « Blanche », 2007.

Désenchantement de la littérature, Paris, Gallimard, 2007.

Lettre aux Libanais sur la question des langues, Paris, Furstemberg, 2009.

Fatigue du sens, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011.

Langue fantôme, suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.

De l'antiracisme comme terreur littéraire, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.

Esthétique de l'aridité, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2012.

Pour la musique contemporaine, Paris, Fayard, 2014.

Dictionnaire amoureux de la Méditerranée, Paris, Plon, 2015.

Déchristianisation de la littérature, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2018.

Broch ou le silence de la peinture, Ussel, Librairie Ventadour, 2019.

Textes pour la scène et livres d'art

Charlotte Salomon, précédé d'une Lettre à Luc Bondy, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014.

Sacrifice (sur des photographies de Silvia Seova), L'Archange Minotaure, 2006.

Articles et discours

- « Note sur la réforme de l'orthographe », *Recueil* n°17, 1990.
- Marc Fournier, rubrique « Humeurs », *Recueil*, n°26, 27 et 28, 1993.
- « Lettre à Philippe Sollers sur la haine et le diable », *L'Infini* n°113, Paris, Gallimard, 2011, p.89-95.
- « L'échange solipsiste », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.103-108.
- « Pourquoi me tuez-vous ? », *Le Point*, 12 septembre 2012.
- « Logique de guerre », chronique n°1, 4 décembre 2014.
- « La guerre continue », chronique n°13, 16 février 2015.
- « Nous autres croisés », chronique n°14, 28 février 2015.
- « Je ne suis pas Frenchie », chronique n°15, 1^{er} mars 2015.
- « Allocution pour la remise du prix André-Gide », le 9 avril 2015. [En ligne] <https://richardmillet.wixsite.com/siteofficiel/allocution-prix-gide>, consulté le 9 août 2021.
- « Bruno Dumont, cinéaste littéraire », *La Revue littéraire*, n°57, avril-mai 2015, p. 123-129.
- « Riposte nucléaire. Fantaisie dans le goût de Jonathan Swift », chronique n°39, 17 octobre 2015.
- « De bons américains », chronique n°45, 4 décembre 2015.
- « Mise au point », chronique n°47, 3 janvier 2016.
- « Pourquoi la littérature de langue française est nulle », *La Revue littéraire*, n°61, janvier/février 2016, p.1-9.
- « Une cabale des dévots », *La Revue des deux mondes*, février-mars 2016, p.67-73.
- « Pauvre France ! », chronique n°67, 18 juin 2016.
- « De Tell ez Zaartar aux banlieues d'Europe », chronique n°79, 15 août 2016.
- « Omar Sy et la décadence française », chronique n°80, 16 août 2016.
- « Le cannabis du peuple », chronique n°99, 5 octobre 2016.
- « Pour Sarah Halimi », chronique n°134, 5 juin 2017.
- « La France a chaud ! », chronique n°136, 22 juin 2017.
- « Barcelone, capitale du soleil et de la fête », chronique n°140, 18 août 2017.
- « Pourquoi les journalistes écrivent mal », chronique n°144, 24 septembre 2017.
- « L'Enfer n'existe pas », chronique n°160, 5 avril 2018.
- « Petites frappes », chronique n°161 du 14 avril 2018.

Entretiens

- « Passages, détours, mesures », entretien avec Yannick Haenel, *Recueil*, n°23-24, 1992, repris dans *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 1993, p.250-267.
- « Entretien de Brive », entretien avec Tristan Hordé, *Recueil*, n°25, 1992, repris dans *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 1993, p.241-249.

« Entretien avec Richard Millet », propos recueillis par Stéphane Giocanti et Michel de Seze, *L'Œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p.7-15.

« Un écrivain doit utiliser tous les registres de la langue », entretien avec Philippe Savary, *Le Matricule des Anges*, n°30, mars 2000, p.18-23.

« Lauve le pur, ce n'est pas moi... », entretien avec Jean-Luc Bertini, Laurent Roux et Sébastien Omont, *La Femelle du requin*, n°16, automne 2001.

« Richard Millet le fataliste », entretien avec Claire Striffling, propos recueillis le 13 octobre 2003, *Parutions.com*, novembre 2003. [En ligne] <https://www.parutions.com/pages/1-1-140-3787.html>, consulté le 3 août 2021.

« Le grand récit dont nous sommes habités », entretien avec Laurent Roux et Christian Casaubon, *La Femelle du requin*, n°22, hiver 2004.

Entretien avec Aline Mura-Brunel, dans Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Fiction /Non fiction XXI, 2004, p.273-283.

« Entretien avec Richard Millet », Jean-Yves Laurichesse, *Cahiers Claude Simon*, n°1, 2005, p.139-147.

« Comme une tentative pour aller au plus noir... », entretien avec Jean-Yves Laurichesse, *Littératures*, n° 63, 2010, p.157-166.

« Richard Millet et le Mal », entretien avec Jacques Henric, *Artpress*, juillet-août 2018, p.72-75.

Archives radiophoniques et sonores

« Le pays de Richard Millet », extrait de l'émission *Changement de décor* de Françoise Séloron, France Culture, 6 novembre 1997. [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/changement-de-decor-le-plateau-de-millevaches-22-3-questions-didentite-ou-lamour-flou-4-le-pays-de>, consulté le 5 août 2021.

« Écrire, écrire, pourquoi ? », entretien avec Laurence Plazenet à la bpi du Centre Pompidou le 8 novembre 2010. [En ligne] <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=3302#.VHRNuIuG-UJ/>, consulté le 3 août 2021.

Richard Millet invité du Magazine de Lionel Esparza, France Musique, 18 novembre 2014. [En ligne] <https://www.francemusique.fr/emissions/le-magazine/richard-millet-invite-du-magazine-18189>, consulté le 5 août 2021.

Archives audiovisuelles

Entretien avec Marc Fauvelle et Léa Salamé, I-Télé, 30 août 2012.

Entretien avec Jean-Pierre Elkabbach, « Bibliothèque Médicis », Public Sénat, vendredi 12 octobre 2012. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=9xzZklc4Ygs>, consulté le 6 août 2021.

« Richard Millet : le corps politique de Gérard Depardieu », 10 mai 2017. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=meesIliRh1g>, consulté le 6 août 2021.

« Cinéphiles avec Richard Millet », entretien cinéma avec Jacqueline de Roux, blogéléments, 6 décembre 2018. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=y0HFr0p8Nms>, consulté le 10 août 2021.

« La littérature en France depuis 1980 », leçon inaugurale, 21 janvier 2019. [En ligne] Première partie : <https://www.youtube.com/watch?v=Cc4KN6c-MFc> ; Deuxième partie : <https://www.youtube.com/watch?v=Cc4KN6c-MFc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2-ymD9hqzDu-ZDNTWQv6Owm-rQw1xQOZDISIxDKC6TzaKj4Pqf9JbOwv0>, consultés le 7 août 2021.

4. Autres textes de Richard Millet

L'accent impur, Dar An-Nahar [Beyrouth], 2000.

Autres jeunes filles (illustrations d'Ernest Pignon-Ernest), Brive, François Janaud, 2000 ; Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2008.

Cinq chambres d'été au Liban, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2010.

Gesualdo, Paris, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin », 2011.

Printemps syrien, Paris, Ducasse et Destouches, 2012.

Sous la nuée, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2014.

Chrétiens jusqu'à la mort, Beyrouth, L'Orient des livres, 2014.

▪ Littérature « scatologique »

ANTELME Robert, *L'espèce humaine*, [1957], Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

ARTAUD Antonin, « La recherche de la fécalité », Dossier de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, [1947], *Œuvres complètes*, tome XIII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1974.

BATAILLE, *Le bleu du ciel*, [1957], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1991.

BATAILLE Georges, *La structure psychologique du fascisme*, [1933], Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

BATAILLE Georges, « L'Abjection et les formes misérables », [1934], dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1970, p.217-221.

BATAILLE Georges, « Attraction et répulsion. II. La structure sociale », exposé prononcé devant le Collège de sociologie le 5 février 1938, dans Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1995, p.143-168.

BATAILLE Georges, « Le bas matérialisme et la gnose », [1930], *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, 1970, p.220-226.

BECKETT Samuel, *Molloy*, [1951], Paris, Minuit, 1982.

BECKETT Samuel, *Malone meurt*, [1951], Paris, Minuit, 2004.

BLOY Léon, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, [1884], dans *Œuvres*, vol.II, Paris, Le Mercure de France, 1964.

BLOY Léon, *Le mendiant Ingrat et L'invendable*, dans *Journal*, vol.I, Paris, Bouquins Éditions, 1999.

BLOY Léon, *Le Pal et Je m'accuse...*, [1885 et 1900], dans *Œuvres*, vol.IV, Paris, Le Mercure de France, 1965.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, [1932], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, [1937], dans *Écrits polémiques*, Régis Tettamanzi (éd.), Québec, Editions Huit, 2012.

DURAS Marguerite, *La douleur*, [1985], Paris, Gallimard, « Folio », 1993.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998 et *Correspondance*, t.II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

GOURMONT Rémy de, *Le latin mystique*, [1892], Paris, Les Belles Lettres, « Essais », 2010.

HUGO Victor, *Les Misérables*, [1862], Paris, Gallimard, « Folio », 1999.

KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, [1984], traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

MONTAIGNE Michel de, « De la vanité », *Essais*, III, 9, [1588], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1967.

PRIGENT Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991.

PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, [1918], Paris, Gallimard, « Pléiade », 1987.

QUIGNARD Pascal, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990.

RABELAIS François, *Le Quart Livre*, [1522], Genève, Droz, 1947.

RABELAIS François, *Gargantua*, [1534], Paris, Seuil, « Points », 1996.

RIMBAUD Arthur, « Accroupissements » et « Oraison du soir », dans *Poésie : Une saison en enfer. Illuminations*, Paris Gallimard, « Poésie », 1999.

RYBALCHENKO Mariya, *Éloge érotique de Richard M.*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2020.

TOURNIER Michel, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.

ZOLA Emile, *La terre*, [1887], Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2006.

Film

PASOLINI Pier Paolo, *Salò ou les Cent vingt journées de Sodome*, 1975.

■ Autres textes littéraires cités

ARTAUD Antonin, *Fragments d'un journal d'enfer, L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, « NRF », 1968, p.117-127.

BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, [1943 et 1954], Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

BATAILLE Georges, *La part maudite*, [1949], *Œuvres complètes*, t.VII, Paris, Gallimard, 1976, p.17-179.

- BATAILLE Georges, *La souveraineté*, [1953-1954], *Œuvres complètes*, t.VIII, Paris, Gallimard, 1976, p.243-456.
- BAUDELAIRE Charles, « L'Étranger », « Assommons les pauvres ! », dans *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, [1869], Paris, Gallimard, « Poésie », 1973.
- BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu*, [1887], dans *L'œuvre de Charles Baudelaire*, Paris, Le Club français du livre, 1951, p.1447-1479.
- BOILEAU Nicolas, *Art poétique*, [1674], dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1985.
- BOSSUET, *Sermons. Le Carême du Louvre*, [1662], Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001.
- CAILLOIS Roger, « L'ambiguïté du sacré », exposé du mardi 15 novembre 1938, dans Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1995, p.34-402.
- CAMUS Albert, *L'Étranger*, [1942], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- CAMUS Renaud, *La campagne de France : Journal 1994*, Paris, Fayard, 2000.
- CAMUS Renaud, *Décivilisation*, Paris, Fayard, 2011.
- CAMUS Renaud, *Septembre absolu : Journal 2011*, Paris, Fayard, 2012.
- CHATEAUBRIAND François-René, *Mémoires d'Outre-tombe*, [1848], Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2003-2004.
- COCTEAU Jean, *L'ange Heurtebise*, Paris, Stock, 1925.
- COCTEAU Jean, *Orphée*, Paris, Stock, 1926.
- DEGUY Michel, *La raison poétique*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 2000.
- DES FORÊTS Louis-René, *Le Bavard*, [1946], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1973.
- DOUBROVSKY Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *L'intermède romain, Histoires déplaisantes*, [1963], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1988.
- ERNAUX Annie, *La place*, [1983], Paris, Gallimard, « Folio », 1986.
- FAULKNER William, *Treize histoires*, [1931], traduit de l'américain par R.-N. Raimbault et Ch.-P. Vorce, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.
- GOMBROWICZ Witold, *Journal, tome I (1953-1958)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.
- GONCOURT Edmond et Jules, « Préface », *Germinie Lacerteux*, [1865], Paris, Flammarion, « GF », 1990.
- GRACQ Julien, *La littérature à l'estomac*, Paris, Corti, 1950.
- HUGO Victor, *Choses vues (1830-1848)*, [1887 et 1900], Paris, Gallimard, « Folio classique », 1997.
- HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours*, [1884], Paris, Gallimard, « Folio », 1977.
- JAMES Henry, *Le tour d'écrou*, [1898], traduit de l'anglais par Janine Lévy, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio », 1987.

JOUHANDEAU, *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, [1934, 1936 et 1941], Paris, Gallimard, « Quarto », 2006.

KERANGAL Maylis de, *À ce stade de la nuit*, Paris, Gallimard, 2015

KLOSSOWSKI Pierre, *Le bain de Diane*, [1956], Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.

LEIRIS Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », dans *L'âge d'homme*, [1946], Paris, Gallimard, « Folio », 1973.

MAISTRE Joseph de, *Considérations sur la France*, [1796], dans *Écrits sur la Révolution*, Paris, PUF, 1989.

MAISTRE Joseph de, *Soirées de Saint-Pétersbourg*, dans *Œuvres*, Paris, Bouquins, 2007.

MURAY Philippe, *L'empire du Bien*, [1991], Paris, Les Belles Lettres, 2010.

MAUPASSANT Guy de, *Une vie*, [1883], Paris, Le Livre de Poche, 1983.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, [1761], Paris, Flammarion, « GF », 2018.

PASCAL Blaise, *Pensées*, [1669], Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 2004.

PONGE Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1965.

RACINE Jean, *Britannicus*, [1669], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000.

QUIGNARD Pascal, *Le vœu de silence : essai sur Louis-René des Forêts*, [1980], Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005.

SHAKESPEARE William, *The tragedy of MacBeth*, [1623], dans *William Shakespeare complete works*, London, The Royal Shakespeare Company / Macmillan, 2008.

■ Archives radiophoniques

GOULD Glenn, « The Idea of North », 1967. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ry5MUnZoeGI>, consulté le 6 août 2021.

II – Critique littéraire

■ Sur Richard Millet et son œuvre

Ouvrages et recueils d'articles

COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

LAURICHESSE Jean-Yves, *Richard Millet : l'invention du pays*, Amsterdam - New York, Rodopi, « Faux-Titre », 2007.

LAURICHESSE Jean-Yves (dir.), « Richard Millet », *Littératures*, n° 63, 2010.

PÉLISSIER Vincent, *Autour du Grand Plateau (Pierre Bergounioux, Alain Lercher, Jean-Paul Michel, Pierre Michon, Richard Millet)*, Tulle, éditions des Mille Sources, 2002.

MORZEWSKI Christian (dir.), *Richard Millet : la langue du roman*, Arras, Artois presses université, « Etudes littéraires », 2008.

MORZEWSKI Christian (dir.), « Richard Millet : *La Gloire des Pythre, Lauve le pur, Ma vie parmi les ombres* », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012.

RAMBAUD Mathias (dir.), *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015.

RENGERVÉ Muriel de, *L'affaire Richard Millet : critique de la bien-pensance*, Paris, Jacob-Duvernet, 2013.

Richard Millet, Paris, Léo Scheer, « Écrivains d'aujourd'hui », 2016.

Thèses

BEN NEJMA Nour El Houda, *Le temps en métamorphose dans les œuvres de Richard Millet: "La Gloire des Pythre", "Lauve le pur", "L'Amour des trois sœurs Piale" et "Ma vie parmi les ombres"*, Guy Larroux et Amor Seoud (dir.), Université de Toulouse 2 et Université du Centre (Sousse, Tunisie), 2015.

DELASSUS Laëtitia, *L'écriture narrative de Pierre Michon et Richard Millet : Vies minuscules, La Grande Beaune et la Gloire des Pythre, L'Amour des trois soeurs Piale : étude comparative*, Jean-Pierre Moussaron (dir.), Université de Bordeaux 3, 2006.

DIKA Hala, *Le Liban de Richard Millet : entre mémoire et imagination*, Jean-Yves Laurichesse (dir.), Université Toulouse Le Mirail, 2013.

DRENGUBIAK Ján, *Richard Millet, du personnel vers l'universel*, Prešov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Zuzana Malinovska-Salamonova et Sylviane Coyault (dir.), Université de Clermont-Ferrand 2, 2012.

LTAIF Rachel, *Le mythe de l'enfance dans l'œuvre de Richard Millet*, Jean-Yves Laurichesse (dir.), Université Toulouse Le Mirail, 2013.

Articles scientifiques et littéraires

- BERGOUNIOUX Pierre, « Une prose noire », *L'Œil de bœuf*, n°11, novembre 1996, p.19-22.
- CHAOUAT Bruno, « Colère de Richard Millet », dans Martine Boyer-Weinmann et Jean-Pierre Martin (dir.), *Colères d'écrivains*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p.243.
- CHAOUAT Bruno, « Céline, fossoyeur des lettres ? », 25 février 2012. [En ligne] http://www.mouvement-transitions.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=510:celine-fossoyeur-des-lettres&catid=44:intensites-beaute&Itemid=299, consulté le 7 août 2021.
- CHAOUAT Bruno, « Rhapsodie sur le thème de l'idiotie », dans Mathias Rambaud, *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.63-77.
- CHAOUAT Bruno, « Millet l'imposteur », dans Fabrice Wilhelm, Besançon (dir.), *Figures littéraires du mensonge*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2018, p.237-251.
- CHAUDIER Stéphane, « Les Piale et les Pythre entre amour et fierté : Millet éducateur », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.21-35.
- COYAULT Sylviane, « La soupe et autres cuisines de Richard Millet », *Littératures*, n° 63, 2010, p.9-18.
- DUCAS Sylvie, « La Bibliothèque-cénotaphe de Richard Millet : posture de l'écrivain en nouveau moraliste ? », *Littératures*, n°63, 2010, p.19-36.
- HAENEL Yannick, « La trilogie noire de Richard Millet », *L'Œil de bœuf*, n°11, novembre 1996.
- JACKSON Alan, « Le récit des origines. *David Copperfield* et *Ma vie parmi les ombres* », dans Mathias Rambaud, *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.171-188.
- JAFFRIN Ivan, « L'affaire Richard Millet ou la critique radicale de la société multiculturelle », *CONTEXTES*, Varia, 31 octobre 2015. [En ligne] <http://journals.openedition.org/contextes/6100>, consulté le 03 août 2021.
- JOURDE Pierre, « Pourquoi je n'aurais pas signé le texte d'Annie Ernaux », [14 septembre 2012], dans *La culture bouge encore*, Paris, Hugo Doc, 2016, p.63-70.
- LAMONTAGNE Marie-Andrée, « Le savoir de la langue », *Littératures*, n°63, 2010, p.61-69.
- LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, « L'espace romanesque de Richard Millet, un manifeste antimoderne ? », dans Christian Morzewski, *Richard Millet : la langue du roman*, Arras, Artois presses université, « Etudes littéraires », 2008, p.17-31.
- LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, « Corporéités, gestualités, espaces dans *Lauve le pur* », *Littératures*, n°63, 2010, p.37-46.
- LARROUX Guy, « Glorieuse idiotie », *Littératures*, n°63, 2010, p.85-100.
- LAURICHESSE Jean-Yves, « Richard Millet ou la littérature même », dans Mathias Rambaud, *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.51-62.
- MALINOVSKÁ Zuzana, « Un français écrit pur ? Le bruissement du français parlé dans l'écriture de Millet », *Verbum Analecta Neolatina VIII/2*, 2006, p.328. [En ligne] <http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/8-2-05.pdf>, consulté le 9 août 2021.

- MALINOVSKÁ Zuzana, « Richard Millet : " Le style est bien le refuge de la vérité" », *Jazyk a kultúra*, cislo 1/2010.
- MEIZOZ Jérôme, « Richard Millet : le scénario Céline », dans Pascal Durand et Sarah Sindaco (dir.), *Le discours néo-réactionnaire*, Paris, CNRS Editions, 2015, p.281-295.
- MORZEWSKI Christian, « Richard Millet, langue du roman et roman de la langue », dans Christian Morzewski (dir.), *Richard Millet : la langue du roman*, Arras, Artois presses université, « Etudes littéraires », 2008, p.9-15.
- MORZEWSKI Christian, « *Lauve* l'impur ou la question de la modernité », *Littératures*, n°63, 2010, p.101-110.
- NARDOU-LAFARGE Elisabeth, « La gloire du dernier. De *La gloire des Pythre* au cycle romanesque », *Etudes françaises*, volume 45, n°3, 2009, p.41-56.
- PIEDEVACHE Philippe, « Richard Millet : nationalisme et/ou francité », *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial | 2010, mis en ligne le 16 juin 2018. [En ligne] <http://journals.openedition.org/carnets/5162> ; DOI : 10.4000/carnets.5162, consulté le 5 août 2021.
- PIEDEVACHE Philippe, « Posture polémique de Richard Millet », *Carnets*, Première Série - 3 Numéro Spécial | 2011, mis en ligne le 19 juin 2018. [En ligne] <http://journals.openedition.org/carnets/6424>, consulté le 5 août 2021.
- PLAZENET Laurence, « Voix de l'ombre et du néant : la littérature du grand siècle dans l'œuvre de Richard Millet », *Littératures*, n°63, 2010, p.37-60.
- PLAZENET Laurence, « Capotes et kalachnikovs », dans Mathias Rambaud, *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.79-147.
- POIRIER Jacques, « *Anus mundi* ou le glas des Pythre », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.11-20.
- PROGUIDIS Lakis, « 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, p. 111-140.
- RAMBAUD Mathias, « La distance, l'adresse et la prière : figures de l'intransitivité chez Richard Millet », dans Mathias Rambaud (dir.), *Lire Richard Millet*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015, p.247-261.
- THOIZET Évelyne, « L'enchevêtrement secret des histoire non encore racontées », *Littératures*, n°63, 2010, p.71-84.
- THOIZET Évelyne, « Répétitions, variations et reprises dans *Ma vie parmi les ombres* », *Roman 20-50*, n°53, juin 2012, p.91-102.
- THUMEREL Fabrice, « Une *Nausée* antimoderne : *Lauve le pur* ou la *confession négative* d'un Autre du siècle », *Littératures*, n°63, 2010, p.47-62.
- VIART Dominique, « Portraits du sujet / fin de 20^{ème} siècle ». [En ligne], <https://remue.net/cont/Viart01sujet.html>, consulté le 5 août 2021.

Articles de presse

GUICHARD Thierry, « Champ Vallon : de Recueil en recueils », interview de Patrick Beaune, *Le Matricule des Anges* n°11, mars-mai 1995, p.8-9.

CAVIGLIONI David, « Millet fait de la littérature, pas de la politique », entretien avec Alexis Jenni, *Le Nouvel Observateur*, 3 septembre 2012.

CAVIGLIONI David, « Richard Millet, le kamikaze », *Le Nouvel Observateur*, 5 septembre 2012.

CHAOUAT Bruno, « La littérature, c'est le grand remplacement du monde », *Le Point*, 18 mars 2019.

ERNAUX Annie, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, 10 septembre 2012.

GANDILLOT Thierry, « Richard Millet sur un plateau », *L'Express.fr*, 18 septembre 2009. [En ligne] https://www.lexpress.fr/culture/livre/richard-millet-sur-un-plateau_819027.html, consulté le 10 août 2021.

GARCIN Jérôme, « Breivik prix Goncourt ? », *Le Nouvel Observateur*, 17 août 2012.

GIESBERT Franz-Olivier, « Richard M, le maudit », *Le Point*, 22 janvier 2009.

KAPRIËLIAN, « Richard Millet : la banalisation de l'idéologie d'extrême droite », *Les Inrockuptibles.fr*, 19 septembre 2012.

LANCELIN Aude, « Richard Millet, tragédien et martyr », *Marianne*, 15 septembre 2012.

LAUNET Edouard, « Richard Millet : soldat perdu », *Libération*, 5 septembre 2012.

LE CLÉZIO Jean-Marie, « La lugubre élucubration de Richard Millet », *Le Nouvel Observateur*, 7 septembre 2012.

LITTELL Jonathan, « Cho Seung-hui, ou l'écriture du cauchemar », *Le Monde*, 21 avril 2007.

■ Sur la scatologie et l'abjection

Ouvrages et recueils d'articles

« Grivoiserie, pornographie, scatologie », *Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, n°21, juin 2011.

BENHAÏM André et LANTELME Michel (dir.), « Petits coins, lieux de mémoire », *Revue des Sciences Humaines*, n°261, 1/2001.

DOUBROVSKY Serge, *La place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, [1974], Grenoble, Ellug, 2000.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

LOZIER Claire, *De l'abject et du sublime : Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2012.

MONCELET Christian (dir.), « Rires scatologiques », *Humoresques* n°22, juin 2005.

PERSELS Jeff et GANIM Russell (dir.), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art : Studies in Scatology*, New York, Routledge, 2004.

RICHARD Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Paris, Verdier, 1980.

Mémoires et thèses

ARAMA Fanny, *Portrait du polémiste en artiste : pratiques et enjeux de l'écriture polémique dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly et de Léon Bloy (1848-1917)*, Paule Petitier (dir.), soutenue le 22 septembre 2020 à l'Université de Paris.

BORAGNO Valentin, *La scatologie dans la trilogie beckettienne*, Université Paris III, Master 1, 2006. [En ligne] https://www.memoireonline.com/02/13/6934/m_La-scatologie-dans-la-trilogie-beckettienne.html, consulté le 3 août 2021.

Articles et chapitres d'ouvrages

BAKHTINE Mikhaïl, « Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais », dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [1970], chapitre IV, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p.366-432.

BARTHES Roland, « Sade I » et « Sade II », dans *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p.19-40 et p.125-175.

BENHAÏM André, « Trous de mémoire : les passages secrets de Marcel Proust », *Revue des sciences humaines*, n°261, janvier-mars 2001, p.181-201.

CHAOUAT Bruno, « Ce que chier veut dire (Les *ultima excreta* de Robert Antelme) », *Revue des Sciences humaines* n°261, janvier-mars 2001, p.147-162.

CORNILLE Jean-Louis, « ...&... ? (L'Hérésiaque chie) », *Revue des Sciences Humaines*, n°261, janvier-mars 2001, p.13-35.

DAUDET Léon, *Au temps de Judas : souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1908*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1920.

DELON Michel, « L'obsession anale de Sade », *Annales historiques de la Révolution française*, n°361, 2010/3, p.131-143.

DUFFY Helena, « Max Aue, un nazi peu typique ? L'abjection comme moteur de la Shoah : une lecture kristevienne des *Bienveillantes* », dans Murielle Lucie Clément, (dir.), *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, Cambridge OpenBook Publishers, 2010, p.299-316.

ÉVRARD Franck, « Scatographies dans le théâtre français contemporain (Genet, Beckett, Vinaver) », *Littérature*, n°89, 1993, p.17-32.

GABAUDE Florent, « Des vents, des torcheceuls, des feuilles volantes, l'allégorisation de la scatologie dans l'Allemagne de Luther à Andreas Gryphius », *Humoresques*, n°22, juin 2005, p.29-46.

GOURFINKEL Nina, « Les thèmes scatologiques en littérature », *Le Courrier d'Épidaure, revue médico-littéraire*, n°9, novembre 1936, p.26-37 (I), et n°10, décembre 1936, p.51-59 (II).

LESTRINGANT Franck, « Des hauts lieux aux "retraits" », *Revue des Sciences Humaines*, n°261, janvier-mars 2001, p.65-100.

- LEVRON Pierre, « Mélancolie et scatologie : de l'humeur noire aux vents et aux excréments », *Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, n°21, juin 2011, p.72-88
- LOSKOUTOFF Yvon, « Un étron dans la cornucopie : la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1995/6, n°95, p.906 à 932.
- MAVRIKAKIS Catherine, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, n°94, octobre-novembre-décembre 2011, janvier 2012, p.30-32.
- MAYOUX Jean-Jacques, « *Molloy*, un événement littéraire – une œuvre », post-face à Samuel Beckett, *Molloy*, Minuit, Paris, 1951/1982, p.243-276.
- MONTORSI Francesco, « Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique », *Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, n°21, juin 2011, p.35-54.
- PERRY Edith, « Rêves et fantasmes dans *Les Bienveillantes* », dans Murielle Lucie Clément, (dir.), *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, Cambridge OpenBook Publishers, 2010, p.125-139.
- PERSELS Jeff et GANIM Russell, « Scatology, the Last Taboo: Introduction to Fecal Matters in Early Modern Literature and Art », dans *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*, New York, Routledge, 2004, p.XIII-XXI.
- RENAUD Michel, « Lire aux cabinets », *Humoresques* n°22, Paris, juin 2005, p.83-92.
- SANDRA-FAYSSSE Agnès, « Quand le pot de Zola "bouille" », *Humoresques*, n°22, juin 2005, p.119-141.
- SOLLERS Philippe, « Introduction aux lieux d'aisance », Paris, *Tel Quel*, n°2, été 1960, p.84-90.
- SWEEDLER Milo, « Lieux sacrés », *Revue des Sciences Humaines*, n°261, 1/2001, p.51-64.
- TON-THAT Thanh-Vân, « Le rire scatologique chez Proust », *Humoresques* n°22, Paris, juin 2005, p.73-81.
- VAN WESEMAEL Sabine, « À propos des corps liquides », dans Murielle Lucie Clément, (dir.), *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, Cambridge OpenBook Publishers, 2010, p.317-330.

Iconographie

- GILL, « À quoi M. Zola perd son temps », *La Petite Lune*, avril 1879. Fonds Céard, carton n°5, Paris, Cabinet des estampes du musée Carnavalet.
- LENEPVEU Victor, *Le roi des porcs* (planche n°4 de la série *Le Musée des horreurs*), 1899/1900, Paris, Musée des armées.

■ Histoire et théorie littéraire générale

1. Théorie littéraire

Essais

- ANGENOT Marc, *La parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Seuil, « Points Essais », 1972.
- BAYARD Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.
- DECOUT Maxime, *En toute mauvaise foi : sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, 2018.
- GROSSMAN Évelyne, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020.
- MACÉ Marielle, *Styles : critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016.
- RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, « Les Essais », 1999.
- SAÏD Edward, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, traduit de l'américain par Michelle-Viviane Tran Van Khai, Paris, Actes Sud, 2012.

Articles et préfaces

- BARTHES Roland, « Écrivains et écrivains », [1960], dans *Essais critiques*, [1964], dans *Œuvres complètes, tome II (1962-1967)*, Paris, Seuil, 2002, p.403-410.
- COLLOT Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n°47, 1988, p.79-91.
- POULET Georges, Préface à Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert* [1954], Paris, Points, « Points Essais », 1990, p.9-12.

2. *Histoire littéraire*

Essais et recueils d'articles

- BART Elisabeth, *Les incandescentes : Simone Weil, Cristina Campo, Maria Zambrano*, Paris, éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2019.
- BARTHES Roland, *Sur Racine*, [1963], Paris, Points, « Essais », 2014.
- BONNEFOY Yves, *La poésie et la gnose*, Paris, Galilée, « Lignes Fictives », 2016.
- CASTIGLIONE Agnès et VIART Dominique (dir.), *Michon*, Cahier de l'Herne n°120, Paris, l'Herne, 2017.
- COMPAGNON Antoine, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.
- DAVID Angie, *Réprouvés, bannis, infréquentables*, Paris, Léo Scheer, 2018.
- DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2020.

- FINKIELKRAUT Alain, *Le mécontemporain : Peguy, lecteur du monde moderne*, Paris, Gallimard, « NRF », 1992.
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Corti, « Les Essais », 2017.
- GLAUDES Pierre et RABATÉ Dominique, *Puissances du Mal*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- GROSSMAN Évelyne, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004.
- HOLLIER Denis, *Le Collège de Sociologie : 1937-1939*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1995.
- LITTELL Jonathan, *Le sec et l'humide : une brève incursion en territoire fasciste*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2008.
- MAINGUENEAU Dominique, *Contre saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.
- MARTY Éric, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, 2011.
- MARX William, *L'adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 2005.
- MURA-BRUNEL Aline, *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, New York, Rodopi, 2004.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- SIGANOS André, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, « Ecriture », 1999.
- SURYA Michel, *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*, [1992], Paris, Gallimard, « Tel », 2012.
- THEWELEIT Klaus, *Fantasmalogies, [Männerphantasien, 1977-1978]*, traduit de l'allemand par Christophe Lucchese, Paris, L'Arche, 2016.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, [2005], 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008.

Articles et chapitres

- BESSARD-BLANQUY Olivier, « Du déclin des lettres aujourd'hui », *Fabula-Lht*, n°6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/bessart-blanquy.html>, consulté le 6 août 2021.
- BLANCKEMAN Bruno, « Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel », *Cahiers de recherche sociologique*, n°26, 1996, p.103–113. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1002344ar>, consulté le 3 août 2021.
- EINFALT Michael, « La critique littéraire de "L'Action française" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, n°59. p. 303-319
- GEFEN Alexandre, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html>, consulté le 3 août 2021.
- GÉRAUD Jacques, « Marcel Proust à Mme Julia Kristeva », *Recueil*, n°31, juin-août 1994, p.49-54.

GLAUDES Pierre, « Naissance du mal moderne : éléments d'une redéfinition entre Lumières et Romantisme », *Puissances du Mal*, p.11-30.

MARTY Éric, « René Char et la question de l'image », *Pardès*, n°39, 2005, p.59-70.

MARTY Éric, « Gide et les "classiques" », *Fabula.fr*, 2005. [En ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?Gide_et_les_%22classiques%22, consulté le 10 août 2021.

MICHEL Jean-Paul (dir.), *Bergounioux*, Cahier de l'Herne n°127, Paris, L'Herne, 2019.

PICARD Timothée, « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la "déclinologie" (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective) », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/6/picard.html>, consulté le 3 août 2021.

REY-FLAUD Henry, « Le sang sur la neige : analyse d'une image-écran de Chrétien de Troyes », *Littérature*, Volume 37, n°1, 1980, p.15-24. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_37_1_1189, consulté le 5 août 2021.

HILLER Daniel Rudy, « La dernière crise gnostique : Pascal et le gnosticisme *ad hominem* », *Philosophiques*, volume 45, Numéro 1, Printemps 2018, Société de philosophie du Québec, p.3-20.

SOURISSE Michel, « Saint Augustin et le problème du mal : la polémique anti-manichéenne », *Imaginaire et inconscient*, n°19, 2007, pages 109 à 124.

3. Grammaire, stylistique et linguistique

Ouvrages

ARNAULD Antoine et LANCELOT Claude, *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondemens de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle*, P. Paris, Le Petit, 1660.

PHILIPPE Gilles et PIAT Julien (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

VAUGELAS Claude Favre de, *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Vve J. Camusat et P. Le Petit, 1647.

Articles

CHAUDIER Stéphane, « La référence classique dans la prose narrative », dans Gilles Philippe et Julien Piat, *La langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009, p.281-321.

BENVENISTE Emile, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », [1956], *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 75-87.

III – Sciences humaines et sociales

▪ Psychanalyse

ABRAHAM Karl, « Examen de l'étape pré-génitale la plus précoce du développement de la libido », *Œuvres complètes*, t. II, 1015-1925, traduit de l'allemand par Ilse Barande, Paris, Payot, 1965, p.11-34.

ABRAHAM Karl, « La valorisation narcissique des excréments dans le rêve et la névrose », *Œuvres complètes*, t. II, 1015-1925, traduit de l'allemand par Ilse Barande, Paris, Payot, 1965, p.72-75.

BOUSSEYROUX Michel, « Hétérologie de l'abject », *L'en-je lacanien*, 2005/ 2, n°5, p.39-57.

FREUD Sigmund, « Des transpositions pulsionnelles, en particulier dans l'érotisme anal », [1908], dans *Œuvres Complètes*, vol. XV, Paris, PUF, 2007, p.53-62.

FREUD Sigmund, « Caractère et érotisme anal », [1908], dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p.143-148.

FREUD Sigmund, « Des sens opposés dans les mots primitifs », [1910], dans *Essais de psychanalyse appliquée*, [1933], Paris, Gallimard, « Idées », 1971, p.59-67.

FREUD Sigmund « La disposition à la névrose de contrainte », [1913], dans *Œuvres Complètes*, vol. XII, Paris, PUF, 2005, p.86-94.

FREUD Sigmund, « Préface à l'édition allemande », dans J.G. Bourke, *Les Rites scatologiques*, [1913], édition française établie par Dominique G. Laporte, traduit de l'américain par Hélène Boisseau-Riou, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1981.

FREUD Sigmund, « À partir de l'histoire d'une névrose infantile », [1914], dans *Œuvres Complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, 2005 p.69-86.

FREUD Sigmund, *Actuelles sur la guerre et sur la mort*, [1915], dans *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, 2005, p.129-157.

GRUNBERGER Béla, « Étude sur la relation objectale anale », *Revue française de psychanalyse*, vol.24, n°2, 1960, Paris, p.150. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446760m.image.f3.langFR>.

▪ Philosophie

Essais

ADORNO Theodor W., *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renault et Dagmar Troussen, Paris, Payot, 2003.

ADORNO Theodor W., *Moments musicaux*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003.

- BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique* [1938], Paris, Vrin, 2004.
- BACHELARD Gaston, *La terre ou les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, [1948], Paris, Librairie José Corti, 2004.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, [1970], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2008.
- BAUDRILLARD Jean, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990.
- BAUDRILLARD Jean, *Power inferno*, Paris, Galilée, 2002.
- BLUMENBERG Hans, *La légitimité des Temps modernes*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler avec la collaboration de Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2008.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.
- DELEUZE Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- MICHÉA Jean-Claude, *L'enseignement de l'ignorance et ses conditions modernes*, Paris, Editions Climats, 2006.
- NIETZSCHE Friedrich, *La généalogie de la morale*, [1887], traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Gallimard, « Idées », 1966.
- SLOTERDIJK Peter, *Règles pour le parc humain : une lettre en réponse à la Lettre sur l'Humanisme de Heidegger*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Mille et Unes nuits, 2000.
- SPENGLER Oswald, *Le déclin de l'Occident*, [1918 et 1922], Paris, Gallimard, « Tel », 2021.

Articles

- ADORNO Theodor W., « Le style tardif de Beethoven », [1937], dans *Moments musicaux*, Martin Kaltenecker, Genève (trad.), Contrechamps, 2003, p.9-12.
- HEIDEGGER Martin, « Abraham a Santa Clara » (traduit de l'allemand par F. Vezin), *Recueil*, n°9, Paris, Champ Vallon, p.5-22.
- TERESTCHENKO Michel, « La querelle sur le pur amour au XVIIe siècle entre Fénelon et Bossuet », *Revue du MAUSS*, n°32, 2008/2, p.173-184.
- FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits, tome II (1976-88)*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p.237-253.
- RICŒUR Paul, « Le Péché originel : étude de signification », dans *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.

■ Histoire, anthropologie et sociologie

- BAUMAN Zygmunt, *Vies perdues : la modernité et ses exclus*, Paris, Payot, 2006.

- BAUMAN Zygmunt, *La vie liquide*, [2006], Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2013.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, [1979], Paris, Minuit, « Le sens commun », 1982 (édition augmentée).
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, [1992], Paris, Seuil, Points, 1998.
- BOURKE John Gregory, *Rites scatologiques*, [1913], traduit de l'américain par Hélène Boisseau-Riou, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1981.
- CORBIN Alain, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social (XVIIIe-XXIe siècles)*, [1982], Paris, Flammarion, « Champs histoire », 2008.
- DIAMOND Jared, *Effondrement*, [2005], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.
- DURAND Pascal et SINDACO Sarah, *Le discours « néo-réactionnaire*, Paris, CNRS Éditions, 2015.
- FUKUYAMA Francis, *La fin de l'histoire et le dernier Homme*, [1992], Paris, Flammarion, « Champs essais », 2009.
- ÉLIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, [1^{ère} éd. 1939, 2^e éd. 1969], traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, [1972], Paris, Fayard, « Pluriel », 2011.
- GIRARDET Raoul, *Le nationalisme français : anthologie 1871-1914*, Paris, Seuil, « Points », série Histoire, 1983.
- GUERRAND Roger-Henri, *Les lieux : histoire des commodités*, [1985], Paris, La Découverte, 2005.
- JONAS Hans, « Gnosticisme, existentialisme et nihilisme », dans *La religion gnostique : le message du dieu étranger et les débuts du christianisme*, Paris, Flammarion, 1978, p.430-452.
- JOUSSE Marcel, *Anthropologie du geste*, [1969], Paris, Gallimard, « Tel », 2008.
- LAPORTE Dominique, *Histoire de la merde*, [1978], Paris, Christian Bourgois, 2003
- LINDENBERG Daniel, *Le rappel à l'ordre : enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2002.
- STERNHELL Zeev, *Les anti-Lumières, du XVIIIe siècle à la Guerre Froide*, Paris, Fayard, 2006.
- WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, [1905], Paris, Flammarion, « Champs classiques », 2017.

■ Religion

- La Bible*, traduit du latin et du grec par Louis-Isaac Lemaître de Sacy, [1667], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990.
- La Sainte Bible*, traduit de l'hébreu et du grec par Louis Segond, [1880], Paris, Bibli'o, 2021.

DE CLUNY Odon, *Collationnes*, [917-927], dans Martin Marrier et André Duchesne, *Bibliotheca Cluniacensis*, [1614], Mâcon, 1915.

ALACOQUE Marie-Marguerite, *Vie et révélations de sainte Marguerite-Marie Alacoque écrites par elle-même*, [1920], Paris, Rassemblement à son image, 2016.

FÉNELON, *Explication des maximes des saints sur la vie intérieure*, Paris, Pierre Aubouin, Pierre Emery, Charles Clousier, 1697.

FÉNELON, *Le Gnostique de saint Clément d'Alexandrie*, [1694], Paris, Beauchesne, « Études de théologie historique », 1930.

SALES saint François de, *Traité de l'amour de Dieu*, [1630], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1969.

Table des matières

SOMMAIRE	p.7
INTRODUCTION	p.11
A. Entrée en matière	p.11
B. État de la recherche – une critique partagée	p.14
a. 2002-2012 : le romancier corrézien	p.15
b. 2012-2021 : jouer le romancier contre le polémiste	p.18
c. La scatologie, thème marginal dans la critique milletienne	p.20
C. Enjeux et méthodologie	p.22
a. Échapper à l’infamie ?	p.23
b. Élaborer un métalangage	p.29
c. De la critique thématique à une « scatopoétique »	p.31
D. Le corpus milletien	p.33
a. Corpus primaire	p.34
b. Corpus secondaire	p.35
c. Corpus tertiaire	p.36
E. Mouvement de la réflexion	p.37
PREMIÈRE PARTIE. SONDER L’OBSCURITÉ DES ÊTRES	p.41
Chapitre I. Psychologie de la scatologie	p.43
A. L’invention du corps de Richard Millet	p.43
B. Scatologie de l’enfance	p.54
a. L’école	p.54
b. Le père	p.58
c. La mère	p.64
C. Un corps contre les autres	p.70
a. L’impossible amour	p.70
b. L’impossible sociabilité	p.78
c. « Sortir de soi »	p.82
Chapitre II. La scatologie, terreau sociologique, historique et mythique	p.91
A. En souvenir d’un monde rural perdu	p.92
a. Les fèces et la terre	p.92
b. Scatologie naturaliste	p.96

c. Communauté de l'abjection	p.103
B. Donner une voix à ceux qui n'en ont plus	p.104
C. Créer la légende	p.109
a. Les écrivains, Orphées modernes	p.109
b. Siom, lieu mythique	p.116
c. Corps allégoriques.....	p.121
Chapitre III. La scatologie et le Mal	p.127
A. Explorer les égouts humains.....	p.127
a. Géographie de l'excrémentiel	p.127
b. « l'homme [...] c'est de la merde »	p.132
c. Le récit comme confession.....	p.138
B. Les manifestations du vice : violence et sexualité.....	p.142
a. La guerre	p.142
b. Le meurtre	p.145
c. La sexualité	p.149
C. Les égouts de l'enfer.....	p.159
a. Présences du Démon	p.159
b. Lieux infernaux	p.165
c. Millet/Bugeaud, figures démoniaques de l'écrivain	p.170
DEUXIÈME PARTIE. DÉCHÉANCE, RÉDEMPTION ET RÉVOLTE	p.173
Chapitre I. Métaphysique des excréments	p.177
A. Vanité des excréments.....	p.178
a. Excréter pour apprendre à mourir	p.178
b. L'homme déchu	p.185
c. Un monde abandonné de Dieu	p.188
B. L'écriture et la mort.....	p.191
a. Écrire pour suspendre le temps	p.192
b. Musique et plaisir : deux substituts à l'écriture	p.195
c. Regarder en face le cadavre	p.199
C. L'abject sacralisé	p.203
a. Misère de la création	p.204
b. L'excrétion mystique – s'abaisser pour aller à la rencontre de Dieu.....	p.210
c. Sainteté paradoxale des innocents.....	p.220
d. L'épreuve du négatif ou l'inversion des valeurs : par-delà le Bien et le Mal	p.225
e. Politisation du religieux	p. 237

Chapitre II. Élégie pour une société du rebut	p.241
A. Scatologie décliniste.....	p.242
a. Un monde en décomposition.....	p.242
b. Une société liquide.....	p.245
c. Nationalisme et identité.....	p.254
B. La source de tous nos maux : de 1789 à Mai 68.....	p.258
a. Un discours anti-Lumières	p.258
b. Le rejet de l'égalité	p.261
c. La décolonisation, Mai 68 et les socialistes	p.263
C. « Le sec et l'humide ».....	p.267
a. Un corps-carapace	p.267
b. La question du genre	p.273
c. Géographie politique : jouer le Nord contre le Sud	p.278
 Chapitre III. L'excrémentiel, une arme politique	 p.283
A. Fécalité catholique contre hygiénisme protestant.....	p.283
B. Scatologie pamphlétaire	p.287
C. Labilité langagière et politique de Richard Millet : corps souillé, écrivain maudit	p.292
a. Millet, écrivain liquide	p.293
b. Autoportrait de l'écrivain en bouc-émissaire – de l'usage de la mauvaise foi	p.300
c. La responsabilité du guerrier.....	p.308
 TROISIÈME PARTIE. L'IMPURETÉ ÉRIGÉE AU RANG DE STYLE.....	 p.321
 Chapitre I. La croisade de la pureté contre l'impur	 p.323
A. Éloge de la pureté	p.324
a. Morale de la syntaxe	p.324
b. Le modèle classique – les voix du passé.....	p.332
B. Le modèle musical.....	p.340
a. Oralité et polyphonie	p.343
b. Variations	p.350
C. Le « grumus merdae » du roman contemporain	p.360
a. La critique radicale de la littérature contemporaine.....	p.361
b. Les cibles visées : de l'attaque <i>ad personam</i> à l'insulte scatologique	p.366
c. L'inversion des valeurs : contre une littérature aseptisée	p.371

Chapitre II. Une pure impureté	p.377
A. Écrire comme on excrète.....	p.377
a. Les sources autobiographiques.....	p.378
b. L'écriture comme excrétion	p.380
c. Le corps de la langue.....	p.388
B. Pour une langue impure : un style en tension	p.392
a. Contre le mythe de la pureté	p.392
b. Langues du passé et « langue[s] de chambre »	p.402
c. Le goût pour les marges : digressions et mélange des genres	p.407
C. La mise au ban : l'écrivain comme rebut	p.411
a. Solitude subie, solitude voulue.....	p.412
b. Le mythe du dernier écrivain	p.417
c. La « tentation du silence ».....	p.424
CONCLUSION	p.435
L'obsession scatologique	p.435
La modernité de l'antimoderne	p.438
L'imposteur ou le damné.....	p.442
Une œuvre qui nous requiert	p.445
BIBLIOGRAPHIE	p.447
TABLE DES MATIÈRES.....	p.471

